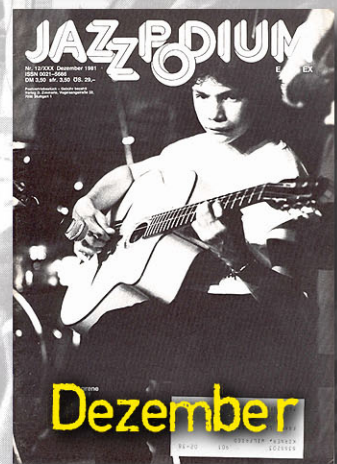
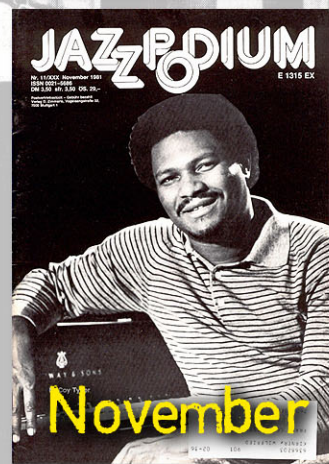
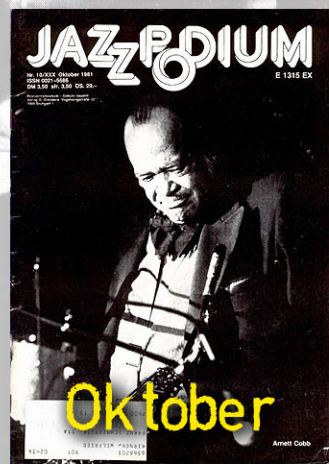
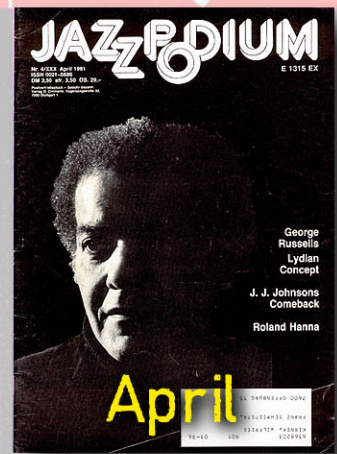
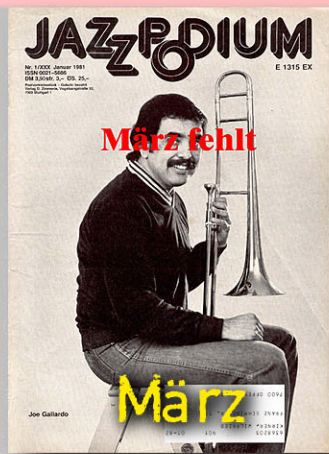
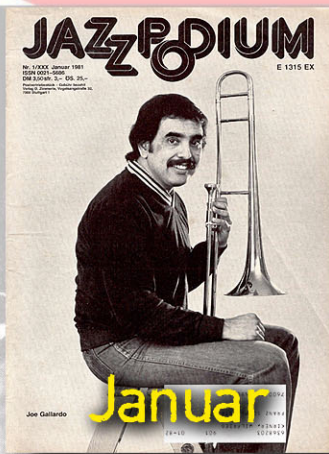


Jan. 1971
1981
öS. 14,-

B 2032 E

JAZZPODIUM

Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



1981

JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXX Januar 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,- ÖS. 25,-

E 1315 EX

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



Joe Gallardo

6368203 901 01-82
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

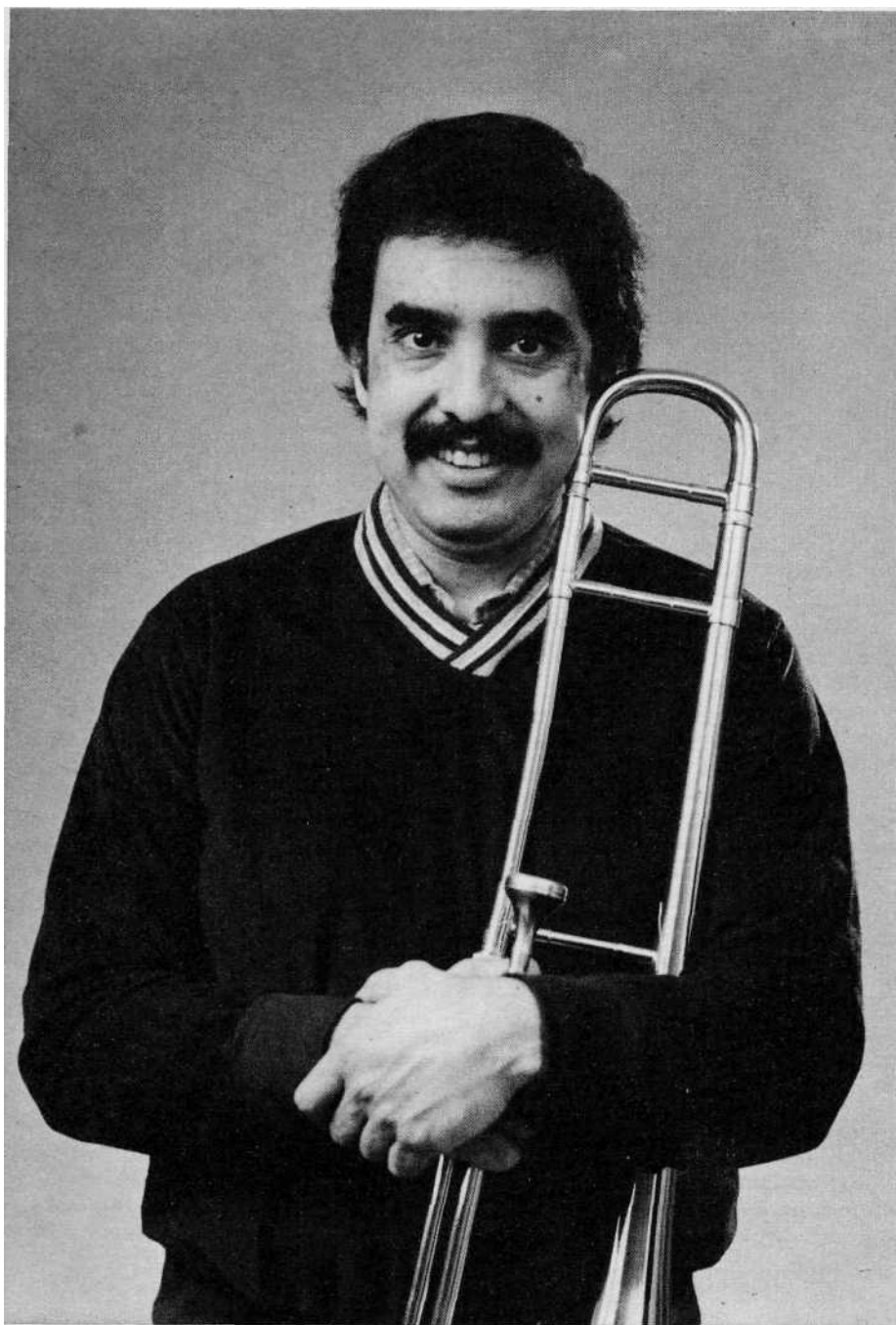


Foto: Uwe H. Seyl

Joe Gallardo

Man lernt nie aus

Joe - eigentlich Jose - Gallardo, sein Vater ist Mexikaner, die Mutter stammt aus Texas, wurde am 22. September 1939 in Corpus Christi, Texas, geboren.

Er ist Pianist, Posaunist, Komponist und Arrangeur, hielt sich bereits in den 60er Jahren in Deutschland auf und ließ sich 1978 als Mitglied des Erwin Lehn Orche-

sters mit seiner deutschen Frau in Neckargröningen bei Stuttgart nieder. In einem Gespräch mit dem Jazz Podium erzählte Joe Gallardo über sein Leben, seine Laufbahn als Musiker, seine Erfahrungen und seine Einstellung zur Musik. Wir geben hier seinen in englischer Sprache gehaltenen Bericht in der deutschen Übersetzung wieder.

Zuerst Klavier, dann Posaune

Meine Musikerlaufbahn war vorgezeichnet, denn ich wuchs in einer sehr musikalischen Familie auf. Mein Vater gab Klavierunterricht und meine Mutter, mein Bruder, meine Schwester, meine Tante waren und sind alle eng mit der Musik verbunden. Sie beschäftigten sich besonders mit Musiktheater, musikalischen Possen und Sketschen. Als ich sechs Jahre alt war, begann mir mein Vater das Klavierspielen beizubringen - es war mein erstes musikalisches Training. Mein Vater war ganz an der Klassik orientiert. Ich selbst entwickelte nicht allzuviel Interesse am klassischen Klavier, obwohl ich gerne zuhöre, wenn andere spielen. Mein Vater übte einen gewissen Zwang auf mich aus, und wie es nun einmal ist - wenn man Zwang spürt, dann rebelliert man immer in irgendeiner Weise dagegen. Und so war es auch bei mir.

Nun gibt es an den amerikanischen Schulen Fußballmannschaften, bei deren Spielen fast immer eine Band dabei ist, die bestimmte Uniformen trägt. Da ich mir wünschte, zu diesen Fußballspielen freien Eintritt zu haben, versuchte ich das als Mitglied einer solchen Kapelle zu erreichen. Aber verständlicherweise benötigte die Blaskapelle keinen Pianisten, und so mußte ich zu einem anderen Instrument überwechseln. Ich entschied mich für die Posaune, denn das war im Moment das einzige Instrument, das in der Band zur Verfügung stand.

Es war ein ganz brandneues Exemplar, das mir ausgehändigt wurde, und es fiel mir nicht allzu schwer, mich darauf einzustellen, denn ich hatte genügend musikalische Vorkenntnisse durch das Klavierspiel, ich mußte nur die Positionen lernen. Irgendwie vollzog sich bei mir diese Umstellung völlig natürlich, schon nach zweiwöchiger Probenarbeit konnte ich als erster Posaunist in die Kapelle einsteigen. Innerhalb von zwei, drei Monaten hatte ich das Posaunenspielen völlig gepackt, und schon flatterte mir das Angebot ins Haus, bei einem Jugendsinfonieorchester mitzuspielen, das aus High School Absolventen bestand und ausschließlich leichte sinfonische Musik bot. Ich nahm an und wurde im Orchester dann auch Soloposaunist, eine Position, die ich während meiner restlichen High-School-Zeit behielt.

Idol: Frank Rosolino

Als ich 16 Jahre alt war, spielte ich dann auch mit lokalen Bands Tanzmucken. Zu jener Zeit hatte ich überhaupt keine Ahnung, wie die Posaune im Jazz zu klingen hatte. Der einzige Jazzposaunist, der mir bekannt war, war Pee Wee Hunt. Gewiß hatte ich schon Posaunisten im Jazz gehört, ihnen aber keine besondere Beachtung geschenkt. Mein Interesse war einfach noch nicht geweckt. Als mir der Leiter

der High School Band eines Tages Stan-Kenton-Platten vorspielte, da hörte ich zum ersten Mal Frank Rosolino, und das prägte sich mir tief ein. Frank war für mich zu jener Zeit der aufregendste und wichtigste Posaunist schlechthin. Zumindest in diesem Stil.

Natürlich verehrte ich auch Jay Jay Johnson heiß, ebenso Carl Fontana, aber als Big-Band-Posaunist gefiel mir keiner so gut wie Rosolino. Wenn er zum Solo ansetzte, war er überwältigend, voll da. Irgendwie fühlte ich mich durch meine lateinamerikanischen Wurzeln mit diesem Musiker italienischer Herkunft wesensverwandt.

Wir entsprachen uns auch in der gemeinsamen Hinwendung zum flammenden Bebop. Er war ein Supermusikant, und schon als ich ihn das erste Mal hörte, verliebte ich mich in sein Spiel. Dabei ist es bis zum heutigen Tag geblieben, und nach Franks tragischem Tod habe ich ihm zum Gedenken ein Stück mit dem Titel „Frank“ geschrieben, das wir mit Erwin Lehn und seinem Orchester aufgenommen haben.

Von Arcarac zu Kenton

Nachdem ich in den Endfünfziger Jahren lange Zeit mit lokalen Gruppen gespielt hatte, bekam ich meine erste große Chance, in einer namhaften Big Band zu arbeiten, bei Luis Arcarac aus Mexico City. Er hatte den Spitznamen „Glenn Miller of Mexico“. Besonders beeindruckend waren die Arrangements, die u. a. Russ Garcia lieferte. Zudem hatte er bemerkenswert gute kommerzielle Arrangeure, die Tanzmusik schrieben. Ich trat als erster Posaunist und Soloposaunist in seine Band ein, spielte bisweilen auch Klavier. Er übertrug mir die verschiedensten Aufgaben, so wie das heute bei mir im Erwin-Lehn-Orch. der Fall ist. Aber genauso gefällt mir die Arbeit.

Mit Luis Arcarac war ich ein paar Jahre zusammen und kam dadurch erstmals über die Grenzen von Texas hinaus, denn wir traten in Kalifornien u. a. im Hollywood Palladium auf. Damals - es war 1961 - traf ich auch erstmals Al Porcino. Er spielte mit einer Vierer-Trompetengruppe, Bud Brisbois war auch mit dabei, und sie waren wirklich super, bliesen alles mögliche. Im Vordergrund stand das Lateinamerikanische, denn es war an einem sogenannten „Latin Sunday“, an dem gewöhnlich zwei oder drei lateinamerikanische Bands auftraten, und das Publikum im Palladium bestand bei dieser Gelegenheit fast ausschließlich aus Südamerikanern. Luis kam einige Zeit später bei einem Autounfall in Mexico ums Leben, und das bedeutete das Ende dieser Band, deren Mitglieder alle zwischen 17 und 23 Jahren alt waren. Luis war der einzig ältere. Es war eine Super Band, die jungen Musiker spielten,

was das Zeug hielt, es war ungebremsste Spielfreude und Vitalität.

Nach Arcaracs Tod ging ich wieder nach Hause, wo ich einige Zeit später einen Anruf von dem Trompeter Luis Gasca, einem guten Freund von mir, aus New Orleans erhielt. Er teilte mir ganz aufgeregt mit, Stan Kenton suche dringend Ersatz für einen seiner Posaunisten, der wegen Krankheit ausgefallen sei, und bis zum Engagement in Chicago müsse die Band wieder vollständig sein. Ich war begeistert über dieses Angebot, und ich schloß mich in Huntsville, Alabama, der Kenton Band an, in der ich Don Menza und Marv Stamm traf, Gabe Balthazar blies damals Lead-Alto, Dee Barton saß am Schlagzeug, machte sich aber auch einen Namen als Arrangeur, Komponist und Posaunist. Ray Starling, Flügelhorn und Piano, gehörte ebenfalls zur Band, und so kam ich in Berührung mit exzellenten Musikern. Das war für mich das Beste, was mir passieren konnte, denn ich lernte von ihnen sehr viel. Ich war damals praktisch noch ein Landjunge, ich kam aus einem musikalischen Niemandsland, und all die Musiker, die ich bei Kenton traf, hatten Colleges absolviert, gute Lehrer gehabt, waren auch alle sehr talentiert. Es war daher ganz natürlich, daß ich in ihrer Mitte sehr viel profitierte.

Mit Stan Kenton reisten wir die ganze Ostküste entlang bis nach Philadelphia. Dort spielten wir an der Musikakademie, und diesen Abend werde ich nie vergessen. Wir waren zusammen mit zwei anderen Attraktionen verpflichtet. Die eine war Coleman Hawkins, der ein paar Stücke mit uns, also der Stan Kenton Band spielte, die andere war Ahmad Jamal. Hawkins war für mich ein Gott, und vor allem waren es die Saxophonisten von Kentons Band, die ihn vor seinem Auftritt umringten und sein Saxophon genau musterten. Auch ich betrachtete interessiert sein Instrument, an dem ich zu meiner Verblüffung eine Menge Schießgummis entdeckte, mit denen er die Klappen festgebunden hatte. Unvorstellbar. Aber dieser Mann klang phantastisch, er war ein großer Musiker. Dieser Abend war für mich der absolute Höhepunkt, und ich ging ganz erfüllt ins Hotel zurück, wo mir der Portier ein Telegramm übergab. Es stammte von meinem Vater, und ich las: „Du bist eingezogen“.

denn, es geht um die Disziplin in der Musik. Da verlangt man indessen nicht Zucht im militärischen Sinne, sondern von seinen Partnern künstlerische Anpassung, indem man selbst Vorbild ist oder den anderen zeigt, was man erreichen möchte. Das ist ein wichtiger Weg, Musik zu schaffen.

In der Armee ist es ganz anders, da wird körperliche Gewalt angewandt, um Disziplin zu erreichen. Und davor graut es mir. Zuerst hatte ich also die Grundausbildung bei der Armee zu absolvieren, die unglücklicherweise eine Notwendigkeit ist, und die zwei Monate dauerte. Danach bekommt man mitgeteilt, was man wo wird. Nun hatte ich mich, bevor ich noch eingezogen worden war, in San Antonio als Posaunist und Pianist bei der Armee beworben, in der Hoffnung, ich könnte nach der Grundausbildung als Musiker weitermachen. Ich hatte auch Papiere bekommen, die sehr gut waren, in denen mein Können sehr hoch eingestuft worden war. Ich hatte also große Hoffnung, daß ich als Musiker unterkäme. Aber ich bekam Bescheid, daß ich in Fort Gordon, Georgia, als Polizist eingesetzt werden würde. Ich versuchte Beschwerde dagegen einzulegen, wies meine Papiere, meine Empfehlungen von allen möglichen bekannten Musikern, von der Musikergewerkschaft vor - aber es schien nichts zu nützen.

Ich wandte mich dann in höchster Not an einen Priester, legte ihm all meine Empfehlungen vor, wies nach, daß ich mit Luis Arcarac und Stan Kenton gespielt hatte und versuchte alles, um nicht als Polizist Dienst tun zu müssen. Der Priester hörte mich geduldig an und sagte, ich solle warten, er würde mir Bescheid geben. Und siehe da: Innerhalb einer Stunde bekam ich die Mitteilung von der Armee, daß ich als Bandmusiker nach Fort Jackson, South Carolina, geschickt würde. Dort unterrichtete ich ein paar Monate, aber was kann man schon in der Armee vermitteln? Tä-tä-rä-tä-tä! Doch dann erhielt ich vom Headquarter der Armee die Mitteilung, daß ich in Deutschland stationiert werden würde. Ich war bestürzt, denn ich hatte gehofft, in die Nähe meiner Heimatstadt versetzt zu werden, und nun dieser Schock: Europa!

Seventh Army Jazz Combo

Von Fort Dix ging es mit dem Schiff nach Bremerhaven, dort sollte ich neue Order bekommen. Ich hatte keine Ahnung, daß ich in Stuttgart landen würde, denn in Bremerhaven bekam ich nur den Bescheid, daß ich in die Seventh Army Band komme. Nun, mir war schon in Bremerhaven zumute, als sei ich auf dem Mars gelandet, denn erstmals fand ich mich unter lauter Leuten, die eine fremde Sprache sprachen. So stieg ich noch völlig verwirrt in einen Zug, der mich nach Stuttgart brach-

Bei der Army: Tä-tä-rä-tä-tä!

So blieb mir nichts anderes übrig, als nach Corpus Christi zurückzugehen. Ich fühlte mich hundelnd, denn ich bin alles andere als ein militant eingestellter Mensch. Vielleicht halten mich manche für einen Feigling, aber das ist ihre Sache, ich bin so wie ich bin. Ich gehöre auch nicht zu den Menschen, die von anderen absoluten Gehorsam fordern können, es sei

te, wo ich vom Bahnhof abgeholt und in die Patch Barracks nach Stuttgart-Vaihingen zur Seventh Army gebracht wurde. Vor mir waren bereits Leo Wright und Don Ellis in der Seventh Army Band, auch noch mehr gute Jazzsolisten hatten da mitgespielt. Mit Jim Knapp gründete ich dann bald die Seventh Army Combo, die von 1964-1965 bestand. Die Gastspiele wurden zumeist von den Amerikahäusern organisiert. Durch Jim kam ich mit den verschiedensten Arten der Musik in Berührung, besonders interessierte ihn seinerzeit die Musik von Ornette Coleman - nicht nur wie er spielte, sondern auch wie er schrieb. Jim ist ein sehr talentierter, eigenständiger Musiker, und ich hatte Glück, mit ihm zusammenarbeiten zu können.

Zu dieser Gruppe gehörte noch der Schlagzeuger Fred Braceful und als Bassist Manfred Eicher, damals noch ein schwächlicher Jüngling, der unbedingt Jazz spielen wollte. Deshalb ist er heute mit ECM so erfolgreich, weil er mit Entschlußkraft handelt, sich voll einsetzt und was er tut auch richtig macht. Manfred kam damals meist aus Lindau mit dem Zug angereist und schleppte sich dann mit seinem Instrument fürchterlich ab. Ich erinnere mich noch gut, wie wir ihm sagten: „Wir mögen dich alle, du bist auch talentiert, aber tue uns den Gefallen und laß dir die Haare schneiden, sonst kommst du als Mitglied einer Army Combo nicht durch!“ Als er daraufhin das nächste Mal mit kurzen Haaren ankam, fragte uns niemand mehr, ob er Armee-Angehöriger sei, das wurde bei der Seventh Army Jazz Combo vorausgesetzt.

Wir hatten zwei Pianisten, der eine hieß Jerry Kind und stammte aus New York, der andere war Bill Sinclair und auf Ragtime spezialisiert. Dadurch konnten wir eine Auftrittshälfte mit richtigem Ragtime-Dixie bestreiten, wogegen der zweite Teil dann eine totale Wende brachte: etwa Musik in der Art von Ornette Coleman. Wir spielten „Chronology“ und ähnliches. Ich setzte mich bisweilen auch ans Klavier, aber mehr bei einer im Mainstream verwurzelten Musik, etwa in der Art von Les McCann. All dies Musizieren wurde zu einem fruchtbaren Erlebnis für mich, und ich lernte viel von diesen Musikern.

Wichtig war für mich das Jahr 1963 aus besonderem Grund. Ich war gerade zwei oder drei Monate in Deutschland, als ich meine spätere Frau Margret traf. Sie hat mir sehr geholfen, mich in Deutschland zurechtzufinden. Im Sommer 1964 haben wir geheiratet. 1965 entschied ich mich, wieder in die USA zurückzukehren. Zwar hatte mich Albert Mangelsdorff bei einer Begegnung in Biberach gefragt, ob ich nicht hierbleiben wolle, er könne mir einen Job besorgen, aber ich wollte damals unbedingt nach Hause. In jungen Jahren ist man noch der Meinung, die ganze Welt stünde einem offen, und man legt sich

nicht fest. So verabschiedete ich mich von all meinen Freunden, zu denen auch Wolfgang Dauner gehört, mit dem wir viel zusammengearbeitet hatten und der zu den Pianisten zählt, die ich am meisten achte. Er ist ein großartiger Musiker.

Wieder in den USA: Erste Platten

Nachdem ich Europa verlassen hatte und wieder in Texas war, entschied ich mich, zur Schule zu gehen und absolvierte die Universität von Corpus Christi. Schon zuvor, als ich mit Luis Arcarac arbeitete, war ich 2 Jahre lang auf dem Del Mar Junior College in Corpus Christi, denn die Arbeit mit Arcarac füllte nicht die ganze Zeit aus. Jetzt 1965, schrieb ich mich für ein Music Education Degree ein, bei dem ich neben der Musik auch noch andere Lehrfächer wie Englisch, Geschichte, Psychologie und ähnliches zu belegen hatte. Aber daran hatte ich nicht allzu großes Interesse, denn ich wollte ja nicht ins Lehrfach. 1968 erhielt ich das Angebot von Paul Schmitt, in seine Band einzusteigen, die in einem Club in Houston gastierte, der sehr feudal war und meist von sehr reichen Leuten besucht wurde. Es war ein richtiges Show-Orchester, das in diesem Club auch mit allen möglichen Show-Attraktionen aus Las Vegas auftrat und ich hatte in der Band viel Freude, konnte Posaune blasen und lernte immer wieder interessante Gastsolisten wie etwa Sammy Davis kennen. Irgendwie hielt sich dann das Orchester aus finanziellen Gründen nicht länger und der Job war vorbei.

Jetzt war ich zum ersten Mal ernsthaft gezwungen, mich nach etwas anderem umzuschauen, um den Lebensunterhalt zu bestreiten. Ich nahm Piano-Jobs an und verdiente dabei recht gut. Das war in Houston. Dann ging ich mit einer Band auf kleinere Tourneen, so in der Umgegend. Bis schließlich wieder ein Anruf kam. Von Luis Gasca, der mir erzählte, daß er seine erste Plattenaufnahme unter eigenem Namen in New York vorbereiten würde. Er lud mich ein, als Posaunist mitzumachen, es kämen auch noch Joe Henderson, Lew Tabackin, Hubert Laws, Richard Davis und weitere Giganten dazu. Ich wirkte dann auf ein paar Stücken der Platte mit, die 1979 unter dem Titel „Little giant“ auf Atlantic erschienen ist. Auch Mongo Santamaria war mit von der Partie und ich startete auf all die Giganten, wie sie spielten, fühlte mich wie im Himmel. Ich hatte bei dieser Platte keine Soli zu blasen, aber trotzdem beeindruckten mich die Aufnahmen sehr, denn zum erstenmal konnte ich bei einer Plattensession mitwirken und mich dann selbst hören, als uns die Bänder anschließend vorgespielt wurden. Joe Henderson, Luis und ich - wir übernahmen zusammen die Section-Arbeit. Es war für mich eine große Ehre, neben Joe Henderson zu stehen.

Einige Zeit später erhielt ich einen Anruf von Luis aus Los Angeles. Wieder plante er Plattenaufnahmen, diesmal für Orrin Keepnews und hierfür sollte ich die Charts schreiben. Ich stimmte freudig zu, schrieb ein paar Arrangements, und es kamen dann zwei Alben heraus, eines unter dem Titel „Born to love you“ auf Fantasy und das andere unter dem Titel „Collage“ nach einer gleichnamigen Komposition von mir. Wieder war Joe Henderson dabei, dann noch Harvey Mason, Schlagzeug, Patrice Rushen, Keyboards, und John Heard, Bass. Luis verpflichtete immer die namhaftesten Musiker. Nach diesen Aufnahmen ging ich wieder nach Houston zurück und kurz darauf erreichte mich jener Anruf, der eigentlich alles für mich ins Rollen brachte: Luis erzählte mir, daß er Soli spielen werde in Howard Rumseys Club in der Redonda Beach bei den „Concerts by the sea“ mit der Mongo Santamaria Band und er wolle mich als Pianist dabei haben. Ich flog nach L. A. wir probten mit Mongo.

Wende durch Mongo Santamaria

Wenn es um lateinamerikanische Musik geht, dann muß ich sagen, daß ich von einer ganz anderen Region komme als die afrocubanischen Musiker. Die mexikanische Musik unterscheidet sich wesentlich von der karibischen, die außergewöhnlich stark und kraftvoll ist. Dagegen hat die mexikanische ganz anderes Gewicht, andere Höhepunkte. Doch hat sich bei mir für die afrocubanische Musik, die ich von Platten gehört hatte, ein sehr tiefes Gefühl entwickelt. Ich liebte diese Musik. Doch war ich, als ich mit Mongo zusammentraf, sehr gespannt, ob ich das Zeug dazu hatte, vor ihm zu bestehen, mich so in die afrocubanische Musik einzufühlen. Anscheinend bewährte ich mich einigermaßen, denn Mongo machte mir das Angebot, als Pianist in seine Band einzusteigen. Meine Antwort war natürlich okay. Und von diesem Zeitpunkt ab fing ich an, diese Musik wirklich spielen zu lernen. Eines Tages fragte mich Mongo, warum ich denn nicht einmal etwas für die Band schreiben würde. Ich antwortete: „Um ehrlich zu sein, fürchte ich etwas abzuliefern, was nicht so ganz deiner Art und Musikeinstellung entspricht. Mongo entgegnete: „Vor kurzem habe ich dich etwas spielen hören, was mir sehr zusagte. Warum bearbeitest du das nicht für die Band?“ Somit fing ich also an, für die Band zu schreiben und Mongo schien daran Gefallen zu finden. Er ist ein sehr ehrlicher Mensch, er sagt es ganz offen, wenn ihm etwas gefällt, und ist das nicht der Fall, dann äußert er sich gar nicht dazu. Ich schrieb jedenfalls mehrere Stücke, darunter eines mit dem Titel „Amanecer“ (Dawn), den er dann für die ganze Platte übernahm. Dieses Album wurde für



Aus der Begegnung mit großen Solisten lernen: Joe Gallardo und Harisharan mit Kai Winding (Mitte)

Foto: Hans Kumpf

einen Grammy nominiert, wurde 1978 zur besten Latin-Platte gekürt. Das war für mich sehr aufregend, wenn man bedenkt, daß wir als Konkurrenz Größen wie Ray Barretto oder Tito Puente hatten.

Von 1973-1975 reiste ich sehr viel mit Mongo und auf einer unserer Tourneen spielten wir auch im Ronnie Scott's Club in London. Das Engagement dauerte ein paar Wochen und daran anschließend hatte ich ein paar freie Tage. Ich entschied mich, in dieser Zeit meinen Schwiegervater in Stuttgart-Vaihingen und anschließend auch Bobby Burgess beim Süddeutschen Rundfunk zu besuchen. Bobby erwähnte dann, daß das Erwin Lehn Orchester einen Posaunisten suche, da einer ausscheide. Es gäbe hierzulande zwar viele beachtliche Posaunisten, aber darunter ganz wenige, die für den Job in einer Rundfunk Big Band geeignet sind und in einem Orchester mit so vielfältigen Aufgaben spielen können oder wollen. Tatsächlich ist in der BRD so gut wie niemand zu bekommen, der das Zeug dazu hätte und der diesen Rundfunk-Job machen möchte. Mangelsdorff oder Hermann Breuer

lehnen eine derartige Tätigkeit rundweg ab, sie haben andere Betätigungsbe-reiche.

Ende der Reisen in Stuttgart

Ich versprach Bobby Burgess, mir die Sache zu überlegen, hatte ich mich doch schon entschieden, bei Mongo auszusteigen, da mir das ständige Reisen zuviel wurde und ich mehr zu Hause bleiben wollte. Die Tourneen mit Mongo waren nämlich sehr anstrengend. Begann z. B. eine in New York, so passierte es, daß wir am nächsten Tag nach Seattle, danach weiter nach Los Angeles, dann etwa nach Südamerika - Venezuela, Caracas - reisen mußten, dabei ständig Jobs in Hotels, Konzertsälen, Restaurants hatten. In der ganzen Zeit, in der ich mit der Band reiste, bestritten wir nur eine einzige Tanzveranstaltung. Nun wollte ich endlich mehr bei meiner Familie bleiben, mich um meine Tochter Kristine kümmern. Ich sah, daß sie praktisch ohne mich aufwuchs. Ich war vor meiner jetzigen Ehe schon einmal ver-

heiratet und habe da ebenfalls eine Tochter, die aber längst erwachsen ist. Sie ist ein bildhübsches Mädchen, um das ich mich aber so gut wie nie kümmern konnte, weil ich ständig unterwegs war. Deshalb hatte ich mir vorgenommen, daß mir das bei Kristine nicht noch einmal passieren dürfe und ich nicht in meinem Egoismus ständig lange Reisen mitmachen könne. Ich sprach oft mit meiner Frau darüber und wir überlegten uns auch, ob es nicht sinnvoll wäre, den Job beim Erwin Lehn Orchester in Stuttgart anzunehmen. Als mich Bobby Burgess dann aber wissen ließ, daß er selbst nach Berlin übersiedeln würde, da war ich entschlossen, das Lehn-Angebot anzunehmen. Erstens weil ich die Chance hatte, viel zu Hause sein zu können, und zweitens weil ich neben dieser Arbeit noch genügend Zeit habe, Dinge zu tun, die mich interessieren.

Gute Verständigung mit Erwin Lehn

Als ich in das Orchester eintrat, war mir völlig klar, welche Art von Aufgaben mich

erwarten und wo ich selbst stehe. Ich wußte auch, daß mir Zeit bleiben würde, nebenher meinen anderweitigen musikalischen Intressen nachzugehen. Ich brauchte einige Zeit, bis ich nach Stuttgart übersiedeln konnte, denn ich hatte ein Haus, das ich zuerst verkaufen mußte, ebenso zwei Autos. Ich vermisse vor allem meinen Cadillac, aber bei den bestehenden Verhältnissen ist ein Auto, das so viel Benzin schluckt, unmöglich. Zudem ist es zu groß für Europa. Im April 1978 kam ich dann zum ersten Mal in das Lehn Orchester, um die dreimonatige Probezeit anzutreten. Es zeigte sich, daß Erwin Lehn und ich zu einer guten Verständigung gelangten: ich verstehe ihn und seine Aufgabe als Orchesterleiter, er respektiert meine musikalische Einstellung. Auch mit den Mitgliedern des Orchesters hatte ich keine Probleme, wir alle wissen, daß die Orchesterarbeit ein Job ist, dem man gewissenhaft nachkommen muß. Da ich auch immer wieder Arrangements für die Band liefern kann, bringt das ebenfalls wichtige Erfahrungen für mich.

Es war in meinem bisherigen Leben immer so, daß ich stets lernte, aber nicht bei einem Lehrer, der mir beibrachte, was ich wie zu tun hätte, sondern durch die Praxis, und das geht auch so weiter. Vor einiger Zeit hörte ich eine Kasette mit Aufnahmen von Frank Rosolino und dabei merkte ich, daß ich mit Dingen konfrontiert wurde, die mir seit langer Zeit nicht mehr untergekommen waren. Dinge, die für das Posaunenspiel anwendbar sind und die jeder Posaunist kennen sollte. Früher hatte ich schon ähnliches bei Rosolino gehört, aber im Laufe der Jahre hatte ich nicht mehr daran gedacht. Somit gibt es immer wieder Situationen, in denen man aus der Musik oder aus der Begegnung mit verschiedenen Musikern einiges lernen kann. Mit dem Lehn Orchester produzierten ja auch schon Gastsolisten vom Rang eines Chet Baker, Kai Winding oder Peanuts Hucko - und davon gewinnt man immer wieder einiges an Erfahrung. Dafür bin ich dankbar, denn ich bin so realistisch eingestellt, daß ich weiß, daß es für mich noch sehr viel zu lernen gibt. Das ist jetzt keine zur Schau gestellte Bescheidenheit, sondern ich bin wirklich dieser Überzeugung.

Ein Traum wird wahr: Latino blue

Nachdem ich in das Lehn Orchester eingestiegen war, bildete ich mit Bertil Strandberg, er nennt sich jetzt Harisharan, ein Team. Wir arbeiteten zusammen, er half mir, ich stand ihm bei, wir schrieben zusammen Musik, stellten die Gruppe Trombone Fever auf und waren sehr glücklich miteinander. Plötzlich entschied er sich dann, aus dem Orchester auszustiegen, in seine schwedische Heimat zurückzukehren. Es fiel mir außerordentlich

schwer, ihn gehen zu sehen, denn wir hatten eine lange Zeit zusammengearbeitet und er war wie ein Bruder für mich geworden. Aber jeder soll das tun, was er möchte. Er arbeitet in Schweden mit einer All Star Gruppe mit seinem Bruder, dem Pianisten Göran Strandberg zusammen. Der Weggang von Harisharan bedeutete gleichzeitig das Ende der Gruppe Trombone Fever.

Aber schon bevor ich nach Stuttgart kam, schrieb ich in Briefen an Bobby Burgess, daß ich in meinem Hinterkopf ständig die Idee hätte, eine lateinamerikanische Gruppe im ursprünglichen Sinne aufzustellen. Die lateinamerikanische Musik, die ich mache, ist schon eine Art Fusion, auch auf meinem Album „Latino blue“ wechselte ich von lateinamerikanischen zu funky oder Rock-Rhythmen über. Es ist aber nichts bewußt als Fusion angelegt; wenn es zu einer Mischung kam, dann entstand sie ganz natürlich: einfach aus dem Gefühl heraus, das wir hatten. Die Musiker, die ich für mein Album gewinnen konnte, brachten genau das, was ich wirklich als afrocubanisch beeinflussten Sound bezeichnen möchte. Das, was ich mit dieser Platte verwirklichen konnte, schwebte mir schon lange vor, und ich fragte Bobby vor Jahren in einem Brief, ob er diesem Projekt eine Chance geben würde, ob er der Ansicht sei, daß man die Leute für diese Art Musik begeistern könne. Er meinte, soweit er das beurteilen könne, seien die Ohren dafür durchaus offen.

Niemand hierzulande bietet Salsa-Musik; es gibt Gruppen, die Jazz mit einem Latin Beat spielen, aber die lateinamerikanische Musik bietet in rhythmischer, klanglicher Hinsicht viel mehr Möglichkeiten, nicht zu vergessen den typisch lateinamerikanischen Gesang. Die Hoffnung, ein solches Projekt in Deutschland verwirklichen zu können, bestärkte meinen Entschluß, hierher zu kommen.

Salsa über alles

Wolfgang Lackerschmid, Vibraphonist, Eigentümer von Sandra Records und ein Freund, lud mich ein, beim Ehinger Jazz Festival 1979 zu spielen, aber ich kam leider zu spät, da ich mit Erwin Lehn ein Engagement wahrnehmen mußte. In der letzten Gruppe, die an diesem Abend auftrat - es war die Family of Percussion von Peter Giger - spielten richtige lateinamerikanische Musiker mit und der Drummer fügte Jazz-Rhythmen hinzu. Es ist eine sehr gute Gruppe mit ausgezeichneten Spielern, ich stand auf der Seite und beobachtete die Family ganz genau. Das Publikum schien verrückt zu werden, sie brachten sich beinahe um vor Begeisterung. Da kam mir der Gedanke, wenn ich eine Rhythmusgruppe zusammenbekommen könnte, dazu drei Bläser und einen Gesangstar gewinnen würde, dafür inter-

essante Musik schreiben könnte, daß dann noch eine ganz andere Publikumsreaktion zu erwarten wäre.

In Wolfgang Lackerschmid fand ich dafür einen aufgeschlossenen Partner, der die lateinamerikanische Musik liebt und der sehr viel Vertrauen in mich setzte, obwohl ihm die Produktion gewiß einiges Kopferbrechen bereitete, und er immer wieder erneut finanzielle Mittel auftreiben mußte. Er schaffte das alles sehr gut alleine. Als wir uns an die Produktion des Albums machten, brauchte es viel mehr Zeit, als wir veranschlagt hatten. Das lag einfach daran, daß es ein ganz neuer Versuch, es also für niemanden eine Routine-Produktion war. Nicht einmal die aufnahmetechnischen Dinge waren von vornherein klar, wir experimentierten mit der Mikrophon-Aufstellung, um den richtigen Klang der Trommeln, vor allem der Conga, zu bekommen. Carlos Albrecht gab sich als Ingenieur alle erdenkliche Mühe, um es richtig zu machen. Alle Musiker waren mit Feuereifer bei der Sache, alle hatten wir ein Ziel vor Augen, aber es gab auch Meinungsverschiedenheiten. Trotzdem vollzog sich alles in einer positiven Atmosphäre.

Die Musiker dafür gewann ich durch Angelito Perez aus Venezuela, den ich 1974 in London kennengelernt hatte, dem ich dann in München wiederbegegnet war und der ja auch auf der Platte vertreten ist. Als ich ihn mit meinem Plan vertraut machte und fragte, ob ihm gute lateinamerikanische Musiker bekannt seien, wies er mich auf die Perkussionisten Roy und Eimer Louis sowie auf Guillermo Marchena hin. Als ich mit Dieter Reith eine Show in Baden-Baden bestritt, traf ich den Gitarristen und E-Bassisten Wolfgang Schmidt, der die lateinamerikanische Musik so natürlich spielt, als ob er in Curacao geboren wäre. Unglaublich, wenn man bedenkt, daß er als Deutscher doch eigentlich nie mit dieser Musik in hautnahe Berührung kam. Er arbeitet ja mit der Gruppe Head, Heart & Hands zusammen. Mit ihm hatte ich von Anfang an einen wunderbaren Kontakt. Somit war also die Rhythmusgruppe vollständig.

Angelito Perez erzählte mir zudem noch von dem Trompeter Americo Belloto. Er ist exzellent, spielte mit George Gruntz, bestreitet Clinics und unterrichtet in Barcelona. Ich ging eines Tages nach München, um dort bei einer Disco-Plattenproduktion mit der Posaune für einen Klanghintergrund zu sorgen. Americo war auch bei dieser Session. Dann traf ich Bobby Stern und alle fragten mich immer wieder „Wann startet denn die lateinamerikanische Sache?“ Ich entgegnete, daß ich dazu noch einige Zeit benötige, um alle Stücke zu schreiben, außerdem noch jemand suchen müsse, der bereit sei, die Produktion zu finanzieren. Wolfgang Lackerschmid war es dann, der mir sagte, daß er an mich und meine Musik glauben wür-

de und die Produktion übernehme. Sie wurde dann sein bislang teuerstes Projekt, das eine Menge Zeit und Geld verschlang. Der Pianist Geoff Stradling erwies sich ebenfalls als sehr hilfreich. Er gibt auch ein Beispiel für einen Musiker, der nicht aus Lateinamerika stammt, aber dieses Feeling besitzt. Wir riefen dann alle Musiker nach Ludwigsburg ins Aufnahmestudio zusammen, wobei Americo aus Spanien eingeflogen werden mußte. Und es wurde etwas aus der Sache!

Ein Zauberdoktor macht glücklich

Das, was ich wollte, war natürlich nicht in erster Linie Perfektion, vielmehr suchte ich vor allem die Fröhlichkeit im Spiel festzuhalten und die ist für mich allgegenwärtig. Ich weiß nicht, ob sie sich allen sofort mitteilt. Als wir Stücke wie „El brujo“ spielten, da fühlte ich ganz stark diese Heiterkeit und die Musiker liebten das Stück auch sehr. Ich habe noch sehr viel aggressivere Musik vorbereitet, war aber zu ängstlich, um sie für diese Platte aufzunehmen. Denn ich meine, wenn sie ein größeres Publikum ansprechen und von der Deutschen Grammophon, die diese Sandra-Platte vertreibt, auch mit Erfolg verbreitet werden soll, dann muß die Grundstimmung eine fröhliche sein. Ich kann mich täuschen, aber ich befürchte, daß aggressivere Musik weniger Menschen anspricht.

Ich wollte mit dieser Musik praktisch einmal meinen Fuß zwischen die Türe setzen, hoffe dadurch die Ohren des Publikums zu öffnen, mit allen kommunizieren zu können. „Lady Guajira“ ist fast so etwas wie eine Tanzmelodie, „El brujo“ ist wie eine Suite aufgezogen. Man könnte dazu leicht eine Choreografie schreiben, denn es basiert auf einer besonderen Geschichte, die auf einer kleinen karibischen Insel spielt. Dort lebt in der fast unerreichbaren Mitte ein Zauberdoktor. Einmal im Jahr gibt es eine Versammlung der Eingeborenen, das verdeutlicht die Fanfare der Bläser in der Musik. Zu diesem Treffen geht der Zauberdoktor, der sein eigenes Motiv in der Musik hat, und der alle segnet, allen verspricht, daß ihnen ein weiteres gutes Jahr bevorsteht, worauf alles in wilde Glückseligkeit ausbricht. Dies wird markiert durch den 6/8 Takt. „Brujo“ heißt eigentlich Hexer, in der Karibik ist das indessen ein Zauberdoktor. Ich mag diese kleine Geschichte und ich meine, die Musik paßt sehr gut dazu.

Dann gibt es auf der Platte noch das „Slidin' home“, ein Stück für zwei Posaunen, das auch interessant und wieder wie Tanzmusik angelegt ist. „Amanecer“ ist das Stück, das mit Mongo Santamaria den Grammy gewann, und „Sambita“ habe ich schon 1976 geschrieben - Mongo hat es auch schon produziert. Aber so wie er es aufnahm, war es eigentlich nicht ge-

„Meine Platte bietet Salsa Musik, was das Rhythmische anbetrifft, aber die Bläser bringen dazu Jazz-Improvisationen. Ich füge das lateinamerikanische Element mit dem Jazz ganz organisch zusammen.“

dacht, ich wollte es mit Tenor- und Posaunenklang haben. Wenn man die Soli der „Latino blue“-Platte aufmerksam hört, dann merkt man, daß es durchweg richtige Jazzsolis sind. Jazz und lateinamerikanische Musik ist in vielen Bereichen synonym, denn sie haben dieselben Wurzeln, das afrocubanische Erbe. Das ist ein schwarzes Element. Meine Platte bietet Salsa Musik, was das Rhythmische anbetrifft, aber die Bläser bringen dazu Jazz-Improvisationen. Das muß so sein, denn es steckt in mir. Ich füge das lateinamerikanische Element mit dem Jazz ganz organisch zusammen. Ich glaube diese Produktion ist für die heutige Jazz-Szene genau so relevant wie es in den 40er Jahren die Musik des Dizzy Gillespie Orchesters war, etwa Musik wie „Manteca“. Und das galt immer als aufregender Jazz.

Die populäre Musik der Zukunft: Latin

Ich habe eine Menge Musikprojekte in meinem Kopf. Bobby Burgess und ich werde bestimmt irgendwelche Posaunenformationen aufstellen, etwa mit Slide Hampton und Kai Winding und einer Rhythmusgruppe. Ich möchte gerne mit der lateinamerikanischen Formation weitermachen, die Mitglieder haben auch alle großes Interesse an dieser Musik. Bevor ich zum Sommerurlaub in die USA flog, rief mich Roy Louis an und bat mich um die Musik, damit sie sie bis zum nächsten Auftritt proben könnten, sie hätten so großen Spaß daran gehabt. Angelito Perez lebt jetzt wieder in Caracas, wo er heiratete. Ich fand aber einen Ersatz für ihn, einen Percussionisten aus Puerto Rico, der ganz phantastisch ist und der, wie ich glaube, bei der Münchner Oper spielt. Er ist der neue Congaspieler in meiner Gruppe. So wie die Lage also aussieht, ist sie recht vielversprechend.

Was den Plattenverkauf anbetrifft, kann ich noch nichts sagen, ich hoffe nur, daß die Leute, die Musik gerne hören, sich daran freuen. Wenn die Deutsche Gram-

mophon erkennt, daß sie mit „Latino blue“ die erste wirkliche Salsa Platte an der Hand und damit etwas besonderes hat, dann verspreche ich mir einiges an Promotion. Vielleicht entschließen sie sich dann auch mehr dafür zu tun, uns zu pushen. Ich meine, daß die lateinamerikanische Musik die populäre Musik der Zukunft sein kann, schließlich hatte sie schon immer eine große Anhängerschaft. Die Salsa Musik wird sich aber etwas weiterentwickeln, es wird nicht bei der traditionellen Form bleiben, auch die Texte können sich nicht ausschließlich auf die spanische Sprache beschränken, sie müssen zumindest auch englisch werden. Irgendjemand muß damit anfangen, englische Texte dafür zu schreiben, die das Feeling, den Inhalt der Stücke verdeutlichen. Wenn all diese Dinge zusammenfließen, dann entsteht daraus eine gute Form, die sich gewiß verkaufen läßt. Dieses Album von mir ist nur der allererste Anfang von dem, was ich tun möchte. Nur ein kleiner Vorgeschmack von dem, was möglich ist und getan werden kann.

Ich kann nicht sagen, ob ich immer beim Jazz bleibe, aber bestimmt bei der Musik. Ich spiele ja Dixieland mit der Darktown Jazz Band, machte ebenso bei Avantgarde-Formationen, etwa bei Klaus Lenz, mit, kann mit allen spielen, mache das auch gerne. Zudem lerne ich viel dabei. Musik ist immer in mir, doch bevorzuge ich die lateinamerikanische Musik, fühle mich auch als Latino. Ich habe auch keine Probleme, irgendwelche Leute zu finden, die an meine Musik glauben. Schwierigkeiten machen nur die anfallenden Kosten für die Produktion. Wer will und kann sie übernehmen? Wer den Vertrieb der Platte übernimmt, kann mich aufbauen oder umbringen. Aber das ist nur eine Seite des Lebens, über die man sich keine Illusionen machen, sondern die man realistisch sehen sollte. Ich möchte unbedingt eine andere derartige Plattenproduktion machen, selbst wenn ich sie alleine finanzieren muß. Viele Leute sind an mich herangetreten, ich solle bei dieser oder jener Plattenproduktion mitmachen. Aber es widerstrebt mir, meinen Namen auf allzu vielen Platten zu sehen, die nicht meine Musik bieten. Das tut dem Namen auch Abbruch. Ich möchte in erster Linie meine eigenen Pläne verwirklichen.

Plattenhinweise

Joe Gallardo „Latino blue“
Sandra SMP 2108

Mel Lewis-Bill Hardman-Kai Winding-Joe Gallardo-Wilbur Little „The New Mel Lewis Quintet - live“
Sandra SMP 2107

Darktown Jazzband „Pretty little Missie“
DJB 150 001

Ernst-Ludwig Petrowsky

„Wie hast Du als DDR-Bürger die ersten Informationen über Jazz bekommen?“

„Die ersten fast nur über Radio, und eine der wichtigsten Quellen war dabei Willis Conover.“

„Also Voice of America.“

„Ja, genau. Und dann hat sich ja zum Beispiel diese polnische Jazz-Zeitung etabliert, Jazz Forum, die in Warschau erscheint und die auch in deutscher Sprache in der DDR zu kriegen ist. Seitdem ist der Informationsfluß ziemlich gut.“

„Wie unterscheidet sich eine Karriere eines DDR-Jazzers von einer Karriere in Westdeutschland?“

„Das ist von mir aus schwer zu sagen. Ich kann ja nur von meiner Entwicklung, wenn ich das als Karriere bezeichnen darf, dort ausgehen. Eine Karriere als Jazzler habe ich eigentlich erst in den letzten Jahren gemacht. Als Profi-Jazzler, der vom Jazz auch lebt, arbeite ich nämlich erst seit einem Jahr, zuvor habe ich das nur nebenbei betrieben. Ich war ja lange Jahre Leiter von Tanzkapellen, habe auch in Big Bands, in Unterhaltungssorchestern gespielt, weil es überhaupt nicht möglich war, vom Jazz zu leben. Es gab in den sechziger Jahren beispielsweise außer Joachim Kühn kaum jemand, der eine eigene, regelmäßig auftretende Band hatte oder in einer solchen Band spielte. Das wurde so nebenbei gemacht, und im Grunde genommen lebte man von der Tanzmusik. Erst in der letzten Zeit, Ende der sechziger und in den siebziger Jahren, hat sich eine Szene etabliert, die heute ganz gut gewachsen dasteht, für die es aber früher überhaupt keine Kriterien gab, um als Szene bezeichnet zu werden. Ich bin von 1970 bis 1979 auch in einer Big Band beim Rundfunk gewesen, deren Jazzangebot sehr mager und mengenmäßig klein war. Andererseits ist es ein ziemlicher Streß, als Saxophonsatzführer dort zu fungieren, zumal ich außerdem noch Vertrauensmann der Band beim Rundfunk gegenüber war. Ich hatte also auch organisatorische Probleme, sehr viel Arbeit und habe den ganzen Jazz nebenbei betrieben.“

„In Schweden, also im kapitalistischen Westen, gibt es schon ein Sozialmodell,

das Jazzmusikern ein Grundhonorar vom Staat aus garantiert. Gibt es etwas entsprechendes in der DDR, d. h. wie werden da die Jazzler von offizieller Seite eingeschätzt?“

„Dieses Sozialmodell, das Du eben nannst, haben wir nicht - davon sind wir weit entfernt. Bei uns ist das so: der Staat schätzt die Jazzler sehr hoch und sehr gut ein. Aber davon zu leben, ist natürlich auch hart, weil es nun mal keine Musik ist, die ein großes Publikum hat.

Wir haben in fast allen staatlichen Kulturhäusern oder in Clubs, die von den Studenten oder auch von der Jugendorganisation, der ‚Freien Deutschen Jugend‘, betrieben werden, viele Möglichkeiten zu spielen, weil in all diesen Institutionen ein Teil des Programms auch dem Jazz gewidmet ist. Es gibt also keine speziellen Jazzclubs, aber jeder Club hat ein weit gefächertes Programm, das regelmäßig Jazz enthält. Außerdem gibt es einige Veranstalter, die etwas für den Jazz getan haben, was über örtliche Clubgeschäfte hinausgeht, wie zum Beispiel die Arbeitsgemeinschaft Jazz Peitz. Die Peitzer Jazzwerkstatt ist ja schon ein weltbekannter Begriff. Dann gibt es in fast allen großen Städten mit Universitäten regelrechte Jazztage, beispielsweise in Leipzig, Jena, Glauchau, Dresden.“

„Sind das privatwirtschaftliche Unternehmungen oder hängen die staatlichen Kulturhäuser mit drin wie in der UdSSR, wo auch die Jazzclubs in die Kulturpaläste integriert sind?“

„Genau, das ist wahrscheinlich so ein ähnliches Modell. Die Jazzclubs sind immer hineinintegriert in offizielle Kulturhäuser, Studentenclubs, sind Teil der Jugendorganisation, des Kulturbundes oder der städtischen Institutionen wie ‚Rat der Stadt, Abteilung Kultur‘. In Berlin hat jeder Stadtbezirk ein Kulturhaus, das von dem Magistrat quasi betrieben wird. Das sind die Träger all dieser Aktivitäten.“

„Und somit wird auch der Jazz automatisch subventioniert?“

„Ja, als Teil des ganzen Subventionsunternehmens, das aber - ein offenes Geheimnis - sehr schwierig ist, weil die Clubs sich natürlich auch nach der Decke

strecken müssen. Das kann man natürlich besser, wenn man Discomusik macht, als wenn man ein Jazzkonzert veranstaltet. Wir müssen da sehr oft unterm Preis spielen, weil einfach der Fond nicht höher wird in dieser Zeit der angespannten Konjunktur, die ja weltweit ist und an der unser Staat nicht vorbeikommt.“

„Wie kann man in der DDR Schallplatten machen? Man kann ja dort nicht - wie im Westen möglich - Schallplatten auf eigene Faust produzieren, sondern man ist da auf die staatliche ‚Amiga‘ angewiesen.“

„Es gibt einen Volkseigenen Betrieb ‚Deutsche Schallplatten‘, zu dem gehören die Abteilung ‚Eterna‘, die mehr klassische Musik produziert, und ‚Amiga‘, unter deren Label nun alles fällt - von der Tanzmusik bis zum Jazz. Und auch hier erscheint der Jazz nur als ein ganz kleiner Teil des Programms.“

Er repräsentiert nicht die Situation, die wir haben. Zum Beispiel gibt es von mir eine Schallplatte, die 1978 produziert wurde, die eigentlich aber aus Produktionen des Rundfunks besteht. Und vorher habe ich mit dem Rundfunk-Jazzensemble Studio IV - ich glaube 1964 - die letzte Platte gemacht. Im Moment weiß ich nicht zu sagen, wann es mir gelingt, wieder eine zu machen. Das geschieht sehr sporadisch, und darunter leiden alle Musiker, zumal das ein Problem ist, das nicht damit begründet werden kann, daß keine Nachfrage nach derartigen Platten bestünde, denn sie würden reißend gehen. Aber die damit befaßten Funktionäre dieser Schallplattenfirma sind überhaupt nicht orientiert über das eigentliche Jazzleben in der DDR und die Ambitionen des Publikums. Da wird mehr vom Schreibtisch geurteilt.“

„Wie sind da die Auflagen etwa? Also von Synopsis oder von der Platte mit Deinem Trio im Mittelpunkt?“

„Das geht aus dem eben gesagten hervor. Die Auflagen sind viel zu gering. Ich habe keine Ahnung über die Höhe, muß ich gestehen, ich weiß nur, daß die Synopsis-Platte ganz schnell vergriffen war, nachdem Amiga eine viel zu kleine Auflage geplant hatte. Und so geht es mit allen Platten. Der Bedarf an Jazz ist sehr groß, und in letzter Zeit versucht Amiga dem entgegen zu kommen, indem dort auch Lizenzausgaben von CBS und WEA hergebracht werden: Jazzklassiker oder auch Albert Mangelsdorff. Da tut sich in letzter Zeit zum Glück doch einiges. Aber mit Produktionen unserer Musiker? Ich weiß nur, daß Conny Bauer eine Soloplatte plant. Vielleicht ist er jetzt schon beim produzieren.“

„1965 hast Du eine Platte aufgenommen, in der Manfred Krug mitgemacht hat, der ja auch hier sehr bekannt ist. Wie schätzt Du Manfred Krug ein? Nur als Schauspieler, der ein bißchen singt, oder als vollwertigen Jazzsänger?“

„Als Jazzsänger auf keinen Fall. Ich schätze ihn als eine ganz starke Persön-



Arbeitet erst seit über einem Jahr als Profi-Jazzler: Ernst-Ludwig Petrowsky

Foto: Hans Kumpf

lichkeit, egal was er macht. Sein künstlerisches Format wird durch die ihn kennzeichnende Mischung zwischen Musikalität und schauspielerischem Talent bestimmt. Er hat mir selbst mal gesagt, er brauche eigentlich nur zu versuchen, das Publikum in Kreise aufzuteilen: die einen meinen, er sei ein guter Sänger, die anderen, er sei ein guter Schauspieler. In jedem Falle kämen dann so viele zusammen, daß er um seinen Erfolg keine Angst zu haben brauche. Aber Jazzsänger ist er nicht, sondern mehr ein Entertainer-Typ, der ungeheuer stark wirkt und der gute Texte schreibt."

"In der Bundesrepublik haben wir jetzt eigentlich ganz gute Kontakte zum Jazzleben in sozialistischen Ländern. Angefangen hat es mit Polen, dann folgten

Tschechoslowakei, Ungarn und jetzt auch die DDR. Wie sieht es aus mit den Kontakten zwischen den Jazzmusikern in der DDR und der UdSSR? Als ich in Rußland war, habe ich festgestellt, daß die Informationen dort recht spärlich sind, daß die russischen Jazzfreunde sehr gut über amerikanischen und den westdeutschen Jazz unterrichtet sind, aber nicht unbedingt über den DDR-Jazz."

"Ich weiß nicht, wie sehr sie orientiert sind. Wir haben da auch wenig Kontakte. Wir hatten vor zwei Jahren das russische Ganelin Trio, eine fantastische Gruppe, in Berlin und sollen jetzt mit ihm zusammen bei einer Peitzer Jazzwerkstatt spielen. Also das Ganelin Trio und das Petrowsky Trio. Darauf freuen wir uns sehr. Wir hatten aber lange Probleme mit Informatio-

nen und Kontakten, obgleich ich schon umfangreiche Tourneen durch die Sowjetunion gemacht und dort auch fantastische Musiker kennengelernt habe."

"Wie kam es dazu, daß jetzt die Verbindung zwischen den Jazzern in der DDR und der Bundesrepublik so eng sind? Es fing damit an, daß die Berliner Free Music Production einige DDR-Jazzler produziert hat, und jetzt bist Du ja selbst ziemlich oft in Westdeutschland."

"Das ist eigentlich eine ungeheuer lange Entwicklung. Ich kann das sagen, weil die Kontakte sehr weit zurückliegen. Das war Anfang der siebziger Jahre, da gab es in Berlin - in der DDR-Hauptstadt also - ein Lokal, das hieß 'Die Melodie'. Dort hatte Klaus Lenz einen Abend organisiert, an dem eine Jazz Session durchgeführt wurde. Dieses Lokal war dann so ein Musikantentreff, in dem alles mögliche passierte, also nicht nur Free Jazz, sondern auch rockartiger Jazz. Und in dieses Lokal kamen auch mal aus dem westlichen Bereich Musikanten, die einfach so mitspielten. Das war das erste Mal bei einem Live-Konzert, an das ich mich noch gut erinnere: da waren Alexander von Schlippenbach, Paul Rutherford und Peter Brötzmann dabei. Das war so ein ganzes FMP-Paket. Wir haben mit denen gespielt, und die hatten ihrerseits so viel Interesse an uns, daß Jost Gebers über den Rundfunk der DDR zunächst ein paar Bänder gekauft hat, die er als Platten rausbrachte. Natürlich hat er dann aus dem legitimen Anspruch heraus auch versucht, uns live zu bekommen. Es bedurfte wahrscheinlich sehr vieler Verhandlungen, bis es schließlich soweit war, daß wir auch hier mal im Westen spielen konnten. Das war das Verdienst der FMP. Und jetzt ist es so, daß wir auf Grund der Platten und der Veröffentlichungen eben auch gelegentlich mal hier und da ein Engagement im Westen haben, was eigentlich ganz natürlich ist und worüber wir uns sehr freuen."

"Du hast mir vor diesem Gespräch erzählt, daß Du bei Deinem Grenzübertritt von den DDR-Grenzen recht freundlich behandelt worden bist, daß dagegen die Aufnahme hier im Westen weniger freundlich war..."

"Ich habe mich gewundert. Für unsere Grenze war das offensichtlich schon ein normaler Vorgang, daß ein Musiker ein Konzert im Ausland bestreitet, aber die bundesdeutschen Grenzer waren arg mißtrauisch. Auch meine Legimitation als Musiker und meine Unterlagen, die besagten, daß ich hier ein Konzert gebe, haben nichts von ihrem Mißtrauen genommen. Ich mußte alle möglichen konkreten Adressen und Übernachtungsquartiere angeben. Diese Mißtrauen war arg deprimierend und frustrierend, es war wirklich

lächerlich und erschien mir in diesem Fall als Kontrast zwischen Ost und West." Der 1933 in Güstrow geborene, jetzt in Ostberlin lebende Ernst-Ludwig Petrowsky hat sich in der Bundesrepublik nicht nur einen guten Namen gemacht, er ist hier auch zunehmend „live“ präsent. Seit kurzer Zeit ist dieser „dienstälteste DDR-Jazzler“, wie er sich einmal bezeichnet hat, ein selbständiger Free Jazzler. Zuvor verdiente er sich seine Brötchen im Sozialistischen Deutschland (notgedrungenenmaßen) mit Tanzmusik und Big-Band-Arbeit. Bei den Festivals in Moers und Berlin war er bereit zu hören, auch war er zusammen mit Perry Robinson, John Carter, Gianluigi Trovesi, Theo Jörgensmann und Bernd Konrad beim „Clarinet Meeting“ des SWF dabei. Mit dem Ganelin-Trio, der führenden sowjetischen Avantgarde-Formation, spielte er wenige Tage nach diesem Plattentest bei der Jazzwerkstatt Peitz (DDR) zusammen.

Hans Kumpf

Jimmy Giuffre: „The Waiting“, aus „Music For People, Birds, Butterflies S Mosquitos“, Choice S 1001, Jimmy Giuffre cl, Kiyoshi Tokunaga b, Randy Kaye dm, aufg. Dezember 1972.

Ich bin der Ungeschicktesten einer, wenn es darum geht, aus dieser Musik zu raten, wer das ist. Da gibt es ja eine Richtung - Mode würde vielleicht zu weit gehen -, die sich so ein bißchen orientalisch gebärdet hat in einer gewissen Zeit. Sie hat sich geöffnet unter dem großen Anspruch „Meet the World“, wie es der gute Joachim-Ernst Berendt so schön formuliert hat. Ich würde höchstens sagen können, daß es sich um Europäer handelt, die sich hier ganz geschickt orientalisch formulieren.

Berliner Improvisations-Quartett: „Nocturno“, Komposition von Manfred Schulze, Amiga 8 55 717, Wilfried Staufenberg voc, cello, Manfred Schulze bs, Andreas Altenfelder voc, tp, Hermann Keller voc, p, aufg. Juli 1979.

Das ist kein Problem - das ist das Berliner Improvisations-Quartett. Ich habe diese Aufnahme noch nicht gehört und muß gestehen, daß ich das geraten habe, obgleich ich die Platte auch noch nicht gehört habe - peinlicherweise. Was ich da so hörte, ist gut gemacht. Und das mit dem ihm eigenen Anspruch, daß sie eigentlich über den Jazz hinausgehen beziehungsweise in die E-Musik reingehen beziehungsweise von der E-Musik ausgehen und bis in den Jazz hineinragen. Aber eben auf diesem immerhin nicht ganz einfachen Balanceakt. Erkennbar sind die Jungs daran, daß der Andy mit seinem

Plattentest mit Ernst- Ludwig Petrowsky

Trompetenton ziemlich leicht zu identifizieren ist und auch der gute Manfred Schulze mit seinem Bariton und Hermann Keller und Wilfried Staufenberg mit dem - wie ich schon sagte - ihnen gemäßen und typischen Anspruch. Sie wollen ja mehr in die Ernste Musik hinein, und das machen sie sehr gut.

Kazimierz Serocki: „Swinging Music“, Muza SXL 0573, Music Workshop Warschau: Zygmunt Krauze p, Edward Boro-wiak tb, Witold Galzka cello, Czeslaw Pal-kowski cl, Komponiert 1970.

Sehr interessant, wie sich die Bläser hier perkussiv kaschieren und verstecken und dann sich doch noch bläserisch formulieren. Aber ich bin außerstande, das zu orten, von welcher Ecke das kommen kann. Ich meine auch hier, obgleich ich mich ja schon mal geirrt habe, daß es Europäer sind. In diesem Fall aus dem einfachen Grunde, weil es irgendwo ein bißchen swingt, aber doch nicht auf eine amerikanische Art, sondern in einer gewissen Verhaltenseinheit. Aber irgendwie sehr interessant.

Jörgensmann/Kumpf/Konrad: „West-coast“, aus Theo Jörgensmann „In Time“, AKM 003, Theo Jörgensmann, Hans Kumpf, Bernd Konrad cl, Thomas Schulte b, aufg. Mai 1976.

Eine der vielen guten Möglichkeiten, die der Free Jazz freigesetzt hat. Ich bin auch hier außerstande zu sagen, wer das war. Aber ich fand das sehr stimmungsvoll, den Zusammenhang zwischen dem notistisch oder möglicherweise graphisch und dem frei Formulierten. Die Musiker wissen mit sich und den anderen umzugehen. Ich

finde das schön, und das ist auch selten, daß man in heutiger Zeit sich traut, so leise zu spielen - sehr angenehm. Leider weiß ich nicht, wer das sein könnte. Es gibt ja heute so viele Musiker die so oder ähnlich klingen. Aber gute Klarinettenisten auf jeden Fall.

Perry Robinson: „Shenandoah“ (How I Long To Look Into Your Third), aus „Kundalini“, IAI 37.38.56, Perry Robinson cl, Badal Roy tablas, aufg. Februar 1978.

Das ist auch ein schwieriges Problem, wobei mir ganz persönlich das ein bißchen zu süß vorkommt von der Klarinette her. Abgesehen davon bin ich auch hier außerstande zu orten, wer das sein könnte.

Werner Heider: „Inventio II“ aus „Soli“, Colos SM 628, Hans Deinzer cl, komponiert 1962.

Tony Coe könnte ich mir vorstellen. Ich kenne eigentlich nur ihn als einen, der so einen klassisch geschulten Ton hat und noch so eine ausgefeilte - auch im „ernsten“ konzertanten Sinne - Technik.

Wjatscheslaw Ganelin: „Con Anima“ (Anfang), Melodija C60-07 361-2, Wjatschslaw Ganelin p, Wladimir Chekasin as, Wladimir Tarasow dm.

Es ist auch mal schön so eine kräftige Time zu hören. Der Schlagzeuger erschien mir als der stärkste Mann in diesem Genre, den Saxophonisten kenne ich irgendwoher, weiß ihn aber nicht unterzubringen. Das ist alles, was mir dazu einfällt.

Saffet Gündeger: „Taksim“, Aus Okey Temiz Trio „Turkish Folk Jazz“, SNTF 668, Saffet Gündeger cl, aufg. März 1974.

Ein sehr guter Klarinettenist - technisch. Leicht balkanefärbt fast. Mehr kann ich dazu nicht sagen.

Brötzmann/Bennink: „Aufen Nr. 1“, aus „Schwarzwaldfahrt“, FMP 0440, Peter Brötzmann und Han Bennink cl, div. instr., aufg. Mai 1977

Die Zeiten sind - gottseidank oder leider - vorbei, in denen noch eine Trompete nach Bix Beiderbecke klang oder nach Buddy Bolden oder nach Miles Davis. Heutzutage gibt es ein derartiges Spektrum. Ich bin nicht sehr informiert, wie eine Klarinette überall klingt. Sehr interessant, ein bißchen zu viel Hall, das hätte auch naturell gut geklungen.

Jazz aktuell

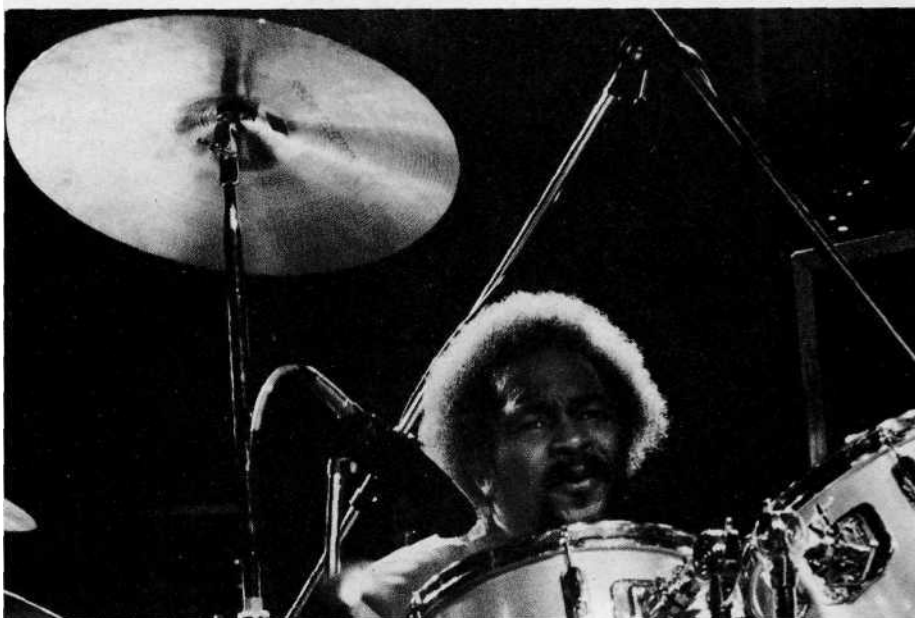
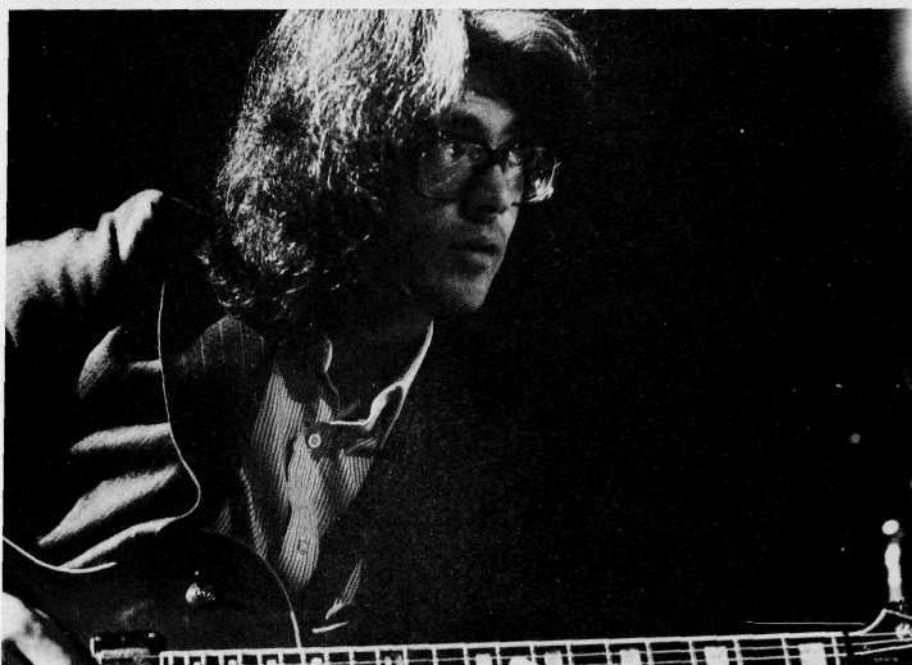
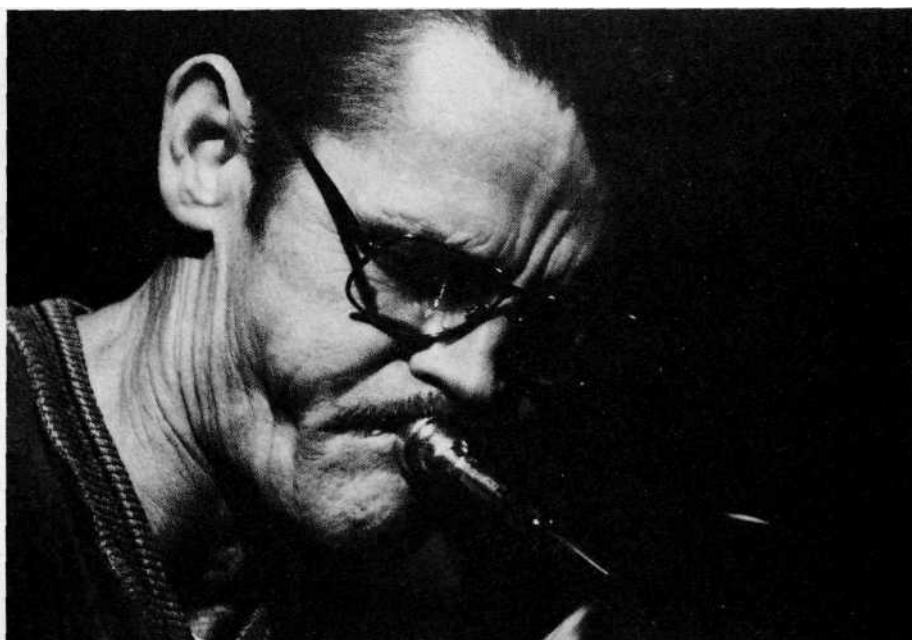
Sensibles Zusammenspiel

Baker - Coryell - Mouzon

So skeptisch man dem Gastspiel des amerikanischen Trompeters Chet Baker angesichts seiner neuen Besetzung mit so eigenständigen Musikern wie dem Gitarristen Larry Coryell und dem Schlagzeuger Alphonse Mouzon entgegensetzen konnte, so überrascht mußte man schon nach ein, zwei Stücken zugeben, daß sich hier eine homogen wirkende Formation zusammengefunden hat, in der eine große Bereitschaft zur gegenseitigen Anpassung besteht. Und das ist keineswegs selbstverständlich bei einer Band, die eher am Schreibtisch cleverer Manager zusammengestellt worden zu sein scheint als aus rein musikalischen Überlegungen heraus.

Chet Baker liefert mit seiner empfindsamen, traurig-vibratolosen Tongebung, die beinahe elegisch die Höhen und Tiefen eines wechselvollen Jazzmusiker-Lebens zu durchmessen scheint, den Boden, auf dem sich alles an diesem Abend im Berliner Quartier Latin aufbaut: die Jazz-Tradition, insbesondere die des Cool Jazz, die bei Baker sowohl durch Musizierart als auch durch sein äußeres Wesen zur personifizierten Einheit wird. Regungslos auf dem Stuhl zusammengekauert, liefert er beredte Prosa auf der Trompete, seine traumwandlerischen Scat-vocals sind getragen von der leisen Heiterkeit eines Stoikers. Das hat seine Ausstrahlung auch auf die übrigen Musiker.

Larry Coryell paßt sich auf der akustischen Gitarre dem lyrischen Kontext an. Kontrastreich beschwört er in seinem Spiel die Melodieführung historischen Jazz-Gitarre-Spiels herauf und versetzt sie mit den ebenso elegant-virtuosen, aber doch rauher wirkenden aktuellen Spieltechniken, die, das merkt man, je weiter er sich von Bakerschen Vorgaben entfernt, mehr rein technisch als musikalisch aussagekräftig faszinieren. Das Schlagzeug von Alphonse Mouzon besticht einmal nicht durch die übertrieben wuchtigen Wirbel und Schläge, welche man von dem Star-Drummer sonst gewohnt ist. Mit sensiblem Besensspiel versteht er es ebenso, zu beweisen, daß er zu den vielseitigsten Polyrythmikern zu zählen ist. Sein Temperament, das man ständig kochen fühlt, setzt er als Begleiter kreativ um. In mehrfachen Soli tritt es mit Vehemenz zutage und darf sich ausleben. Bakers inzwischen langjähriger musikalischer Begleiter, der Stuttgarter Vibraphonist Wolfgang Lackerschmid, setzt sich wirkungsvoll mit



V. o. n. u.: Chet Baker, Larry Coryell, Alphonse Mouzon

Fotos: Manfred Rinderspacher

Klangfarben in Szene, an rhythmischer Flexibilität gebricht es dem talentierten Musiker noch ein wenig, das fiel besonders im Vergleich mit dem Bassisten Frank Tusa auf, der mit großer Wendigkeit zwischen Rhythmus- und Melodiegruppe vermittelte.

Chet Bakers ad-hoc-zusammengestellte Gruppe bewies, daß profilierte Jazz-Solisten auch kurzfristig zu sensiblem Zusammenspiel von hohem Niveau finden können - Baker selbst entpuppte sich dabei als Musikerpersönlichkeit von hohem Integrationsvermögen. Ein Glücksfall.

Lothar Jänichen

Regensburger Jazzleben

SOH

Viel hört man nicht aus der oberpfälzisch-niederbayrischen Gegend - zumindest was den Jazz anbelangt. In anderen publizitätswirksamen Aktionen lassen sich die „Hinterwälder“ kaum etwas vormachen. Mit viel Mühe und ausreichend Tiefschlägen hat sich aber in den letzten Jahren der Jazz Club Kneiting (vor den Toren Regensburgs) zu einer Institution entwickelt, wo jazzbeleckte Musikfreunde relativ regelmäßig ihrer Minderheitenneigung nachgehen können. Das angebotene Spektrum reicht dabei vom Mainstream bis in den Free Jazz, von Amateuren über semiprofessionelle Gruppen bis zu gelegentlichen Spitzenkonzerten. Eines davon in der Herbstsaison war der Auftritt der englisch-deutschen Gruppe SOH von Alan Skidmore, Tony Oxley und Ali Haurand. Bei einem für Regensburger Verhältnisse sehr gut besuchten Konzert, entfalteten die drei eine dynamisch pulsierende Klangwelt, wie sie die nicht gerade verwöhnten Jazzanhänger der Ostbayermetropole gern häufiger zu Ohren und Gemüt bekämen. Die regional-spezifischen Gegebenheiten lassen allerdings nur eine sehr begrenzte Anzahl von Jazzkonzerten - vor allem der modernen Richtungen - zu und das fast jedesmal mit der nervösen Sorge vor empfindlichen Rückschlägen.

Selten, auch von größeren Formationen nicht immer, war in Kneiting ein so dichter, interagierender Sound zu hören wie von den beiden Briten und dem Viersener. Nach der sprichwörtlichen englischen Kühle sucht man bei dem Tenoristen Alan Skidmore vergebens. Sein Spiel ist kraftvoll bis hin zur Explosivität, aber trotzdem herrlich und voller Gefühl. Beißende Attacken in den oberen Tonlagen folgen auf bedächtig eingeleitete Melodien, wechseln mit freejazzigen Chorrussen und fangen sich wieder im kollektiven Ensemblespiel. Gefühlvolle Balladen beherrscht er mit derselben Sicherheit und bearbeitet

sie mit ebensoviel musikalischem Einfallsreichtum wie rasant losgehende Kompositionen. Spielwitz und Originalität sind aber nicht nur bei Skidmore zu finden, sondern gleichermaßen bei seinen absolut gleichberechtigten Partnern, die genauso entscheidend SOH mitprägen. Da ist der solide und sichere Oxley mit seinem unorthodoxen Schlagwerk (ein minimales Schlagzeugset mit afrikanischen und selbstgebauten Instrumenten), der sowohl für ein tragfähiges Fundament sorgt, als auch - häufig gleichzeitig - sich überlagernde Rhythmen zu einem sprühenden Feuerwerk entfaltet. Ohne Zweifel hört der ruhige Engländer mit einem sehr sensiblen Ohr auf seine Mitspieler und setzt das Gehörte auf adäquate Weise um.

Auch wenn sein Spiel aufgrund der ungewöhnlichen Instrumentierung gelegentlich etwas blechern klingt, wirken die vielschichtigen und -farbigen Klangkonstruktionen faszinierend und spannend. Auch beim Solo wird deutlich, welche Abwechslung er imstande ist zu erzeugen. Beim Zuhörer drängte sich mehr gelegentlich der Vergleich zu dem Pianisten Cecil Taylor auf.

Bei allen dreien ist durchgehend spürbar, daß hier ein hohes Maß an Übereinstimmung, Interaktion- und Kommunikationsbereitschaft erreicht ist, wobei die Individualität jedes Spielers ihren festen, akzeptierten Platz hat. So ist nicht einer der Sideman der anderen oder verbindendes Glied, sondern das Trio steht in einem ständigen, gemeinsamen Wechselprozeß zwischen kollektivem Musizieren und individuellen Aktionen, die von den anderen aufgegriffen und weitergeführt werden. Während des Spielens herrscht eine für alle Lebensbereiche wünschenswerte geistige und emotionale Übereinstimmung vor, die eine Konfliktaustragung nicht vermeidet, sondern ihr offen gegenübersteht.

Der Beitrag Haurands ist dabei genauso wichtig wie die der beiden anderen. Wie ein Derwisch fegt er über die Saiten, schnuppert einmal ganz kurz ins Klassische, steigt in die Tiefen des Blues, überlagert einen Chorus von Skidmore mit einem eigenen und verschafft der Musik damit die Komplexität, wie sie vom Publikum begeistert angenommen wird.

Michael Scheiner

Der Umgang mit dem Schema F

World Saxophone Quartet

Das World Saxophone Quartet setzt sich aus vier jungen schwarzen Saxophonisten zusammen, die mit avantgardistischen Mitteln vor allem eins tun - swingen. Das geht, ohne der Schlagworte wie Nostalgie, Rückblick, neue Schönheit und so weiter verdächtigt zu werden. Denn der Free

Jazz hatte jenes elementarste Signum des Jazz, den Swing, wie eingefleischtes Vorurteil es oft wissen will, nicht als Ausdruck zuversichtlichen Lebensgefühls liquidiert, sondern nur in seiner heruntergekommenen Form, als rhythmisch-harmonisch blankes Schema F außer Kraft gesetzt. Swing ist eben nicht nur Offbeat, diese rhythmisch-metrische Verschiebung, er kann auch in Klangfarbe, Harmonik, Melodie nisten, auch dort seine Gefühle beschreibende Wirkung entfalten. David Murray, Julius Hemphill, Oliver Lake und Hamiet Bluiett, jeder auch Solist in anderen Formationen und seit 1976 im World Saxophone Quartet zusammen, benutzen als Grundmaterial die Reste jenes Schema F, kurze und kürzeste Klischees von Swing-Phrasen, wie der Fan sie als abgenutzte Konvention, als Jazz-Lalala im Fuß hat. Manchmal sind auch Originalzitate dabei. Sie werden in freier Stimmführung, eckig und rau, zusammengesetzt, als prägnante Themen mit süßer Schärfe im Vierer-Satz zugerichtet. Die Improvisation darüber ist Kommunikation, Austausch, freies Reden, miteinander, gegeneinander und auch absichtsvoll aneinander vorbei. Die fehlende Rhythmusgruppe markieren zumeist zwei Saxophone. Sie intonieren das Swing-Klischee als ständig wiederkehrende, prägnante Motive, als Riff. Baßklarinette oder Baritonsaxophon lassen dazu den Baß imitativ frei pulsieren, der Vierte improvisiert.

Oder, im anderen Modell des Improvisierens, wird das Klischee in fließenden Free-Jazz-Linien zerrieben, gleichsam zum Chaos gebündelt, immer wieder neu angesetzt. Als Spielfigur bleibt es, gedoppelt, vervielfältigt, wie umherspukende Geister erhalten. Das erinnert an ein Stehaufmännchen, das fröhlich schikaniert wird. Und dennoch ist es keine Leichenfledderei, sondern Swingmaterial, das mit frischen, kreativen Ausdrucksmöglichkeiten den verlorengegangenen Widerhaken des Jazz neu findet.

Ein anderer Typus, der sich auch in der Besetzung widerspiegelt (Baßklarinette, zwei Flöten, Saxophon) setzt eher auf die Sinnlichkeit des Klanges als auf Struktur, geordnete Unterhaltung und Korrespondenz. Das sind meist sehr freie Spaziergangsgespräche, langsam und virtuos, sehr flächig und pastoral, manchmal auch im elegischen Tonfall. Das ist dann keine Parodie mehr, keine freie Unbekümmtheit, sondern spröder Ernst, der nie den jazztypischen Tonfall verliert. Und dazu gehört auch, daß das World Saxophone Quartet, wie auch bei seinem letztjährigen Philharmonie-Auftritt, eine der wenigen Gruppen ist, die Mikrophone nicht nötig haben, die eben ästhetisch weit entfernt sind vom Schema F, mit dem sie als Material ständig umgehen.

Jürgen Engelhardt

Jazz aktuell

Ein Star noch im Schatten

Marty Cook

Ich geb' das gern zu: der Name Marty Cook hat mir vor dem Konzert des New Yorker Posaunisten im hannoverschen Jazzclub rein gar nichts gesagt. Gewiß, die Vorinformation klingt vielversprechend: einer der Antreiber der New Yorker Loft Scene, bei Kritikerumfragen immer mal wieder mit Albert Mangelsdorff in den höheren Chart-Regionen rangierend - das läßt keinen schwachbrüstigen Neuling erwarten. Doch was der noch recht junge Posaunist dann tatsächlich zu bieten hat, übertrifft noch hochgesteckte Erwartungen. Denn da ist einer am Werke, der sich kaum noch um Kästchen und Schubladen kümmert, in die wir gemeinhin jeden halbwegs Neuen einzusortieren pflegen. Der kommt vom Bebop, der hat viel Art Blakey gehört - so werden Talente auf Vorbilder reduziert. Marty Cook entzieht sich geschickt dieser Einspurigkeit. Was er spielt, kennt kaum ein Vorbild. Sein Konzert lebt von einem neuen Ton in der Improvisation, von einer unverbrauchten Bereitschaft, „stillos“ (im Sinne des Nicht-Festgelegt-Seins) Verschiedenes aus allen erdenklichen Winkeln der Jazz-Geschichte zu einer spannenden Mixtur anzurühren. Entfernt erinnert das an die Musizierform, die all jene DDR-Musiker auf bundesdeutschen Konzertbühnen so eindrucks- und wirkungsvoll vorgestellt haben. Doch natürlich ist Marty Cooks Ausgangsbasis eine ganz andere als die der Hanns-Eisler-Epigonen und -Veränderer. Selbstverständlich wurzelt (der weiße!) Cook in der Tradition „großer schwarzer Musik“, und auch ein erdiger Blues geht ihm ohne ernstliche Macken im Gefühl über die Lippen. Doch die Grundstimmung heißt Swing. Diese junge Formation läßt vor allem mal rhythmisch die Fetzen fliegen, rast ungehemmt durch die Themen. Apropos Themen: hier treibt ein veritabler Witzbold sein Unwesen! Was in dieser Musik an hintergründiger Alberei, an krausen Konstruktionen versteckt ist, findet nicht so rasch seinesgleichen. Man stelle sich mal vor: ein knorrig-stolpender Zirkus-Rhythmus in der spröden Ernsthaftigkeit berufsmäßig Freier! Vor wenigen Jahren noch nahe am Sakrileg, darf solcherart Zitierlust heute allemal als Bereicherung gelten.

Marty Cooks Arbeit als Solist orientiert sich dabei durchaus an den swingenden Ahnen, was Souveränität und Eleganz der Instrumentenführung betrifft. Herren vom Schlage eines Jay Jay Johnson oder Urbie Green zählen sicher zu Cooks geistigen Vätern. Nur - und das bewahrt ihn vor

eilfertiger Abstempelung - kann er die Vorfahren selbstbewußt hinter sich lassen. Seine derzeitigen Kollegen sind ihm dabei nach Kräften behilflich. Leonard Jones, ein sehr junger, sehr sparsam und dennoch vollmundig improvisierender Bassist, Seth Brody, ein ebenfalls junger Mann, dessen Tenorsaxophon in seiner fast emotionslosen Sprödigkeit viel von der Lester-Young-Tradition mitbekommen hat und vielleicht als einziger in der Gruppe der Gefahr zuneigt, Zurückhaltung als Spannungsarmut zu mißdeuten.

Sein Gegenüber macht das aber um ein Vielfaches wert. Ich wiederhole mich vermutlich, wenn ich in dem Wahl-Münchener Allan Praskin den aufregendsten, rasantesten und spielfreudigsten Altsaxophonisten der jüngeren Musikergeneration sehe. Gerade er, der im Göttinger Blue Roseland Orchestra perfekte Ballhaus-Musike der 20er Jahre spielt und zwei Tage später in Münchens „Schwabinger Spritz'n“ mit Charly Antolini in die hitzigen Mainstream-Vollen greift, beweist im Zusammenspiel mit Cook, wie aufgeschlossen er auch gegenüber dieser - und damit letztlich jeder - Jazzform ist. Bleibt mit Art Lewis ein Drummer, der unter den Beinahe-Neulingen dieser Formation schon ein etwas dickeres Erfahrungspolster vorzuweisen hat. Sein Schlagzeugspiel ist ein Musterbeispiel für die Fähigkeit, in Kreuzrhythmen und zurückhaltenden Stimmungsbildern gleichermaßen Spannung ins Orchester zu bringen. Doch da ist er an diesem Abend - und in dieser Gruppe - nur einer unter Fünfen, denen allen das gleich leicht von der Hand geht.

Michael Laages

Mittelmaß ohne Gefahr

German All Stars

Beklemmend anachronistisch gestaltete sich der Auftritt der German All Stars in der Berliner Hochschule der Künste, von der Idee zur Tournee und aufs Podium gezwungen, jene Formation um den Posaunisten Albert Mangelsdorff wiederzubeleben, die Ende der sechziger Jahre deutschen Jazz-Standard in alle Welt der Goethe-Institute trug. Längst hat jeder der Musiker sein eigenes stilistisches Lager gefunden und sich auf einem Mittelweg zu treffen, lag weder Gefahr noch höchste Not, sondern vermutlich nur Veranstalterinteresse vor. Der Klarinettist Rolf Kühn ist längst in jenen funky-dudelnden Party-Sound abgewandert, der Baßklarinetist Michel Pilz andererseits ins entgegenge-

setzte Free Jazz Gefilde, um nur zwei Extreme aufzuführen, die kaum zueinander finden können. Mit Rudi Fuesers Posaune, den Saxophonisten Emil Mangelsdorff, Heinz Sauer (er zehrt noch hörbar von seiner extensiven Frankfurter Begegnung mit Bennie Wallace) und Gerd Dudek, mit Manfred Schoof, Trompete, und der Rhythmusgruppe aus Wolfgang Daurer, Piano, Günter Lenz, Baß, Ralf Hübner, Schlagzeug, war viel deutscher Jazznamen-Klang versammelt, aber wenig Konzept, daraus etwas zu gestalten. Man räkelte sich lustlos über grüne Chorüsse, langweilte sich an den Impressionen über zwei gerückte phrygische Akkorde, viel unverbindliches Plätschern, viel solistische Routine, kaum Gespräch, kaum Dialog, nur schlechte und unsaubere Themeneinsätze, nur Schoof und Kühn, die allerdings vergeblich, bis zur Röte angestrenzte Gesichter boten. Heinz Sauers „Nachwort“, ein alter Tanzswing mit aufstauenden schönen Breaks im thematischen Profil, riß ein wenig aus Müdigkeit und Mittelmaß, ein im Rockbeat hämmernder Boogie war als Rausschmeißer gedacht. Er schmißt mit Nachdruck.

Jürgen Engelhardt

Brillante Tonhaufen

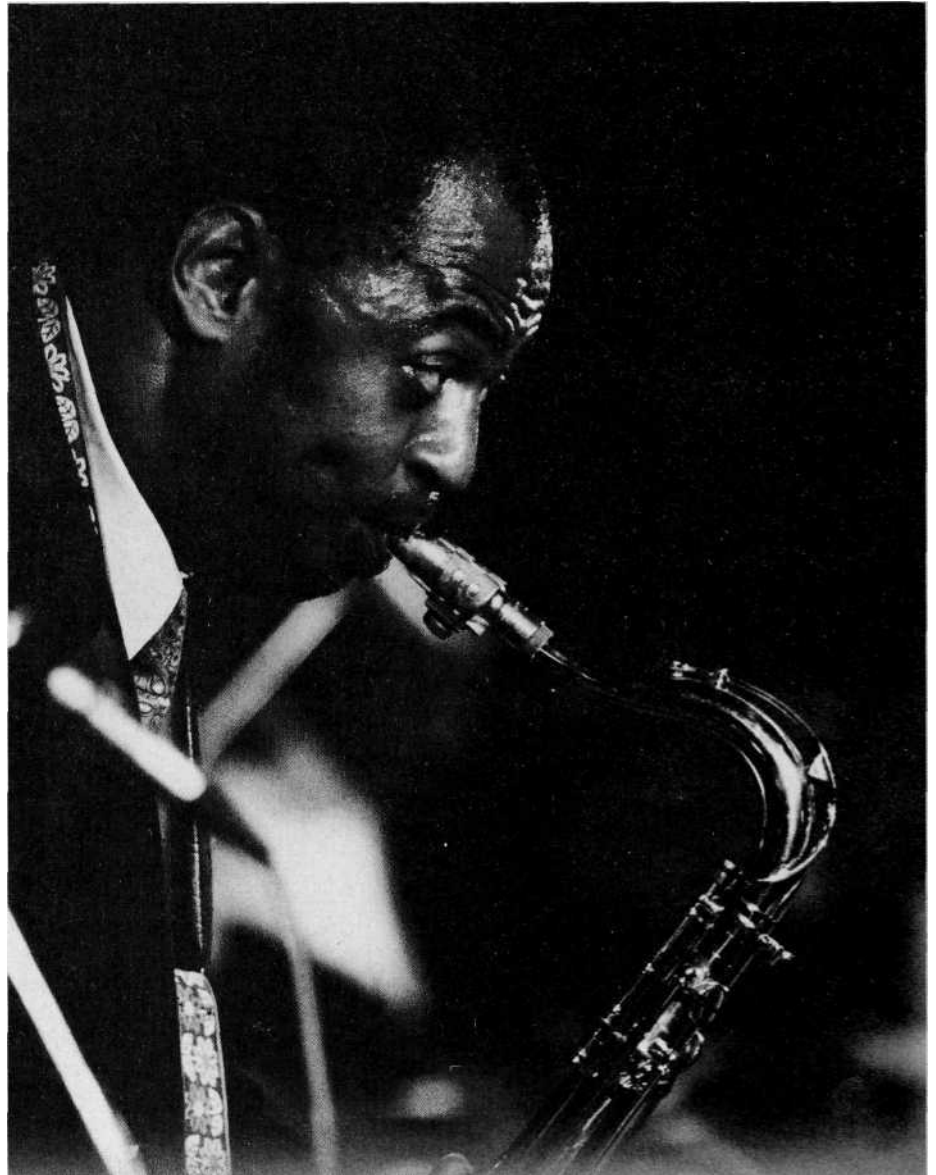
Oscar Peterson Trio

Oscar Peterson, der Salonvirtuose, hat jenes soziale Gefühlsdrama, das bereits ein einziger schwarz phrasierter Ton im Jazz formulieren kann, zugunsten europäischer Eleganz am überzeugendsten eliminiert, indem er brillante Haufen von Tönen, Läufen, Akkordketten und möglichst beidhändig in das entstehende Loch warf. Peterson improvisiert nicht eigentlich, geht nicht mit Jazz-Charakteren um. Er variiert die Standards, an diesem Abend bevorzugt von Ellington und zum Potpourri zusammengebunden, eher zu virtuos, fein ausgehämmerten Figuren europäischer Provenienz. Das ist bald spätromantisches Klavierkonzert, eine Art klassisch getrimmter Gershwin, bald Czerny-Etüde (besonders in den musikalisch unerträglich larmoyanten Übergängen), das ist mit Vorliebe auch jene gelöste Gebärde von sinniger Heiterkeit, die der Bildungshörer bei Mozart vermuten darf; auf jeden Fall ist es immer Klischee, erstarrte Formel.

Es rührt, wenn dieser big old man des Pianos, der schon nach zehn Takten das erstemal zum Taschentuch greift, da einen rhythmisch handfesten Boogie plötzlich zu melodischer Schlichtheit, als klas-

sische Empfindsamkeit mißverstanden, abschleift und trivialisiert. Aber Rührung ist hier nur musikalischer Schein, nur die populäre Auflösung von äußerster Faszination und äußerster Langeweile, die meinen Zwiespalt gegenüber Peterson ausmacht: Einen Sack voll heißer Vokabeln möchte man über den Pianisten ausschütten, die seine phänomenale Technik beschreiben könnten, zur musikalischen Substanz aber fällt mir ebensowenig ein. Sicherlich, der Jazz-Paganini Peterson denunziert nicht die einschlägigen Jazz-Gefühle; er tänzelt, höchst konzentriert und mit Art Tatum an der linken, George Shearing an der rechten Hand, nur ständig am Rande des banal Sentimentalen, wuchtet sich ab und zu mit ein paar stupenden Bluesformeln ein paar gewohnt überraschenden Akzenten, die wie Peitschenhiebe antreiben, auf die andere Seite der ästhetischen Gratwanderung. Dort schlägt er Riffs im Pianissimo, hakt sich klassisch fest. Denn, altersweise mit 55 Jahren schon, bevorzugt Peterson die Geste des leise Gespannten, die konzentriert kammermusikalische Eintönung. Der Däne Niels-Hennig Ørsted-Pedersen, geschult am gerade aktuellen Jazz-Impressionismus, ist mit seinem gleichsam singenden, beredten Baßspiel genau der richtige Partner, der diese unnachahmliche Petersonsche Art, Themen mit Gefälligkeit figural auszuvariieren, ebenfalls beherrscht und das Seine dazu beisteuert. Der englische Schlagzeuger Martin Drew, wenn er nicht mit Lautstärke zudeckt, unterstützt das Ganze mit solider Routine. Das genügt da auch.

Jürgen Engelhardt



Unerreichbar als Saxophonist: Archie Shepp

Foto: Jochen Richter

Exzentrisches Gehabe

Archie Shepp

Was sich kürzlich im Villingen Jazzkeller abspielte, versetzte den Musikfreund in einen Zwiespalt der Gefühle. Einmal wurde Musik geboten, die wirklich über jede Kritik erhaben war, dann aber stand da ein Akteur im Mittelpunkt, dessen arrogantes Gehabe bei vielen Jazzfreunden sauer aufstieß: Archie Shepp Superstar. Der amerikanische Saxophonist ließ keinen Zweifel daran, daß es für ihn eine Art Herablassung bedeutete, in dem kleinen Jazzkeller zu spielen, der seit fast 20 Jahren von vielen international bekannten Musikern seiner Atmosphäre wegen gelobt wird.

Ehe der schwarze Musiker - in feines Nadelstreifentuch gehüllt - auf die Bühne kam, war schon einige Zeit vergangen, und auch seine Mitspieler ließen sich Zeit,

viel Zeit. Der Clubraum war überfüllt von diszipliniert wartenden Konzertbesuchern, ehe der erste Jazzer langsam mit dem Instrumentenaufbau begann. Und mehr als eine Stunde nach dem festgesetzten Konzertbeginn kam ein schimpfender Shepp auf die Bühne - und endlich durften auch die Gäste auf ihre Kosten kommen.

Dabei war der erste Set für die überraschend gut eingespielte Truppe mehr ein Warmlaufenlassen als wirkliches Überzeugen. Richtig blendend wurde das Shepp-Quartett erst nach der Pause. Da zeigte vor allem der exzentrische Archie Shepp, daß er augenblicklich vielleicht wirklich unerreichbar ist als Saxophonist. Kaum glaublich, wie leicht, wie sicher er seine Phrasierungen spielte, kaum glaublich, welche Melodiefolgen er dem Instrument entlockte. Themen von Ellington und anderen Jazzgrößen spielte er, tippte er kurz an, umwebte sie mit viel Eleganz, um

dann wieder auf die eben vorgestellte Melodie zurückzukommen.

Auch sonst: nirgendwo ein Schwachpunkt. Der für den angekündigten Hitton Ruiz eingesprungene Kenny Werner am Piano war ebenso phantastisch sicher wie der fingerfertige Bassist Santi Dedriano und der sicher agierende Schlagzeuger John Betsch. Was im zweiten Konzertteil geboten wurde, war wirklich Jazz der Spitzenklasse, Musik, die jedem Vergleich standhält.

Nur eben: das Brimborium drumherum war eigentlich eine Zumutung für das Publikum, das sich sicher über den Herrn Shepp seine Gedanken machen wird. Wer die zahlenden Gäste so herabzusetzen versucht, wie es Archie Shepp machte, darf sich nicht wundern, wenn Zuschauer und Veranstalter irgendwann einmal darauf verzichten, es mit Archie Shepp zu tun haben zu wollen . . .

Friedhelm Schulz

Jazz aktuell

Integriert im zeitgenössischen Jazz

Jazz Community

Von der 1977 gegründeten Schweizer Gruppe Jazz Community ist die erste Langspielplatte erschienen. Die Musik dieser Gruppe, zu der auch die Bläser der ehemaligen Magog gehören, ist vom Bop beeinflusst, doch werden auch Free Jazz-Elemente verarbeitet. Die Platte („Jazz Community“; Bellaphon 27 40 001) wurde noch in der alten Formation mit Hans Kennel, Trompete, Flügelhorn, Paul Haag, Posaune, Heiner Althaus, Tenorsaxophon, Alex Bally, Schlagzeug, Percussion, Armin Keil, Klavier, und Walter Schmoker, Bass, realisiert. Sie ist in zwei Teile gegliedert: Auf der ersten Seite findet sich ein Live-Mitschnitt vom Montreux-Festival 1979, auf der zweiten sind Aufnahmen aus dem Studio von Bruno Spoerri. Die Jazz Community tritt heute in einer anderen Besetzung auf: anstelle von Schmoker und Keil spielen der Bassist Michel Poffet und der Pianist Jürg Ammann (zuweilen arbeitet Alex Bally auch im Quartett unter eigenem Namen). Jazz Community hat in nächster Zeit Engagements in Deutschland, Österreich, Frankreich sowie in der Schweiz.

Aus diesem Anlaß führte ich mit Alex Bally, der 1972 in Deutschland auch die Music Community gegründet hatte, ein Gespräch, das hier in Auszügen wiedergegeben ist.

Meinrad Buholzer

„Man spricht von der Jazz Community als einer Nachfolgerin einerseits von Magog, andererseits von der Music Community, die Sie, Alex Bally, in Deutschland gegründet hatten. Wie weit stimmt das?“

„Sie ist eine Nachfolgerin von Magog, was die Bläser-Gruppe betrifft. Kennel, Haag und Althaus sind ja von Magog gekommen. In Bezug auf den Sound und die Kompositionen ist sie aber eher eine Nachfolgerin der Music Community. Die Verbindung mit Magog hat vor allem in der Schweiz eine positive Wirkung, weil Magog dort ja sehr bekannt war.“

„Was unterscheidet die Jazz Community von ihren Vorgängerinnen?“

„Es ist zusätzliches Kompositions-Material dazugekommen, dann eben der Bläser-Sound von Magog. Die musikalische Konzeption entspricht jener der Music Community. Im Vergleich mit Magog heißt das: mehr strukturierte, kompakte Stücke. Magog war freier konzipiert. Was allerdings wiederum nicht bedeutet, daß der Raum jetzt für Improvisationen enger ist.“

„Die Music Community war eine Gruppe von professionellen Musikern. Bei der Jazz Community spielen auch die Ama-

teure Kennel und Haag mit. Gibt das Probleme?“

„Es gibt Probleme, aber nur was die Organisation und Planung betrifft. Die Amateure sind nicht so frei verfügbar für kurz-



Alex Bally

Foto: Humbert + Vogt

Alex Bally

Der 44jährige Alex Bally gehört zu den auch international bekannten Schweizer Schlagzeugern (zusammen mit Daniel Humair, Pierre Favre, Peter Giger, Fredy Studer usw.). Er spielte zu Beginn der sechziger Jahre als Haus-Drummer im Pariser „Le Chat Qui Peche“ (damals war Paris noch das europäische Jazz-Zentrum). Anschließend machte er während vier Jahren in der Schweizer Radio-Sendung „Jazz Live“ mit und gründete zusammen mit Remo Rau den Konzertzyklus „Modern Jazz Zürich“. 1968 besuchte Bally die Berklee School of Music. 1972 zog er nach Deutschland und gründete die Music Community. Seit 1976 wohnt er wieder in der Schweiz. Neben seiner Mitarbeit in der Jazz Community schreibt Alex Bally Arrangements für andere Gruppen. Auch spielt er mit verschiedenen Musikern in Deutschland. Bally hat Lehraufträge an der Jazz-Schule Luzern und an der städtischen Musikschule Luzern.

fristige Engagements wie Berufsmusiker. Mit dem musikalischen Potential der Gruppe dagegen bin ich voll befriedigt. Wenn wir spielen, dann sind alle sehr intensiv dabei.“

„Sind Sie mit der ersten Platte zufrieden?“

„Ja, das bin ich - musikalisch gesehen. Nur hatten wir anfangs Schwierigkeiten, einen Vertrieb zu finden. Überhaupt ist der Verkauf das größte Problem. Die Musiker müssen sich leider selbst darum kümmern. Bei den Vertriebsfirmen fehlt wegen der Überproduktion der letzten Jahre das Geld für eine wirksame Promotion.“

„Wie sehen Sie Ihre Gruppe innerhalb der zeitgenössischen Jazz-Szene?“

„Wir sind absolut integriert im zeitgenössischen Jazz. Ich habe etwas gegen die Kategorisierung des Jazz in Stilbegriffe; man ordnet unsere Musik zum Beispiel dem Postbop zu. Ich würde sagen, wir sind von gewissen Maschen und Floskeln weggekommen, weg auch von der Sackgasse des Free Jazz. Elemente des Free Jazz werden zwar auch bei uns verwendet und in das Ganze eingebaut. Aber der Free Jazz hat zu einem Zwang geführt. zum Zwang, keine Klischees mehr spielen zu dürfen. Alles mußte neu sein.“

„Eine banale Frage: Wie geht es weiter mit dem zeitgenössischen Jazz?“

„Ich sehe vor allem bei den Kompositionen einen Trend zu ‚Short Stories‘, zu vertonten, kurzen Episoden, zu geschlossenen, kompakten Geschichten, im Gegensatz zu den offenen Klangbildern ohne Anfang und Ende. Auch die Fusion verschiedenster Einflüsse - Klassik, Rock, Jazz, Elektronik - gehört dazu. Als beispielhaftes Werk nenne ich Eddie Orinis ‚Genious Light‘. Es erzählt die Geschichte von Salvador Dali, von seinen Bildern. Der belgische Pianist Joel van Droogenbroeck hat es musikalisch bearbeitet und der Schlagzeuger Peter Schmidlin hat es realisiert. Auch da sind diese verschiedenen Einflüsse von Klassik über Brecht bis zur Elektronik zu hören.“

„Sie haben als Jazz-Musiker Erfahrungen in verschiedenen Ländern gesammelt, in Frankreich, Deutschland, in der Schweiz und in den USA. Wo möchten sie als Musiker am liebsten leben?“

„Die Schweiz ist als Domizil eigentlich recht gut. Es gibt hier den Standard, den man braucht, um als Musiker ausgeglichen leben zu können. Allerdings kann man als Jazz-Musiker in der Schweiz allein nicht leben. Aber dafür ist man auch schnell in Deutschland, in Österreich, in Frankreich oder in Italien.“

„Vor allem in Deutschland?“

„Ja, Deutschland ist heute gewissermaßen in Europa das Zentrum für Jazz. Es passiert nirgends soviel wie in Deutschland. Allmählich wird aber auch Österreich aktiver.“ Es findet eine langsame Verschiebung statt.“

Einblick in zeitgemäßes Musizieren

UDJ Forum

Diesmal rief die UDJ nach Heidelberg zur Mitgliederversammlung, und wie immer gab es aus diesem Anlaß auch ein Jazz Forum - das neunte - mit zwei Abendkonzerten, die am 21. und 22. November in der in neuem Glanz erstrahlenden alten Stadthalle stattfanden. 11 Gruppen hatten sich zu diesem Forum beworben, aus denen die UDJ Geschäftsführung und die

Musikerinitiative Heidelberg eine Auswahl zu treffen hatten. Und das war zu bedenken: sowohl den Nachwuchs als renommierte Gruppen galt es zu berücksichtigen, auch sollten regionale Bands dabei sein, und nicht zuletzt mußte das Programm stilistisch ausgewogen gestaltet werden. Man einigte sich auf sieben Gruppen, die diese Forderungen erfüllten und die zugunsten der UDJ ohne Gage auftraten. So ergab sich verständlicherweise kein mit internationalen Attraktionen aufgefülltes, sensationelles Programm, mit dem man ein großes Publikum anzulocken, die Fachwelt aufmerksam zu machen, Ehrgeiz zu befriedigen sucht, stattdessen wurde ein sympathischer, von marktschreierischem Gehabe freier Einblick in das zeitgemäße Musizieren deutscher Jazzmusiker gegeben. Die prekäre Situation des Jazz in der Bundesrepublik brachte Frank Vögely in seiner Begrüßung zur Sprache und wies dabei auf die mangelhafte Unterstützung seitens Bund und Länder hin, die Geldmittel für Kunst und Kultur in andere Kanäle fließen lassen. Vögely rief auch zu einer Sammelaktion für den durch den Schlaganfall einseitig gelähmten Pony Poindexter auf.

Das erste Konzert begann am Freitagabend vor leider nicht sehr gut besuchtem Haus mit dem Trio des Pianisten Schrack aus Ebersbach. Mit dem Bassisten Thomas Stabenow und dem Schlagzeuger Rainer Oliva stellte Schrack ausschließlich eigene Stücke vor, deren vergnügliche Titel schon auf den Charakter der Musik hinweisen: sie will bei allen künstlerischen Ambitionen nicht „schwer“ erscheinen. So musizierte das Trio recht ansprechend, rhythmisch betont und lebendig im Stil der Zeit. Besonders stimmungsvoll zwei ineinanderlaufende Teile des „Betretenen Glotzen“, bei denen man an Bill Evans denken mochte. Zeitgemäß war auch das, was Rainer Pusch darauf in Quartettbesetzung vorbrachte. Mit dem enorm talentierten Pianisten Klaus Wagenleiter, wieder mit dem Bassisten Thomas Stabenow, der durch seine technische und musikalische Reife, seine Vielseitigkeit, sein Einfühlungsvermögen längst höchste Beachtung fand, und dem munter den Gesamtablauf mitbewegenden Schlagzeuger Michael Kersting hatte Pusch sehr gute Partner aus dem süddeutschen Raum um sich, die sich mit ihm bis in den „free“ Raum bewegten, ohne sich darin zu verlieren.

Für einen musikalischen Höhepunkt sorgten der Flötist Dieter Bihlmaier, der an der Böblinger Jugendmusikschule unterrichtet, und - als idealer Partner - der oberfränkische Bassist Wolfgang Lauer. Ohne irgendwelche Hilfsmittel und Tricks machten sie zu zweit eine zarte und doch ausdrucksstarke, intensive, bewegte und bewegend Musik mit verwobenen Linien

und rhythmischen Akzenten, deren Jazzcharakter stets spürbar blieb. Das Publikum honorierte diesen äußerst musikantischen Beitrag durch begeisterten Beifall. Die Changes, die den Abschluß des ersten UDJ Konzertes bildeten, haben sich längst so profiliert, daß hier nicht mehr viel gesagt werden muß. Es ist gewiß ein Gewinn, daß sich Trompeter Uli Beckerhoff und Tenorsaxophonist Wolfgang Engstfeld wieder zusammenfanden und aus dem Ed Kroger Trio ein beachtliches Quintett machten. Sie tragen alle drei zum Repertoire des Quintetts bei: Beckerhoff, Engstfeld und Kroger. Und sie lassen sich alle drei natürlich mit langen Soli hören, so daß sich die Stücke entsprechend ausdehnen. Dieses seit dem Chicago Jazz so stark dominierende Chorusblasen, das dann im Bebop noch besonders erhärtet wurde, liegt den improvisationsfreudigen Jazzern freilich am Herzen, kann sich aber auf die Zuhörer doch auf die Dauer ermüdend auswirken. Selbst wenn es sich - wie in diesem Fall - um ausgezeichnete, einfallsreiche Solisten handelt. Eine geraffte Konzeption mit jeweiligen Schwerpunkt-Soli würde der Gefahr eines Spannungsabfalls entgegenwirken, dabei die Improvisationen der vorzüglichen Meister nicht ab-, sondern sogar aufwerten.

Das zweite Konzert am Samstagabend sah nun glücklicherweise einen vollen Saal, stand aber zunächst unter keinem glücklichen Stern. Wie schon tags zuvor zögerte sich der Konzertbeginn beträchtlich hinaus, diesmal, weil ein Musiker fehlte und eine Programmumstellung notwendig wurde. So begannen die Voicings, die ihren Namen der Sängerin Eileen Fiss sowie dem singenden Altsaxophonisten Axel Prasuhn verdanken, und bei denen UDJ-Geschäftsführer Otto Wolters am Flügel saß und sein nach Holland verzogener Ex-Kollege Matthias Weise Gitarre spielte. Im Duo hatten Eileen und Axel mit einem nicht gerade leichten Thema wie Ellingtons „Don't get around much anymore“ Intonationsschwierigkeiten, sie konnten sich im Alleingang stärker profilieren. Beide machen es sich aber auch da z. T. unnötig schwer, wenn Eileen ein gewiß reizvolles, aber doch sehr zerbrechliches Thema wie Monks „Round midnight“ auswählt oder Axel sich ins schwarze Blues- und Gospel-Shouting versteigt. Als sich dann das inzwischen komplette Peter Kosch-Werner Pusch Quintett noch einmal vorstellte, nachdem es sich einige Zeit zuvor bereits aufgelöst hatte, konnte es nicht an das frühere Spielniveau anknüpfen. Der Bruch war offenbar, es kam zu keiner Einheit, zu keiner geschlossenen Form und mußte enttäuschen.

Nun stand der Abend aber vor allem unter dem Zeichen jener Gruppe, die praktisch als Visitenkarte der UDJ gelten konnte, auf die das Publikum mit Spannung ge-

wartet hatte, der auch die meiste Zeit eingeräumt worden war und die ihren Namen German All Stars gewiß zurecht trug. Immerhin waren Manfred Schoof, Albert und Emil Mangelsdorff, Rudi Fuesers, Rolf Kühn, Gerd Dudek, Heinz Sauer, Wolfgang Dauner, Günter Lenz, Ralf Hübner und der mit der deutschen Jazz-Szene eng verwachsene Belgier Michel Pilz dabei. Es ist dies zwar keine feste Formation und die beteiligten Musiker haben in ihrer sonstigen Tätigkeit verschiedene Schwerpunkte, die sich natürlich auswirken, aber sie kennen sich gut genug und sind auch musikalisch so souverän, daß sie ohne größere Probleme zu guten musikalischen Resultaten zu gelangen vermögen. So hielten sie sich keineswegs an die Jam Session-Manier mit den charakteristischen Chorus auf Chorus-Folgen, sondern stellten bei den von Schoof, Sauer, Dauner und Hübner konzipierten Stücken einzelne Instrumente bzw. Solisten nach ihrer gegenseitigen Entsprechung heraus. So etwa bei Schoofs „Horizons“ und Hübners „Ulis Werder weep“ Flügelhorn (Schoof) und Baßklarinette (Pilz) oder bei Sauers „Nachwort“ und Dauners „Bebop Rock“ die alte Garde Albert und Emil Mangelsdorff mit Heinz Sauer, denen sich hier noch Gerd Dudek, dort Wolfgang Dauner solistisch zugesellten. Insgesamt ergab sich damit ein durchaus abwechslungsreiches Programm, das keine Längen aufwies und daher auch keine Langeweile aufkommen ließ. Das Publikum erkannte es dankbar an und sparte nicht mit herzlichem Beifall.

Heidelberg hatte durch das UDJ Forum wieder so eine Art Jazztage, die in diesem Fall von Musikern organisiert wurden und bei denen es zwar nicht ohne Pannen, aber ohne das leider oft zu registrierende Gezänk hinter den Kulissen abging. Das mag nicht zuletzt auch daran gelegen haben, daß man sich nicht zu ehrgeizigen Plänen verstieg, sich kein Trend zum einmaligen, stargespickten, von Großmannsucht geprägten Programmangebot abzeichnete, sondern daß sich deutsche Gruppen verschiedener Provenienz, aber mit weitestgehend einheitlicher Bekenntnis zum zeitgemäßen Jazz ohne Festival-Hektik vorstellen konnten. Und sie taten's auf kollegiale Weise im Rahmen der ihnen zur Verfügung stehenden Zeit auch ohne Gage mit Freude. Wer will da mehr! Ein Bravo der UDJ.

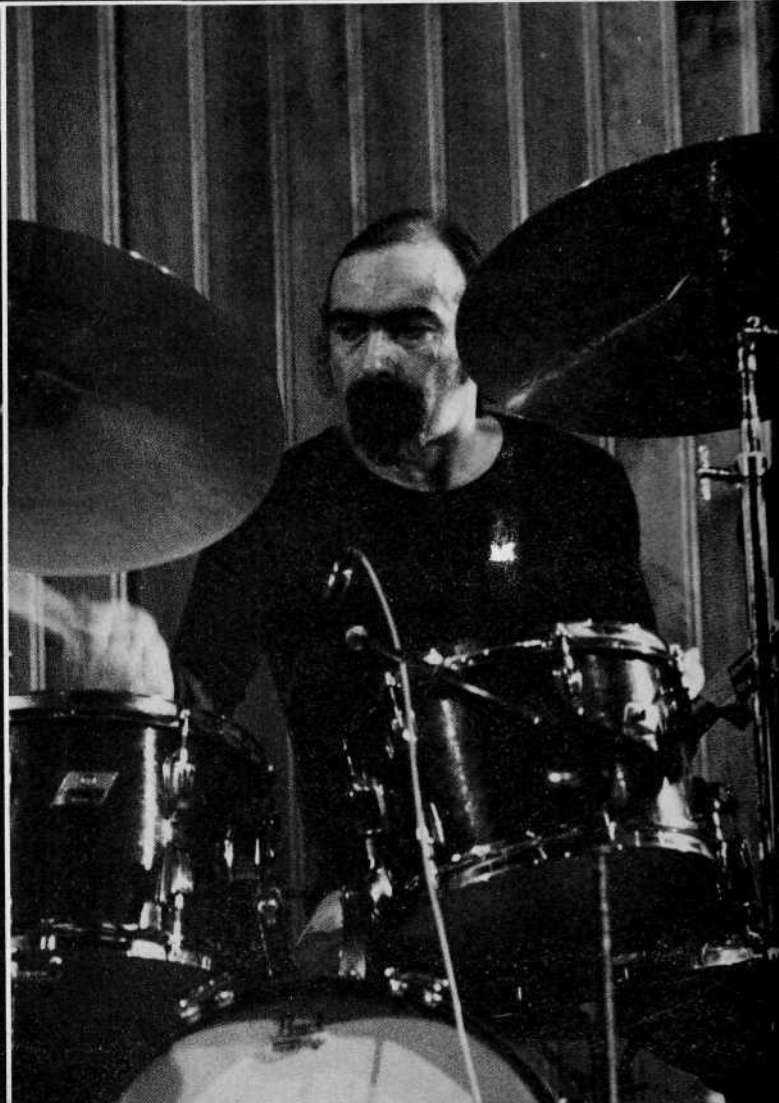
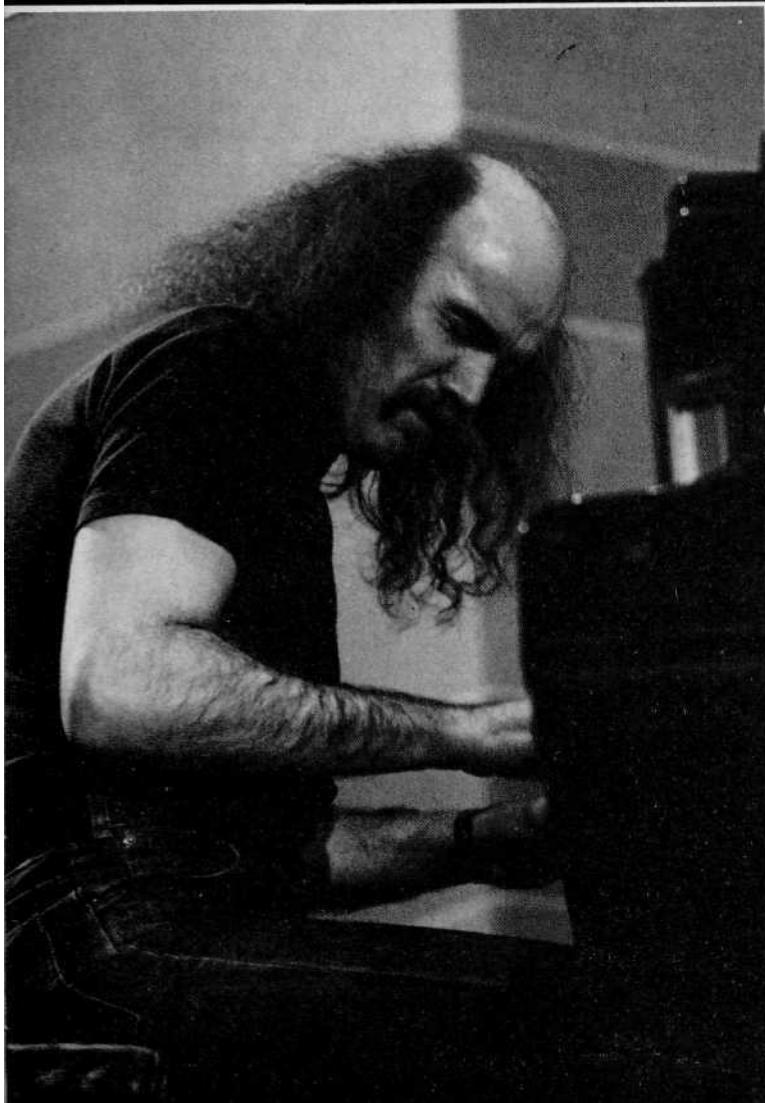
Dieter Zimmerie

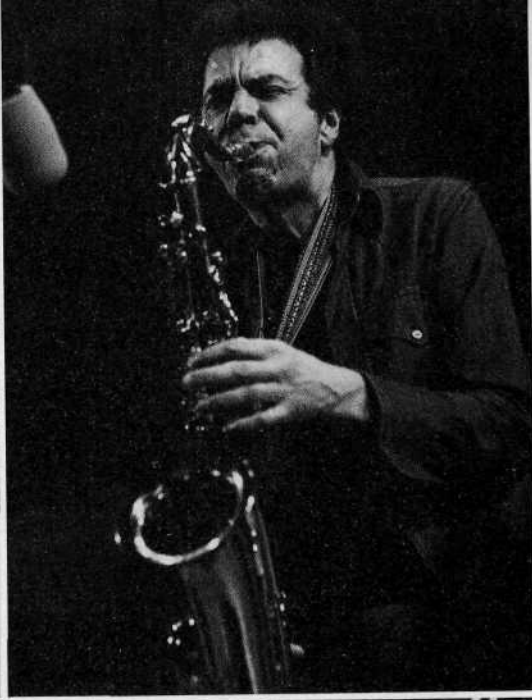
Zu den folgenden Fotoseiten:

German All Stars (linke Seite oben, darunter):

Wolfgang Dauner, Ralf Hübner (rechte Seite v. l. o. n. r. u.): Gerd Dudek, Heinz Sauer, Rudi Fuesers, Michel Pilz, Rolf Kühn, Günter Lenz, Albert Mangelsdorff, Emil Mangelsdorff, Manfred Schoof

Fotos: Manfred Rinderspacher





Jazz aktuell

Reizvolle Klänge beim

SWF New Jazz Meeting

Die sich ständig wiederholende Schlagkombination auf der Tronamel und dem Becken sowie die ostinaten Griffe auf dem Elektrobaß überlagerten die freischwingernden Klanggebilde der Barre Phillips Komposition „One for Beb“. Das musikalische Geschehen glitt dem amerikanischen Bassisten mit dem französischen Namen aus dem Griff. Vorübergehend beherrschten Fredy Studer und Bo Stief das Stück. Der rockorientierte Schlagzeuger und der Bassist des „String Summit Orchestra“ obsiegten über die mehr der freien Musik zugeneigten Rhythmusgruppe mit Pierre Favre und Barre Phillips - bis dann Flügelhornist Ack van Rooyen das Orchester aufs Thema zurückführte. Neben diesem Free-Jazz-Stück für Big Band standen beim Abschlußkonzert des SWF New Jazz Meeting 1980 im Kurfürstlichen Schloß in Mainz auch leise, kammermusikalische Themen für Duos und Trios. Der neue Jazz sprengte die Kategorien - und so klang das Dreier-Thema „Entai“ mit dem Cellisten Abdul Wadud sowie den beiden Bassisten Barre Phillips und Bo Stief eher nach neuer E-Musik. Klanggemälde vom erheiternden Vogelgezwitscher bis zum bedrohlichen Flugzeuggedröhn strichen die drei Geiger Didier Lockwood, John Blake und Krzesimir

Debski auf ihren Instrumenten. „The world in three“, so der Titel, war illustriert mit Zitaten aus der Klassik, dem Blues und der Neuen Musik. Wolfgang Dauner erging sich auf dem Flügel beim Duo mit dem Flügelhornisten Ack van Rooyen in Debussy-Akkorden, die mit hart rockenden Synthesizerklängen unterlegt wurden. „Steps for M. S. Escher“ war insgesamt etwas vordergründig, aber effektiv aufbereitet. Das Drum-Duo „Wer zuletzt lacht...“ mit Pierre Favre und Fredy Studer steigerte sich zwischenzeitlich zu einer Percussionsorgie, in der neben Trommeln und Becken auch Rasseln, Glöckchen, Gongs und Hölzer eingesetzt wurden. Es entwickelten sich an diesem Abend, wie es Initiator Joachim Ernst Berendt formulierte, in den Zusammenstellungen gleichartiger wie gegensätzlicher Instrumente und Soundfarben reizvolle Klänge, die im Jazz neu waren. Andererseits rockten und swingten viele Stücke, so wie es den Fans wohl bekannt ist. Eine swingende Eröffnung des Abends war John Blakes „String sermon“, der im Mainzer Konzert endlich jenes Leben erhielt, auf das man im Baden-Badener Südwestfunk-Studio vergeblich gehofft hatte. Ganz im Gegensatz dazu erstarrte Debskis Sextett-Stück „We are all waiting“ in steriler Schönheit. Die beschwingte Spontaneität der ersten Proben erlag der Überperfektion.

Dauners „Trans Tanz“, der bereits bei den „Studiotagen Leichter Musik“ uraufgeführt wurde, blieb in Mainz ein Publi-

kumsfavorit. Ähnlicher Erfolg war auch dem getragenen „Tivoli“ des dänischen Bassisten Bo Stief beschieden, in dem Didier Lockwood ein blues-orientiertes Solo strich. Der französische Geiger bewies bei den vier Probetagen in Baden-Baden und beim Abschlußkonzert in Mainz einmal mehr, daß er einer der talentiertesten auf diesem Instrument ist. Musikalisch zugleich Sohn des im Blues verwurzelten Don „Sugar Cane“ Harris und des von der Klassik kommenden Jean Luc Ponty, benötigt Lockwood ab und zu eine unmerkliche Führung, um nicht in jene Klischees abzugleiten, in die sein Vorbild Ponty zuweilen verfällt.

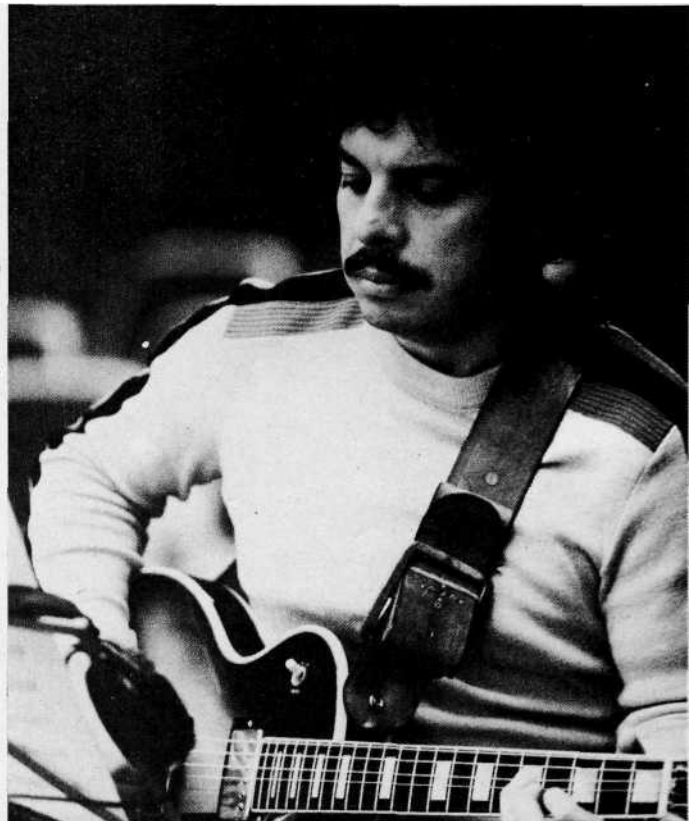
Mehr Komponist als Instrumentalist, aber dennoch einer der begabtesten Nachwuchsgitarren des modernen Jazz in Polen, ist Krzesimir Debski, dessen Strich ebenfalls auf klassische Schulung hinweist. Bei McCoy Tyner ist der amerikanische Geiger John Blake bekannt geworden. Ansonsten gibt es über ihn noch nicht viel zu sagen. In Arthur Blythes Gruppe hängt der Cellist Abdul Wadud einer expressiven Spielweise an, ohne jedoch in blinden Aktionismus zu verfallen. Dieser, der New Yorker Loft-Szene entstammende Musiker, hat beim String Meeting am konsequentesten den Free Jazz mit der modernen Kammermusik verbunden. Der österreichische Gitarrist Harry Pepl verdient die Bezeichnung „Fast hand“ wohl ebenso sehr, wie der Franzose Christian Escoude das Prädikat „klassisch“.

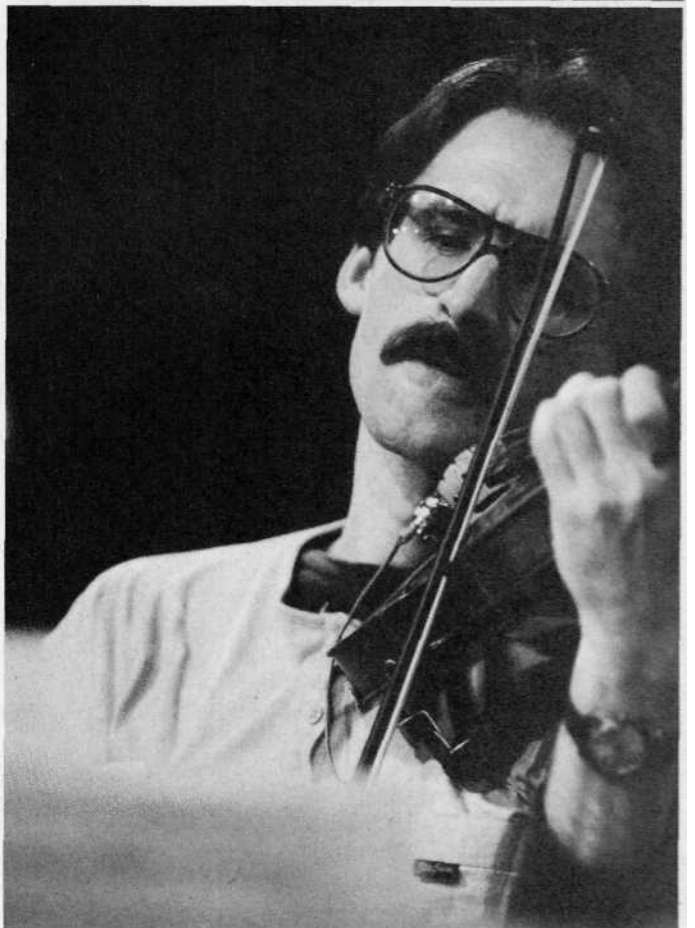
In der Gruppe „Eyeball“ spielt Didier

Abdul Wadud

Foto: Jochen Richter Christian Escoude

Foto: Klaus Mämpfer





V. l. o. n. r. u.: Harry Pepl, John Blake, Barre Phillips, Krzesimir Debski

Lockwood mit dem Bassisten Bo Stief zusammen, der ebenso wie der Schlagzeuger Fredy Studer hörbar der Jazz-Rock-Szene angehört. Freies Spiel zwischen den Kategorien Jazz und neue E-Musik sind Anliegen und Stärke des Bassisten Barre Phillips, der in dieser Hinsicht gut mit dem Schlagzeuger Pierre Favre harmonisiert. Zumindest der Erfahrung nach ist Ack van Rooyen (Flügelhorn und Trompete) ein Altmeister im Hauptstrom des modernen Jazz. Sein freies und dennoch lyrisches, vertraut klingendes Spiel setzte auf fast alle Klanggemälde Farbtupfer. Er war der einzige Bläser beim New Jazz Meeting 1980.

Anfangen hat die Geschichte des Zu-

sammenspiels von Saiteninstrumenten wahrscheinlich mit der Aufnahme eines Stückes, das den langen, aber aufschlußreichen Titel „Interpretation swing et improvisation swing sur le premier mouvement du concerto en re mineur pour deux violons par Jean Sebastian Bach“ trägt (Vergleiche: Berendt-Jazzbuch). Eddie South und Stephane Grappelli spielten die Parts der Geigen, während der Gitarrist Django Reinhardt das Orchester ersetzte. Nur eine Besetzung mit Geige (Michel Warlop), Gitarre (Django Reinhardt) und Baß (Eugene D'Hellemmes) ist bereits einige Jahre früher bekannt geworden. Die Reihe läßt sich in vereinzelter Formationen bis in die jüngste Gegenwart fort-

setzen, wo Stephane Grappelli mit Larry Coryell und Philip Catherine sowie Niels Henning Ørsted Pedersen oder Didier Lockwood mit dem Bassisten Henri Texier und dem Cellisten Jean Charles Capon zusammentrifft. So ganz experimentell wie es den Anschein hatte, war das diesjährige String-Meeting nicht - wie die Querverbindungen zwischen den verschiedenen Musikern belegen. Dennoch hat Joachim Ernst Berendt mit dem Mainzer Konzert (bei etwa eintausend Zuschauern) und dem „String Summit Orchestra“ nach einer vorübergehenden Geigenwelle in den fünfziger Jahren möglicherweise einen neuen Anfang markiert.

Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Zum 12. Mal

Int. Oldtime Jazz Meeting in Biel-Bienne

Das Dutzend ist voll: Zwölfmal ging in Biel das „International Oldtime Jazz Meeting“ über die Bühne und zwölf Jahre wurde im November im Bieler Kongreßhaus gejammt. Daß diese Veranstaltung solange lebte und weiterleben wird, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Da ist einmal das großartige Bieler Publikum, welches zum guten Gelingen beiträgt - enthusiastisch und begeistert. Dann gibt es die Sponsoren; erfreulich, daß es noch Firmen gibt, die bereit sind, Geld für traditionellen Jazz auszugeben. Natürlich leisten die Musiker den größten Beitrag zu dieser Veranstaltung. Ihre Spielfreude und Bereitschaft mitzumachen, ermöglichen erst die Durchführung. Ganz besonders wichtig aber ist die Organisation, die hinter dem Ganzen steht. Hier ist es ein Mann, der nicht nur die Bands und Solisten verpflichtet, sich um die Werbung kümmert, Sponsoren findet, sondern auch musikalisch tätig ist und während des Meetings für alle Musikerkollegen und Gäste Zeit hat: Andre J. Racine, Bandleader der Swiss Dixie Stompers. Er ist der ruhende Pol des IOTJM, das am 14. und 15. November stattfand, und dessen Programm hauptsächlich von drei Gruppen und einem Solisten getragen wurde: von der Rod Mason Jazz Band, der Sammy Rimington Band, den Swiss Dixie Stompers und ... Benny Waters! Sie sorgten für die Höhepunkte an beiden Abenden, was aber nicht heißen soll, daß sonst nicht auch guter Oldtime Jazz gespielt wurde. Beispiele dafür sind die Storyville Weepers, die P. S. Corporation und das Ragtime Ensemble di Torino.

Aus Deutschland kamen die Flat Foot Stompers und bewiesen, daß auch Amateurgruppen durchaus in der Lage sind, neben bekannten Namen zu bestehen. Peter Bühr und seine Mitspieler machten klar, warum Peanuts Hucko und Wild Bill Davison gerne mit ihnen auftreten. D'Wöschbrätt Band war nicht nur in der Instrumentierung, sondern auch in der Kleidung originell. Sicher kann man über den Jazzgehalt der Musik dieser Gruppe geteilter Meinung sein, aber es war auf jeden Fall eine lustige und angenehme Abwechslung. Wieder mit dabei war die P. S. Corporation aus Basel. Diese Carnation hat sich bereits einen festen Anhängerstamm in Biel erspielt und überrascht bei jedem Auftritt mit neuen Einfällen und Arrangements. Man freut sich direkt auf ein Wiederhören. Das Ragtime Ensemble di Torino war zum erstenmal in Biel und wurde allen Erwartungen gerecht. Wie schon in Lugano wurden Stücke von Joplin u.a. in eigener Interpretation



Überrascht durch Vitalität: Benny Waters

Foto: Diether Söllner

tion gespielt. Die am Freitagabend aufgetretene Lucky Sound Big Band bot wohl gute Arrangements und straffe Satzarbeit, das Jazz-Element blieb aber leider ganz im Hintergrund. Die Joe Bach Big Band vom letzten Jahr hatte auf diesem Sektor weit mehr geboten.

An beiden Abenden und beim Schülerkonzert am Freitagnachmittag (Eintritt nur Franken 2,-) spielten die schon genannten Gruppen Rod Mason Jazzband, Sammy Rimington Band, Swiss Dixie Stom-

Mason Jazzband, diesmal mit Roy Pellett, Klarinette, bewies wiederum die ihr eigene Klasse. Ob im Kollektiv, ob im Solo, jeder Musiker ist hervorragend. Rod Mason mit seiner Armstrong-orientierten Trompete und Stimme ist voller Spielfreude und Temperament und treibt die Band immer wieder an. Ein besonderer Genuß ist es, „Professor“ Ray Foxley am Klavier zu

hören. Irgendwie fühlt man sich an Earl Hines erinnert. Ein lustiger Einfall von Rod Mason war am Freitagabend bei der Abschlusssession die Parade durch den Saal. Mit Sammy Rimington war eine weitere Band vertreten, die den englischen Jazz hervorragend repräsentiert; in diesem Fall hauptsächlich den New Orleans Stil, der Sammy besonders liegt - er ist da ohne Zweifel einer der besten Interpreten in Europa. Seine Mitspieler stecken voll von Ideen und das Publikum ist restlos begeistert. Besonders zwei charmante, swingende Annie Hawkins am Baß bekam viel Beifall. Ein Stück wie „His eye is on a sparrow“ gibt den besten Eindruck von der Band und dem Feeling der Musiker für den New Orleans Jazz.

Wie schon im Vorjahr traten die Swiss Dixie Stompers auch diesmal wieder mit Benny Waters auf. Die SDS haben sich im Laufe der Zeit immer weiter verbessert

und sind vom New Orleans Stil auf den moderneren Dixieland und Mainstream übergewechselt. Gemeinsam mit Benny Waters gab es hier mal im Quintett, mal mit der ganzen Band großartige Duell und die Zuhörer honorierten diese Leckerbissen mit Beifallstürmen. Der jetzt 79jährige Benny Waters überrascht nach wie vor durch seine Vitalität und Spontaneität, swingt wie ein Junger und reißt die Band voll mit. Ihn zu erleben ist immer wieder eine Offenbarung, hoffentlich gibt es diese Gelegenheit noch recht oft! Rechtzeitig zum Meeting wurde auch eine Schallplatte fertig, die im April in Basel aufgenommen wurde: „Benny Waters, a mainstreamer, meets the Swiss Dixie Stompers“. Wie das Ende jedes schönen Erlebnisses bedauerte man auch den Abschied von diesem Meeting. Was bleibt sind die Erinnerungen an herrliche Musik, viele Gespräche und das Wiedersehen mit alten, lieben Freunden. Es bleibt auch der Trost, daß 1981 im November in Biel wieder gejazzt wird, wenn es heißt: Herzlich willkommen zum 13th International Old Time Jazz Meeting Biel-Bienne. Vielleicht ist es dann möglich, in der „Hatchett Hall“, auch „Biehli Chäller“ genannt, die im Frühjahr eröffnet werden soll, einige Sessions zu erleben.

Walter L. Henne

In Weiden

3. Kleines Jazz-Zirkel-Fest

Seit 1975 gibt es Jazz in der „Max-Reger-Stadt“ Weiden in der Oberpfalz. Der Jazz-Zirkel e. V. hat sich hier ein beständiges und begeisterungsfähiges Publikum geschaffen, und veranstaltet durchschnittlich alle vier Wochen ein Konzert. Zum dritten Mal fand in den letzten Novembertagen das „Kleine Jazz-Zirkel-Fest“ statt. Wenn andere Städte sich solche Ereignisse nicht entgehen lassen, Hilfestellung geben, um ihr Image aufzupolieren, ist der Jazz-Zirkel bei seinen Veranstaltungen völlig auf sich gestellt. Da machen Kleinstädte wie Burghausen, Erding oder nun sogar Wolfratshausen mit ihren Jazz-Festivals von sich reden, stark subventioniert, versteht sich. Da kann man in Erding Archie Shepp, Albert Mangelsdorff, Joanne Brackeen und obendrein noch Breath zusammen zu einem Eintrittspreis hören, für den man in Weiden noch nicht einmal eine einheimische Band bekommt. In Weiden aber muß ein Programm mit minimalem finanziellen Aufwand zusammengestellt werden, das sich selbst trägt. Daß auch der Jazz „subventionswürdig“ ist, scheint sich bis in die nordbayerischen Amtsstuben noch nicht durchgesprochen zu haben. Daß aber finanzielle Beschrän-

kung nicht unbedingt ein Kriterium für Qualität zu sein braucht, zeigte das Programm dieses kleinen Festivals. Man hatte sich auf Musiker aus dem nordbayerischen Raum beschränkt, und es war erfreulich festzustellen, wie vielseitig und professionell auch hier die Szene ist! Der erste Abend des zweitägigen Jazz-Fests brachte zwei Trio-Besetzungen: M + R Jazz ist derzeit die einzige Weidener Jazz-Gruppe. Initiator ist der Schlagzeuger Ulli Knod, z. Zt. Student am Konservatorium in München. Er war früher Mitglied des Jazz-Trio-Weiden und spielte viel mit Karel Velebny aus Prag zusammen. Das Trio überzeugte vor allem durch sein abwechslungsreiches Programm, das die Einflüsse der verschiedensten Epochen des Jazz verarbeitet: swingende und rockige Phrasen stehen gleichberechtigt neben freieren Spielweisen. Trotz des ausgeprägten Ensemblespiels gab es aber genügend Freiraum für die solistische Entfaltung der einzelnen Musiker. Pianist Martin Dobner erweckte dabei gelegentlich Assoziationen an Thelonious Monk, Stefan Danhof versteht es, die Möglichkeiten des Elektrobasses auszu-schöpfen.

Darauf folgte das Trio des Gitarristen Alfred Hertrich aus Störnstein, das seit Jahrzehnten schon zu den wichtigsten Exponenten der nordbayerischen Szene gehört. Er ist immer wieder Gast im Jazz-Studio Nürnberg oder im Galeriehaus Hof und spielt z. Zt. bevorzugt mit dem Erlanger Bassisten Wolfgang Lauer zusammen. In ihm hat er einen gleichwertigen Partner, der ihm auch in abstrakte und freie Bereiche zu folgen vermag. Besonders Gewicht legen sie auf den Klang ihrer Instrumente, Parallelen zur Cool-Ära werden lebendig. Im Repertoire standen vorwiegend Standards des Modern Jazz, gespielt mit einer eigenwilligen, individuellen Auffassung. Man könnte dieser Gruppe nur einen etwas „swingenderen“ Schlagzeuger wünschen!

Der zweite Abend stand im Zeichen der Quartett-Besetzungen. Zum Quartett verkleinert hat sich die Nürnberger Gruppe Marizikosch. Ausgefeilte Arrangements und ein ausgeglichenes Klangbild waren die herausragenden Eigenschaften dieser Formation. Stilistisch waren jetzt nur noch gelegentlich Anklänge an alte Jazz-Rock-Zeiten zu hören, ansonsten bewegte man sich im Bereich des modernen Jazz, für den Coltrane und McCoy Tyner Pate standen. Immer wieder wurden auch Themen aus der Volksmusik, ähnlich wie bei Laco Deczis Jazz Cellula, miteinbezogen. In der Besetzung mit Saxophon, Klavier, Baß und Schlagzeug hatte man die typische Quartett-Besetzung schlechthin.

Ungewöhnlicher war da schon die Besetzung von Moment's Notice aus Regensburg mit zwei Gitarristen in der Frontlinie.

Es handelte sich hierbei um eine Session-Gruppe bester Jazz-Tradition. Die beiden Gitarristen Gerd Braunschläger und Helmut Nieberle kommen aus Regensburg, Bassist Manfred Bründl und Schlagzeuger Michael Gottwald studieren an der Jazz-Schule in Graz. Zwei- bis dreimal im Jahr trifft man sich zu gemeinsamem Musizieren, vorwiegend in den Regensburger Jazz-Kneipen. Ein Notenblatt mit den Themen der gängigen Standards und einige kurze Absprachen genügen, und es kann losswingen. Nur schade, daß solche Jam Sessions sehr von den Reaktionen der Zuhörer abhängig sind. Zu später Stunde, vor gelichteten Reihen, schleicht sich rasch Monotonie ein, auch wenn der stilistische Bogen von Django Reinhardt bis George Benson reicht!

Daß man auch mit wenig Geld ein niveauvolles Programm zusammenstellen kann, hat das 3. Kleine Jazz-Zirkel-Fest bewiesen. Besser wäre es natürlich gewesen, hätte man die finanziellen Mittel gehabt, auch noch einige Jazz-Stars zu verpflichten, die Zuhörer aus den Nachbarstädten angezogen hätten. So waren auch diesmal wieder die Weidener Jazz-Freunde weitgehend unter sich, und es wird wohl noch einige Zeit dauern, bis aus der Max-Reger-Stadt eine Jazz-Stadt wird!

Louis Reitz

Groteske des Mächtigen

Sommer-Wauer

Ein riesiger Klang wölbt sich aus dröhnenden Gongs und harmoniestarken Orgelballungen: die musikalische und die Bauarchitektur des kirchlichen Aufführungsortes geraten spontan parallel - Abbruch, Rücknahme, eine sich windende Orgellinie tastet sich aufwärts, wie aus dem Nichts kommend, bohrend, eine zweite Stimme kontrapunktisch mitnehmend, verzögernd, dumpf-helle Perkussions-schläge in unregelmäßigen Rhythmen dazu, die Orgellinie fühlt sich wie angestoßen, kräuselt sich zum Liniengewebe, plastisch, raumtief, schraubt sich höher bis in die Obertonregister der Aliquotstimmen. Ein Marsch war das, verzerrt, grotesk, zugleich drohend und hoffend, auf jeden Fall grundsätzlich und nie so gehört.

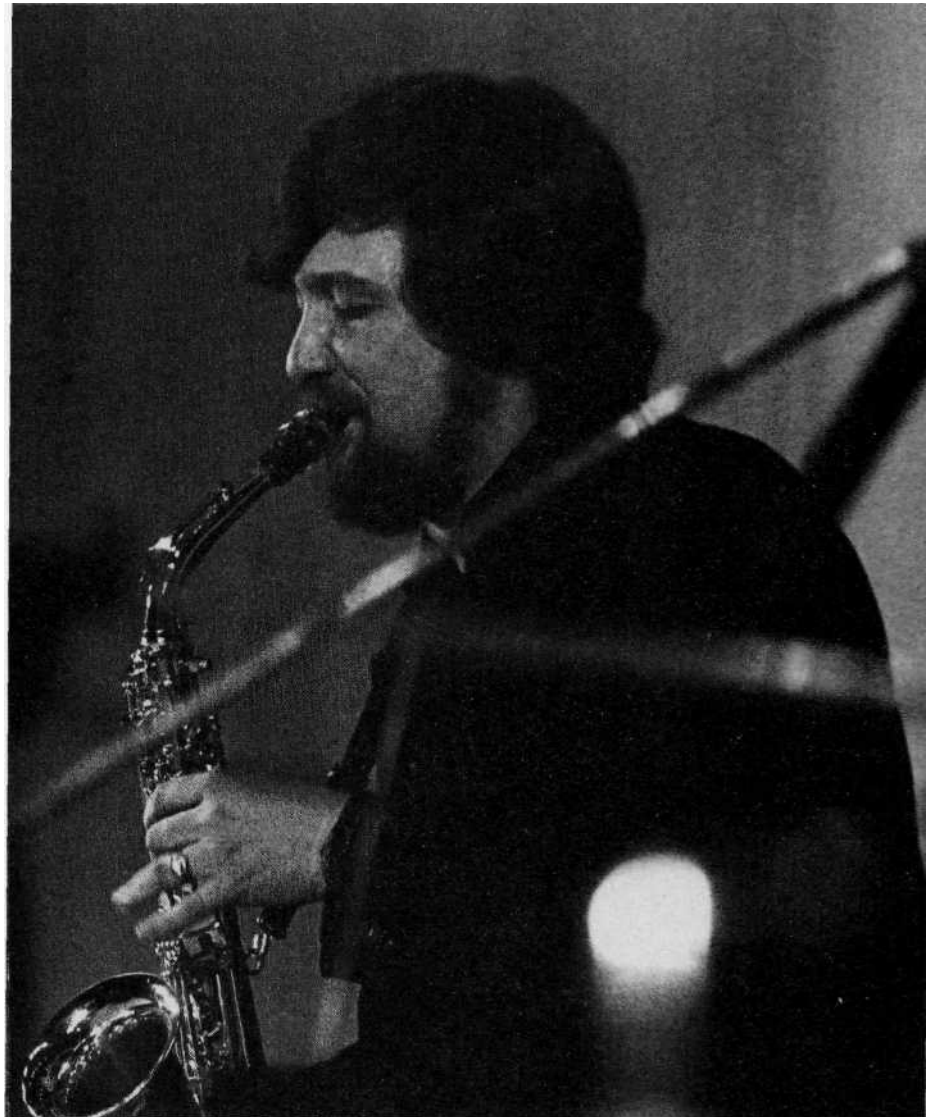
Zwei Ur-Instrumente europäischer und afrikanischer Improvisation haben dieses faszinierende Ohrenspektakel, das die Visionen des Mächtigen kritisch provoziert, hervorgebracht. Orgel und Schlagzeug. Zusammen ergibt das eine perkussive Riesenorgel, eine instrumentale Gegenschönigkeit zwischen Altar und Empore in der Epiphaniaskirche in Berlin während der dort veranstalteten 6. Orgeltage: der Schlagzeuger Günter Sommer (Dresden) und der Organist Hans-Günter Wauer (Merseburg) tragen erstmals ihre improvi-

Jazz aktuell

satorischen Findungen, ihre phantastischen Klangerzählungen im Westen vor. Mit „Volumina für Orgel“ von Ligeti ist der Abend programmatisch eröffnet: totale Auskomposition wirkt in diesem Kontext wie konzentrierte, frische Improvisation. Sommers Instrumentarium korrespondiert anschließend mit röhrend geblasenen Orgelpfeifen aus Holz. Dazu der Einsatz rhythmisch verschwimmender Klänge, die wie beeindruckende Musikarchitektur von äußerst dichter Atmosphäre im Raum stehen, eine Architektur versunkener Archaisk.

Die Orgel betont auffällig das rhythmische Element. Und damit keine falsche Ästhetik ideologisch korrumpiert, das Mächtige nicht als nur mächtig Aufbauschendes besticht, nicht die glatte Schönheit des Turms von Babel gebaut wird, folgt eine Art niederer Jahrmarktszene. Hohe Sirrtöne auf den Becken, von Günter Sommer in fliehender Körperpantomime über sein Instrumentarium erzeugt, schwingen sich in naive Orgelostinati ein; eine zweite Klangminiatur beschwört mit geklöpften Becken auf dem heiligen Steinfußboden die profane Karussell-Naivität. Ein Ereignis, dieser Improvisationsabend, der fragen lässt, warum nicht schon früher diese Instrumente zueinander gefunden haben. Das liegt so nahe, ist prädestiniert für die Balance zwischen Phantastik und Groteske, für scheinbar unbegrenzte Klang- und Geräuschkombinationen, die nicht nur musikalisch nachdenklich machen.

Jürgen Engelhardt



Witzige Parodien bei der Leningrader Jazzwoche: Anatoly Vapirow

Foto: Hans Kumpf

Vom Dixieland zur freien Improvisation

Leningrader Jazzwoche

Mitte November 1980 fand zum dritten Mal in Leningrad die alljährliche „Jazzwoche“ statt, zu der die besten Jazzler und Gruppen aus der ganzen Sowjetunion kamen. Der Festivalorganisator Wladimir Feiertag konnte nunmehr Musiker aus Moskau, Archangelsk, Leningrad, Vilnius, Tallin, Odessa, Dnepropetrowsk und Rybinsk vorstellen. Die stilistische Breite reichte dabei vom Dixieland bis zu freien Improvisationen.

Der Höhepunkt des Festivals war der Auftritt des Ganelin Trios aus Vilnius, das gerade von seinem erfolgreichen Gastspiel bei den Berliner Jazztagen zurückgekommen war. Die Aktivitäten während des Festivals beschränkten sich nicht auf die regulären Konzerte. Der Jazzclub „Kwadrat“ und der „Club für Zeitgenössische Musik“ organisierten zwei Jam Sessions. Bei der Session des letztgenannten

Clubs versammelten sich zum ersten Mal in der Geschichte des sowjetischen Jazz die besten Avantgarde-Jazzler gemeinsam auf einer Bühne, darunter auch das Ganelin Trio.

Der Leiter der „Archangelsk“-Jazzgruppe, der Altsaxophonist Wladimir Resitsky, der Cellist Wladislaw Makarov und die Leningrader Musiker Anatoly Vapirow, Alt- und Tenorsaxophon, Sergej Kurjochin, Piano, Wjatscheslaw Gayvoronsky, Flügelhorn, und Alexander Alexandrov, Fagott, eröffneten die Veranstaltung mit einer furiosen Kollektivimprovisation.

Einige hundert New-Jazz-Fans feierten die Auftritte der beiden Gruppen und die verschiedenen Kombinationen in Soli, Duos, Trios. Der „Club für Zeitgenössische Musik“ veranstaltet übrigens ansonsten nicht nur Konzerte und Vorträge über New Jazz, sondern auch über die klassische Zeitgenössische Musik. Kontakta-

dresse: Alexander Kan, Apt. 22, Energetikow 60, Leningrad 195253, UdSSR.

Alexander Kan

In einem Brief an unseren Mitarbeiter Hans Kumpf schrieb der prominente Jazzfachmann Alexey Bataschew aus Moskau über die Leningrader Jazzwoche: „Vapirow hatte großen Erfolg bei diesem Festival. Er führte sein Werk „The Lines Of Destroy“ (für Reeds, Fagott, Piano und präpariertes Piano sowie Streichquartett) auf, das er Alban Berg widmete. Außerdem waren von ihm einige witzige Parodien zu hören in einer musikalischen Collage mit Titeln wie „Scott Joplin At A Horse“, „Thelonious Monk On The Coney Island Beach“, „Alpine Landscape Without Wayne Shorter“ usw... Sehr spaßig. Ganelin, „Archangelsk“, Lewinowsky, Goloschtschokin waren ebenfalls hervorragend.“

Kennen Sie die?

Giancarlo Nicolai Trio

Seit Anfang 1979 spielen der Gitarrist Giancarlo Nicolai, der Bassist Thomas Durst und der Schlagzeuger Thomas Fahrer zusammen. Das Trio hat ein Repertoire erarbeitet, das aus Eigenkompositionen von Nicolai und Durst, zeitgenössischer Improvisationsmusik, swingenden Jazz Standards, Bossa Novas und Balladen besteht. Die Formation dient auch als Begleitgruppe für die Sängerin Gloria Niemann sowie für andere Solisten. Kontaktanschrift: Giancarlo Nicolai, Rathausgasse 38, CH-3011 Bern, Tel. 221511.

Blasverbot

ist ein Quartett, in dem jetzt drei Musiker mitspielen, die beim „Jugend jazz“-Wettbewerb erste Preise errangen. Der Gitarrist Bodo Kutscher und der Bassist Klaus Dusek wurden bereits 1978, der Vibraphonist Christoph Eidens 1980 ausgezeichnet. Kutscher wurde 1980 erneut an erster Stelle nominiert. Der vierte Mann des Quartetts, das sich auf Bebop und Modern Jazz spezialisiert hat, ist der Schlagzeuger Armin Thommesen. Kontaktanschrift: Christoph Eidens, Rheinbergstr. 287, 4130 Moers, Tel. 0 28 41/417 83.

BOG Big Band

Seit einigen Jahren besteht in der Region Basel die BOG Big Band, der 18 Musiker angehören. Darunter sind so bekannte Solisten wie Umberto Arlatti und Andy Scherrer. Die Leitung liegt in Händen des Posaunisten Andre Paquinet. Das Orchester bietet Arrangements von Sammy Nestico, Peter Herbolzheimer, Thad Jones, Vince Benedetti, Thomas Moeckel sowie eigene Kompositionen. Kontaktanschrift: Lothar Behr, Stettenweg 3, CH-4125 Riehen/Basel, Tel. 67 15 29.

Altum Corner Blues Band

hat sich eine Münsteraner Gruppe genannt, die in der heutigen Besetzung mit Ekkehard Maas, Gesang, Slide-Gitarre, Michael Pogrzeba, Gitarre, Martin Schmidt, Mundharmonika, Burkhard Ellger, Baß, und Jürgen Hunke, Schlagzeug, seit Ende 1979 besteht. Alle Bandmitglieder verfügen über zu meist langjährige Erfahrungen aus anderen Blues- und Rockgruppen. Im Repertoire dominiert eindeutig der moderne elektrische Blues, als Vorbilder dienen Muddy Waters, Canned Heat u. a. Kontaktanschrift: Martin Schmidt, Altumstr. 1, 4400 Münster, Tel. 02 51/27 44 15.

Eptagon

Die Musik von Eptagon basiert auf ausschließlich für diese Gruppe komponierten und arrangierten Stücken, die ein weites Spektrum zeitgenössischer Improvisationstechniken bieten. Das Septett spielt in der Besetzung: Monika Loos, Friederike Darius, Gereon Dieppen, Hermann Gehlen, Querflöten, Erhard Bunting, Gitarre, Norbert Hotz, Baß, Rolf Drese, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Norbert Hotz, Theodorstr. 334, 4000 Düsseldorf 30. Tel. 02 11/65 62 20.

Trivial

Diese Mainzer Formation hat sich seit Anfang 1980 ausschließlich auf die Arbeit im Trio konzentriert. In der Besetzung Hans-Jürgen Gessinger, Gitarre, Thomas Schmitt, Baß, und Ted Glöckler, Schlagzeug, wird die Formation im Februar und März auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Thomas Schmitt, An der Krimm 4, 6500 Mainz 23, Tel. 0 61 31/4 47 77.

Warmin' Up

entwuchs dem schon jahrelang existierenden Jazz-Seminar an der Musikhochschule Hannover. Das Quintett bietet Musik im Bebop-, Hardbop-modalen und Rock-Jazz-Stil, bringt auch Swing-Standards, Latin-Nummern und aktuelle eigene Stücke zu Gehör. Warmin' Up besteht aus: Gert Müller, Posaune, Frank Brägelmann, Sopran-, Alt- und Tenorsaxophon, Johannes Klose, Klavier, Jürgen Attig, Baß, und Dietrich Stephan, Schlagzeug, Percussion. Kontaktanschrift: Johannes Klose, Osterende 14, 3013 Barsinghausen 8, Tel. 0 50 35/5 47.

Impetus

ist ein Quartett aus Luzern, das aus der Geigerin und Blockflötistin Ma Prem Ushma Agnes Baumeier, dem Pianisten John Wolf Brennan, dem Bassisten Markus Zingg und dem Schlagzeuger, Vibraphonisten und Percussionisten Fausto Medici besteht. Impetus bezieht in seine Jazzmusik auch abendländische Klassik, neue Musik und süd-ländische Rhythmik ein. Zeitweise wird das Quartett durch Gastsolisten, vorwiegend durch Saxophonisten, zum Quintett erweitert. Kontaktanschrift: Charlie Loup, Höchweidstraße 18, CH-6030 Ebikon, Tel. 33 26 25.

Nuages

ist der Name einer Gruppe, deren Repertoire geprägt ist durch das Zusammentreffen von Musikern mit unterschiedlichen stilistischen Einflüssen wie Swing, Zigeunermusik, Blues, Modern Jazz und Jazzrock. Das Quintett spielt seit Frühjahr 1980 in folgender Besetzung: Rüdiger Wilke, Saxophon, Gerold Heitbaum, Gitarre, Konrad Sprenger, Klavier, Joachim Fischer, Baß, und Matthias Resch, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Rüdiger Wilke, Mallinckrodtstr. 187, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/82 77 18.

Creation

ist der Name eines Duos, mit dem der Percussionist Joachim Uhuru Uhl und der Saxophonist Stefan Hugye einen Zusammenklang aus afrikanischer Traditionalmusik und percussiver Ekstase, wie sie der Free Jazz hervorgebracht hat, anstreben. Das Saxophon paart sich außer mit dem Schlagzeug noch mit Congas, zu denen mit den Füßen gespielte Basisrhythmen erklingen, sowie mit einem sogenannten Afro-Drum-Set, tiefgestimmten Trommeln, die an die Ritualmusik anknüpfen. Kontaktanschrift: Joachim U. Uhl, Vogesenstr. 23, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/27 56 03.

Full Moon Orchestra

Unter dem Titel „Am Rande des Wahnsinns“ legte das Full Moon Orchestra vor kurzem seine erste Langspielplatte (Vollmond VMP 001) vor. Das FMA, das 1976 gegründet wurde, bietet Free Jazz, Free Rock, improvisierte Musik und Musiktheater. 1980 trat es u. a. beim 9. Internationalen New Jazz Festival in Moers auf. Neben den drei Gründungsmitgliedern Willi Heinrich Hill, Saxophone, Flöte, E-Gitarre, Percussion, Ragnar Stanley Lotz, Altsaxophon, Klarinette, Gesang, Percussion, und Buschi Buchweitz, Schlagzeug, Trompete, Percussion, gehört seit über einem Jahr noch der Posau-nist, Geiger, E-Gitarist und Sänger Jochen Erbach dazu. Kontaktanschrift: WOWO, H. G. Buchweitz, Jahnstr. 4, 6209 Greben-roth, Tel. 0 67 72/52 85.

Bob Scholer Group

nennt sich ein Quartett, das sich vor über einem halben Jahr im Raum Trier/Luxemburg zusammenfand und das demnächst in ganz Deutschland, Belgien und Nord-Frankreich auftreten will. Es besteht aus dem Tenorsaxophonisten und Klarinettenisten Bob Scholer, dem Keyboardspieler Pit Low, dem E-Bassisten Äbbi Simmons, dem Schlagzeuger Ringo Hirth und spielt Jazz aller Stilrichtungen bis hin zur Moderne. Viele Stücke des Repertoires stammen von Scholer und bieten viel Freiraum für spontane Entwicklungen. Kontaktanschrift: Bob Scholer, 1687 B. P., Luxemburg, Tel. 31 14 92.

Fred Hill Jazzduo

Der Keyboardspieler und Bassist Harry Weigel und der Percussionist Werner Steinhäuser haben sich zu einem Duo zusammengefunden, in dem sie ihre Vorstellungen eines dichteren Zusammenspiels und einer direkteren Kommunikation verwirklichen, wobei ein größtmöglicher Freiraum an Kreativität ausgeschöpft werden kann, ohne daß die Durchsichtigkeit der Kompositionen zerstört wird. Ihr Programm reicht von meditativen Stücken über Bossa Nova-Rhythmen bis zu swingendem Jazz-Drive. Kontaktanschrift: Fred Hill Jazzduo, Max-Eger-Str. 22, 8590 Marktreidwitz, Tel. 0 92 31/8 2417.

Groove Bros

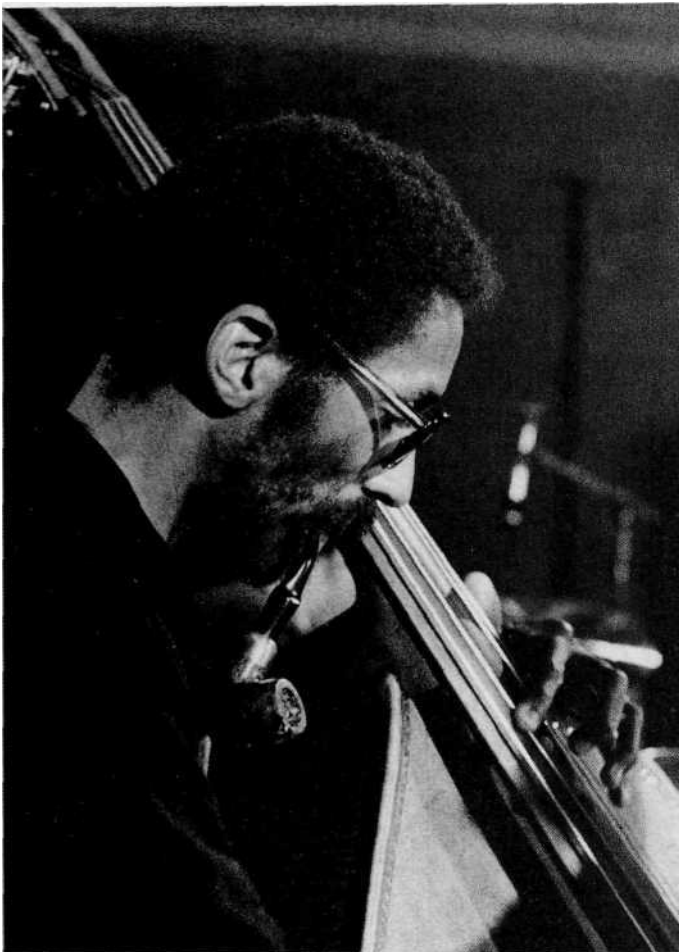
spielen Fusion-Musik, d. h. die harmonische Basis des Bebop wird auf Funk-, Latin- und Rockrhythmen übertragen. Das Quintett, zu dem sich der Saxophonist und Percussionist Ea Ruoff, der Keyboardspieler und Percussionist Walle Boba, der Gitarrist und Percussionist Jank Jankovic, der Bassist Obassa T. Stelzer und der Schlagzeuger Hannes Ruoff zusammengefunden haben, präsentiert eigene Stücke und auch Neubearbeitungen von Kompositionen von Charles Mingus, Wayne Shorter, Keith Jarrett u. a. Kontaktanschrift: Thomas Stelzer, Mittenfeldstr. 76, 7000 Stuttgart 31, Tel. 0711/8611 42.

Jazz News

Wieder Meisterkurse in Burghausen

Nach den vielbeachteten Meisterkursen in Burghausen mit Max Roach und Barney Kessel werden im März zwei weitere derartige Kurse vom Studienzentrum für zeitgenössische Musik des Mauterschlosses Burghausen durchgeführt. Den 88. Jazzkurs Burghausen, der vom 11.-12. März dauert, bestreitet Ron Carter, den 89., der daran anschließend, nämlich vom 13.-14. März durchgeführt wird, leitet Albert Mangels-

dorff. Die Teilnehmerzahl für beide Kurse ist begrenzt, es können auch nur fortgeschrittene Bassisten bzw. Posaunistenteilnehmen. Die Teilnahmegebühr beträgt pro Kurs DM 120,-. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40. Gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 477 16 (BLZ 710 930 00, H. Viertel) der Volksbank Burghausen zu überweisen.



Unterrichtet in Burghausen: Ron Carter Foto: Paul Gerhard Deker

Rehearsal Band im NDR Hamburg

Im Januar 1981 soll im NDR eine Rehearsal Band eingerichtet werden. Als Grundstock dieses Ensembles stellen sich Musiker der NDR-Big Band außerhalb ihrer Dienstverpflichtung auf freiwilliger Basis zur Verfügung, zum Beispiel: Herb Geller, Wolfgang Schlüter, Lukas Lindholm und, als Initiator dieses Unternehmens, Dieter Glawischnig, der derzeitige Big Bandleader. Gedacht ist an eine mehrstündige Probe pro Woche, an der junge jazzinteressierte Musiker aus Hamburg, Niedersachsen und Schleswig-Holstein teilnehmen können.

Eine pädagogische Lücke im Ausbildungssystem der Musikschulen, Konservatorien und Musikhochschulen soll wenigstens versuchsweise gefüllt werden. Auch soll

Einblick in die Studio-Arbeit und damit praktische Erfahrung vermittelt werden. Da nur selten Big Bands „zum Ausprobieren“ vorhanden sind, werden Nachwuchsarrangeure aus dem ganzen Bundesgebiet eingeladen, Arrangements einzusenden. (Partituren und Einzelstimmen müssen gut leserlich geschrieben sein.) Zur persönlichen Kontrolle der Ausführungen und der Arrangeure wird die Probenarbeit mitgeschnitten. Interessenten mögen sich unter Angabe ihrer bisherigen musikalischen Erfahrungen schriftlich bis zum 31. Januar 1981 melden.

Kontaktanschrift: NDR, Abtlg. Unterhaltungsmusik, „Rehearsal Band“, Rothenbaumchaussee 132/134, 2000 Hamburg 13.

Das **Jazz Workshop Ensemble** aus Erlangen, eine der Jazz-Preisträger Gruppen des 1980er Festivals der Deutschen Phonokademie, legte jetzt die erste LP in Selbstproduktion vor. In der Besetzung Mandl Riedelbauch, Flöte, Sopran-, Alt-, Tenorsaxophon und Fagott, Rainer Glas, Kontrabaß, und Harald Pompl, Schlagzeug, wurden fünf Kompositionen von Rainer Glas aufgenommen. Ab sofort tritt die Gruppe als Quartett mit dem aus Chicago stammenden Tenorsaxophonisten Charles Walker auf. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/4 93 25.

Third Eye trat am 7. Dezember beim Jazz Festival in Bratislava und am 9. Dezember bei Radio Hilversum in der Besetzung Alan Skidmore, Wilton Gaynair, Saxophone, Rob van den Broeck, Klavier, Ali Haurand, Baß, und Tony Levin, Schlagzeug, auf. Von April bis Mai geht das Quintett wieder auf Tournee, spielt u. a. bei den Jazztagen in Solothurn und bestreitet Konzerte in Luzern, Zürich und Montreux. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Theo Jörgensmann erhielt mit seinem Quartett den mit 4000 DM dotierten Kunstförderpreis der Stadt Aachen. Anfang des Jahres wird eine Platte der Gruppe erscheinen, die bei den Berliner Jazztagen 1979 aufgenommen wurde. Am 15. Januar bestreitet der Klarinettist im Hörsaal 1 der Uni Münster ein Workshop-Konzert, bei dem Bernd Konrad, Saxophone, Uli Pütz-Lask, Saxophone, Jeanne Lee, Gesang, Gunter Hampel, Vibraphon, Klavier, Klarinetten, Saxophone, Georg Gräwe, Klavier, Kai Kanthak, Baß, und Dionys Kube, Schlagzeug, mitwirken werden.

Das **Contact Trio** hat im November eine neue Platte aufgenommen, die im März 1981 bei Japo erscheinen wird. Die Gruppe, die jetzt in der Besetzung Evert Bretschneider, Gitarren, Aloys Kott, Baß, und Peter Eisold, Schlagzeug, spielt, wird im März sowie im Mai und Juni Konzerte in Deutschland geben. Im Sommer geht das Contact Trio auf eine dreimonatige Tournee durch Südamerika, die vom Goethe Institut durchgeführt wird. Kontaktanschrift: Werner Oberender, Eisenbahnstr. 35, 5403 Mülheim/Kärlich, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Virgin's Dream wird im Frühjahr ihre erste Platte unter dem Titel „Sophist“ auf dem Cain-Label vorlegen. Die Jazz-Rock-Formation aus dem Ruhrgebiet agierte als Vorgruppe und Session Backing Group bei einigen Jobs von Joachim Kühn und Jan Akkerman. Auch für Frühjahr sind weitere derartige Projekte mit Kühn, Akkerman und Philip Catherine geplant. Im März und April geht die Gruppe auf Deutschland-Tournee und reist auch in das benachbarte Ausland. Kontaktanschrift: Eva Eschelbach, Savignystr. 45, 4300 Esseni, Tel. 02 01/77 63 28.

Die **Union Deutscher Jazzmusiker (UDJ)** wird wieder Mitglied der Internationalen Jazz Föderation (IJF, Warschau). Nachdem sich die Situation in diesem Verband seit einiger Zeit konsolidiert, beschloß der UDJ-Vorstand den Wiederbeitritt. Bis zu einer direkten personellen Vertretung wird Joachim E. Berendt im Präsidium der IJF das UDJ-Votum wahrnehmen. Hans Graisowski brachte in der letzten Aspekte-Sendung des ZDF ein ausführliches Feature über die UDJ. Er begleitete dafür die Gruppe Changes ein Stück auf ihrer letzten Tournee und berichtete vom Deutschen Jazz Forum in Heidelberg. Die UDJ möchte eine Liste aller existierenden Musikerinitiativen - in welcher Form und unter welchem Namen auch immer - zusammenstellen. Sie bittet alle Initiativen, vor allem im süddeutschen Raum, ihre Existenz der UDJ-Geschäftsführung, Otto Wolters, 3304 Ersehof-Wendeburg, zu melden.

Greta Herr und **Georg Hoch** zeigen wieder einmal eine Jazz-Porträt Foto Ausstellung, und zwar im Rahmen des Jazz-Festes in der Stadthalle Hofheim/Taunus, das vom 16.-18. Januar durchgeführt wird. Kontaktanschrift: Greta Herr, Georg Hoch, Ulmenstr. 4, 6000 Frankfurt 1, Tel. 06 11/72 34 06.

Für den **Kontrabaß-Workshop**, der vom 23.-25. Januar in Erlangen stattfindet, können sich noch Interessenten melden. Die Teilnehmer werden bei diesem Bassisten Workshop drei Tage lang zusammen improvisieren und Kompositionen erarbeiten. Die Resultate werden am 25. Januar im Jazzclub Pupille vorgestellt. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/4 93 25.

Die **Internationale Jazzföderation** berief anlässlich des Jazz Jamborees in Warschau eine Vollversammlung ein, bei der Joachim Ernst Berendt in den Vorstand gewählt wurde. Präsident der IJF ist der Engländer Charles Alexander, zu den weiteren Vorstandsmitgliedern gehören der Ungar Janos Gonda (zuständig für Jazzerziehung), der Schwede Kjell-Ake Svensson (für Finanzen), der Österreicher Fritz Thom, der Tscheche Dr. Lubomir Doruzka und Her Pole Andrzej Jaroszewski. Für die Revision der IJF ist u. a. Werner Wunderlich zuständig. Die Internationale Jazzföderation arbeitet innerhalb des International Music Council der UNESCO. Die erste Arbeitssitzung des neuen Präsidiums wird auf Einladung des Südwestfunks im Mai in Baden-Baden stattfinden. Berendt kommentiert dazu: „Vielleicht gelingt es nun endlich, mit diesem Vorstand etwas positivere Arbeit zu leisten, nachdem wohl die Zeit derer, die in diesen Föderationen immer nur reden und dann hinterher nichts tun, vorbei ist.“ Kontaktanschrift: Internationale Jazz Föderation, Swedenborgsgatan 1, S-116 48 Stockholm, Tel. 8 42 21 19.

Jazzkurs für fortgeschrittene Amateure

Die Musikalische Jugend Deutschlands, Weikersheim, führt vom 12.-18. Juni in der Zentralen Arbeitsstätte der MJD Schloß Weikersheim einen Kurs unter dem Titel „Jazz für fortgeschrittene Amateure“ durch. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Uli Beckerhoff, Trompete, Christof Lauer, Saxophon, Flöte, Eddy Marron, Gitarre, Otto Wolters, Klavier, Sigi Busch, Baß, Peter Giger, Percussion, und Wolfgang Breuer, Big Band. Die Teilnahmegebühr incl. Kosten für Unterkunft und Verpflegung beträgt 280 DM. Zielgruppe sind fortgeschrittene Amateure, die über entwickelte instrumentale

Fähigkeiten und Erfahrung im Gruppenspiel verfügen. Der Kurs umfaßt Instrumentalunterricht, theoretische Unterweisung, Stil- und Improvisationsübungen, Arrangement, Rhythmik, Gehörbildung, Big Band, Workshops, Diskussionen, Konzerte. Anmeldungen sind zu richten an das Generalsekretariat der MJD, Marktplatz 12, 6992 Weikersheim. Die Kursgebühr in Höhe von 280 DM + 20 DM Verwaltungsgebühr (entfällt für MJD-Mitglieder) ist bis spätestens 1. Mai 1981 auf das Konto Nr. 402244 (BLZ 623 510 60) bei der Kreissparkasse Weikersheim zu überweisen.



Dozent beim Jazzkurs für fortgeschrittene Amateure in Weikersheim: Otto Wolters
Foto: Manfred Rinderspacher

Michal Urbaniak trat in letzter Zeit in verschiedenen Gruppierungen auf. Mit dem Gitarristen Gene Bertocini und dem Bassisten Buster Williams präsentierte er sich als Geiger im Trio, zu dem stellte er sich mit seiner Traum-Jazz-Gruppe im Village Vanguard in New York vor. Sie bestand aus dem Pianisten Kenny Barron, dem Bassisten Buster Williams und dem Schlagzeuger Roy Haynes. Eine Plattenaufnahme in dieser Besetzung ist demnächst vorgesehen. Mit seiner Jazz-Rock-Gruppe, zu der Kenny Kirkland, Keyboards, Marcus Miller, Baßgitarre, und Buddy Williams, Schlagzeug, gehören, reiste er nach dem Erfolg seiner Motown Platte „Serenade for the city“ viel im Nordosten der USA. Kontaktanschrift Michal Urbaniak, 145 W 58 St., New York City, N. Y. 10019, Tel. 76 50 714.

Vom 14.-16. März findet in Darmstadt ein **Treffen von Jazzclubs** und Jazzveranstaltern statt. Es sollen bei diesem Arbeitstreffen folgende Themen behandelt werden: GEMA, Vereinsrecht, Satzungen, Erfahrungsaustausch, Nachwuchsbildung, Gagenwesen, Termine, Festivals etc. Kontaktanschrift: Jazzclub Rödermark/Rodgau e. V., Postfach 200 143, 6074 Rödermark 2 bei Frankfurt.

Gil Evans leitete im November einen Workshop für Komposition am Cornish Institute in Seattle, Washington. Der Pianist und Komponist studierte dabei einige seiner Werke mit dem Composers und Improvisers Orchestra ein, das aus Mitgliedern des Cornish Institute besteht. Den Abschluß des Workshops bildeten zwei öffentliche Auftritte des Orchesters unter Leitung von Gil Evans in der Broadway Performance Hall in Seattle.

Piirpauke wird im Juni und Juli 6 Konzerte in Deutschland geben und beim Balve Jazz Festival auftreten.

Peter Ponzol, aus Pennsylvania stammender Klarinetist, Saxophonist und Lyrikspieler wird im März und April mit seinem Quartett in Deutschland gastieren. Der DAAD in Bonn hat Ponzol zu einem dreimonatigen Informationsbesuch in die BRD eingeladen, den er anschließend an die Tournee machen wird. Kontaktanschrift: Hans Ochs, Wallauer Str. 19, 6000 Frankfurt am Main, Tel. 06 11/73 4125.

Chauncey Morehouse ist im Alter von 78 Jahren gestorben. Er wurde in der Swingära als Schlagzeuger der Bands von Jean Goldkette, Bix Beiderbecke, Frank Trumbauer, Red Nichols und der Dorsey Brothers bekannt.

Jazz Heritage Serie nennt die amerikanische MCA in Los Angeles ihr 38 LPs umfassendes Riesens-Paket mit Wiederveröffentlichungen. In dieser Serie ist Armstrong mit 10 LPs vertreten, zudem gibt es Aufnahmen von Earl Hines, Andy Kirk, Joe Turner, Pete Johnson, Benny Carter, Lucky Mil-linder, Sister Rosetta Tharpe u. a. **Don Menza** und Chuck Findley wurden als Gastsolisten zur One O'clock Jazz Lab Band der North Texas State Universität Ende November verpflichtet.

A + L Blues Band nennt sich eine neue tschechoslowakische Formation, die von dem Gitarristen Lubos Andrst und dem Sänger Peter Lipa gegründet wurde. Ihr Debüt gab die Gruppe im November im Prager „Malostransky Beseda“ und im Reduta Jazz Club.

Die **International Jazz Federation**, Inc. in New York hat ein Festival-Informationszentrum eröffnet, in dem Musiker, Agenten, Reisebüros und Jazzfreunde Auskünfte über internationale Festivals erhalten können. Kontaktanschrift: International Jazz Federation, Inc., 1697 Broadway, Suite 1203, New York, N. Y. 10019.

Bill Holman schrieb Musik für das eineinhalbstündige, Charlie Parker gewidmete Programm, das der WDR am 28. November ausstrahlte. Als Gastsolisten waren dabei Dizzy Gillespie, Sonny Stitt und Tony Scott zu hören. Im September hatte Holman zusammen mit Dusko Gojkovich für den NDR gearbeitet und war danach zusammen mit Mark Murphy mit der holländischen Rundfunk Band in Hilversum aufgetreten. Im Januar führt das Metropole Orchestra in Amsterdam zwei Originalkompositionen von Holman auf, die für eine 45 Mann Jazz Big Band mit Streichern konzipiert sind. Im März wird The Orchestra mit dem Gastsolisten Bob Brookmeyer und Jim Hall im Music Center in Los Angeles Musik von Holman spielen. Kontaktanschrift: Sayles/Morgan Associates, 12501 Chandler Boulevard, Suite 101, North Hollywood, Calif. 91607, Tel. 7 69-44 66.

Die **Vienna City Ramblers**, eine Wiener Jazzgruppe im Chicago Stil, konnten kürzlich mit einer großen Jam Session ihr 20jähriges Bestehen feiern. Die Band ist bei den Festivals in Zürich und Wien aufgetreten, unternahm Gastspielreisen in die BRD und bestritt am 4. Juli 1980 anlässlich Louis Armstrongs 80. Geburtstag ein „Salute to Satchmo“-Konzert, das vom ORF mitgeschnitten wurde. In diesem Jahr werden die Vienna City Ramblers beim Jazzfestival in Dresden auftreten. Kontaktanschrift: Robert Grimminger, Wilhelm-Otto-Straße 5/5, A-1110 Wien.

Al Grey hat mit dem Saxophonisten Buddy Tate ein Quintett gegründet, mit dem er sich im Dezember in England vorstellte.

Chris Barber wirkte mit seiner Jazz und Blues Band am 21. Dezember bei einem Konzert im Birmingham Repertory Theatre mit, dessen Reinerlös an das Heim „Sunny Mount“ für geistig behinderte Kinder ging. Auch Ottilie Patterson stellte sich wieder einmal bei dieser Gelegenheit öffentlich vor.

Ein **Jazz im Film-Festival** veranstaltet der Z-Club Alternativ in Wien vom 9.-25. Januar. Die Veranstaltung umfaßt 35 Vorführungen mit über 120 Filmen und gibt einen Überblick über die Entwicklung des Jazz und Blues von den Anfängen in den Afrikanismen bis heute. Gezeigt werden u. a. Filme von Lightnin', Hopkins, Leadbelly, Big Bill Broonzy, Bessie Smith, Roosevelt Sykes, Sonny Boy Williamson, Muddy Waters, Mahalia Jackson, Louis Armstrong, Punch Miller, Stephane Grappelli, Bill Coleman, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Coleman Hawkins und Roy Eldridge, Duke Ellington, Count Basie, Dave Brubeck, Charlie Byrd, Cecil Taylor, Albert Ayler, Sun Ra, Friedrich Gulda, Terry Riley sowie „Born to Swing“, „Jazz on a summer's day“. Kontaktanschrift: Z-Club Alternativ, A-1070 Wien, Kirchengasse 23, Tel. 93 33 82.

Max Roach wirkte bei dem Fernsehfilm „Solo on a drum“ mit, der in Dallas abgedreht wurde und an die Ann Petrie Story angelehnt ist, in der es um einen Musiker geht, der seine Freuden und Sorgen in einem Schlagzeugsolo auszudrücken sucht.

Bob Wilber hat mit seiner Gruppe im Michael's Pub in New York eine Platte aufgenommen, die er auf seinem eigenen Plattenlabel vorlegte. Kontaktanschrift: Bodeswell Records, 24 Skipper's Lane, Harwich, Mass. 02654, USA.

Andy McGhee legte ein Lehrbuch unter dem Titel „Modal Studies for Saxophone“ beim Berklee College of Music vor.

Buddy Rich wird unter dem Titel „The Man from Planet Jazz“ ein Big Band Album vorlegen, das im Ronnie Scott Club in London aufgenommen wurde und auf Scotts Label PRT/Pye Records in London erscheint.

Miles Davis ging Anfang November nach einer Unterbrechung von 6 Jahren wieder einmal ins Aufnahme-studio. Der Trompeter arbeitete mit einer Band aus jungen Chicago-Musikern, die von seinem Neffen, dem Schlagzeuger Vincent Wilburn geleitet wurde. Die Musik, die wiederum von CBS auf Platte vorgelegt werden soll, ist eine Mischung aus Rhythm and Blues, Funk, Rock und Jazz.

Stacy Rowles, die Tochter des Pianisten Jimmy Rowles, sitzt am Klavier bei einer All Female Big Band, die von 17 Musikerinnen in Los Angeles gegründet wurde.

schen Gut und Böse, wobei klanglich großartig gezeichneten Parts einer sich in Ruhe und Schönheit erfüllenden Welt des Friedens die in bizarren musikalischen Gestaltungen dargestellten, von Zerstörung getragenen Machtkämpfe in der Natur gegenüberstehen. Aber Kerchak wird bezwungen und der Dschungel kommt wieder ins rechte Gleichgewicht, die Musik verklingt mit den sich in zauberhafter Harmonie ergänzenden Stimmen von Flügelhorn, Fagott und Englisch-Horn. Das Ganze ist von einer besonderen Faszination durch die dem Sujet entgegenkommende Instrumentation, durch den geschickten, phantasiaanregenden Einsatz von technischen Mitteln, durch den reizvollen musikalischen Aufbau mit wechselnden Klangfärbungen, oft überraschenden Wendungen und spannungsreichen Kontrasten, sowie vor allem durch die hervorragende Durchführung seitens der Musiker, die das notwendige technische Rüstzeug, Improvisationsgabe und Einfühlungsvermögen mitbringen. Dieter Zimmerte

Lee Konitz in Schweden 1951/53

Sax Of A Kind: Sound-Lee - You Go To My Head - Ice Cream Konitz - Ablution - Yesterdays - Sax Of A Kind - All The Things You Are I - All The Things You Are II - Lover Man
Lee Konitz as, Ingmar Glanzelius as, Hacke Björkstén, Bengt Hallberg p, Gunnar Svensson (probl.) p, Gunnar Johnson b, Kenneth Fagerlund dm, Jack Noren dm, Stan Kenton Orchestra
Aufg.: Stockholm, Göteborg, 1951, 1953.
Dragon DRLP 18

Wie sehr ein Musiker die Szene eines ganzen Landes - nämlich Lee Konitz in Schweden - beeinflussen kann, davon legt diese Platte (neben „Americans in Sweden“, Metronome JMLP 2-102) Zeugnis ab. Der etwas spröde und doch geschmeidige Ton von Lee Konitz vergegenwärtigt einem, wie das alles war, damals. Es war die Zeit, als der Schlagzeuger zwar auf der Besetzungsliste und auch auf der Bühne stand, aber kaum zu hören war. Dafür geisterten einem für damalige Zeiten gewagte Harmonien und in linearen Abläufen versteckte Motive im Kopf herum. Am deutlichsten abhörbar wird der Einfluß natürlich im Zusammenspiel mit den schwedischen Musikern, mit den Bläsern Ingmar Glanzelius und Hacke Björkstén und dem Tristano-Epigonen (und heutigem Filmkomponisten) Bengt Hallberg. Im Trio musikalisierte Konitz gleichsam ein Symptom des Cool Jazz - „Yesterdays“ quälend geschleppt. „All The Things You Are“ erfuhr die x-te-Bearbeitung zu „Ablution“ (Waschung). Im Original taucht die Komposition von Jerome Kern noch zweimal auf. Und ein lange vermißtes Dokument liegt nun auch wieder vor: „Lover Man“ von Konitz mit dem Kenton-Orchester. Nicht nur musikalisch, sondern vor allem auch musikhistorisch ist die Pressung dieser Rundfunkaufnahmen von einigem Wert.
Werner Panke

Herbert Joos Quartett

Kerchak Suite: Kerchak Suite, Pt. 1 and 2
Herbert Joos flh, Paul Schwarz p, Jürgen Wuchner b, Joe Koinzer perc, Hedda Rothweier engl.-h, Hans Mantels basson
Aufg.: Februar 1980, Ludwigsburg
Pläne 88217

Die vorliegende „Kerchak Suite“ beweist den hohen Stellenwert der Musik von Herbert Joos. Kerchak, das ist der Dschungelkönig, dessen teuflische Herrschaft von Tarzan, dem Verteidiger des Guten, gebrochen wird. Joos hat hier ein Tongemälde geschaffen, das er mit seinem Quartett und zwei Gastsolisten eindrucksvoll in Szene setzen konnte. Ausgehend von einem geräuschhaften Stimmungsbild, das getragen ist von einem Rauschen des Dschungelregens, in das sich geheimnisvolle Laute, Tierrufe, Vogelgeschrei mischen, folgen lyrische Einsätze von Englisch-Horn und - in nahtlosem Übergang - von Flügelhorn, das sich von Baßfiguren begleitet schließlich in emotionaler Steigerung vom Bereich des Bildhaften löst und zu dramatischen Aktionen übergeht. Klavier, Baß und Schlagzeug schließen sich dem in heftigen Ausbrüchen an - Kerchak macht seinen Herrschaftsanspruch geltend. Und so vollzieht sich die Handlung weiter in dem Spannungsfeld zwi-

JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXX Januar 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,- ÖS. 25,-

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

E 1315 EX

Februar fehlt



Joe Gallardo

6368203 901 01-82
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

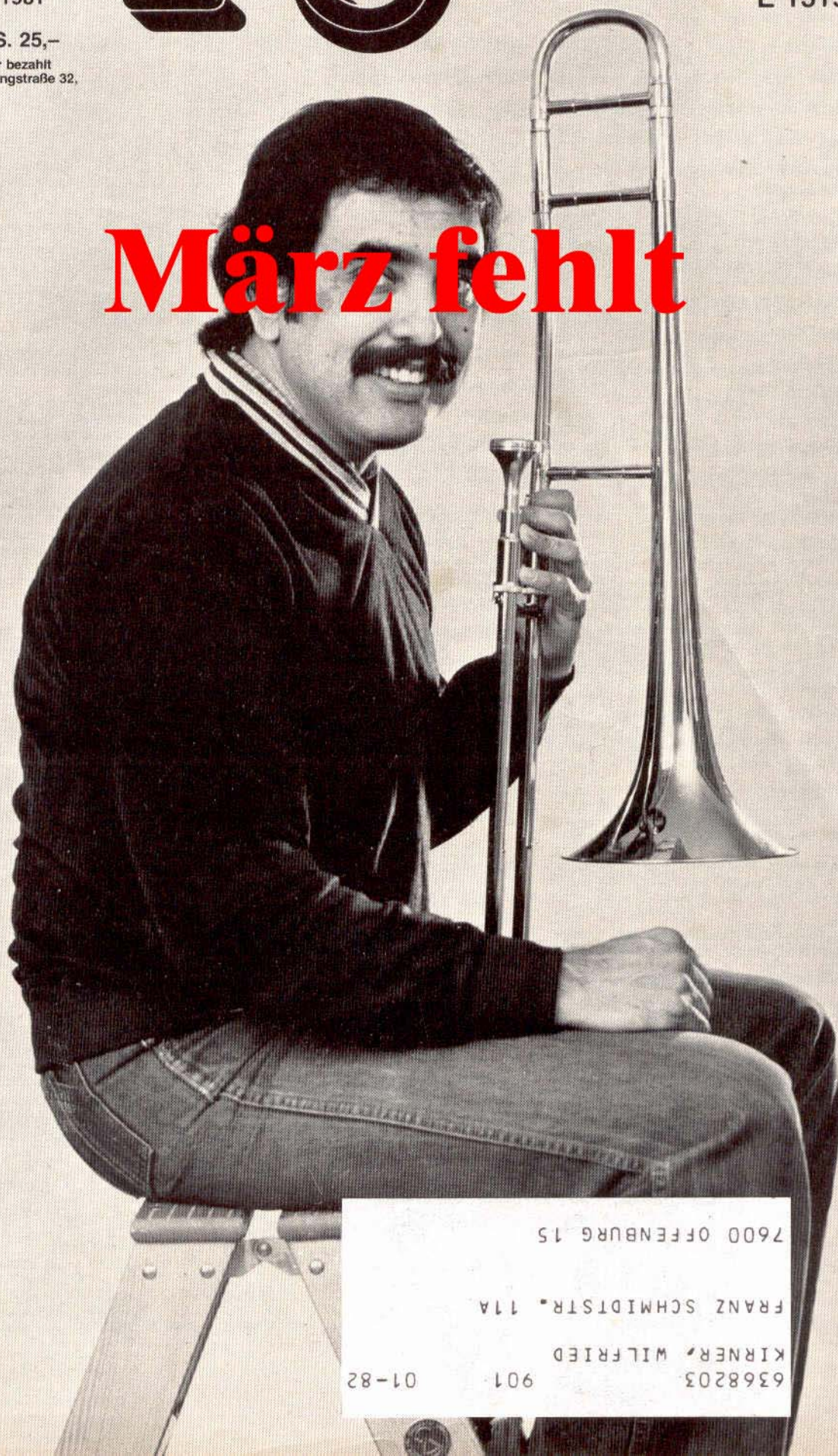
JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXX Januar 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,- ÖS. 25,-

E 1315 EX

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

März fehlt



Joe Gallardo

6368203 901 01-82
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

JAZZ PODIUM

Nr. 4/XXX April 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

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



**George
Russells**

**Lydian
Concept**

**J. J. Johnsons
Comeback**

Roland Hanna

7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

01-96

901

6368203

Der Jazz-Komponist George Russell und sein Lydian Concept

In den letzten Jahren ist es um den Jazz-Komponisten George Russell noch ruhiger geworden, als es ohnehin schon war. Nach einigen Aktivitäten und Wiederauflagen von Platten Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre, zog sich dieser Jazz-Denker weitgehend auf seine Lehrtätigkeit zurück. Sein „Lydian Concept“, eine überaus komplexe Theorie, wird und wurde hie und da erwähnt, gar gepriesen. Inhaltlich bekannt oder vorstellbar war und ist es indes den wenigsten, noch geringer ist die Zahl derer, die es anwenden. Mit dem folgenden Aufsatz soll versucht werden, wenigstens teilweise - und zwar von einem Blickpunkt außerhalb davon - in George Russells Vorstellungen einen Einblick zu nehmen, trotz der Gefahr, daß das entstehende Bild nicht in jedem Punkt treffend sein mag. Vor allem soll mit diesem Artikel aber auch - abseits von der Theorie, anhand seiner Musik, seinen nur äußerst spärlich verbreiteten Schallplatten - ein Porträt von George Russell gezeichnet werden.

Biografie

George Russell kam am 23. Juni 1923 in Cincinnati im amerikanischen Bundesstaat Ohio zur Welt. Der sehr hellhäutige, fast weiße Afro-Amerikaner wuchs bei Pflegeeltern auf. Sein Vater war Musiklehrer. Auch außerhalb der Familie - so hat Russell berichtet - sei er früh mit der Musik in Berührung gekommen: Den legendären Bandleader Fate Marable habe er auf einem Riverboat spielen gehört, und in der Nachbarschaft habe der Komponist und Arrangeur Jimmy Mundy gewohnt, der damals Partituren für die Big Band von Benny Goodman lieferte und den Russell als frühen Einfluß nennt. Als Junge spielte George Russell Trommel in einem Pfeifer- und Hörnerzug der Pfadfinder. Bereits mit 15 Jahren füllte er professionelle Jobs als Schlagzeuger in Nachtlokalen von Cincinnati aus. Mit 17 Jahren studierte Russell als Stipendiat Musik an der Wilberforce University und war auch Mitglied der College-Band, in der u. a. der später bekanntgewordene Arrangeur Ernie Wilkins mitwirkte. In dieser Zeit begannen George Russells gesundheitliche Probleme, die seine nächsten Jahre - wahrscheinlich in gewissem Sinne sein ganzes Leben - entscheidend prägen sollten: Der junge Mann erkrankte an Tuberkulose und mußte mehrere Monate in einem Sanatorium verbringen. Allerdings nutzte Russell diese Zeit zu fundamentalen Studien über die Kunst des Arrangierens unter Anleitung eines anderen Patienten. Während dieser ersten Krankheitsphase erhielt der spätere Komponist und Theoretiker sein Werkzeug.

Bald nach seiner Genesung trat Russell der Big Band des Altsaxophonisten, Trompeters und Arrangeurs Benny Carter - einer der Großen der Swing-Ära, wie überhaupt einer der Nestoren arrangierter Orchestermusik des Jazz - bei. Auch in diesem Orchester wirkte er als Schlagzeuger, doch bekam er dazuhin Gelegen-

heit, zum Repertoire Stücke beizusteuern: Das Orchester spielte sein Arrangement „New World“, das erste von einer Big Band übernommene Russell-Stück. Weiterhin schrieb Russell in dieser Zeit Partituren für die Band von Earl Hines, die seinerzeit in Chicago gastierte, und für andere Formationen. Indem er Thelonious Monks „Round Midnight“, eine der schönsten und modernsten Kompositionen des Jazz zu Beginn der 40er Jahre, kennenlernte, entschied er sich, nach New York übersiedeln und Kontakt zur sich allmählich formierenden Bebop-Avantgarde zu suchen. Ab 1945 gehörte George Russell zum engeren Kreis des Bop, einer Gruppe junger, fast ausschließlich schwarzer Musiker, in deren Mittelpunkt der Altsaxophonist Charlie Parker stand. Parker trug ihm sogar in seinem Quintett, der absolut führenden Jazz-Combo jener Jahre, den Schlagzeuger-Platz an. Doch bevor Russell diese Chance hätte nutzen können, erkrankte er ein zweites Mal ernsthaft und mußte für 16 Monate in eine Klinik. In dieser Zeit unternahm Russell intensive Studien auf dem Gebiet der Tonalität: Er formulierte die theoretische Basis zu seinem „Lydian Concept“, das er dann bis zum Jahre 1953 für die erste gedruckte Fassung abschloß.

Nach seiner Entlassung aus dem Sanatorium setzte Russell die Arbeit an seinem „Concept“ nur nebenbei fort, doch war in den folgenden Jahren seine Arrangeur- und Komponistentätigkeit außerordentlich rege. Am bekanntesten wurde seine Suite „Cubana Be - Cubana Bop“ für die Big Band des jungen Bebop-Trompeters Dizzy Gillespie. Der tat damals enorm viel für die Popularisierung des zunächst von Publikum wie Kritikern gleichermaßen abgelehnten Bebop und er stellte Russells Komposition, die erstmals modernste Big Band-Musik wirkungsvoll mit afro-kubanischen Rhythmen verband, bei einem Konzert im Dezember 1947 in der New Yorker Carnegie Hall vor. Außerdem schrieb George Russell Arrangements für die Forma-

tionen von Artie Shaw, Claude Thornhill, Charlie Ventura u. a. In dieser Phase stand Russell in engem künstlerischen Kontakt mit dem Schlagzeuger Max Roach und dem Pianisten John Lewis, zwei der intellektuellen Köpfe der jungen schwarzen Avantgarde, und in der Folgezeit gehörte er auch zu jenem lockeren Zirkel um den Trompeter Miles Davis und den Arrangeur Gil Evans, der dann im September 1948 mit einem kleinen Orchester im „Royal Roost“ ungewöhnliche Musik - man spricht bis heute vom „Birth of the Cool“ - vorstellte. George Russells Interesse ging aber wohl in eine etwas andere Richtung als die Musik der Davis-Band, die - auch in ihrer Modernität - doch stark in der Jazz-Tradition verwurzelt war, was heute wohl deutlicher ist als damals.

Der Theoretiker des „Lydian Concepts“ setzte sich nicht nur mit dem Bebop sondern auch der zeitgenössischen Musik auf der Linie der abendländischen Tradition auseinander. Sein ambitioniertes Werk aus dieser Zeit heißt „A Bird In Igers Yard“ - mit gleichzeitigem namentlichem Bezug auf Charlie „Yardbird“ Parker und Igor Strawinsky. Der Klarinettist Buddy De Franco nahm das Stück im April 1949 für die Schallplattenfirma Capitol auf, die es jedoch nicht veröffentlichte, weil sie es für zu bizarr und unkommerziell hielt. Erst in den späten 60er Jahren wurde diese Aufnahme erstmals veröffentlicht, und zwar in Holland. In den USA erfolgte die Herausgabe sogar erst 1972. Für ein Sextett des weißen Altsaxophonisten und Cool-Innovators Lee Konitz mit dem Trompeter Miles Davis schrieb und arrangierte George Russell danach die Stücke „Odjenar“ und „Ezz-thetic“, die 1951 für Schallplatten aufgenommen wurden. Bei ihrer bald darauf folgenden Veröffentlichung wurden diese Kompositionen wegen ihren ungewöhnlichen Formen und ihrer Atmosphäre der akademischen Kühle zwar gelobt, doch war diese Musik nicht wirklich erfolgreich, obwohl auch Charlie Parker „Ezz-

thetic" gespielt haben soll. Man ordnete diese Musik dem „Third Stream“ - der Begriff steht für die Verbindung von Jazz und europäischer Konzertmusik - zu. Während zwischenzeitlich Russells „Lydian Concept“ erschienen war, machte der Theoretiker erst wieder im Jahre 1956 mit einer größeren Komposition auf sich aufmerksam: Für das Brandeis University Festival of Fine Arts schrieb er das ausgedehnte Tonbild „All about Rosie“, bei dessen Aufführung der junge Pianist Bill Evans als Solist mitwirkte. In demselben Jahr machte Russell auch eine Platte für die Firma RCA Victor, an der der Trompeter Art Farmer beteiligt war. Eine äußerst prominente Besetzung konnte Russell für die Aufnahme einer suitehaften Big Band Platte mit lyrikähnlichen, von Jon Hend-

ricks in Sprechgesang vorgetragenen Texten über die Weltstadt New York um sich versammeln: John Coltrane, Phil Woods, Bill Evans, Bob Brookmeyer und Art Farmer waren dabei, als in zwei Aufnahmesitzungen - Ende 1958 und Anfang 1959 - das auch heute noch äußerst gefällige und locker wirkende Album „New York, N. Y.“ eingespielt wurde. Diese Platte ist im Jahre 1973 als Doppelalbum zusammen mit einem weiteren Big Band Experiment von George Russell jener Zeit wieder erschienen. Anfang Januar 1960 leitete der Komponist nämlich eine Studio Big Band mit zwei Piano-Solisten - Bill Evans und Paul Bley - bei der Aufnahme seiner „Music For The Space Age“ mit den programmatischen Untertiteln „The Lydriot“, „Chromatic Universe“, „Waltz

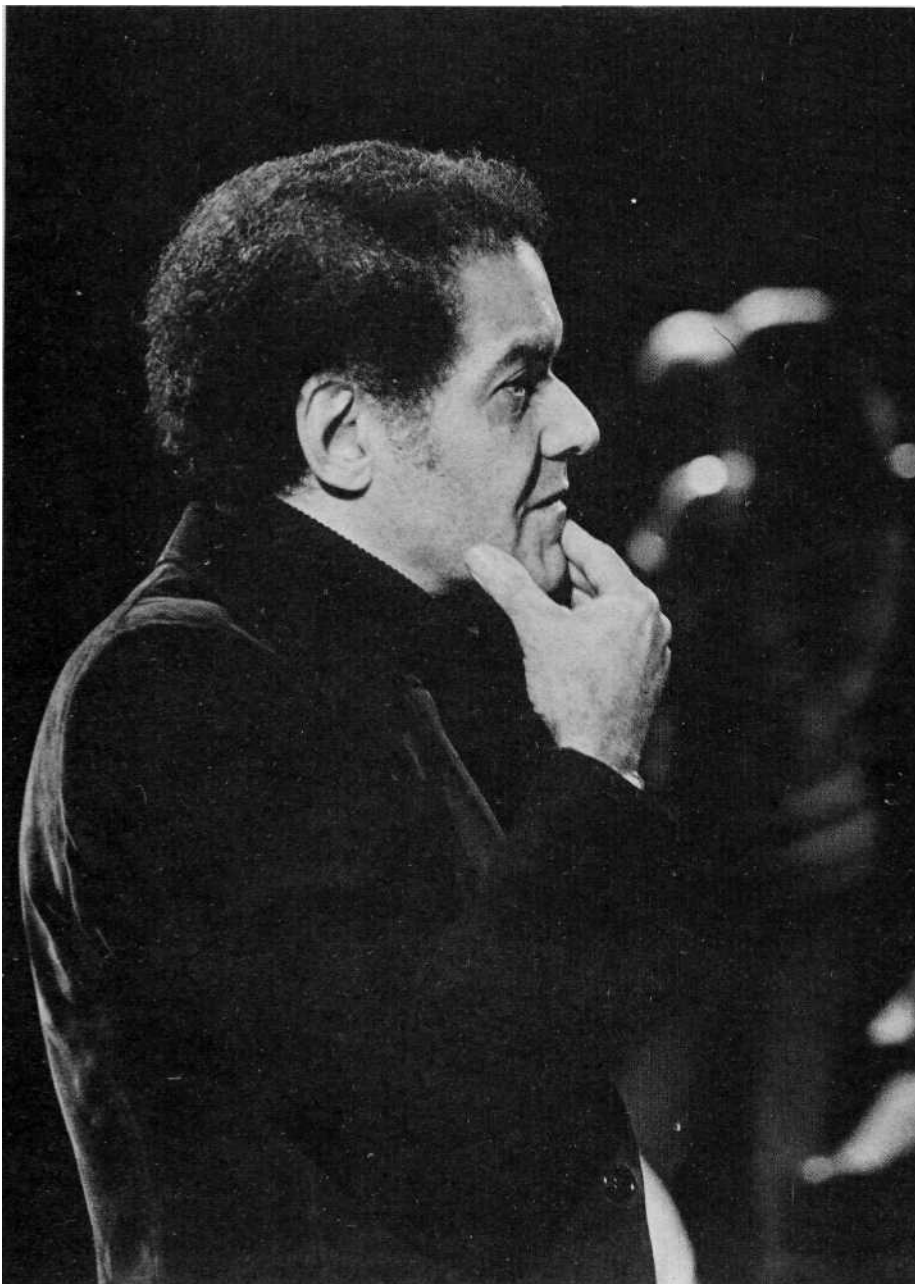
From Outer Space“ und „Dimensions“. Diese Musik ist bis heute avantgardistisch geblieben.

Seine erste auch in der Öffentlichkeit auftretende Formation stellte der nun schon 27jährige George Russell ebenfalls 1960 zusammen. Er selbst saß nicht am Schlagzeug sondern am Klavier, das in späteren kleinen Gruppen und gelegentlich auch bei Big Band Unternehmungen sein Instrument sein sollte. Russell ist jedoch nur selten solistisch hervorgetreten und war nie ein „pianistischer“ Klavierspieler: Er setzt knappe Akzente, sein Spiel ist rein funktional und unterstützend, typisch für den instrumentalen Einsatz eines Komponisten und Arrangeurs. In jenem 1960er Sextett wirkte neben einigen jungen Musikern - darunter der spätere Bassist des Bill Evans Trios, Chuck Israels - auch der Posaunist Dave Baker mit, ein langjähriger Freund, Weggefährte und unermüdlicher Helfer Russells wenn es darum ging, für die Ideen des Lydian Concepts einzutreten. Bei einer frühen Session des Russell Sextetts wurde die Komposition „Stratusphunk“ für eine Schallplatte aufgenommen. Später folgten - nun mit dem jungen Multi-Reed-Spieler Eric Dolphy und dem Trompeter Don Ellis, die beide noch zu Bedeutung kommen sollten

- „Ezz-thetic“ und „Thoughts“ von Russell sowie Themen von Baker, Monk, Parker, Miles Davis und Carla Bley. Russell wirkte zu dieser Zeit auch als Lehrer an der School of Jazz in Massachusetts, wo er junge Musiker für seine Gruppen fand. Im Jahre 1964 startete das Russell Sextett zu einer Tournee nach Europa. Die Gruppe spielte vor allem in Skandinavien und in Deutschland, hier wurde ein Stuttgarter Konzert mit dem Gastsolisten Don Cherry, Trompete, im August 1965 für Schallplatten der Firma MPS aufgenommen. Die Verbitterung über die sozio-ökonomischen Verhältnisse in den USA und - damit im Zusammenhang - die mangelnde Anerkennung seiner künstlerischen Arbeit, waren wohl die wichtigsten Gründe, die zu Russells Entschluß führten, auf Jahre hinaus in Europa zu bleiben. Der Komponist ließ sich in Skandinavien nieder, wo er vor allem als Lehrer bald großen Einfluß auf junge Musiker (z. B. den Gitarristen Terje Rypdal und den Tenorsaxophonisten Jan Garbarek gewann, ein Einfluß, der auch in anderen europäischen Ländern Spuren hinterließ. Eine Konzert- und Aufnahmetätigkeit in größerem Rahmen blieb Russell aber auch in Europa entweder weitgehend versagt, oder er verzichtete darauf. Immerhin spielte Russell mit seinen Gruppen in den Jahren 1964 und 1970 auf den Berliner Jazztagen, und 1977 gastierte er dort als Leiter der Swedish Radio Jazz Group. In Skandinavien - u. a. Schweden und Norwegen

- war Russells Konzerttätigkeit stärker. Allerdings verfolgte Russell aus der Feme die amerikanische Jazz-Szene genau: Im

Ruheloser Sucher, Theoretiker und Jazz-Ingenieur: Georg Russell Foto: Paul Gerhard Dekker



Wie viele andere „Americans in Europe“ kehrte Russell wieder in die USA zurück: Nachdem er bereits 1969 ein „National Endowment for the Arts“ und ein „Guggenheim Fellowship“ (letzteres 1972 wiederholt) bekommen hatte, war es 1972 soweit. In New York nahm er für Columbia die Big Band Suite „Living Time“ mit acht „Events“ unter Teilnahme des Pianisten Bill Evans als Solist auf, eine neue eigene Komposition und ein recht massiv und ungelenk wirkendes Stück Musik. Außerdem vollendete Russell eine „Othello Ballet Suite“. Auch seine Lehrtätigkeit nahm der Komponist und Musiktheoretiker in den USA wieder auf: Er wurde Lehrer am New England Conservatory of Music und nahm Domizil in Cambridge, Massachusetts. Russells Rückkehr war nicht nur mit Angeboten für neue künstlerische Aufgaben und mit aner kennenden Preisen oder fördernden Stipendien verbunden, selbst einige seiner frühen Schallplatten wurden - wie bereits erwähnt - entweder erstmalig oder wieder herausgegeben. Der Schöpfer des „Lydian Chromatic Concepts“ war von nun an eine graue Eminenz des Jazz, ein „elder statesman“ des Bebop, was jedoch nicht bedeutet, daß er seine persönliche und musikalische Integrität verloren hätte. Seine neuere Musik beweist wie seine frühere den ruhelosen Sucher, aber auch den Theoretiker und Jazz-Ingenieur, der hinter ihr steht.

George Russell hat inzwischen - ähnlich wie viele der heutigen avantgardistischen Musiker - sein eigenes Schallplattenlabel, die Concept Records, gegründet, mit dem

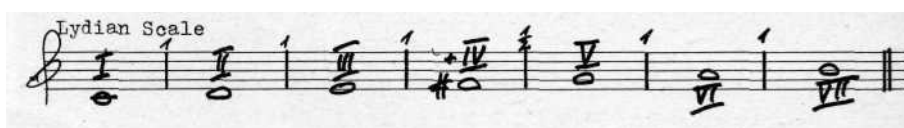
er ohne Rücksicht auf kommerzielle Gesichtspunkte die Musik seiner Vorstellung herausgeben kann. Als eine der ersten Platten erschien von ihm ein monumentales Chorwerk, eine Art nichtreligiöser Messe mit Texten von Dee Brown („Bury My Heart At Wounded Knee“), Mourice Nicoll und aus Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“, dazu spielt eine mit elektrischen Instrumenten ausgestattete Jazz-Rock-Gruppe. Gewidmet hat George Russell die Komposition so verschiedenartigen Persönlichkeiten wie u. a. Spinoza, Max Roach, Hermann Hesse, Martin Luther King, Pythagoras, Thelonious Monk, Alban Berg und Ornette Coleman. - Oder sind da doch kaum Unterschiede?

Die Theorie

Anstöße zu George Russells Überlegungen, die zum „Lydian Concept of Tonal Organization“ führten, gaben - wie es Kritiker Bob Palmer im Hüllentext zu einer aktuellen Wiederveröffentlichung von Russell Aufnahmen darstellt - die Beobachtungen, die der Pianist und Arrangeur bei den Bebop-Musikern machte: Russell sah eine Tendenz bei diesen Künstlern allen voran Charlie Parker und Dizzy Gillespie -, Stücke auf dem Tritonus der Tonart des jeweiligen Themas - also auf der stiltypischen „flatted fifth“ - enden zu lassen. (Daneben war es Russell aufgefallen, daß sich die Musiker bei den Deutungen ihres Tonmaterials häufig harmonischer Beziehungen bedienten). Und während ein Bläser vielleicht über einen Akkord auf der Tonika des dem Stück zugrundeliegenden Modus improvisierte, spielten die Begleiter etwa auch Harmonien, welche auf dem Tritonus aufgebaut waren. Russell erkannte also, daß es sinnvoll wäre, derartige Zusammenhänge näher zu untersuchen und zu erfassen. Russell stieß andererseits bei den Kirchentonarten auf den „lydischen“ Modus, der rein materialmäßig die „flatted fifth“ (von dem Grundton dieser „dritten authentischen“ Kirchentonart her gesehen) enthält. Diese Reihe wurde zum Kern eines Systems von Skalen, das George Russell sein „Lydian Concept“ nannte. (Ein weiterer wichtiger Punkt war es dabei, daß in dieser Skala keine reine Quart vorkommt, daß sie - was gleich noch zu erläutern sein wird - ganz auf den Grundton bezogen ist). Der vierte Ton in Russells „Lydian Scale“ entspricht vom Grundton her dem Tritonus. Allerdings wird er nicht als solcher eingeführt (auch nicht als „flatted fifth“), sondern als große Quart. Hier nun die lydische Tonart, wie sie George Russell als „Lydian Scale“ übernahm:

(Dieser „dritte authentische Kirchenton“ war ausdrücklich emotional besetzt, galt als „traurig und gedrückt“ aber auch „zart und fein“). Ein weiterer Anstoß war Russells Zweifel an der Setzung, daß die am Anfang eines Stückes angegebene Tonart wirklich für jeden Takt des Stückes oder wenigstens für den Gesamttablauf prägend sei. War nicht der am häufigsten wiederholte Ton oder der mit den größten Notenwerten (also der längsten Dauer) für die Tonart das entscheidende Merkmal, unabhängig davon, was vor einem Stück stand? Diese Frage stellte sich Russell ebenso wie andere Musiker des Bebop. Doch Russell verfolgte auch dieses Problem besonders konsequent, und so sollte die Theorie der „tonalen Zentren“ später in seinem „Lydian Concept of Tonal Organization“ zu einem wichtigen Aspekt werden.

Die Bebop-Musiker der vierziger Jahre neigten - sowohl in ihren Improvisationen wie auch in ihren Kompositionen - viel stärker zur Chromatik als noch die Swing-Musiker der dreißiger Jahre. Die Bedeutung der Chromatik mit ihrer zwangsläufig auflösenden Wirkung auf die Diatonik, welche früher und auch heute noch die abendländische - und im geschichtlichen Zusammenhang also auch die amerikanische - populäre Musik (man könnte wertend auch von „trivialer Musik“ sprechen) bestimmte, sollte zwar im radikalen und gemäßigten Free Jazz der sechziger Jahre noch deutlicher werden, doch war der Bebop schon ausgeprägt chromatisch, einer der Gründe, warum der Bop in seiner Anfangsphase von traditionellen Jazzern und Laien gleichermaßen als abstoßend empfunden und als „atonal“ - ein im eigentlichen Sinn des Wortes auf den Bebop vollkommen unzutreffendes Prädikat - bezeichnet wurde. Natürlich registrierte George Russell auch den Chromatismus des Bop und ließ in seinem „Lydian Concept“ der „Lydian Chromatic Scale“ eine ganz entscheidende Funktion zukommen: als Quelle, aus der das ganze verfügbare Material abzuleiten ist. Dabei postulierte Russell nicht eine allgemeine chromatische Tonleiter ohne festen Anfang und festes Ende im Gefüge der zwölf Töne über beliebig viele Oktaven, nein: Die „Lydian Chromatic Scales“ gelten, je nachdem auf welchem der zwölf möglichen Töne sich die zwölf Töne umfassenden Skalen aufbauen, als unterschiedlich, in gewissem Sinn als chromatische Skalen mit einer Tonika, einer quasitonartigen Färbung. Ganz grob vereinfachend könnte man das „Lydian Concept“ als eine Philosophie über den sinnvollen Umgang mit der Chromatik bezeichnen, die natür-

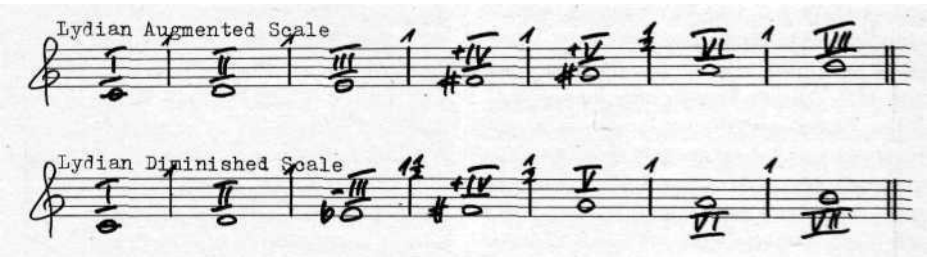


lieh - wie angedeutet - ihre Nebenaspekte hat, berücksichtigt und einfügt. Mag auch bei der näheren Betrachtung des Lydian Concepts manches entweder willkürlich oder sehr theoretisch erscheinen, so sollte das nicht darüber hinwegtäuschen, daß Russell die Kernideen seiner umfassenden Theorie, die als Lehre einer „pan-tonalen“ Musik - und in eben dieser Bezeichnung deutet sich auch die Wichtigkeit der Chromatik an - dienen soll, aus der musikalischen Wirklichkeit des Jazz, wie er sich bis zu Bebop und Cool entwickelte, unmittelbar entnommen hat. Auf realer Basis baute Russell ein kompliziertes System auf, das er jedoch nicht absolut setzt, nicht als pedantische Maßregel verstanden wissen will.

Um die theoretischen Grundlagen des Lydian Concepts besser zu verstehen, gilt es das Tonsystem, wie es herkömmlich gedeutet wird, zu untersuchen. Gemäß einer der dem Lydian Concept zugrunde liegenden Theorien - bezogen sowohl auf die Beobachtung der in der Praxis angewandten Enharmonik wie auch auf der tonalen Zentren - erfüllt eine Dur-Tonleiter nicht vollkommen die Tonalität des Dur-Dreiklangs auf der Tonika. Tatsächlich ist anzunehmen, daß die Dur-Tonleiter zwei Tonarten enthält, die durch die beiden Tetrachorde, welche sich aufeinander zur Dur-Tonleiter aufbauen, repräsentiert sind. Für die C-Dur-Tonleiter wären also C, D, E, F der erste Tetrachord, G, A, H, C der zweite Tetrachord. Bei der harmonischen Analyse der Tetrachorde weist sich die Verwandtschaft der Quinte - hier natürlich nicht des Tritonus - zur Prime nach, denn der Ton G - als erster Ton des zweiten Tetrachords - ist die Quinte der C-Dur-Tonleiter. Die auf der Quinte beginnende Tonreihe wird also als mit dem Dur-Dreiklang auf der Tonika als am engsten verwandt (identisch) akzeptiert. Mit anderen Worten: Die G-Dur-Tonleiter „paßt“ zum C-Dur-Dreiklang. Gemäß traditioneller Harmonielehre nimmt Russell - wie es George T. Endrey in einem der gedruckten Ausgabe von Russells „Concept“ angeschlossenen Aufsatz andeutet - an, daß die Dur-Tonleiter auf der Quinte den Tonika-Akkord sogar besser erfülle als die Dur-Tonleiter auf der Tonika. Bei der weiteren Untersuchung einer (beliebigen) Dur-Tonleiter auf ihren harmonischen Gehalt, zeigt sich, daß auch die Quarte eine starke Rolle spielt. Genauer gesagt: Bei einfachen Ton-Parallelen (Quarte mit Prime sowie Quinte mit Prime) zieht die Quarte die Tonika-Funktion an sich, die Quinte aber nicht. (Paul Hindemith schreibt in der „Unterweisung zum Tonsetz“: „Der untere Ton der Quinte ist ihr Grundton. Durch das Zusammentreffen beider Kombinationsreihen auf der tieferen Oktave dieses Tones ist die Verstärkung doppelt wirksam, daher die starke Grundtonwirkung des unteren Tones und die große Standfestigkeit der Quinte. In

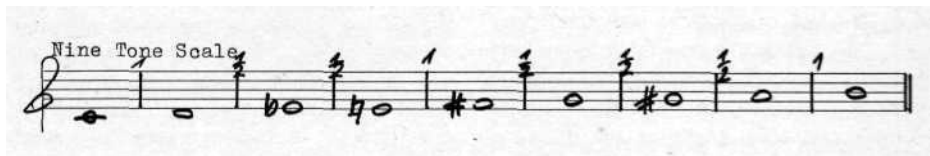
der Quarte wird der obere Ton verstärkt, seine Grundtonwirkung fällt also nicht mit dem gewichtsmäßig bevorzugten unteren Ton zusammen. Das Intervall ist labiler als die Quinte.“ - Siehe auch obige Ausführung über die Funktion der Quinte und der Dur-Tonleiter auf der Quinte!) Jede Dur-Tonleiter hat eine Quarte, die „Lydian Scale“ besitzt jedoch keine reine Quarte, so daß in ihrer harmonischen Struktur immer die Prime (Oktave) der Bezugspunkt = Tonika = „root“ (engl. „Wurzel“) bleibt. Aus all diesen Zusammenhängen folgert George Russell weiter, daß der „Lydian“ Modus einer Dur-Skala, die eine Quinte über dem Dur-Akkord liegt, den Dur-Ak-

George Russell sagt, diese „Nine Tone Scale“ enthalte den „konsonanten Nukleus“ oder den „konsonantesten Bereich“ der „Lydian Chromatic Scale“, auf deren - gemäß Russell - „pan-tonaler“ Exploration das ganze Konzept ja abzielt, indem es in der praktischen Anwendung dem Improvisator eine Reihe von Skalen an die Hand gibt, mit denen er arbeiten kann. Für die Verwendung der Skalen schreibt Russell nicht - um mit dieser Bemerkung zu dem „Lydian Concept“ in der Praxis etwas von der notwendigen Betrachtung über die Praktikabilität vorwegzunehmen - dogmatisch feste Regeln vor, ausdrücklich läßt er einen beliebig



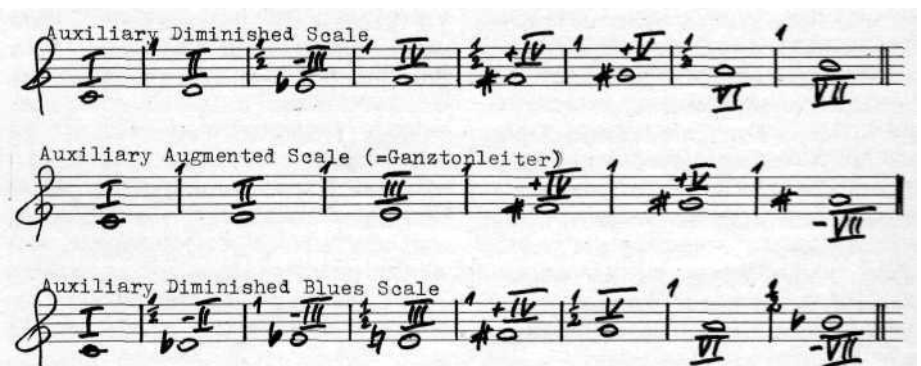
kord auf der Tonika ebenfalls ergänzt; denn die „Lydian Scale“ „paßt“ ihrerseits immer zu ihrem Grundton. Weiterhin ent-

freien Umgang zu. Doch als Schulbeispiel könnte die schrittweise Exploration des Tonmaterials nach der Weise gelten, in



hält die „Lydian Scale“ ja die verminderte Quinte (= große Quart), was eine harmonische Öffnung bedeutet. Die „Lydian Scale“ mit den Tönen C, D, E, Fis, G, A, H kann substantiell in Form eines Quintenzirkels wiedergegeben werden. Der lautet dann C, G, D, A, E, H, Fis. George Russell hatte dies erkannt und baute auf jedem dieser Töne des Zirkels weitere „Lydian Scales“ auf: die „Lydian Augmented Scale“ und die „Lydian Diminished Scale“, welche hier abgebildet werden. Als Synthese - sozusagen als Destillat - aus den bis jetzt genannten Skalen, also der „Lydian Scale“, der „Lydian Augmented Scale“ und der „Lydian Diminished Scale“, formulierte George Russell eine „Nine Tone Scale“:

der - dies wieder einer der Kern-Begriffe der Russell'schen Theorie - die „close to far relationship“ („nahe bis weite Verwandtschaft“) systematisch und gründlich erschlossen wird. Aus den vorherigen allgemeinen Erläuterungen zum „Lydian Concept“ ergibt sich logisch, daß die „close relationship“ bei der „Lydian Scale“ gewährleistet ist. Die „Verwandtschaft“ bewegt sich über die „Lydian Augmented Scale“ und die „Lydian Diminished Scale“ in der Ferne. Neben diese Skalen stellt George Russell dem Improvisator noch einige andere Skalen zur Verfügung, die sich im „Verwandtschaftsgrad“ immer weiter entfernen. Dies sind die „Auxiliary Diminished Scale“, die „Auxiliary Augmented Scale“ und die „Auxiliary Diminished Blues Scale“:



Russell betont, daß diese „Auxiliary Scales“ nicht lydischen Ursprungs sind, jedoch von ihm bereitgestellt werden, weil sie grundlegende und kennzeichnende tonliche Charakteristika der „Lydian Chromatic Scale“ enthielten.

Schließlich wird soviel klar: Russell wollte mit seinem „Concept“, dessen Anstöße wohl auf empirischen Betrachtungen fußen, etwas ganz Neues schaffen und nicht die konventionelle Harmonik ein weiteres Mal erläutern. Russell ging es vielmehr um eine Überwindung der Konvention. Er wollte den Jazzleuten die Ohren für ein „pan-tonales“, ein pan-chromatisches Universum öffnen, ein gleichmäßig temperiertes Tonsystem. Tonale Zentren und Schwerpunkte waren ihm dabei Strukturelemente des Tonraums, in dem - wie bereits erörtert - über den Quintenzirkel auf- und abwärts Skalen herzuleiten sind. Diese Skalen und die Akkorde, welche sie bilden können, sind schließlich in den Zusammenhang einer „Verwandtschaft“ gestellt, wobei der Gesichtspunkt eine Rolle spielt, ob - zum Beispiel - eine melodische Linie zum tonalen Zentrum hin- oder ob sie wegführt.

Das „Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation“ - wie es mit seinem vollen Namen heißt - ist zwar eine Theorie, man könnte vielleicht sagen ein „Denk-Modell“, doch stellt diese sich den Musikern oder den Musikstudenten in ihrer gedruckten Form eigentlich als ein Kursus, als eine Anleitung zur Jazz-Improvisation und (wenn auch nicht im Sinne der Funktionsharmonik, eher auf dem Begriff der „Harmonie“ als Kriterium in einer Art von avantgardistischer Ästhetik bezogen) als Jazz-Harmonielehre dar, durchaus vergleichbar oder ebenbürtig den Theorien Arnold Schönbergs in der europäischen Musik. Allerdings dürfte Schönberg mehr konsequente Nachfolger gefunden haben, die Spuren von Russells „Concept“ lassen sich im Jazz nicht eindeutig sichern.

Nun: Das Studium der acht Lektionen des Kurses kann beginnen!

Das „Concept“

Technisch-verfahrensmäßig geht es bei dem Kurs darum, die bereits aufgeführten und zur Improvisation angebotenen Skalen vorgegebenen Akkorden - und damit den Kadenz jedes beliebigen Stückes - oder gegebenen Melodielinien gemäß deren harmonischer Substanz zuzuordnen. Das Lydian Concept beschränkt sich also nicht auf einzelne Kompositionen - etwa die von George Russell, welche später teilweise noch (ohne besonderen Bezug auf das „Concept“) charakterisiert werden sollen - und die Improvisationen darüber: Das Konzept könnte improvisatorisch bei jedem Thema und in jedem Bereich - etwa auch in der Rock-Musik - und

schließlich auch als kompositorische Grundlage benutzt werden, was alles durchaus Russells Intentionen entspräche. Als Werkzeug stellt Russell dem „Concept“-Studenten eine Liste zur Verfügung, welche die zuvor aufgeführten Skalen (mit Ausnahme der „Nine Tone Scale“) in der auch bei der Vorstellung in diesem Aufsatz eingehaltenen Reihenfolge („close to far relationship“) enthält. Das sind also die „sechs Skalen der 'Lydian Chromatic Scale'“, über deren Aufstellung auch diese chromatische Tonleiter eingezeichnet ist. Markiert werden die Intervalle der Skalen von römischen Ziffern, wobei übermäßige oder verminderte Akkorde mit einem Plus oder einem Minus als Vorzeichen versehen sind: Der Tritonus (des Bop-Stils) erscheint also beispielsweise als übermäßige Quarte und wird mit „+IV“ bezeichnet. Diese Ziffern stellen in Russells Terminologie „Scale Degrees“ dar, was vielleicht am besten mit „Stufen“ (der jeweiligen Skalen) zu übersetzen wäre. In dieser Skalen-Liste führt Russell über den jeweiligen Stufen („Scale Degrees“) Akkorde auf, welche diesen Stufen zugeordnet werden können. Sozusagen als Wegweiser von den Akkorden zu den Stufen der betreffenden Skalen bietet Russell eine Aufstellung von Akkord-Kategorien („Chord Categories“), in der ersichtlich wird, auf welchen Stufen der angebotenen Skalen eine bestimmte Akkord-Struktur funktioniert. Die „Chord Categories“ enthalten verschiedentlich z. B. Dur- und moll-Akkorde, nicht alteriert und alteriert, und Akkorde mit deutlich färbenden Zusatztönen wie Quinten, Septimen, Nonen, Undezimen usw. (jeweils übermäßig oder vermindert).

Russell geht nun schrittweise vor, beginnt mit einem einfachen E 7-Akkord, der zur „Lydian Scale“ gehört. Das Verfahren wird klar: Über die Aufstellung der Akkorde (jeweils über den Stufen in der Skalen-Liste) wird herausgefunden, welche Stufe der Grundton des Akkords in der Skala einnimmt. Von der betreffenden römischen Zahl wird zurückgeschlossen auf die erste Stufe (I), d. h. der Grundton der den Akkord erfüllenden („to convey“) „parent scale“ (= „Lydian Tonic“) wird gemäß der römischen Stufenziffer vom Grundton des beliebig vorgegebenen Kadenz-Akkords aus ermittelt. Auf diesem (neuen) Grundton wird die verwendbare Skala („Lydian“ oder „Auxiliary“) aufgebaut. Russell betont nun zwar bereits, daß die „parent scale“ nur eine der improvisatorischen Möglichkeiten sei und auch die anderen Skalen als Farben („colors“) bereitstünden, doch er sagt nicht, ob Melodien mit skalenfremden Tönen „falsch“ sind oder nicht. Mit anderen Worten: Hier wird noch nicht gesagt, ob die ausschließliche Verwendung des Tonmaterials der Skalen absolut zwingend ist, wie etwa die „Grundgestalt“ in der strengen Dodeka-

phonie feste Regeln statuiert. Als Folge könnte den „Concept“-Studenten an dieser Stelle leicht eine Angst vor dem peniblen Umgang mit einem Gewirr von Skalen bei jedem neu auftretenden Akkord eines Stückes befallen. Als nächster Schritt nach dem Auffinden der „parent scale“ werden nämlich auf der Stufe I die übrigen Skalen aufgebaut. In der Übung am Ende der ersten Lektion sagt Russell: „Beim Formen von Melodien aus den Skalen mag es Ihnen vielleicht helfen zu denken, daß die in der Skale enthaltenen Akkord-Töne die wichtigsten sind.“ Wer sich das „Concept“ in Selbstdidaktik erarbeitet, mag nun fragen: Wenn die Akkordtöne ohnehin die wichtigsten in der Skale bleiben, warum dann erst komplizierte Skalen aufsuchen und warum nicht bei herkömmlicher (nicht allzu genauer) Improvisationsweise bleiben nach der Devise „Grundton, Quinte, Akkordtöne und ein paar Dissonanzen ‚zum Würzen‘“?

Nachdem in Lektion eins sozusagen das Aufschlüsseln von Akkorden in Skalen - Russell spricht von „vertical polymodality“ - unterrichtet wurde, erfährt der Student in der zweiten Lektion, daß die sechs Skalen (von der „Lydian Scale“ bis zur „Auxiliary Diminished Blues Scale“) in der Kombination das gesamte in der „Lydian Chromatic Scale“ enthaltene Tonmaterial darstellen. (Russell merkt an, daß diese chromatische Skale außerdem noch eine „Major Scale“ und eine „Blues Scale“ - nicht zu verwechseln mit der „Auxiliary Diminished Blues Scale“ ermögliche, die er jedoch nicht in die eigentliche Aufstellung hinein-nahm und deshalb auch an dieser Stelle nicht aufgeführt sind.) Auffällig ist, daß die „Lydian Chromatic Scale“ nicht eine oder die beliebig beginnende und endende chromatische Tonleiter ist, sondern daß sie auf einem bestimmten Ton zu beginnen hat. Da sie aber auf jedem Ton der chromatischen Tonleiter aufbauen kann, gibt es also zwölf „Lydian Chromatic Scales“. Wollte man sich zuvor etwa fragen: „Warum denn das ganze 'Concept', wenn doch am Ende die chromatische Tonleiter in Form des Materials der sechs Skalen zur Verfügung steht?“, so gibt die Setzung von zwölf verschiedenen „Lydian Chromatic Scales“ bis zu einem gewissen Grad eine plausible Antwort darauf: Denn tatsächlich spielen ja auch Ausgangs- und Schlußpunkte chromatischer Linien „farblich“ eine Rolle, etwa indem sie einen bestimmten Tonbereich im gesamten gebotenen Spektrum markieren. Wenn sich ein Improvisator eine chromatische Tonleiter als bei F beginnend vorstellt, so wird er damit wahrscheinlich andere Linien improvisieren, als wenn er sich die Leiter mit C beginnend denkt, bei Bläsern liegt dies oft schon in den Eigenarten der Instrumenten-Mechanik begründet.

Im weiteren Verlauf der zweiten Lektion geht es darum, für komplexere Akkorde



Schuf mit seinem Lydian Concept etwas ganz Neues: George Russell

Foto: Paul Gerhard Deker

die „parent scale“ zu finden. Dazu dient Russells Aufstellung der (sieben) „Chord Categories“ (Akkord-Kategorien), welche angeben zu welchen Stufen („Degrees“) der Skalen der betreffende Akkord paßt. Danach wird wiederum auf den Grundton der „parent scale“ zurückgeschlossen. Als die am besten für die Improvisation über den betreffenden Akkord geeignete Skale gilt jene in der Reihe von „Lydian Scale“ bis „Auxiliary Diminished Blues Scale“, in deren Aufreihung der zugeordneten Akkorde dieser Akkord erscheint. Da Russell bislang den komplizierten theoretischen Hintergrund nicht erklärt, tappt der Student nun mehr und mehr im Dunkeln, es sei denn, er übt blindlings die erlernte Technik und die angebotenen Skalen: Der Grund, warum wohl der gleichzeitig instrumententechnisch versierte aber jazzmäßig unvorbelastete Laie am meisten von dem Kurs direkt - jenseits der enthaltenen Theorie - profitieren kann. Bis jetzt ist der Kurs noch eine Art von Harmonielehre, die aber bereits gute Kenntnisse der Harmonielehre voraussetzt, um überhaupt etwas von dem Hintergrund zu verstehen. Zwischendurch macht George Russell jedoch eine Anmerkung, die erkennen läßt, daß er von seinen Studenten nicht erwartet, lebende Computer zu sein: „Einfache Akkorde statt den Improvisator mit größerer Freiheit in der Wahl der Skalen-Farben aus.

Je geringer die Anzahl der Noten im Akkord, desto größere melodische Freiheit ermöglicht er. Je komplexer der Akkord, desto mehr schränkt er die Freiheit der Wahl ein.“

In der dritten Lektion wird das Material weiter ausgebaut: Da hinter den „Chord Categories“ meist nicht jeweils nur eine Stufe („Degree“) steht sondern mehrere, was auf die Mehrdeutigkeit des Akkords hinweist, können nun über diese Stufen jeweils „parent scales“ aufgesucht werden, welche als weitere Substanz für die Improvisation bereitstehen. Im folgenden wird eine Akkordprogression, die dem Quintenzirkel im entgegengesetzten Uhrzeigersinn folgt, in „parent scales“ aufgelöst, wobei insbesondere jazz-typische Harmonien die Vorlage bilden. Dabei zeigt sich die nahe Verwandtschaft von Akkorden, deren Grundtöne auf dem Quintenzirkel benachbart sind (auch im Hinblick auf die „Lydian Chromatic Scales“). Russell gibt auch konkrete Tips: „Vermeide es, Akkorde zu voll zu machen! Laß die Skalen die Färbung besorgen!“ Und er empfiehlt, bei einem Sext- oder Septim-Akkord eventuell nur die Tonika und die Sexte bzw. die Septime zu spielen, eine Harmonisierungsweise die im Jazz beispielsweise von den Pianisten Thelonious Monk und McCoy Tyner nicht selten gebraucht wird. Am Beispiel seiner eigenen Komposition „Nita“ führt Russell dann

vor, wie zu einem Stück das Skalenmaterial gesucht wird. Bei der Verwendung des „Lydian Concepts“ in der Praxis ist natürlich die gründliche - arbeitsintensive! - Vorbereitung des Materials das A und O zum effektiven Improvisieren.

„Ingoing - Outgoing“

Ging es in den ersten drei Lektionen von George Russells „Lydian Concept of Tonal Organization“ um die Zuordnung von Skalen zu Akkorden, so werden in den folgenden Lektionen dieselben Skalen vorgegebenen Melodien zugeordnet, wobei u. a. auch die Betrachtung von „tonalen Zentren“ eine Rolle spielt. Russell nennt zunächst vier Melodie-Typen, die alle melodischen Möglichkeiten einschließen sollen:

1. Ingoing Vertical Melodies (Absolute or Chromatically Enhanced) also hineingehende vertikal-harmoniebezogene Melodien (rein oder chromatisch angereichert).
2. Outgoing Vertical Melodies (Chromatic Scale Interval Melody) also wegführende vertikale Melodien (aus den chromatischen Intervallen).
3. Ingoing Horizontal Melodies (Absolute or Chromatically Enhanced) also hineingehende horizontalmodus- oder tonreihenbezogene Melodien („modales Spiel“).
4. Outgoing Horizontal Melodies (Chromatic Scale Interval Melody) also wegführende horizontale Melodien (chromatisch, d. h. = „freie Tonalität“).

Im Kurs werden nun einzelne Phrasen auf ihr Tonmaterial untersucht und demnach ihre Ableitung aus einer der Lydischen Skalen (oder Verwandtschaft zu ...) nachgewiesen. Als grobe Definitionen ergeben sich: Das Material von „Ingoing Melodies“ (zum tonalen Zentrum hinführend) beruht auf einer der Skalen von „Lydian Scale“ bis „Auxiliary Diminished Blues Scale“ und ist also ähnlich wie ein üblicher Modus beschaffen. Das Material von „Outgoing Melodies“ (vom tonalen Zentrum wegführend) beruht auf der chromatischen Tonleiter oder - nach Russells Theorie - auf den „Lydian Chromatic Scales“. Sozusagen quer zu diesen Begriffen läuft Russells Unterscheidung in „Vertical Polymodality“ und „Horizontal Polymodality“. Die „vertikale“ Improvisationspraxis kann „ingoing“ und „outgoing“ sein, grundsätzlich besteht „Vertical Polymodality“, wenn die Wahl der Skalen von den „beherrschenden Akkorden determiniert“ wird. Bei der „Horizontal Polymodality“ (die ihrerseits ebenfalls „ingoing“ und „outgoing“ sein kann) genügt-so Russell - „die Skale, die wir wählen, mehr dem ‚tonalen Zentrum‘ als dem oder den Akkorden“. Doch diese Definitionen führt Russell erst allmählich herbei. Bevor die „horizontale“ Praxis erläutert wird, untersucht er die „vertikale“ und erklärt allgemein, „Polymodality“ ermögliche die Be-

nutzung von mehr als einer Skale. Es gehe darum, alle Noten zur Verfügung zu haben. Russell: „Das ist unser eigentliches Ziel.“ Und weiter: „Aber natürlich hatten Sie die chromatische Tonleiter schon bevor Sie diesen Kurs begannen.“ Dann kommt die Erläuterung: „Was wir Ihnen zu geben versuchen, ist ein organisierter und geordneter Weg, die Benutzung der Chromatischen Skala für die Improvisation zu entwickeln.“ Und etwas später heißt es: „Alle Melodien und Harmonien, die jemals geschaffen wurden, könnten theoretisch verwandt sein mit irgendeiner einzigen chromatischen Skala. Diese wiederum könnte irgendeine der zwölf chromatischen Skalen sein.“ Hier kann, ja muß man nun wiederum den Chromatismus des Bebop assoziieren, womit man wieder den Beweis für die Ableitung von Russells kompliziert wirkenden Theorien aus der musikalischen Wirklichkeit hat.

Und eine weitere Gedankenverbindung tritt auf: die zur Zwölftontechnik. Weniger wegen der Verwendung von zwölf „Lydian Chromatic Scales“ sondern vielmehr im Zusammenhang mit Russells hier ausdrücklichem und dort impliziertem Streben

Ordnung nicht von der Kompositions- in die Improvisationspraxis übertragbar ist (es sei denn von „Computern“, vor denen - in gleich welcher Form - sich wohl zumindest der Jazz zu hüten wissen wird). George Russell macht in seinem Kurs bei der vierten Lektion einen Sprung von der Theorie in die Praxis und führt die komplizierte Linie von Lee Konitz' „Kary's Trance“ auf, eine Themenlinie mit möglicherweise improvisatorischem Ursprung, auf jeden Fall eine Linie, die rhythmisch, harmonisch und melodisch ganz typisch ist für den Cool Jazz der Gruppe um den Pianisten Lennie Tristano und gleichzeitig für den eng verwandten - um nicht zu sagen: materialmäßig fast identischen - Bebop von Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell und Thelonious Monk. George Russell sieht in „Kary's Trance“ ein Paradebeispiel für „Absolute & Chromatically Enhanced Ingoing Vertical Melodies“, das hier ohne weitere Analyse abgebildet werden soll.

Wie oben angedeutet hat Russell also die chromatische Skale als allumfassend für die melodischen Möglichkeiten erkannt, als eine Art von Super-Tonart, wobei sich die Vieldeutigkeit gerade konkreter Bei-

auf! Wieso dann das alles? Erstmals - im folgenden aber häufiger - erteilt nun Russell seinem „Student“ die völlige Freiheit, nicht unähnlich wie der deutsche Jazz-Pianist einen Kurs zur Harmonielehre mit der Bemerkung begonnen haben soll, das wichtigste, was man von der Harmonielehre wissen müsse, sei, daß man keine Harmonielehre brauche. Russell sagt: „Wenn Sie die 'parent Lydian Chromatic Scale', auf die Sie sich beziehen, ausdrücken wollen, dann sind Sie frei, alles zu tun, was Ihnen ihr Geschmack diktieren mag; denn Sie können die entferntesten melodischen Verwandtschaften nachweisen und herleiten, weil sie immer wissen, wo Sie dran sind.“ Letzteres muß man im englischen Text hören, um zu begreifen, wie und wie sehr sich Russells „Lydian Concept“ von enggefaßten Skalen-Übungen ins weite Feld der musikalischen Philosophie bewegt, wofür dieser Satz nur ein Beispiel ist: „You can resolve the most 'far out' melody since you always know where home is.“

Der „River Trip“

In der fünften Lektion setzt Russell nun endlich der „Vertical Polymodality“ die „Horizontal Polymodality“ entgegen. Gleichzeitig verweist er darauf, daß es in der Praxis zwischen typisch vertikalen und typisch horizontalen Improvisatoren oder „Denkern“ zu unterscheiden gilt. Als vertikal Improvisierenden nennt er den Tenorsaxophonisten Coleman Hawkins, der in seinem Spiel das Tonmaterial der Akkorde voll ausschöpfte. Als horizontalen Improvisator führt Russell beispielhaft Hawkins' Instrumentkollegen Lester Young auf, der immer die melodiose Effektivität genauer Aufschlüsselung der Akkorde vorzog. Dieser Vergleich wird nun nicht nur im Kurs immer wieder zitiert. Das Buch schließt auch einen kurzen, gesonderten gleichnishaften Aufsatz von Russell ein: „The 'River Trip' Explanation of Jazz Improvisational Styles“, knapp erklärt, die Darstellung eines improvisierten Solos als eine Schiffsreise, wobei die Anzahl der konkreten Bezüge auf Akkorde der Anzahl der Anlegestationen am Ufer entspricht (viele Stationen bei „vertikalem“ Spiel, wenige bei „horizontalem“), Route und Ziel jedoch gleich sind.

Russell zeigt in der fünften Lektion, wie man aus beliebigen Akkorden oder Melodien „tonic stations“ (also tonale Zentren) ermittelt. Aus diesen tonalen Zentren werden die „Lydian tonics“ nach derselben Methode wie bei den Akkorden abgeleitet und ebenfalls die Skalen bereitgestellt. Es wird also eine Art „Potenzierens“ des erkennbaren Modus vorgenommen. Russell sagt, die Bereitstellung des Materials bei der „Horizontal Polymodality“ richte sich nach breiteren Faktoren („broader factors“) als bei der „Vertical Polymodality“. Als diese breiteren Faktoren bezeichnet

"Kary's Trance" (Lee Konitz)

M = Major; m = minor

nach unbeschränktem Gebrauch aller Intervalle in jedem harmonischen Kontext erscheint das ganze „Lydian Concept“ als eine Art Parallele zu Schönbergs Dodekaphonie, die ja aufgrund der strengen Ton-

spiele schier bis zur Unendlichkeit und zur endgültigen Unkonkretheit ausdehnt. Der Student des „Concepts“ mag sich nun sagen: Da löst sich doch ein großer Teil des Gedankengebäudes wieder in Luft

Russell 1. die Auflösungsstenuenz von Akkorden (und deren Richtung), 2. die Tonart der Musik und 3. die ästhetische Beurteilung („aesthetic judgement“), womit er wieder bei der Freiheit angelangt ist. Je nachdem also, wie eng sich die Improvisation an die „tonic station“ oder die „tonal gravity“ - also etwa „tonales Schwerkgewicht“, der Begriff, der bei diesen Betrachtungen Russells der entscheidende ist - hält oder nicht hält, ist die entstehende Melodie „ingoing“ oder „outgoing“.

Dem Buch vom „Lydian Concept“ beigegeben ist die „Tonal Gravity Chart“, eine Schieblehre, mit deren Hilfe man das tonale Schwerkgewicht einer Melodie oder Skale ermitteln oder auch feststellen kann, wie weit die Verwandtschaft zu den „Lydian Scales“ (insbesondere „Lydian Chromatic Scale“) geht. Die Erklärung dieser Schieblehre würde hier zu weit führen. Russell geht es jedenfalls darum, den konsonanten Kern („Consonant Nucleus“) zu ermitteln. Der „Consonant Nucleus“ der „Lydian Chromatic Scale“ ist - wie bereits ausgeführt - die „Nine Tone Scale“. Voraussetzung für Russells Theo-

weist Russells Theorie tonaler Zentren gleichzeitig noch auf die Orgelpunkt-Technik historischer Musikformen und auf die These, daß ja eigentlich der am längsten und am häufigsten gespielte Ton eines Stückes wichtiger sei als die laut ausgezeichnete Tonart angenommene Tonika.

George Russell will keine seiner Techniken und Regeln absolut verstanden wissen, er bietet im großen Netz der Freiheit auch Mischformen an, ja legt sie nahe. Als Beispiel von „Ingoing Vertical“ und „Ingoing Horizontal“ führt er ein Blues-Solo von Charlie auf, hier - ebenfalls ohne weitere Analyse - ein Ausschnitt daraus:

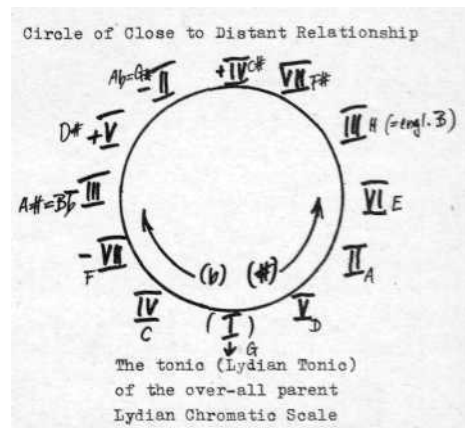
Bei der Betrachtung von „Ingoing“ und „Outgoing“ macht George Russell eine Bemerkung, die für die Formulierung des „Concepts“ - das Jahr 1953 - geradezu prophetisch war: Er sagt voraus, daß der „nächste Kreis des Jazz“ wahrscheinlich der Kreis der „Outgoing Melody“ sein werde, daß also das tonale Konzept des Jazz befreit werde. Dies traf dann ja auch im Free Jazz ein. Was Russell noch als eine Erschließung des „Chromatic Universe“ - eines allumfas-

nach Colemans sensationellem Auftauchen - verteidigt Russell den Free Jazz-Saxophonisten nachhaltig gegen den damals von vielen Seiten erhobenen Vorwurf der Scharlatanerie. Dieses Interview ist im Band des „Lydian Concepts“ wiedergegeben. Mit Recht; denn hier legt Russell in relativ überschaubarer und allgemeiner Form seine musikalische Philosophie in seinen Gedanken zur Problematik der Jazz-Improvisation dar. Doch das alles schließt sich erst an den umfänglichen Kurs an. Im Kurs werden bei der sechsten Lektion Ersatzskalen für die acht angebotenen Skalen angegeben, die für bestimmte Instrumente - etwa Gitarre und Klavier - die Improvisation technisch erleichtern. Die Skalen stellen sich als übliche Tonarten mit gewissen kleinen Änderungen dar. Lektion sieben führt eine weitere Schieblehre ein: die „Lydian Chromatic Slide Rule“. Dasselbe Deckblatt wie bei der „Gravity Chart“ kann über eine Aufstellung von Blöcken der chromatischen Töne geschoben werden, wobei sich das Suchen in der Skalenübersicht erübrigt - eine Erleichterung des Verfahrens für den Studenten aber kein Schritt zum leichteren Verständnis des Hintergrundes. In der letzten, der achten Lektion wird dem Improvisator (oder Komponisten) mit dem „Circle of Close to Distant Relationship“ - als Element auch in die Reihenfolge der Skalen-Aufstellung übertragen - ein Instrument in die Hand gegeben, um für Akkorde aus Kadenzen Ersatzakkorde oder Varianten („substitutions“) zu finden.



rie der „tonal gravity“ ist die Überzeugung, daß eine Ordnung bestehe, die tief in der Funktion eines zentralen Tones begründet sei. Zwar verwendet Russell in seiner gesonderten Erklärung der „Gravity Chart“ dieses Instrument zu einer kurzen Analyse des 1935 geschriebenen Konzertes für Violine und Orchester von Alban Berg und sieht im gleichen Zusammenhang auch schon bei Johann Sebastian Bach Ansätze zur Zwölftönigkeit späterer Epochen, doch andererseits

senden und doch sinnvollen Chromatismus - erhoffte, begannen Musiker wie Ornette Coleman, Albert Ayler, Cecil Taylor und John Coltrane, wenngleich nicht unbedingt gemäß dem „Lydian Concept“. Ebenfalls kein Wunder war, daß Russell zu den frühen Fürsprechern - und dann auch kurzzeitig Lehrern - Ornette Colemans gehörte. In einem „Ornette Coleman And Tonality“ betitelten langen Interview mit Martin Williams für die Zeitschrift „Jazz Review“ im Jahre 1960 - also kurz



Dieser „Circle of Close to Distant Relationship“ ist ein Quintenzirkel, auf dem statt Tonarten die „Scale Degrees“ zu einer Tonika (=I) eingezeichnet sind. Bei obiger Skizze sind als Beispiel die entsprechenden Töne zu einem Grundton „G“ angegeben. Über Russells Verwendung der Quintenverwandtschaft wurde schon eingangs gesprochen. Dieser „Circle“ bringt also keine Erweiterung der Theorie sondern bietet lediglich ein weiteres Hilfsmittel. Selbstverständlich ist natürlich, daß so, wie die nebeneinander liegenden „Degrees“ verwandt sind, auch die Skalen und Akkorde in Beziehung - eng oder weniger eng - stehen.

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft)

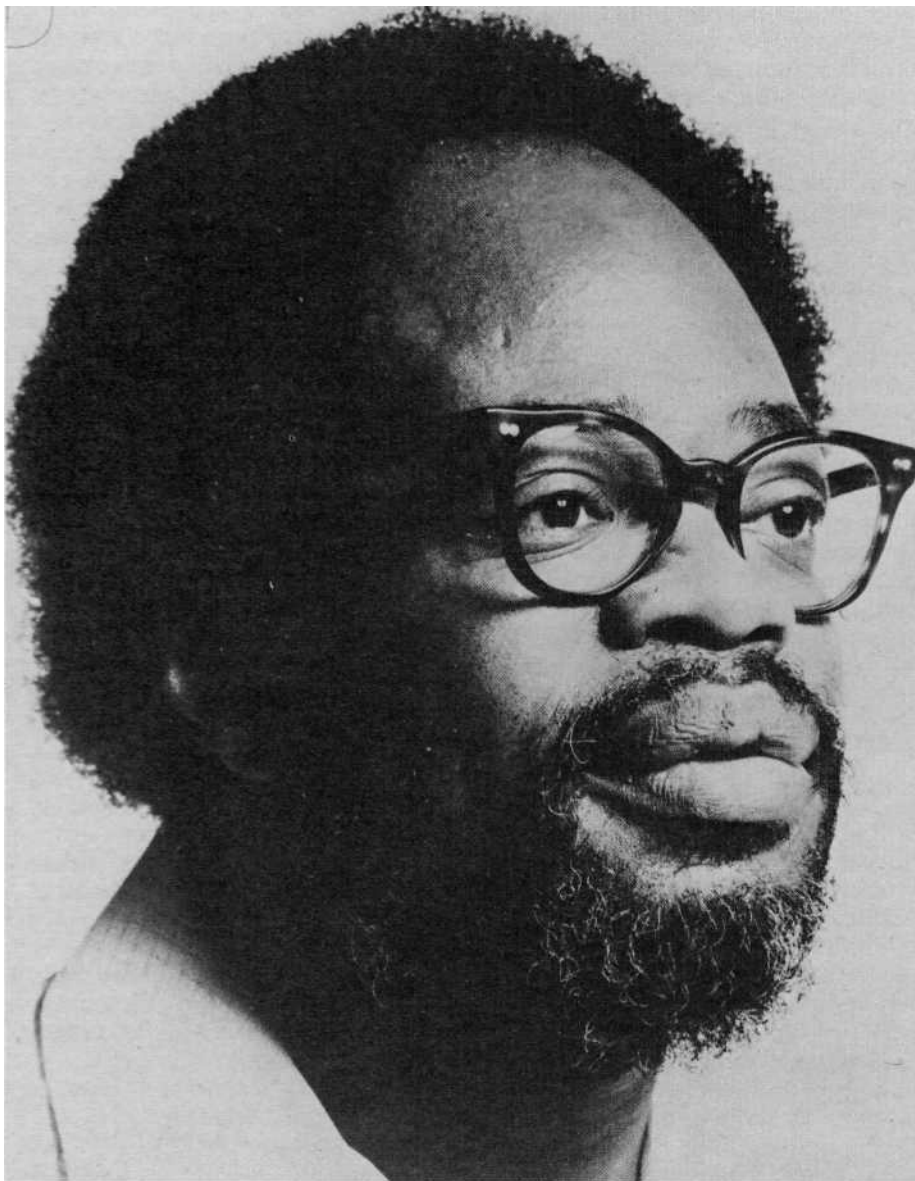


Foto: Abby Hoffer Enterprises

Die Freiheit, alleine zu spielen, ist unbezahlbar

Roland Hanna

„Roland Hanna, seit einigen Jahren machen Sie vermehrt als Solopianist von sich reden. Wie kam es zu dieser Entwicklung?“

„Ich war eigentlich immer Solopianist!“

„Aber kaum jemand wußte das; Sie hatten auch wenig Gelegenheit, solistisch hervorzutreten. Da kam Ihnen ja wohl der allgemeine Trend zum Solo-Jazz-Piano-spiel sicherlich entgegen?“

„Die Leute müssen sich mit der Idee des

Solo-Jazz-Pianospiels zuerst wieder befreunden. In den 40er Jahren war das kein Problem, da gab es Hunderte von Solopianisten. Die bekanntesten waren Art Tatum, Teddy Wilson, Jess Stacy, nicht zu vergessen Meade Lux Lewis, Pete Johnson und Albert Ammons, die ja in erster Linie als Boogie Woogie-Pianisten in die Jazzgeschichte eingingen. Das war zweifellos ihre Stärke, und dafür hatten sie auch ein Publikum. Aber wenn sich Gele-

genheit dazu bot, spielte Albert Ammons auch Stücke wie ‚Papillon‘, ‚Humoreske‘ und andere klassische Themen, mit denen er sich jahrelang intensiv beschäftigt hatte. Freilich wollte ihn niemand für seine Vorführungen klassischer Musik gegen Gage verpflichten! Wenn Ammons und Co. öffentlich auftraten, dann hatten sie die Auflage, die Leute zu unterhalten, und das eben mit Boogie Woogie. Unglücklicherweise wurde in den 40er Jahren - nach dem Zweiten Weltkrieg - das Solopiano-Spiel in die Cocktail Lounges und Bars zurückgedrängt. All die Pianisten, die sich zuvor solo exponiert hatten, verloren damit ihren Eifer und ihren Einsatzwillen, hatten sie doch nur noch die Aufgabe, für eine unaufdringliche Hintergrundmusik zu sorgen. Das Gebot der Stunde war das Cocktail-Piano-Spiel. Doch kamen auch aus dieser Sphäre wunderbare Pianisten hervor, etwa Bud Powell, Wynton Kelly und nicht zuletzt Bill Evans. Sie fanden alle ihren Weg aus den Nightclubs und Cocktailbars heraus und in den Konzertsaal hinein.“

„Aber sie waren doch immer wieder gezwungen, in den Nachtclubs, den Jazzlokalen aufzutreten und damit gegen all den Lärm und die Unaufmerksamkeit des Publikums anzukämpfen. Bud Powell und Bill Evans tötete das doch in gewisser Weise sogar den Lebensnerv.“

„Ja, leider wurden sie zeitlebens immer als Musiker für Hintergrundmusik degradiert. In den 60er und 70er Jahren, in denen sich die Rockmusik einen wesentlichen Konzertmarkt erschloß, konnte die Jazzmusik, ebenso der Blues, wieder verstärkt in den Konzertsaal einziehen. Heutzutage ist es auch nichts Ungewöhnliches mehr, wenn bei Festivals in aller Welt ein Abend unter dem Zeichen ‚Solopiano‘ steht. Das wurde sogar enorm populär und die Zahl der Leute, die Klavier spielen, nimmt wieder ständig zu.“

„Das Klavier kann als das vollkommenste aller Instrumente angesprochen werden, es kann ja auch wie ein ganzes Orchester klingen.“

„Aber wenn man immer mit anderen zusammenspielt, dann wird man gar nicht gewahr, welch vollkommenes Instrument das Klavier tatsächlich ist. Deshalb habe ich auch bisher immer so oft es ging solo gespielt. Das begann schon in meiner Heimatstadt Detroit, lange Zeit bevor ich nach New York übersiedelte. Allerdings trat ich in Detroit als Solopianist auch in Restaurants und Bars auf, in denen man auf die Musik überhaupt nicht achtet, und dabei eignete ich mir mit der Zeit eine ambivalente Einstellung an, um nicht Schaden zu nehmen. So war es mir möglich, die Umgebung völlig zu ignorieren und doch gleichzeitig in der Musik voll da zu sein. Denn wäre es mir nicht gelungen abzuschalten, ich hätte unmöglich Klavier spielen können, das lärmende Publikum hätte mich zu sehr beeinträchtigt. Ich ent-

wickelte, um zu überleben, die Fähigkeit, mich total auf das zu konzentrieren, was ich spielte und war dabei Welten vom Publikum entfernt, war ganz in die Musik eingesponnen und konnte endlos spielen. Hin und wieder machte ich dabei die Erfahrung, daß das lärmende Publikum plötzlich still wurde und aufmerksam zuhörte, daß Menschen, die sich vor wenigen Sekunden noch lauthals unterhielten, gelacht und sich zugeprostet hatten, plötzlich ruhig waren und andächtig der Musik lauschten. In solchen Momenten schien es mir, daß nicht ich selbst diesen Umschwung ausgelöst hatte, sondern die besondere Art der Musik, wobei vielleicht lediglich meine innere Einstellung dazu noch einen Anteil hatte."

„Es war doch dann sicherlich Ihr Wunsch, sich bei nächstmöglicher Gelegenheit als Solopianist durchzusetzen?"

„Aber ja. Ich hatte von vornherein nicht den Plan, mit anderen Musikern zusammenzuspielen, ich wollte mich solo präsentieren."

„Ein Pianist, der eine linke Hand besitzt, die eine Rhythmusgruppe ersetzen kann, braucht sowieso nicht unbedingt Partner."

„Ja, und es gibt heute sehr viele Solopianisten auf der Szene, die äußerst kompetente Spieler sind. Dave McKenna, Ralph Sutton, Dick Wellstood, sie alle sind exzellente Pianisten. Zwar keine extrem modernen, aber doch hervorragende Musiker. Dann konnte sich eine große Anzahl von jungen Pianisten behaupten, die das gleiche Talent besitzen, zum Beispiel Mulgrew Miller, der oft Betty Carter begleitet. Tommy Flanagan ist bekanntlich auch ein wunderbarer Solopianist, doch hat er leider wenig Chancen, das unter Beweis zu stellen. Natürlich sind auch Musiker anzutreffen, die krampfhaft versuchen, Solopiano zu spielen, die es aber nicht beherrschen. Ihnen geht meist schon die spezielle Konzeption ab, die nötig ist, um die Vollkommenheit des Pianos aususchöpfen."

„Es ist doch unbestreitbar, daß Sie gerade erst in den letzten Jahren mehrere Soloplaten vorlegen konnten, auch gab es doch vermehrt spektakuläre Soloauftritte."

„Ich habe in den letzten Jahren viele Recitals in der New Yorker Carnegie Hall und an anderen wichtigen Orten, in Konzertsälen in Europa, in Clubs und bei Festivals durchgeführt. Es wäre aber falsch zu argumentieren, daß damit ein richtiger Erfolgsdurchbruch stattgefunden habe. Ich gehöre zu den Menschen, die ihre einmal gesteckten Ziele mit Ausdauer verfolgen, und deshalb gab ich seit vielen Jahren den Konzert- und Festivalveranstaltern immer wieder unmißverständlich zu verstehen, daß ich als Solopianist auftreten möchte. Ich will mich nicht dadurch eingeengt fühlen, daß ich unbedingt mit einem Bassisten und einem Schlagzeuger zusammenspielen muß. Ich benötige weder

„Es ist meine Absicht im Solo-Jazz-Piano-Spiel all die mir zur Verfügung stehenden Ausdrucksmöglichkeiten auszuschöpfen, womit die Aufrechterhaltung der Integrität des Jazz Hand in Hand geht."

noch, ich kann alleine Musik machen. Daraus darf man aber nicht den Schluß ziehen, daß ich es nicht hin und wieder lieben würde, mit einem Bassisten und einem Schlagzeuger zu arbeiten. Doch ist die Freiheit, bisweilen alleine zu spielen, unbezahlbar. Und ich bin auch der Überzeugung, daß es für einen Pianisten wichtig ist, alleine spielen zu dürfen. Das erste wichtige Solokonzert, das ich bestritt, fand 1973 in Montreux statt. Bei dieser Gelegenheit nahm ich auch ein Album unter dem Namen ‚Perugia‘ auf. Zur gleichen Zeit arbeitete ich mit dem New York Jazz Quartet, war aber schon im Begriff, das Thad Jones-Mel Lewis Orchester, dem ich ebenfalls angehörte, zu verlassen. Das Solospiel erhielt zu jenem Zeitpunkt ein besonderes Gewicht. In den letzten Jahren kam ich immer wieder mit dem tschechoslowakischen Bassisten George Mraz zusammen, wir reisten auch sieben Mal als Duo nach Japan. Dort machte ich wiederholt Platten, ebenso in Schweden und Frankreich und in Deutschland. Das hierzulande wohl bekannteste Album ist ‚Surge‘, die ENJA-LP des New York Jazz Quartet. Das Solopianospiel ist jedoch aus vielen Gründen von Bedeutung. Die Jazzmusik wurde im Lauf der Jahre in den äußersten Gehirnwinkel der Menschen gedrängt. Das hatte auch zur Folge, daß unter dem Begriff Jazz die verschiedensten Musikarten verstanden werden. Auch wenn jemand von Jazz-Piano spricht, stößt man meist auf die unterschiedlichsten vorgefaßten Meinungen. Es geht darum, dieser Engstirnigkeit entgegenzuwirken, den Menschen das wahre Wesen der Jazzmusik zu vermitteln. Der Begriff Jazz wurde nur deshalb für eine bestimmte Musikrichtung angewandt, um damit die enge Verbindung von Musik und Tanz zu signalisieren. Es ist ein uralter Begriff, der schon nach der Jahrhundertwende geprägt wurde. Aber die Jazzmusik selbst ist der künstlerische Ausdruck einer Unzahl

sehr individueller Menschen, die sich nur durch eine gemeinsame Kultur in eine Beziehung bringen lassen, gewiß nicht anhand von irgendwelchen unzulänglichen Begriffen oder groben Verallgemeinerungen. Es ist meine Absicht, im Solo-Piano-Spiel, genauer gesagt im Solo-Jazz-Piano-Spiel, all die mir zur Verfügung stehenden Ausdrucksmöglichkeiten auszuschöpfen, womit die Aufrechterhaltung der Integrität des Jazz Hand in Hand geht. Ich habe bekanntlich viele Stunden damit zugebracht, mich der Musik zu widmen, ihren wahren Kern zu erforschen. Diejenigen, die zwar vom Solo-Jazz-Piano-Spiel eine vorgefaßte Meinung haben, deren Ohren aber noch offen sind und deren Auffassungsgabe intakt ist, die können durch wahrhaftiges Verständnis das wirkliche Wesen des Solo-Jazz-Piano-Spiels verstehen lernen. Und darum geht es mir, das ist meine Motivation, alleine zu spielen."

„Sie können als Solopianist auf all dem aufbauen, was es in der Musik seit vielen Jahrhunderten gibt?"

„Es sollte kein musikalisches Zeitalter ausgelassen werden, wenn man Musik macht. Es ist für mich genauso leicht mit Jazzsolisten wie mit Bluesmusikern oder gar mit einer Rockband zu musizieren, vorausgesetzt, sie macht gute Musik, die swingt."

Musik - ein Bindeglied zum Spirituellen

„Der Blues gehört zu Ihren stärksten Wurzeln?"

„Ich wuchs praktisch mit dem Blues auf. Während meiner High School-Zeit spielte ich vor allem Blues und Boogie. Das wurde genauso zu einem Teil meines musikalischen Seins wie die Gospelmusik, die ich in der Kirche spielte. Zu meinem musikalischen Background gehören ebenso Mozart, Bach und Beethoven. Ihr Schaffen ist großartig, und es gibt noch mehr Musik dieser Bedeutung. Es geht mir darum, aus allen Bereichen menschlicher Bemühungen in der Musik zu schöpfen, zumal die Musik wahrscheinlich das einzig wahrhaftige Bindeglied zum Spirituellen ist. Man kann versuchen, in vielen künstlerischen Bereichen die Verbindung zum Spirituellen herzustellen, doch ist das überall unendlich viel schwerer als in der Musik, in der es auch viel leichter ist, etwas zu empfinden, jeder kann es fühlen, wenn es sich vollzieht. Aber selbst wenn diese Beziehung fehlt, kann es sein, daß man sich einbildet, sie zu spüren. Natürlich fühlt es jeder, wenn sie tatsächlich vorhanden ist, und selbst jene Menschen, die behaupten, Musik nicht zu lieben, können davon bewegt sein. Wenn man Musik macht, ist es eine große Gefahr, sich völlig auf die technische Seite des Musizierens zu konzentrieren, sich davon nicht mehr lösen zu können und damit die Grundlage des Musikmachens im Sinne des Jazz zu verlas-

sen, sich also nicht mehr von der Musik hinwegtragen zu lassen. Dieser Gefahr unterliegen nachweislich zumindest die Hälfte der Musiker, vielleicht sogar Dreiviertel, sie zeigte sich auch immer wieder einmal bei mir. Das kommt daher, daß man vergißt, oder auch in einem gewissen Moment nicht in der Lage ist, sich der Musik total hinzugeben, sich in sie ganz hineinzuversetzen, wenn man spielt."

„Um diesen Idealzustand zu erreichen, braucht man doch die richtige Stimmung, den schöpferischen Funken, die geeignete Umgebung, das aufnahmebereite Publikum . . ."

„... alles sollte darauf abgestimmt sein, und es sind sehr viele Voraussetzungen dazu nötig. Wenn die richtige Stimmung dafür geschaffen ist, dann wird das Spielen auch wirklich zu Musik. Ich glaube nicht, daß irgend jemand bewußt schlechte Musik bietet, die meisten geben sich bestimmt alle Mühe, gut zu spielen, aber man trifft doch eine Menge Leute, die so total in das Unterhaltungsgebiet eingespannt sind, daß sie Musik in erster Linie als Verkaufsobjekt betrachten, als Ware absetzen möchten und so gut wie keine Erfahrungen über die spirituelle Seite der Musik sammeln konnten. Das ist äußerst bedauerlich, denn es gibt unzählige Menschen, die sich von solch angeblichen Musikern einfangen lassen, nicht unterscheiden können, was gute und schlechte Musik ist, die nicht wissen, was wert ist, gehört zu werden. Ich möchte mich nun aber nicht zum Richter machen und bestimmen, was wirklich wert ist, gehört zu werden. Es ist nicht meine Aufgabe, den Menschen zu sagen, was sie zu tun und zu lassen haben. Aber ich meine, daß jeder lernen sollte, das zu erkennen, was aus der Seele kommt, aus einem echten Gefühl heraus entsteht, was wirklich bewegen kann. Jeder sollte, um seiner selbst willen, entdecken, wo das Echte, das Wahre liegt, sollte nicht alles kritiklos akzeptieren, was ihm vorgesetzt wird, sondern erkennen, was wirklich sensitiv ist, herausfinden, ob die eigenen Gefühle sich mit dem gehörten Klang der Musik decken. Ist das der Fall, dann hast du die Musik, an die du dich halten solltest, die du oft hören und von der du Teil werden solltest."

Musiker = der Gebende

„Einige Ihrer Kollegen argumentieren, daß die Musik eine Gabe Gottes ist, die nur durch sie hindurchfließt. Sie fühlen sich wie ein Sprachrohr einer höheren Macht."

„Als Musiker mußt du der Gebende sein. Ich habe ein Album vorgelegt, das ‚A gift from the Magi‘ heißt. Der Grund, warum ich es so nannte, ist der, daß für mich die

Musik ein Geschenk des großen ‚magician‘, des Schöpfers aller Dinge, ist. Es treibt mich förmlich zum Spielen, es ist vielleicht auch meine Pflicht. Ich tue es, weil ich es muß. Und wenn man meine Musik hört, dann versteht man auch, warum ich solo spielen muß. Nun, ich bin nicht nur Pianist, sondern ich spiele auch Cello, etwas Gitarre und als ich noch zur Schule ging, blies ich Klarinette, aber das Instrument, auf dem ich mich den Menschen gegenüber am besten äußern kann, ist das Klavier. Als mein Zweitinstrument würde ich das Cello bezeichnen. Die Ähnlichkeit des Celloklanges mit dem der menschlichen Stimme ist verblüffend, und es ist für mich so entspannend, Cello zu spielen, daß ich damit Stunden um Stunden zubringen kann."

„Das bedeutet, daß Sie öfter mal längere Zeit zuhause sind, oder nehmen Sie das Cello auch auf Ihre ausgedehnten Konzertreisen mit?"

„Das ist wieder eine andere Geschichte. Ich pflegte mein Cello ständig mit mir herumzutragen, in alle Welt mitzunehmen, nach Europa wie nach Australien. Das war noch zu jener Zeit, als die Gebühren für Luftfracht noch ein Drittel des heutigen Preises ausmachten, damals machten die Fluggesellschaften in der Regel aus der Beförderung eines Kontrabasses oder eines Cellos auch noch kein so großes Problem. Wenn ich heute mein Cello mit ins Flugzeug nehmen und auf einen freien Sitz stellen wollte, müßte ich dafür praktisch denselben Preis bezahlen wie für eine Person. Wenn aber das Cello im Laderaum verstaut wird, dann ist die Wahrscheinlichkeit, daß es beschädigt wird oder gar in Stücke zersplittert, außerordentlich groß. Denn bei den Luftturbulenzen stoßen die Gepäckstücke im Laderaum oft heftig aneinander. Das bedeutet also, daß ich deshalb mein Cello nicht mehr auf Reisen mitnehme, ich habe Angst, daß es beschädigt wird, und das wäre mir furchtbar, denn es ist ein sehr altes, wertvolles Instrument. Heutzutage übe ich auch nicht mehr so viel Cello, schon deshalb, weil ich nicht mehr so oft zuhause bin wie früher."

„Sie leben heute im Einzugsgebiet von New York, finden Sie da genügend Arbeitsmöglichkeiten, um einmal ein paar Wochen zuhause sein zu können?"

„Ja, gewöhnlich bin ich im Schnitt zwei oder drei Monate lang daheim. Aber meist trete ich dann in jener Art von Nachtclubs auf, in die die Leute gehen, um sich zu unterhalten, Kontakte zu knüpfen, zu speisen. Sie reden ungeniert laut, während ich spiele und versetzen mich damit in die Lage eines Cocktail-Pianisten. Aber wie gesagt, manchmal gelingt es mir, aus den lärmenden Besuchern aufmerksame Zuhörer zu machen. Ich liebe es auch zuhause zu sein und Musik zu schreiben. Das ist immer wichtig für mich, zumal man auch von mir fordert, daß ich immer wie-

der etwas anderes tue und biete. Das ist aber kein massiver Zwang von denjenigen, die mich verpflichten, das ist eher eine Anforderung, die ich an mich selbst stelle. Ich möchte immer mehr wachsen, mich intensiver mit der Musik auseinandersetzen. Ich schreibe viel, denke auch oft darüber nach, was ich schreibe, mache mir viele Gedanken über neue musikalische Ideen und deren Ausarbeitung."

Erlebnisse finden ihren Niederschlag in der Musik

„Wahrscheinlich haben sich auch irgendwelche Erlebnisse und Eindrücke bei Ihnen so unauslöschlich in Ihr Gedächtnis eingegraben, daß sie dann irgendwann einen musikalischen Niederschlag erfahren."

„Ja sicher. Als ich beispielsweise 1973 das erste Mal nach Italien reiste, beeindruckte mich die Stadt Perugia ungemein, es war ein Ort, wie ich zuvor noch keinen gesehen und erlebt hatte. Perugia hat sich in den Jahren danach sehr verändert, aber damals erschien es mir wie ein Überbleibsel aus vergangenen Zeiten. Ich fühlte mich Jahrhunderte zurückversetzt, fast bis ins Mittelalter, als ich die kleinen, gewundenen Straßen, die die Hügel hinaufführten, betrachtete. Später stellte ich fest, daß sich dort zumeist Zugänge zu Keller gewölben finden, die heute oft wie Nachtclubs ausgestattet sind. Ich genoß auch den Blick von den Hügeln über die Stadt, die im Dunst lag, der all die Farben so wunderbar dämpfte. Das Orangefarbene, Rostrote und die Erdtöne überwiegen. Erstaunlich für mich war auch die ungewöhnliche Mittagsruhe von 12 bis 3 Uhr, das schien mir die Stadt wie ausgestorben. All diese Impressionen fließen in mein Stück ‚Perugia‘ ein."

„Spielen Sie es heute bisweilen noch?"

„Es hängt davon ab, was für ein Publikum ich antreffe und in welcher Stimmung ich bin. Ich muß das Publikum erspüren, bevor ich mit dem Musikmachen beginne, bevor ich dieses oder jenes Stück spiele, sonst laufe ich Gefahr, daß ich den Leuten etwas bringe, was für ihre momentane Stimmung gar nicht geeignet ist. Sie haben vielleicht in jenem Augenblick kein offenes Ohr für diese Art Musik. Manchmal ist es sicher falsch, wenn ich in der Musik nicht meine eigenen Gefühle wiedergebe, sondern die Vibrationen des Publikums auffange und in Musik umsetze. Bisweilen fehlt es mir an Inspiration und Energie, viel neue Musik zu schreiben, aber ich weiß, daß das dann immer nur für eine bestimmte Periode zutrifft, die mir manchmal wie eine Art Regenerationsphase erscheint, auf die dann eine viel fruchtbarere Zeitspanne folgt, in der das bisher Erreichte sogar noch übertroffen werden kann."



Es treibt ihn förmlich zum Spielen: Roland Hanna

Foto: Hans Kumpf

„Sie haben in letzter Zeit mit Vorliebe Ellington- oder Strayhorn-Songs gespielt, etwa ‚Passion Flower‘, ‚Lush life‘, ‚Chelsea bridge‘ u. a. Wieviel ist bei Ihren Fassungen davon festgelegt und wieviel wird im Moment improvisiert?“

„Wenn ich behaupten würde, daß alles - natürlich außer der Melodie - im Moment improvisiert wird, dann würde ich lügen. Ich muß zuerst einmal aus meinen bisherigen Erfahrungen beim Musizieren schöpfen, zugleich aber diese Informationen so anwenden, als ob ich sie niemals zuvor gehört hätte. In gewissem Sinn ist also jede Note, die ich anschlage, improvisiert. Aber um das Instrument wirklich kennenzulernen, war es für mich unumgänglich, darauf enorm viel Zeit zu verwenden. Ich übte alles auf dem Klavier, was für mich machbar schien. Und ich weiß, daß man auch in einem langen Leben nie all das tun kann, was überhaupt auf dem Klavier möglich ist.“

Üben - auch eine geistige Disziplin

„Üben Sie heute noch und wenn ja, wie sieht das Üben bei Ihnen aus?“

„Wenn ich sage, ich übe, dann geht es zunächst einmal darum, mit den Schwierigkeiten des Instruments fertig zu werden. Man kann technische Übungen machen, die Fingerfertigkeit und Kondition

weiter entwickeln, aber auch die Psychologie des Spielens vorwärts treiben. Was das Üben anbetrifft, so habe ich erfahren, daß viele Leute darin analog ihrer körperlichen Fähigkeiten die verschiedensten Methoden entwickelt haben, wieder andere sahen darin etwas rein Geistiges. Bei Walter Giesecking war es ja bekanntlich so, daß er sich eingehend mit einer Partitur befassen und auseinandersetzen konnte, ohne daß es für ihn wichtig war, am Instrument zu sitzen und die Finger zu bewegen. Denn die dafür notwendige Fingerfertigkeit hatte er sich schon viele Jahre zuvor bis zur Vollkommenheit erarbeitet. Auch bei mir ist es oft so, daß ich wenig Gelegenheit habe, am Klavier zu üben, dann muß ich also beim Spielen von dem zehren, was in meinem Kopf von der bereits erfahrenen Information, von der Imagination gespeichert wurde. Ich muß dann auch um Führung bitten, das ist manchmal ein Vorgang, der mit einem Gebet vergleichbar ist, und ich muß zur inneren Ruhe gelangen, so daß meine Musik entspannt aus mir herausfließen kann. Denn wenn ich nervös bin oder sogar Angst verspüre, können Schwierigkeiten entstehen, durch die ich nicht die notwendige Kraft, Geschwindigkeit und Beweglichkeit in den Fingern habe. Oftmals erfordert das Klavierspiel auch, daß du vollkommen außer dir stehst. Dann ist es nicht das kör-

perliche Ich, das die Musik macht, sondern die Psyche, die Seele. Die Musik erfordert manchmal sehr viel mehr als das, was wir rein physisch leisten können. Es kommt oft vor, daß man eine eigene Produktion abhört und dabei den Eindruck hat, diese Musik gar nicht selbst gespielt zu haben. Die Musik vollzog sich in diesem Fall im Spirituellen. Nach vielen vielen Jahren körperlicher Schulung erkannte ich immer mehr, daß die Idee des Übens eigentlich die der persönlichen, geistigen Disziplin ist, die man erlangen muß. Es ist die Disziplin der Ideen, die im Kopf entstehen, die Disziplin der Beziehungen, die man zu seinen Partnern entwickelt, die Erkenntnis der Wahrheit, die man sucht - und vielleicht dann auch findet, das Verständnis für das Wissen, was gut und was schlecht ist. All das ist Teil von dem, was man einsetzen muß, um ein Instrument wirklich sinnvoll zu spielen - und auch um darauf sinnvoll zu üben. Bevor ich übe, meditiere ich normalerweise 10 oder 15 Minuten, und dabei versuche ich mich von allen Gedankengängen zu befreien, um der Musik die totale Freiheit einzuräumen, ungehindert hervorzu- brechen.“

„Es kommt doch sicher immer wieder vor, daß Sie aufgrund widriger Umstände abgespannt, nervös, jedenfalls unkonzentriert auftreten. Haben Sie da ein probates

Mittel zur Hand, um sich dagegen zu wehren?"

„Solche Zustände gibt es immer wieder, aber meist nur Stunden bevor ich spiele. In dem Moment, in dem ich am Klavier sitze, fällt alle Nervosität wie von selbst von mir ab, Nervosität überkommt mich meist in dem Augenblick, in dem ich einem Veranstalter meine Zusage gebe, da oder dort aufzutreten. Denn dann mache ich mir Gedanken, was ich bei dieser oder jener Gelegenheit spielen soll. Es stellen sich auch dann noch einmal nervöse Zustände ein, wenn ich mir nicht darüber im klaren bin, was ich spielen werde. Doch in dem Moment, in dem ich von dieser Angst loskomme, fühle ich keinerlei Nervosität mehr.“

Maßgebend: die Reaktion des Publikums

„Wenn Sie als Solopianist auf die Bühne gehen, haben Sie dann in der Regel schon festgelegt, welches Stück Sie als erstes spielen werden?“

„Nein, denn wenn ich mir hin und her überlegen würde, was ich zu Anfang spiele, dann stellt sich damit eine Verspanntheit ein. Ich denke dann an diesen und jenen Song, leide unter meiner Unentschlossenheit. Wenn ich mich tatsächlich zu diesem oder jenem Stück durchgerungen habe, dann mache ich mir prompt Gedanken darüber, wie ich es angehen und ausführen werde. Da hilft mir nur noch, mich zu zwingen, weder über dieses oder jenes Stück nachzudenken, geschweige denn über deren Gestaltung. Ich lasse es bewußt darauf ankommen, wenn ich die Bühne betrete, denn dann spüre ich instinktiv aus der Reaktion des Publikums, was ich am besten spiele. Es gibt viele Auftritte, da beginne ich mein Programm mit einer stark impressionistisch gefärbten Musik, aber wenn ich merke, daß das Publikum auf den ‚kill‘ wartet, dann gehe ich darauf ein. Sehr oft sah ich mich mit einem Publikum konfrontiert, das eine Musik vom Kitzel eines Stierkampfs erwartete. Sie wollten nicht etwa Miriaden von zarten Wasserfarben hören. Das ist dann etwa der Fall, wenn die Zuhörer durch die vorausgegangene Musik bei Festivals in einen hohen Grad der Erregung versetzt wurden, dann gibt's nur eins: dem Rechnung zu tragen. Sehr oft verwechseln die Zuhörer auch Lärm mit spiritueller Erregung. Oftmals ist das, was sie sich erhoffen, laute, ungestüme Musik, donnernde Klangwellen, die mit voller Wucht in ihre Ohren dringen ...“

„... sie wollen auch rhythmisch gepackt werden ...“

„... ja eben. Wenn sie fähig wären, genauer hinzuhören, dann würden sie die Beziehungen zwischen den Intervallen, die harmonischen Feinheiten, die kontrapunktischen Effekte, all die bewußt ins

Spiel gebrachten Dissonanzen und vieles andere mehr, schätzen lernen. Aber die Durchschnittshörer wissen normalerweise gar nichts um diese Gegebenheiten, und es ihnen erklären zu wollen, würde bedeuten, daß man ihnen mit musiktheoretischen Begriffen kommt. Und damit weiß das Publikum im allgemeinen nichts anzufangen, es will davon auch nichts wissen. Aber man darf nicht vergessen, daß Worte wie Harmonie oder Dissonanz schon im normalen Sprachgebrauch denselben Sachverhalt kennzeichnen wie in der Musik. Wir streben in unserem täglichen Leben schon nach Harmonie - warum dann nicht in der Musik? Wenn ich jemanden spielen höre, dann erwarte ich von ihm, daß all diese Gestaltungsmittel ihren Platz in seinem Spiel haben. Wenn das nicht der Fall ist, habe ich kein Interesse an der Musik, dann stehe ich irgendwann auf und verlasse den Saal oder den Club. Aber wenn der Musiker mit diesen Dingen meisterhaft umgehen kann, dann bin ich freudig erregt.“

Tagtäglich neue Einflüsse

„Welche Musiker waren und sind für Sie von Einfluß auf Ihr Spiel?“

„Der erste Pianist, der mich beeinflusste, war Art Tatum, dann folgten Fats Waller, James P. Johnson, Teddy Wilson, Erroll Garner, Bud Powell, Tommy Flanagan, aber auch viele klassische Musiker prägten mich nachhaltig. Allen voran Arthur Rubinstein. Dann auch Pablo Casals, der 10 Jahre lang jeden Tag die Bach'schen Suiten mit unendlichem Fleiß einmal durchgespielt haben soll, ebenso Andre Segovia, der große Gitarrist. Und all die großen Komponisten hatten einen Niederschlag auf meine Musik. Als ich noch ein Kind war, durfte ich in Detroit Rachmaninoff persönlich erleben und seine Musik prägte das, was ich spiele, ebenso das Werk von Maurice Ravel, Jean Philippe Rameau, Debussy, Eric Satie oder Bartok. Ich bin auch ein glühender Verehrer von Charlie Parker, John Coltrane und Charles Mingus, ich bin verrückt nach dem großartigen Duke Ellington Orchester und all den Bands, die in den späteren 30er und beginnenden 40er Jahren in New York zu hören waren. Ebenso finde ich Gefallen an der Musik, die heute von jungen Leuten gemacht wird. Als Beispiel dafür will ich den Saxophonisten Dave Schnitter erwähnen. Dann bewundere ich Musiker vom Format eines Frank Wess. Einen unauslöschlichen Eindruck hinterließen bei mir die Doppelkonzerte von Brahms, ebenso Sinfonien von Schuman, Beethoven und Mahler - mit ihnen verbrachte ich unendlich viele Stunden, ich analysierte sie, versuchte sie zu verstehen und zu erforschen, machte mir Gedanken darüber, warum hier diese und dort jene Harmonien angewandt wurden,

an anderer Stelle etwa eine Variation ins Spiel gebracht wurde. All das beeinflusste mich. Es war also nicht nur irgendein Solist oder eine Person. Das kann auch gar nicht sein, denn solange man Ohren hat zu hören, ist man ständig allen möglichen Einflüssen ausgesetzt. Sie machen sich jeden Tag in deinem Leben bemerkbar, sie sind nicht nur eine Sache der Vergangenheit, sondern sie vollziehen sich ständig neu. Heutzutage bin ich beispielsweise auch fortwährend von jungen Musikern beeinflusst, die die Fähigkeit haben, musikalische Ideen zu absorbieren, die mir vielleicht vor 20 Jahren noch extrem schwierig schienen, aber mittlerweile wurden dafür die Voraussetzungen geschaffen, damit umzugehen. Sie sind in einer anderen Zeit herangewachsen, haben eine andere Lebenseinstellung, eine andere Beziehung zur Gesellschaft wie die Generationen vor ihnen. Die persönlichen Einflüsse, die sich bei mir bemerkbar machten, kamen auch nicht immer von Musikern, sondern auch von irgendwelchen Menschen, die mir wertvolle Erkenntnisse vermittelten, anfangen von meiner Mutter und meinen älteren Brüdern.“

„Gibt es in Ihrer Familie neben Ihnen noch Musiker?“

„Es gab schon zwei vor mir, zudem sind alle Mitglieder der Familie der Musik sehr zugeneigt. Mein Vater spielte zu seinem eigenen Vergnügen Saxophon, aber er starb schon als ich noch sehr jung war, so daß meine Erinnerung an ihn nicht groß ist. Meine Brüder spielten Saxophon, Trompete und Geige, meine Schwester Klavier. Ich bin aber heute der einzige Berufsmusiker in der Familie, die anderen musizieren nur zu ihrem Vergnügen. Ich spiele, weil ich spielen muß. Ich spüre einen inneren Zwang dazu, eine mächtige Energie treibt mich dazu, sie erlaubt mir nicht, etwas anderes zu tun. Zwar habe ich schon versucht, meinen Lebensunterhalt mit anderen Dingen zu bestreiten, aber immer wieder erwies sich, daß die Musik das Vorrangigste in meinem Leben ist.“

„Ist damit gekoppelt, daß es für Sie genauso wichtig ist, ein Publikum für Ihre Musik zu haben, wie überhaupt Musik zu machen?“

„Nein, zuerst einmal ist es notwendig, Musik zu machen. Um zu Musizieren ist kein Zuhörer wichtig. Musik ist da, ob jemand zuhört oder nicht. Wenn ich Musik mache, dann hören sie zunächst einmal meine Ohren, sie sind in gewisser Weise auch Publikum - und ein sehr kritisches dazu! Die Musik entsteht im Inneren, die Ohren sind schon wie ein Kontrollorgan. Die Musik an sich ist das Wichtigste, d. h. primär ist nicht von Bedeutung, ob ich in einem Auditorium für 10 000 Leute spiele, oder nur für einen Menschen, der bei mir im Raum sitzt. Ich weiß nicht, wie andere dazu stehen, aber das ist meine Überzeugung.“

Gudrun Endress

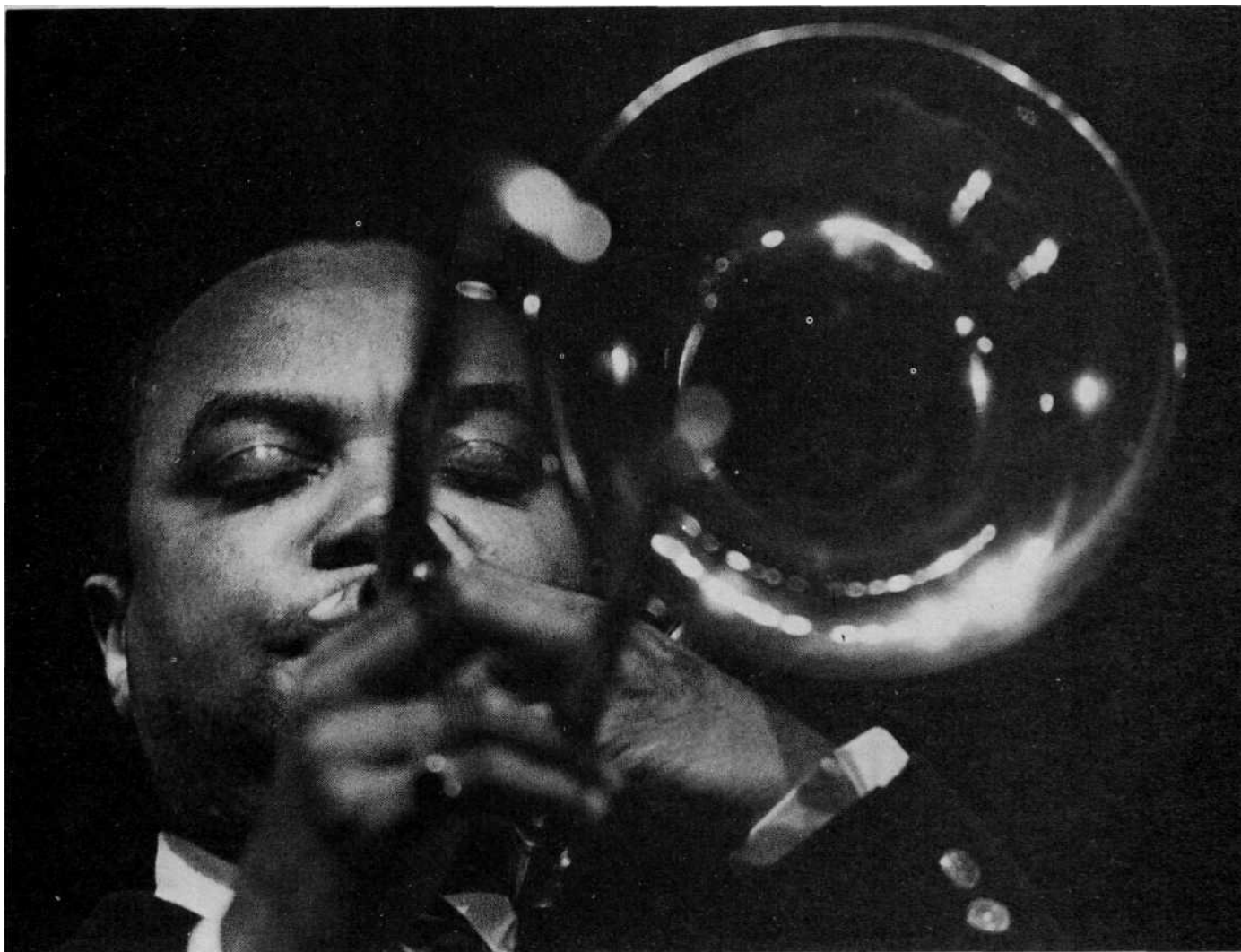


Foto: Jan Persson

J. J. Johnsons Comeback

Der Posaunist Tom McIntosh sagte vor kurzem zu J. J. Johnson: Menschen wie Du sind eine gefährdete Spezies - heutzutage gibt es nicht mehr allzuvielen Giganten - Du solltest wieder vor Publikum spielen." Nun, es sieht so aus, als ob J. J. wieder auf Tournee ginge und nach über 12 Jahren auch in Europa auftritt.

Mike Hennessey sprach neulich mit ihm in Los Angeles und schrieb darüber:

Eine gute Nachricht: J. J. Johnson, dieser außergewöhnlich präzise und saubere, kultivierte und kommunikativ spielende Jazzposaunist plant wieder öffentliche Auftritte, nachdem er ungefähr 12 Jahre lang den Clubs, Konzertsälen und Plattenstudios zumindest als Leader ferngeblieben war. Abgesehen von einigen Pablo-Aufnahmen im Dezember 1973 („Basie Jam“-2310718 und „The Bosses“-2310709 - mit Count Basie und

Big Joe Turner), einem Titel auf einem Moacir Santos Album 1975 („Carnival of the Spirits“, BlueNoteBN-La463G) und einer Japantournee im Jahr 1977, bei der ein Pablo-Live-Doppelalbum unter dem Titel „The Yokohama Concert“ produziert wurde, hat sich J. J. Johnson, der Doyen der modernen Jazzposaune, während der letzten 15 Jahre aufs Komponieren und Arrangieren konzentriert und nur gelegentlich als anonymes Sideman bei Studioaufnahmen gespielt. Sein letztes Album als Leader war, soweit ich informiert bin, „Between & Between“, von 1968 mit seinem alten Partner Kai Winding (AM). Aber seit 1979 ist J. J. wieder in den Studios. Für Milestone entstand ein neues Album („Pinnacles“, M-9093) mit Oscar Brashear, Trompete, Joe Henderson, Tenorsaxophon, Tommy Flanagan, Piano, Ron Carter, Bass und Billy Higgins, Schlagzeug, -fast ausschließlich mit J. J. -Originaltiteln.

Der Mann, der wahrscheinlich mit seinem Instrument mehr Polls gewonnen hat als alle anderen Jazzposaunisten zusammen, feiert mit 56 Jahren ein längst überfälliges Comeback auf der Jazzszene. Und in einer Zeit, in der Monk und Miles, zwei seiner großen Zeitgenossen, untätig sind, ist dies eine willkommene Nachricht, J. J. gibt offen zu, daß er Interviews aus dem (unerklärlichen!) Grund haßt, weil er „nichts Interessantes zu sagen habe“. Aber er erkennt auch, daß man von ihm als Künstler erwartet, daß er ab und zu mit Jazzjournalisten reden muß, und so willigte er freundlicherweise in eine einstündige Strapaze ein, als ich ihn neulich in Los Angeles traf.

Kontinuität ist nicht gerade das Hauptmerkmal seiner Karriere als Instrumentalist: Sein erstes Instrument an der High School war das Baritonsaxophon, nachdem er als Kind ein wenig Klavier gespielt

hatte. Allerdings entwickelte er auf dem Bariton keinen großen Ehrgeiz. „Ich weiß nicht einmal, warum ich eigentlich damit anfang“, sagt er, „wahrscheinlich nur, weil eines 'rumlag und niemand sonst darauf spielen wollte.“ Er kann auch nicht erklären, warum relativ viel Zeit verstrich, ehe er nach Aufgabe des Baritons mit der Posaune anfang: „Ich hatte mich mit ein paar Jungs angefreundet, die gute Musik machen wollten. Sie hatten eine Band und trafen sich zum Proben in ihren Wohnungen. Irgendwie brachten sie mich dazu, Posaune zu spielen, wieder, nehme ich an, weil sonst niemand zum Spielen da war. Wirklich eine komische Art, in eine Band einzusteigen.“

Eine Unterbrechung in J. J. musikalischer Laufbahn erfolgte 1952, damals zog er sich fast 2 Jahre lang wegen schlechter Arbeitsmöglichkeiten ganz von der Musik zurück und nahm eine Stelle bei der Speri Gyroscope Company als Inspekteur an. Kurz nach seiner Rückkehr zur Jazzmusik im Juni 1954 schloß er sich Kai Winding an, mit dem er eine der erfolgreichsten Partnerschaften in der Geschichte des Jazz einging. Während ihrer 2jährigen Zusammenarbeit produzierten die beiden Posaunisten mit ihren jeweiligen Begleitmusikern 6 gemeinsame Alben, je eines bei Savoy, RCA, Prestige und Bethlehem und zwei bei Columbia. Daraufhin trennten sie sich. Im Winter 1958 gingen sie zusammen auf Europatournee und machten nach weiteren 2 Jahren einige Aufnahmen für Impulse. Ihre letzte gemeinsame Platte war die eingangs erwähnte „Betwixt and Between“ - kurz danach zog sich J. J. aufs neue aus der aktiven Jazzszene zurück.

„Ein Grund dafür“ sagt er, „war die totale Ernüchterung vom Leben auf Tournee. Ich war einfach erschöpft von diesem ewigen Reisen, Spielen, Ein- und Auspacken. Hinzu kommt, daß sich der Jazz zu jener Zeit gewaltig veränderte. Hie und da ging es zwar noch recht gut, aber es schien sich doch eine ungesunde Wandlung anzubahnen, jedenfalls hatte diese neue Art von Musik für mich keinen Reiz.“

Ein weiterer wichtiger Grund für seinen Rückzug war zweifellos jener innere Konflikt zwischen J. J. Johnson, dem Musiker, und J. J., dem Komponisten. Er faßt dies so zusammen: „Ich war drei Monate in Europa auf Tournee gewesen, hatte in Clubs und in Konzerten mit lokalen Rhythmusgruppen gespielt und während der ganzen Reise darüber nachgedacht, daß es an der Zeit sei, meine Richtung zu ändern und zu verwirklichen, was mir schon seit Jahren am Herzen lag: Ich wollte mich aufs Schreiben konzentrieren. Es war keine plötzliche Laune - ich glaube, daß ich schon sehr lange darauf zugesteuert war. Ich entsinne mich, daß Gerry Mulligan vor ein paar Jahren in einem Interview gefragt wurde, warum er nicht mehr schreibe, da er doch ein solch bril-

„Um ein guter Musiker oder ein guter Komponist zu sein, bedarf es eines ganztägigen vollen Einsatzes. Wenn ich mitten in einem großen Kompositionsprojekt stecke, habe ich Schuldkomplexe, weil ich nicht spiele.“

lanter Komponist und Arrangeur sei. Gerry erwiderte: „Um ein guter Musiker oder ein guter Komponist zu sein, bedarf es eines ganztägigen vollen Einsatzes. Beides sind Ganztagsjobs!“ Nun, ich bin leider seit Jahren unter diesem frustrierenden Dilemma der Doppelbelastung. Ich spiele und schreibe leidenschaftlich gern, aber beides sind, wie Mulligan richtig feststellte, Vollzeitbeschäftigungen. Wenn ich mitten in einem großen Kompositionsprojekt stecke, habe ich Schuldkomplexe, weil ich nicht spiele. Als ich aber letztes Jahr eine Aufnahme für Galaxy machte, war ich beunruhigt, weil ich nichts geschrieben hatte. Ich kann keines von beiden halbherzig tun“. Bei dieser letzten Bemerkung werden all jene einstimmig „Amen“ sagen, die auch nur entfernt mit J. J.s Talent als Musiker und Komponist vertraut sind. Sein Hauptverdienst als Musiker war, einem so widerspenstigen Instrument wie der Posaune die perlenden, gebundenen Kadenzen eines Charlie Parker zu entlocken. Bisher war im Jazz Posaune nur auf zwei Arten gespielt worden, nach Tailgate- oder Tommy Dorsey-Manier. Mit der natürlichen Bescheidenheit des echten Pioniers kommentiert J. J.: „Ich hab' einmal was anderes versucht.“

Als Komponist ist Johnson ebenso hervorragend. Allein das unvergeßliche „Lament“, einer der schönsten Titel auf „Miles Ahead“ mit Miles Davis und Gil Evans, würde ihn schon auszeichnen. Er hat aber auch ein bemerkenswertes sechsteiliges Werk geschrieben, „Perceptions“, 1961 von Günther Schuller aufgenommen, mit Dizzy Gillespie als Solisten. Zwei Jahre zuvor erhielt er für „El Camino Real“ beim Monterey Jazz Festival verdienten Beifall. Seine Begabung als Arrangeur ist in Alben wie „J. J.s Broadway“ (1965) und „The Total J. J. Johnson“ (1966), beide RCA, dokumentiert. Seitdem er 1970 nach Kalifornien übersiedelte, schrieb er Filmmusik, z. B. für „Man and Boy“, „Top of the Head“ und „Cleopatra Jones“ sowie Begleitmusik für zahlreiche amerikanische Fernsehproduktionen.

Nachdem er die Tourneen aufgegeben hatte, arbeitet J. J. als Arrangeur für eine New Yorker Firma, die sich aufs Werbefernsehen spezialisiert hatte. Er berichtet: „Dabei blieb ich zwei oder drei Jahre und lernte die tägliche Routine des Schreibens kennen. Ich schrieb damals auch ein paar Jazzkompositionen, machte aber selbst sehr wenig Musik. Ehrlich gesagt, mir fehlte das Spielen nicht sehr, ich hatte es ja unheimlich lange getan, und das Komponieren und Arrangieren machte mir großen Spaß. Aber als mich Norman Granz 1977 einlud, mit Nat Adderley nach Japan zu gehen, sagte ich zu, und die Tournee lief so gut, daß ich wieder Lust aufs Spielen bekam.“ Das Doppelalbum von dieser Tournee: „Yokohama Concert“ mit Nat Adderley, Billy Childs, Keyboards, Tony Dumas, Bass, und Kevin Johnson zeigt, daß die langen Pausen - bei einem Meister wie J. J. nicht anders zu erwarten - seinem Können keinerlei Abbruch getan hatten.

Johnsons Stil wurde von vielerlei Vorbildern geprägt: ziemlich groß war der Einfluß von Fred Beckett, dem Mann aus Tupelo, Mississippi, den J. J. den Vater der modernen Jazzposaune nennt. Beckett spielte mit Andy Kirk, Harlan Leonard und Lionel Hampton, bevor er 1945 mit erst 28 Jahren starb. „Er wurde nie sehr bekannt“, sagt J. J., „aber er war ein guter Musiker mit großem Tonumfang, einer virtuosens Technik und brillanter Artikulation.“ Stilbildend für J. J. waren zudem Vic Dickenson, Trummy Young und Dickie Wells. Auch die verblüffend ausdrucksstarke Trompete von Fats Navarro, der 1942 mit J. J. in der Snookum Russell Band und 1948 in der Illinois Jacquet Band gespielt hatte, beeinflusste ihn sehr: „Fats war schon in den frühen 40er Jahren ein phantastischer Trompeter. Wir wurden sehr gute Freunde und waren begeisterte Anhänger von Lester Young und Roy Eldridge. Wir hörten sie bei jeder Gelegenheit, auf Platten oder live. Ich glaube, diese beiden waren für die Entwicklung meines Stils ebenso wichtig wie die anderen. Lester war immerhin der große Pionier der linearen Improvisation.“

J. J., der übrigens wirklich J. J. und nicht Jay Jay oder Jay J. heißt (vor ca. 10 Jahren ließ er seinen Namen James Louis Johnson offiziell in J. J. ändern), dieser J. J. also lernte die Posaune so gut zu beherrschen, daß bekanntlich viele Leute bei seinen frühen Aufnahmen überzeugt waren, er würde ein Ventilinstrument spielen. George Avakian stellte fest, daß sich J. J. als einziger rühmen könne, einen Posaunenstil mit nur einem Repräsentanten, nämlich J. J. Johnson selbst, geschaffen zu haben. Und 1957 belegte der französische Kritiker Andre Hodeir J. J.s Spiel mit Attributen wie „gewissenhaft, präzise, makellos“.

Nach Johnsons Angaben kam die Idee, mit Kai Winding zusammenzuspielen, von

Teddy Reig, damals Produzent von Savoy: „Erst dachte Teddy an Bennie Green als meinen Partner, aber Bennie hatte ein eigenes Quintett und wollte die Gruppe nicht auflösen. Glücklicherweise war Kai Winding frei und hatte Interesse; wir wurden Partner.“ Und Johnson denkt mit Befriedigung an die Zusammenarbeit zurück: „Es machte Spaß und war einmal etwas anderes. Vor uns hatte niemand so etwas gemacht, wir kamen prächtig miteinander aus.“ Die erfolgreichste Platte der beiden wurde im Januar 1955 auf Bethlehem aufgenommen mit Dick Katz, Wendell Marshall und Al Harewood. Bemerkenswerte Titel darauf sind „It's All Right With Me“, „Mad About The Boy“ und „Yes Sir, That's My Baby“.

Als die Partnerschaft sich 1956 zumindest als Arbeitsgemeinschaft löste, baute sich J. J. ein Quintett auf, mit dem er in den USA und in Europa auf Tournee ging. Einen Monat zuvor hatte er ein Columbia-Album fertiggestellt, „I is For Jazz“, mit dem belgischen Tenorsaxophonisten und Flötisten Bobby Jaspar, Elvin Jones, Schlagzeug, Percy Heath bzw. Wilbur Little, Bass, und Hank Jones bzw. Tommy Flanagan, Klavier. Jaspars leichtes, melodisches Spiel hatte J. J. bei einer Jam Session in einem New Yorker Club sehr beeindruckt und über Elvin Jones' Mitwirkung berichtet J. J.: „Er kam auf Empfehlung von Miles Davis zur Band. D. n. ich hatte Miles erzählt, daß ich dringend einen Schlagzeuger suche und hörte auf seinen Tip hin Elvin in Philadelphia mit Miles jammen - er war für meine Begriffe unerreich.“ Ein weiteres Columbia Album, „Dial JJ 5“, wurde im Januar und Mai des folgenden Jahres produziert, und im Sommer ging J. J. mit der Band auf Europatournee. Die ersten Auftritte fanden in den schwedischen Volksparks statt. Das Quintett hatte sich inzwischen zu einer wunderbar swingenden Einheit entwickelt. 20 000 Zuhörer bereiteten Johnson und seinen Musikern beim Eröffnungskonzert in Stockholm einen begeisterten Empfang.

Im nächsten Jahr ging J. J. mit Kai Winding auf Europatournee und konnte 1959, wie schon berichtet, „El Camino Real“ mit großem Erfolg beim Monterey Jazz Festival uraufführen. Er verbrachte nun die meiste Zeit mit Komponieren, war dann nach fast einjähriger Arbeit an dem (Heiligen Werk „Perceptions“ jedoch nur zu bereit, mit Miles Davis 1962 auf Tournee zu gehen. „Eines der schönsten Erlebnisse meiner Karriere“, sagt er. Mitglieder der Band waren Hank Mobley, Wynton Kelly, Jimmy Cobb und Paul Chambers. Coltrane war nicht mehr dabei, er hatte ein eigenes Quartett gegründet und Cannonball war ausgestiegen, um mit seinem Bruder Nat eine Band zu bilden. Für J. J., einen Mann mit dem Ruf eines perfekten, disziplinierten Musikers, war die Aussicht, mit Miles, dem zwar legen-

dären, aber launischen Genie, zu spielen, eine ziemlich riskante Sache: „Man sagte von ihm, er sei nicht immer in Form, und ich muß sagen, wenn er schlecht war, war er wirklich sehr schlecht. Ich stellte aber auch fest, daß seine mißglückten Auftritte übertriebene Publizität erhielten. Meistens spielte er nämlich ausgezeichnet - das kann ich beurteilen, nachdem ich Nacht für Nacht mit ihm gearbeitet habe. So erinnere ich mich an einen Job in einem Theater, wobei wir pro Tag 3 bis 4 Auftritte hatten und Miles bewies, daß er um 11 Uhr morgens so kreativ und intensiv sein konnte wie spät in der Nacht. Das war ungeheuer eindrucksvoll.“

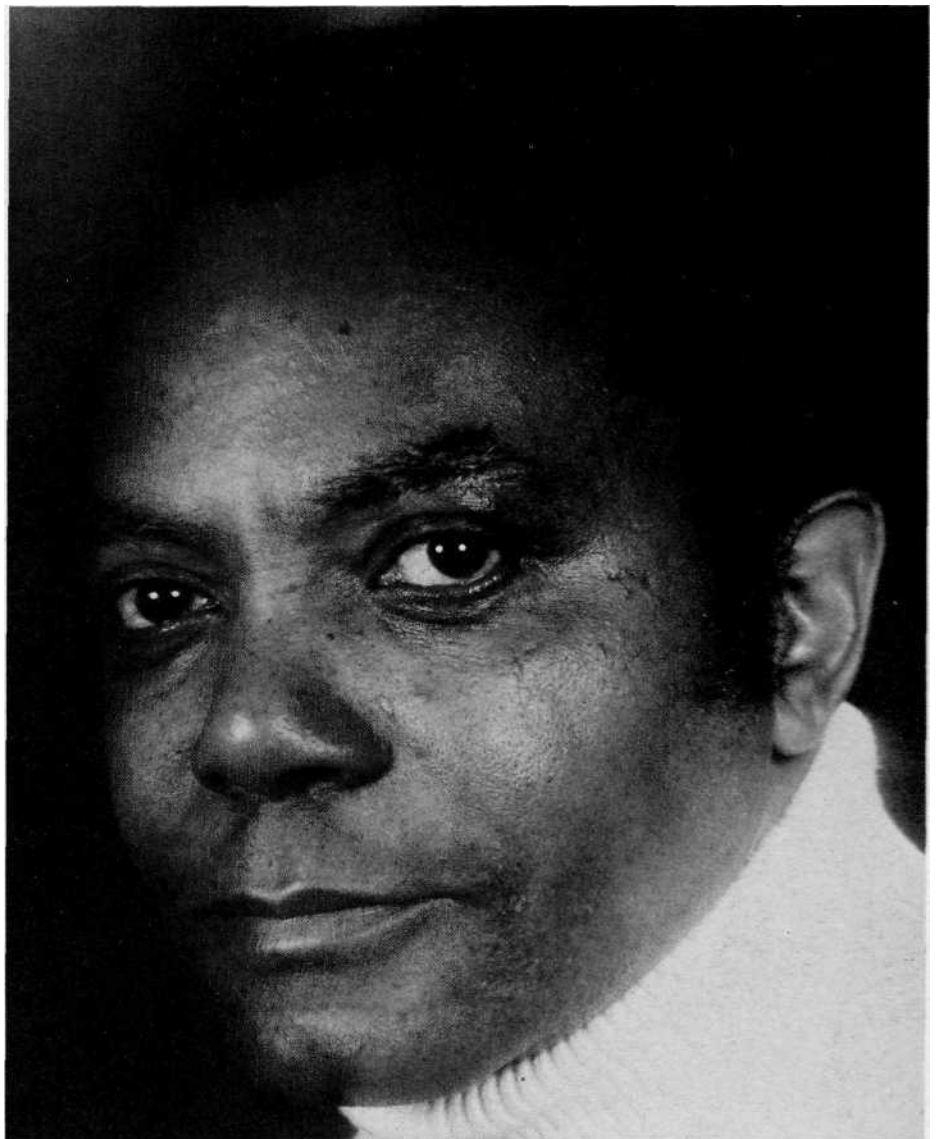
J. J. blieb über ein Jahr bei Miles, pauserte dann 1963, um sein „J. J.s Broadway“ Album vorzubereiten. Im nächsten Jahr ging er dann mit Clark Terry und Sonny Stitt mit einem All-Star-Sextett auf Japan-tournee. Gleich darauf zurück an den Schreibtisch: Aufträge für RCA und im Januar 1966 eine Suite für den Wiener Pianisten Friedrich Gulda für sein Euro-Jazzorchester. Im November und Dezember 1966 nahm J. J. ein Big Band Album

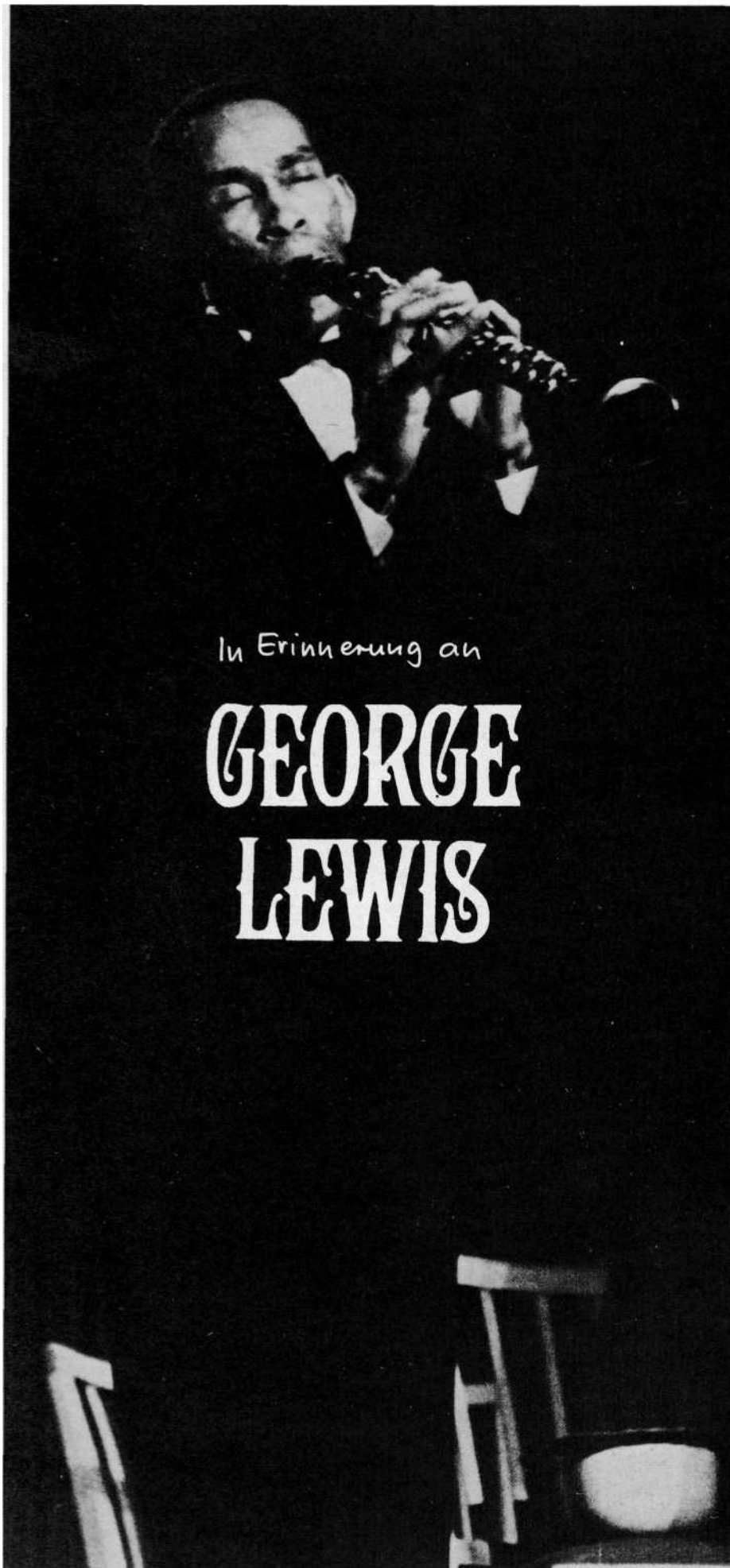
mit eigenen Kompositionen auf, nach seiner Meinung eines seiner besten. Es heißt „The Total J. J. Johnson“ und wird demnächst von dem unermüdlichen Jean-Paul Guiter, RCA Frankreich, wieder aufgelegt. Neben J. J. spielen bedeutende Jazzmusiker wie Art Farmer, Ernie Royal, Jerome Richardson, Grady Tate, Ron Carter, Hank Jones und Frank Wess. „Dieses Album hat mir großen Spaß gemacht“, sagt J. J., „Produzent Brad McCuen hat mir genügend Zeit und Freiraum zum Schreiben gelassen. Ich glaube, es ist recht gut gelungen.“ Von da an nahm das Komponieren seine Zeit immer mehr in Anspruch, bis er sich um 1968 praktisch ganz von der Bühne zurückzog.

Jetzt tritt er also wieder auf. Wenn er sein neues Album für Galaxy und ein paar Schallplattenprojekte für das Norman Granz-Label Pablo fertiggestellt hat, wird er wohl auch in Europa bei einigen Festivals dabeisein. Diese „einfallsreiche musikalische Eloquenz“ (Zitat Günther Schuller) wieder live zu hören, wird für uns alle ein Erlebnis sein.

Begeisterungstürme brechen los, als ein

Als Komponist ebenso hervorragend wie als Posaunist: J. J. Johnson Foto: Buddy Childers





In Erinnerung an

GEORGE LEWIS

schmaler, zerbrechlich wirkender Herr das Podium betritt. Er lächelt bescheiden in die jubelnde Menge hinunter, seine Augen huschen von rechts nach links, seine dünnen Finger fassen die Klarinette, er schließt die Lider bis auf einen schmalen Schlitz, neigt den Kopf leicht zur Seite und beginnt zu spielen. Ein unglaublicher Klang kommt aus dem Instrument: langgezogene, tragende Töne wechseln mit raschen Schleifen und Trillern. Großartig, was er aus seiner Versunkenheit heraus in den Raum spielt...

Ja - so wird George Lewis vielen Jazzfreunden in Erinnerung sein, George Lewis, der berühmte Klarinettist aus New Orleans, der am 13. Juli 81 Jahre alt geworden wäre.

George Lewis hieß eigentlich anders, denn getauft wurde er auf den Namen Joseph Francois Zeno. Seine Mutter, Alice Zeno, die Angst um ihn hatte, weil ihr bereits drei Kinder früh gestorben waren, nannte ihn auf Anraten der Großmutter George (im Vertrauen auf die Stärke des Heiligen Georg, des Drachenbezwingers). Mit diesem Namen identifizierte sich George seit Kindesbeinen an. Deshalb ließ er später auch seinen Geburtsnamen dahingehend ändern; als Familiennamen wählte er den zweiten Vornamen seines Vaters Henry Louis Zeno, und zwar in englischer Form, also Lewis.

George Lewis, der erst spät zu Ruhm und Ansehen als Jazzmusiker gelangte, ging es zunächst nicht gut. Beseelt von der um die Jahrhundertwende entstandenen „neuen Musik“ spielte er als junger Mann in New Orleans Klarinette. King Oliver, Sidney Bechet, Kid Ory, Louis Armstrong, um nur wenige zu nennen, waren seine Kollegen. Sie alle wurden relativ früh berühmt, er aber mußte teilweise seinen Musikerberuf wieder aufgeben, um sich und seine Familie als Arbeiter durchzubringen. Dabei schleppte er Kohlen, pflückte Baumwolle und ging ins Dock.

Doch von der Musik kam er nie los. Wann immer sich Gelegenheiten anboten, holte George Lewis seine Klarinette hervor und musizierte. Diese „Engagements“ hätten ihn wahrscheinlich nicht bekannt gemacht, wenn nicht in den 40er Jahren die New Orleans Renaissance eingesetzt hätte. Bunk Johnson, der wiederentdeckte Trompeter, wünschte sich ihn als Sideman (Bunk hatte in den 30er Jahren bereits mit George Lewis in der Black Eagle Band gespielt). Und so holte man 1942 den ausgemergelten Schwarzen zu den ersten Aufnahmen mit Bunk's Superior Band. Jetzt erst sollte George Lewis nach oben kommen. Allerdings wäre er beinahe nicht aufgefunden worden, da sich Bunk Johnson nicht mehr an seinen Namen erinnern konnte, sondern von ihm als einem gewissen George Stewart sprach. Glücklicherweise fiel dann dem Posaunisten Jim Robinson der Name George Lewis wieder ein.

Weitere Platteneinspielungen folgten in den 40er Jahren mit Bunk Johnson, Louis „Kid Shots“ Madison, Jim Robinson, aber auch mit eigener Gruppe. George Lewis, der Autodidakt war und nie Noten lesen lernte, konnte mit diesen Aufnahmen sein Talent überzeugend darstellen. Er zählte selbstverständlich auch zu jenen Musikern, die mit Bunk Johnson's New Orleans Band im „Stuyvesant Casino“ in New York, der Hauptstadt des Swings, sehr erfolgreiche, mehrmonatige Gastspiele gaben. Nach Johnsons Tod im Jahr 1949 übernahm George Lewis die Johnson Band als Leiter. Obwohl er nicht immer in gesundheitlich guter Verfassung war, begab er sich mit dieser Gruppe regelmäßig auf Tournee durch Amerika, Europa und Japan, wobei viele Plattenaufnahmen entstanden. Überall stieß George Lewis auf Begeisterung ohnegleichen. Man sah in ihm einen Ambassador, einen „Botschafter des Jazz“.

George Lewis wurde oft auch als „leiser Gigant der Jazzmusik“ bezeichnet, weil er nie überheblich, ja eher schüchtern wirkte, was sicherlich ein Überbleibsel aus seiner Zeit „ganz unten“ war. Statt großer Worte überzeugte er das Publikum durch sein ausdrucksvolles Klarinettenspiel. Bei seinem letzten Europagastspiel mit Billie & De De Pierces Preservation Hall Jazz Band im Januar 1967 erkrankte er in Stuttgart so schwer, daß man um sein Leben bangen mußte. Eine weitere Musikertätigkeit schien jedenfalls ausgeschlossen zu sein. Auf seinem Rücktransport vom Stuttgarter Katharinenhospital in seine Heimatstadt schöpfte er Hoffnung, daß er wieder kommen werde. Dieser Wunsch ging nur teilweise in Erfüllung. Zwar wurde er wieder gesund und konnte sogar wieder spielen, doch seine Freunde in der Welt vermochte er nicht mehr zu besuchen, denn er starb am 31. Dezember 1968 in New Orleans.

George Lewis bleibt aber unvergessen! Dazu tragen schon allein seine über hundert vorliegenden Langspielplatten bei. Und es ist erfreulich, daß an ihn immer wieder mit bisher unveröffentlichten bzw. nicht mehr erhältlichen Aufnahmen, die neu auf dem Plattenmarkt erscheinen, erinnert wird. So ist erst kürzlich eine sehr seltene Platte von ihm einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Auf dem Rarities-Label (No. 69) sind verschiedene Titel von 1950 erschienen, die während einer privaten Party in New Orleans mitgeschnitten wurden und die Lewis Band auf dem Höhepunkt zeigen. Auch Georges außergewöhnliche Aufnahmen aus den 40er Jahren - die „American Music“-Titel - sind wieder erhältlich, und zwar auf dem japanischen Dan-Label (VC-4004-4009). Dan tat noch ein übriges und verschaffte sich die Rechte zur erstmaligen Veröffentlichung der >unissued< AM-Stücke (VC-4014-4020).

Eberhard Kraut

Plattenhinweise

Bunk Johnson's Superior Band 1942
Good Time Jazz GTJ M-12048

Bunk Johnson's Jazz Band 1942
Cadillac/Melodise MLP 12-112 bzw. Telefonken
6.24547 AG (früher Commodore FL 300,07)

George Lewis & his New Orleans Stompers 1943
Blue Note BLP 81 206

George Lewis 1943-45
Storyville SLP 201 bzw. Dan v^4U04

George Lewis
Stv. SLP 127 bzw. Dan VC-4005

Bunk Johnson's Band 1944
Stv. SLP 152, 205 u. 128 bzw. Dan VC-4006 - 4008

Bunk Johnson's Brass & Dance Band 1945
Stv. SLP 202 bzw. Dan VC-4009

Bunk Johnson and his N. O. Band 1945 in New York
Dawn Club DC-12012

Eclipse Alley Five / Original Zenith Brass Band 1946
Victor VU-6345 (Riverside RLP-283)

George Lewis „Pied Piper“ Vol. 4 Feat. Jim Robinson
& Elmer Talbert 1950
Rarities No. 69

George Lewis Quartet / Band 1951/53
Victor VJ-6344 (Riv. RLP-207)

George Lewis 1953 at Hangover Club
Stv. SLP 251, 252 und Dawn Club DC-12008

George Lewis' N. O. Ragtime Band 1953
Delmark DL 201 ~ 203

George Lewis: Jazz At Vespers 1954
Victor VU-6343 (Riv. RLP-230)

George Lewis „Rag Time“ Jass Band 1954
Stv. SLP 830/831

Geo. Lewis & his N. O. Stompers 1954/55
Blue Note BLP 81208/BLP 81205

George Lewis 1956 - 59
Verve 2632026

Geo. Lewis with Ken Colyer 1957
(1st visit in Europe) NoLa LP 15

George Lewis „Pied Piper“ Vol. 1-3 In Europe 1959
Rarities No. 47, 51 u. 54

-Geo. Lewis with Papa Bue's Viking Jazzband 1959
Stv. SLP 209

Geo. Lewis - Kid Thomas' Ragtime Stompers 1961
GHB-5

Geo. Lewis with George Guesnon's N. O. Stompers
1962
Jazzology JCE-19 ,

Kid Howard At San Jacinto Hall 1963
GHB-23

George Lewis in Japan 1963
Tel. 6.28053 DP

George Lewis in Japan 1964
Tel. 6.28222 DP u. Stv. SLP 514

George Lewis Plays Hymns 1964
Milneburg LP 1

JAZZology Poll Winners 1964 (rec. 1965)
GHB-30

Billie & DeDe Pierce and their Preservation Hall Jazz
Band 1966
Preservation Hall VPH-3

Hält voll Zuversicht seine Klarinette in den Händen: George Lewis im Krankenhaus

Foto: Peter Közle



Elektrizismus

in der Diskussion

Der Elektrizismus hat, insbesondere in den siebziger Jahren, Einzug in den Jazz gehalten, ihn geprägt und neue Klangdimensionen eröffnet. Grund genug, um sich ausführlicher mit ihm auseinanderzusetzen. An dieser Stelle soll dies anhand von Musikerzitaten geschehen, welche verdeutlichen werden, wie sehr der Elektrizismus alleine schon in Musikkreisen umstritten ist. Auf der einen Seite wird die elektronische Klangerzeugung grundsätzlich abgelehnt, auf der anderen enthusiastisch begrüßt.

Auf eine ablehnende Haltung trifft man beispielsweise bei Betty Carter: „Das Geschäft hat die Kunst in Besitz genommen ... Es hat auch etwas mit dem Equipment zu tun. Musiker wollen heute zuerst mal eine elektronische Ausrüstung haben ... Wir reden soviel darüber, zu den natürlichen Dingen des Lebens zurückzukehren. Aber wir sind so elektronisiert, daß wir niemals mehr zu den guten Dingen der Erde zurückkönnen - zu gutem Holz und gutem Klang in Pianos, zu Dingen, deren Qualität man mit den Händen fühlen kann ...“¹¹ In die gleiche Kerbe schlägt Bennie Wallace: „Ich möchte Musik, die mir nicht liegt, auch nicht kritisieren, aber ich muß schon sagen, daß ich das E-Piano nicht mag. Diese blöden E-Pianos verdecken die Persönlichkeit des Pianisten. Die Musiker lernen auf guten akustischen Instrumenten, entwickeln ihren Sound, dann kommt jemand, haut den Stecker rein, und plötzlich klingt einer wie der andere.“²²

Wie steht nun ein selbst davon betroffener Pianist dazu? Eine Antwort darauf präsentiert uns George Duke: „... Don (Anm.: gemeint ist Don Ellis) hatte kein akustisches Piano. Er zeigte auf ein Rhodes und sagte: Spiel das! Ich schaute darauf und dachte, mein Gott! Ich spielte es, und nach einiger Zeit mochte ich es ... Natürlich haben einige Leute keinen persönlichen Stil auf dem Rhodes entwickelt, weil sie nicht wie Chick Corea, Herbie Hancock und ich mit dem Instrument aufgewachsen sind. Wie Bill Evans Rhodes spielt, das bringt es nicht, es klingt wie jedermann für mich. Einige Leute sind bemerkenswert, andere nicht. Es hängt davon ab, wer sie sind und welches Engage-

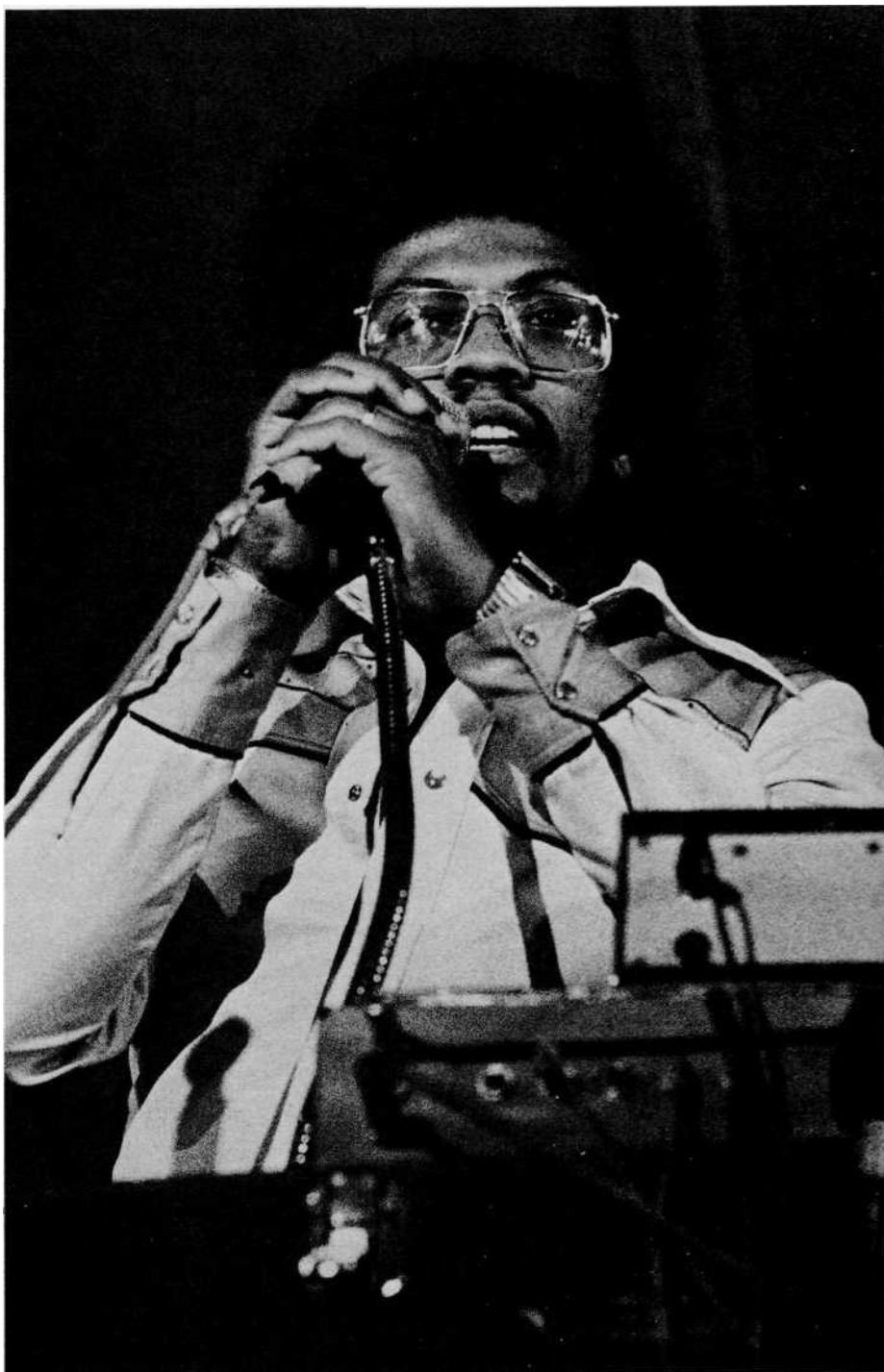
ment sie für das Instrument aufbringen. Ich weiß sofort, wann Chick Corea spielt, dasselbe wird's bei mir sein.“³¹

Häufig hört man auch den Vorwurf, daß die Musiker auf dem E-Piano keinen individuellen Stil entwickelten und es statt dessen genauso wie ein akustisches Piano zu spielen versuchten. Auch hierzu wollen wie George Duke hören: „Ich habe quasi einen Knopf im Gehirn, und der sagt: Okay, nun spiele ich Akustikpiano, spiele es in dieser Art, nun spiele ich Rhodes, das geht so ...“³¹

Schon müßte all jenen, die es vorher noch nicht gemerkt haben sollten, bewußt geworden sein, wie gegensätzlich hier die Auffassungen sind. Als Generationsproblem allein kann man dies allerdings nicht abstempeln, denn gerade auch junge Musiker wie Keith Jarrett, von dem an späterer Stelle noch die Rede sein wird, Bill Connors oder Ralph Towner („Ich mag einfach den Klang der Elektrogitarre nicht.“⁴) lehnen es prinzipiell ab, elektrisch zu spielen. Ein gesetzter Musiker wie Sonny Rollins hingegen begrüßt den

Herbie Hancock: „Wir sind Babies im Gebrauch der elektronischen Instrumente.“

Foto: Paul Gerhard Deker



Einzug des Elektrizismus in den Jazz: ... Darum sollte der Jazz, der ja seine Wurzeln in der schwarzen Tradition hat, natürlich ein Ausdruck von Energie sein ... Wie schon gesagt, interessiert mich ein gewisses Energie-Konzept - und die jungen Leute, die nur elektrische Instrumente kennen, haben diese Energie oft.⁵ Dem entgegen steht wiederum eine Aussage von Freddie Hubbard: „Mein Spiel wurde immer kraftloser, weil ich mich zusehr auf die elektrischen Knöpfe verließ...“¹¹ Neben der Aussagekraft und der Energie führt schließlich Keith Jarrett auch noch einen philosophischen Diskussionspunkt an: „Ich könnte in die philosophischen Aspekte gehen und geradezu nachweisen, daß es schlecht für dich ist, elektrische Musik zu spielen, und schlecht für die Leute, sie zu hören ... Aber ich glaube, es ist am besten, einfach zu sagen, daß ich nichts mit elektrischen Instrumenten zu tun haben möchte ..“⁶ Vergleicht man die bislang aufgeführten Zitate, so bleibt festzustellen, daß Verfechter des Elektrizismus häufig toleranter der akustischen Musik gegenüber stehen, als dies umgekehrt der Fall ist. Die elektrische Musik steht im Vergleich zur rein akustischen Musik ohnehin in einem Dilemma. Wollen wir hierzu Herbie Hancock hören: „Akustische Instrumente haben wir seit hundert Jahren. Aber die elektronischen Instrumente haben wir erst seit etwa 15, im populären Bereich erst seit sieben oder acht Jahren. Wir sind Babies im Gebrauch dieser Instrumente.“⁷ Aber nicht nur die Musiker stehen erst im Anfangsstadium, sondern auch die Technologie. John McLaughlin: „Ich mag Synthesizer, aber die Technik ist noch nicht ausgereift genug, um unseren Anforderungen gerecht zu werden.“³² Und nochmals Herbie Hancock: „Mit der Zeit wird die Technologie einen humaneren Gebrauch ermöglichen.“⁷

Spätestens an dieser Stelle muß klar werden, daß die Voraussetzungen für einen Vergleich zwischen Elektrizismus und Akustik gamicht voll erfüllt sein können. Um mit Ron Carter zu sprechen: „... es ist als vergleiche man Äpfel und Orangen.“¹² Auch kann man die Behauptung, man bediene sich der Elektronik, um höhere Verkaufszahlen zu erzielen, nicht uneingeschränkt akzeptieren. Immerhin bedienen sich auch Musiker der Avantgarde der Elektronik (z. B. Richard Teitelbaum). Und auch musiktheoretisch setzt man sich mit den elektronischen Gestaltungsmöglichkeiten der Musik auseinander (z. B. George Lewis - vgl. JP 5/80, S. 30). Zum Abschluß seien noch einige Anmerkungen des Autors erlaubt. Wer die Auffassung vertritt, der Jazz sei eine Art Seismograph gesellschaftlicher Vorgänge, muß auch den Elektrizismus willkommen heißen. In der Musik wird sich ebenso wie im gesellschaftlichen Leben mit der Elektronik auseinandergesetzt -

mit allen Vor- und Nachteilen (z. B. Abkühlung, Technisierung, Mechanisierung ect.).

Dabei bleibt es selbstverständlich begrüßenswert, daß es weiterhin rein akustische Musik geben und gleichzeitig die Fusion zwischen Elektronik und Akustik im zunehmenden Maße angestrebt wird. Gerade diese Gegensätze müssen spannungserzeugend auf den Jazz wirken.

Klaus Pichmann

Quellenhinweise

- ¹¹ zitiert im „Jazzkalender '80“ v. Joachim Ernst Berendt
- ²² zitiert im „Jazzkalender 79“ v. Joachim Ernst Berendt
- ³ „Jazz Podium“ 2/80, S. 31
- ³¹ zitiert im „Fachblatt“ aus: „Contemporary Keyboard“ v. 1977
- ³² zitiert im „Fachblatt“ aus: „Guitar Player Magazine“ v. 1978
- ⁴ zitiert in „Blues Notes“ Nr. 37, S. 44
- ⁵ Interview im dt. „Jazz Forum“ 1/80, S. 30 bzw. 32
- ⁶ zitiert in „Ein Fenster aus Jazz“ v. J. E. Berendt, S. 84
- ⁷ Interview anlässlich einer Tournee von Herbie Hancock Anfang 1979; geführt von Wolfgang Dichans; erschienen im Mai '79 in der Zeitschrift „Spotlight“

Freddie Hubbard: „Mein Spiel wurde immer kraftloser, weil ich mich zu sehr auf die elektrischen Knöpfe verließ.“

Foto: Paul Gerhard Deker



Live Jazz?

Jedem Produkt geht heute ein ungeheurer Schwall von Werbung voraus, die immer mehr im Mißverhältnis zum Produkt steht, immer das Mehrfache verspricht, was gehalten werden kann. Bei Markenartikeln ist das schon eine uralte Tradition, beim Menschen bügeln Schönheitschirurgen, Dentisten, Frisöre, Perückenmacher, Kosmetikhersteller und Modescheichs ebenfalls mit wachsendem Alter einen mehrfachen ästhetischen Reiz hin, als die Ware noch in Wirklichkeit hat.

In dem, was man unter „Kultur“ subsumiert, ist es mittlerweile genauso. Verlage mieten für vorprogrammierte Bestseller, fast immer literarisch miserabler Qualität, Litfaßsäulen, Sortimentsfenster, Sendezeiten und Zeitschriftenwerbung, unter Public Relations addieren sich dazu die entsprechenden Schmiergelder. Von Karajan bis Celibidache, von Peymann bis Peter Stein wird Kultur mit Werbemitteln verkauft. Welcher ungeheure Marketing-Erfolg waren die Beatles? So ist es nicht erstaunlich, daß auch jüngere Jazzmusiker, ehe sie selbst in den Konzertsälen auftauchen, von Werbung und Platten schon weidlich bekannt, ja eigentlich oft nur noch unterwegs sind, um ihren Absatz zu fördern. Wer kennt nicht die Hinweise der Musiker, von Gillespie bis Ellington, von Blakey bis Gordon, die von unüberhörbar bis aufdringlich ihre Titel „from our latest recording on x-disc“ ankündigen. So bleibt es nicht aus, daß der Jazzfan fast ausnahmslos bessere Aufnahmen im Ohr hat, als das, was er im Konzertsaal zu hören bekommt. Warum geht er eigentlich noch hin, wenn eine mittlerweile billige Hi-Fi-Technik ihm zuhause vom akustischen Erleben her in jedem Fall mehr bietet als die Musik in unseren fast durchweg akustisch schlechten Konzerthallen? Wohl, weil er die Musiker, deren Musik er von Platten oder sonstigen Kommunikationsmitteln kennt und die ihm gefällt, mal persönlich, eben live „erleben“ will.

Aber da liegt es immer mehr im argen. Ich kann mich noch an einige Konzerte kurz nach dem Krieg erinnern, die ohne jede Verstärkung über die Bühne gingen. Zum Beispiel das erste Philharmonie-Konzert mit Peterson in Frankfurt, wo es so kalt war, daß Peterson im Mantel erschien, ihn über den Stuhl legte, sich draufsetzte und sofort anfang, sich selbst und den Bläsern einzuheizen. Die heizten dann wiederum sich gegenseitig und dem Publikum ein,

daß die Fetzen flogen. Die Musik hörte man noch in der Vorhalle mehr als laut. Heute tritt Stunden vor dem Auftritt ein Bataillon von Technikern an, die erst mal den ganzen Saal verkabeln. Dann wird eine mittlere Jahresproduktion von Mikrofonen wie ein Staketenzaun aufgebaut. Verstärker werden wie dunkle Särge überall auf der Bühne plazierte, Lautsprecherboxen groß wie Friedhofsmonumente verteilt.

Dies alles ist z. T. einzusehen, wenn der Rundfunk Aufnahmen macht. Jedoch, wer dessen Produktionen über Jahrzehnte verfolgt hat, weiß, daß der Aufwand nicht selten im umgekehrten Verhältnis zum Resultat steht. Die Konzertmitschnitte aus jener Zeit, als man mit einem Minimum an Mitteln auskam, sind oft erheblich besser als die heutigen. Klar, je mehr Glieder und Einzelbausteine die Kette hat, desto mehr Fehlerquellen gibt's, die sich addieren, wenn nicht multiplizieren. Wer je vor einem mitten im Saal plazierten Schrein mit 100 Schiebern, Flackerlichtern, Skalen und Knöpfen einen käsebleichen Raumbeschaller gesehen hat, der, da er nur 2 Hände hat, längst vor Beginn des Konzerts resignierend in Schlummer gesunken ist, um nur kurz aufzuwachen, wenn durchdringendes Heulen oder „feedback“-Rufe der Musiker ihn stören und wieder kurz an seiner Bundeslade hantieren lassen, weiß, wie wenig auf „live“ Wert gelegt wird. Das Publikum darf, störende Garnierung dieses Mikro-Kults, bestenfalls über Saal-Mikrophone als Beifallserzeuger dienen. In New York wird man für ein paar Dollar durch die NBC-Studios geschleppt und kann bei „Live“-Fernsehaufnahmen verfolgen, wie das Publikum nur dann lacht, wenn auf einer riesigen Leuchttafel über ihm das Wort „Laughter“ auftaucht, und nur klatscht, wenn „Applause“ erscheint. Es wird eine Frage der Zeit sein, wann es hier soweit ist.

Die Musiker in ihrer Eigenschaft als Ton-erzeuger (für so manche Techniker anscheinend ebenfalls störend, da noch nicht mit Stimmband, Brustkorb oder Mundstück direkt mit dem Studio verbunden), fummeln immer öfter an den Mikrofonen herum, um sie in eine vermeintlich richtige Stellung zu bringen. Da scheint es Richtmikrophone zu geben, die nur einen Winkel von 5 Grad aufnehmen. Rückt es der Musiker, sei es aus Emotion, sei es,

um Luft zu holen, einige Zentimeter beiseite, ist er praktisch nur noch als optisches Phänomen im Saal. Dabei war es schon eine physische Leistung, wie sich die armen Kerle im Slalom zwischen diesen den absoluten Großteil der Bühne einnehmenden Technik-Mahnmalen zur Rampe vorgearbeitet haben, über Kabel stolpernd, eine Art Laokoongruppe. Dabei sieht man dann den ganzen Abend die Künstler hinter einem Wall von Eisenstangen, was zooähnliche Assoziationen hervorruft. Der live-Effekt wird dadurch noch liveloser, daß man in der Mitte links den amtierenden Bläser sich abmühen sieht, den Ton aber von ganz außen rechts aus einem der unglaublich häßlichen Raumschall-Sarkophage vernimmt. Eine Stimme im Innern sagt einem, daß es stimmiger wäre, wenn der Künstler sich gleich auf diesen Katafalk legen würde.

Wieso, fragt sich der Jazzfreund, muß sogar in mittleren Sälen das laute Woody Herman Orchester oder mußte einst das noch lautere Stan Kenton Orchester verstärkt werden? Wenn früher kleinere Bands das „Savoy“ mit 2500 bis 3000 laut scharrenden Tänzern gut beschallten oder den „Roseland-Ballroom“, ein ungeheurer Schuppen, noch heute zu besichtigen, ohne Verstärkung ausfüllten? Als einzige Waffe hatte damals ein Shouter à la Rushing oder Turner bestenfalls einen blechernen Trichter, das (unverstärkte) Megaphon. Diese Gewaltstimmen hatten, wie Demosthenes am Strand des Meeres, markerschütternd jede Bigband zu übertönen, ja, diese Eigenschaft war ein Hauptgrund ihres Engagements, mußte jahrelang geübt werden, erzeugte Stimmbänder wie Bizepse. Und in kleineren Gremien konnte man noch eine unverstärkte Gitarre hören, oder Bläser, die von Natur aus einfach nur leise spielen konnten wie Tommy Ladnier, Frankie Newton, Harold Baker, Lester Young, oder eine Stimme wie Billie Holiday. Gegenteilig gab es Stimmen wie die von Bessie Smith, die nach Zeugen ein Haus zum Einstürzen bringen konnte, oder Bläser wie Buddy Bolden, den man am anderen Ende einer Großstadt (unverstärkt) hörte.

Es gibt heute Sänger wie Al Jarreau, die ohne Mikrofon arbeitslos sind, sich nur in Verbindung mit dieser Technik herausmeldeten. Von den Beatles wiederum weiß man, daß sie zum Schluß gar nicht mehr auftreten konnten, da ihre Platten nur mit tausend Tricks im Studio entstehen konnten, „live“ nicht reproduzierbar. Wo kommt denn dieses Verhalten her? Wir hören doch, daß sich in den gleichen Sälen Sinfonieorchester, Kammerensembles, Trios unverstärkt vernehmen lassen, obwohl sie von Natur aus sehr viel leiser sind. Ich habe nie jemanden „lauter, bitte“ rufen hören. In jedem Opernhaus sitzt das Orchester in einem tiefen Graben, der Klang muß sich mühsam, mehrmals reflektiert, „gebrochen, emporwinden, um



Der Arger fing an, als er mit seinem Electric Circus durch die Lande zog: Miles Davis
Foto: Ralph Quinke

ans Ohr des Publikums zu gelangen, und es kommt doch in der Lautstärke an, die dem Komponisten vorgeschwebt hat. Daß junge Disco-Besucher und Rock-Musiker schon als Teenager kaputtere Gehöre haben wie die Arbeiter einer Gesenkschmiede, ist bekannt. Fortschrittliche Bundesländer wie Nordrhein-Westfalen schützen ihre Bürger davor wie gegen Gewaltkriminalität: Phonmeß- und Abschaltvorrichtungen sollen die Zahl der Frühinvaliden vermindern.

Ich weiß nicht, wo und wann das Unheil anfang: mit Lionel Hampton oder Adrian Rollini am elektrisch verstärkten Vibraphon, mit Eddie Durham oder Charlie Christian an der elektrisch verstärkten Gitarre. Das ging noch hin, wenn man leise Instrumente auf den Lautstärkepegel von lauterem, speziell der Blechbläser, anheben will. (Obwohl es den Ton „egalisiert“, den Musiker vom Ton her ununterscheidbar macht). Der Spaß hört jedoch da auf, wo man z. B. das lauteste Instrument des Jazz, die Trompete, elektrisch verstärkt. Im Großen fing wohl der Ärger an, als Miles Davis mit seinem Electric Circus durch die Lande zog, kein Unterschied mehr zwischen Jazz und Rock zu hören war. (Haben Sie mal auf der hier im Jazz Podium veröffentlichten Liste der erfolgreichsten Jazzplatten des Monats aus dem Magazin „Billboard“ eine einzige Jazzplatte gesehen?) Wenn ein technisch bestenfalls mittelmäßiger und recht leiser Trompeter wie Davis, der unverstärkt eine Reihe bester Aufnahmen gemacht hat, glaubt, die ihm fehlende Eigenart durch PS bzw. Kilowatt sich aneignen zu müssen, ist dies kein musikalisches Argument. Fazit: Es kam, wie es kommen mußte: die Welt will immer mehr aus Konserven gegessen werden, immer mehr Geschrei soll fehlende Qualität ersetzen. Bei einigen der heutigen Groß-Jazzkonzerte kommt man sich vor wie bei gewissen Fernsehshows, bei denen das Publikum, „nach dem Telefonbuch ausgewählt“, die Alibi-Funktion erfüllt, daß etwas „live“ passieren würde. Wenn man die katholische Liturgie in einer leeren Kirche beobachtet, hat man das gleiche Gefühl: das Publikum ist tatsächlich gar nicht notwendig, die Sache ist Selbstzweck geworden, die Priester schwenken ihre Schälchen völlig unabhängig von den Zuschauern, sie sind darüber erhaben: *Nostra res agitur*.

Diese Steril-Atmosphäre ist es wohl, die immer mehr Publikum in die kleinen Keller und Jazzclubs zieht, in denen (manchmal) noch unverstärkt Musik gemacht wird. Was an musikalischer Qualität und Profitum abgehen mag, wird durch Kontakt und Atmosphäre, eben durch „live“, vollwertig ersetzt. Eine symphonische und logische Gegenbewegung gegen das perfektionistische, marketing-beherrschte Geschäft der „big names“ und das marionettenhafte der Großkonzerte.

Gregor Fehrmann

Gymnasium Langenhorn

Jochen Arp jazzt seit 8 Jahren regelmäßig mit den Bop Cats, bei deren Auftritten in Schulen er immer wieder erlebt, warum es mit dem Jazz im Argen liegt. Seit 5 1/2 Jahren ist Arp als Studienrat am Gymnasium Langenhorn (im Norden Hamburgs) tätig und inzwischen hat er das getan, wovor viele zurückschrecken: er hat begonnen, mit dafür aufgeschlossenen und talentierten jungen Leuten Jazz zu machen. Dadurch ist in seiner Schule etwas in Gang gekommen, was für andere ermutigendes Beispiel sein sollte. Arp plant in absehbarer Zeit seine Anfangsarrangements in Druck zu geben und zu verkaufen, um damit seine Erfahrungen möglichst vielen vermitteln zu können. Er hofft, daß seine nachfolgenden Ausführungen andere zur Aktivität ermutigen.

Begonnen hat es, als in unserer Schule die „Carmina Burana“ von Carl Orff aufgeführt wurde, für die man ja eine Menge Bläser benötigt. Eine etwas kränkelnde Bläsergruppe war reaktiviert, weitere Musiker dafür gewonnen worden. Es ergab sich nun nach der Carmina Burana Aufführung die Frage, was mit soviel Bläsern sinnvolles anzufangen sei, denn alle wollten weitermachen. Der Kollege, der die „Carmina“-Aufführungen leitete, hatte sich vorgenommen, mit den Streichern die Zusammenarbeit fortzusetzen und schlug mir vor, eine Big Band aufzubauen, er würde mir mit seiner Posaune dabei helfen. Diesen Vorschlag gab ich als Frage an die Bläser weiter. Alle waren sofort bereit, mitzumachen, was mir bewies, daß meine Probenarbeit akzeptiert war. Ich war mir dessen zuvor nämlich noch nicht so sicher gewesen, da ich erst gut ein Jahr als Lehrer gearbeitet hatte, noch nicht das pädagogische Selbstbewußtsein besaß. So arrangierte ich drei Stücke und die Sache begann, zunächst mit drei Trompeten, zwei Posaunen, einem Waldhorn, drei Klarinetten, einem Fagott und einer Rhythmusgruppe, die bei uns aus Kollegen besteht. Nach etwa einem Jahr waren wir voll besetzt, also mit 4 Trompeten, 4 Posaunen und 5 Saxophonen (die Klarinetten hatten alle ein Saxophon erlernt, der Fagottist Baritonsaxophon), wir hatten ein Repertoire von 12 Stücken, konnten also Auftritte auch außerhalb unserer Schule wagen, z. B. Frühschoppen bei „Onkel Pö“.

Anfangs improvisierten nur wenige, das waren die Lehrer, sehr bald nach einigen Auftritten mit anderen Schulbands, in denen vor allem Schüler improvisierten, entstand auch bei einigen Bandmitgliedern

der Wunsch, sich an den Soli zu beteiligen. Da wir in Rhythmik, Artikulation und Tongebung einigermaßen fortgeschritten waren (unsere Musik klang nicht mehr so, als ob Dixielandmusiker sich in modernen Stilen versuchten), entsprach ich diesem Wunsch und richtete zusätzlich zu den Gesamtproben noch einen Improvisationskurs ein, in dem die Grundlagen des modernen Jazz zunächst theoretisch und dann praktisch erarbeitet wurden (eine große Hilfe waren die Platten und Noten von James Aebersold). Inzwischen „soliert“ fast die Hälfte der Bläser.

Natürlich wechselte die Besetzung im Laufe der Zeit - von den Gründungsmitgliedern sind nur noch 7 dabei - dem einen war die Musik instrumental unmöglich geworden, für den anderen blieben andere Dinge wichtiger. Die meisten der gegenwärtigen Bandmitglieder betrachten den Jazz als ihr Haupthobby, einige von ihnen haben ihr Instrument nur gelernt, um in der Big Band mitmachen zu können, die für sie im wesentlichen nicht mehr eine schulische Gruppe ist, sondern eine Gemeinschaft von Gleichgesinnten. Es gibt nach Ferien kaum Probleme, wieder mit geregelter Probenarbeit zu beginnen. Für alle ist es ein Bedürfnis, wieder gemeinsam zu üben, sich mit den anderen zu unterhalten, mit ihnen zusammen Musik zu hören, zu feiern, oder noch irgendwo eine heiße Session zu veranstalten.

Besonders nach Auftritten kamen immer Schüler zu mir, die darum baten, auch in die Big Band eintreten zu können, die aber noch nicht über ausreichende Technik verfügten oder ungeeignete Instrumente spielten. Es handelte sich vor allem um Flöten und Klarinetten. Da kam ich auf die Idee, so wie wir ein Vor- und ein Hauptorchester haben, auch eine Vor-Big-Band zu bilden. In kürzester Zeit hatte ich wieder zwanzig Musiker beisammen, die nunmehr seit 1 1/2 Jahren üben und Auftritte der großen Big Band stets eröffnen. Im Zusammenhang mit dieser neuen „kleinen“ Big Band entstanden einige Probleme, von denen zu erzählen mein Hauptanliegen ist, bei deren Lösung mir die Mitglieder der „alten, großen“ Band sehr engagiert halfen.

a) Das erste war, geeignete Arrangements zu finden, die offen waren für die unterschiedlichsten Besetzungen und die auch Verdopplungen von Stimmen zuließen. Die Suche war absolut erfolglos, also machte ich mich an die Arbeit. Ich ging zunächst von einer Vierstimmigkeit aus, die aber leicht zu einer Fünfstimmigkeit zu erweitern ist. Ich habe mir meine Arrangiertechnik so zurecht gelegt, daß ich bei Tuttiteilen von der kleinstmöglichen Besetzung ausgehe und erst dann erweitere. Das hat den Vorteil, daß man auf Anwachsen der Bläsergruppe reagieren kann. Die Technik dürfte bei den allgemein erhältlichen Druckarrangements angewendet

werden. In der großen Big Band kann ich 3 bis 5 Trompeten, 3 bis 5 Posaunen und 4 oder 5 Saxophone besetzen, in der kleinen gehe ich nun von 6 Stimmen aus, die ich bis 9 erweitern kann. Und so, wie es eines meiner Prinzipien ist, Gelerntes stets weiterzugeben, so beginnen jetzt Musiker der großen Big Band, für die kleine zu schreiben. Bevor es ans Stimmenschreiben geht, korrigiere ich alles durch und bespreche es, damit man auch dabei etwas lernt.

b) Das zweite Problem war das schwierigste. Instrumentallehrer ließen sich schon finden, nur kosteten die Stunden für Langenhorn Verhältnisse sehr viel, die Fahrten von Langenhorn zum Lehrer sind immer sehr zeitraubend. Auch waren die wenigsten Lehrer bereit oder im Stande, die Schüler auf die Mitarbeit in den Big Bands vorzubereiten. Da kamen wir bei einem unserer Meetings auf die Idee, daß Musiker aus der großen Big Band diesen Unterricht übernehmen könnten. Das war die Lösung des Problems: Die Stunden kosten den Schüler nicht besonders viel, die Lehrer verdienen sich ein zusätzliches Taschengeld und lernen zudem noch die Vermittlung von Wissen und Können, wie überhaupt das Lösen von Problemen anderer. Das wirkte sich wiederum positiv auf die Ensemblearbeit aus, weil jetzt einzelne Musiker z. B. Satzproben allein leiten können. Wo es gar nicht mehr weitergeht, helfe ich natürlich.

Es ist in Langenhorn inzwischen so eine Art selbsttragende Jazzschule entstanden. Auf vielen Ebenen wird Unterricht gegeben (ich muß nur ein wenig koordinieren), vieles mündet in meiner Big Band Arbeit, einiges aber auch in kleineren, sich selbst organisierenden Gruppen, die ebenso wie unsere Big Bands bei Veranstaltungen unserer Schule auftreten.

Über Nachwuchssorgen habe ich nicht zu klagen: Der Hauptsolist der Trompetengruppe hat bereits 8 Schüler, ebenso unsere erste Altsaxophonistin, die zweite hat bereits 2 Schüler, nimmt auch noch einige, der Baritonist hat ebenso Lust, Unterricht zu geben. So geht es weiter. Ich kann dieses Schneeballsystem zur Nachahmung sehr empfehlen, da als Initiator nur ein im Jazz theoretisch und praktisch bewandelter Musiker nötig ist, der allerdings bereit sein muß, eigentlich die gesamte Musik zu arrangieren. Gedruckte Arrangements sind meist zu schwierig oder die Trompetenpartien liegen zu hoch. Ich habe bei der permanenten Arrangierarbeit sehr viel gelernt, ich habe mich mit der Big Band entwickelt. Mit jedem „Werk“ habe ich ebenso viele Erfahrungen gemacht, wie die, die sie gespielt haben. Stets versuche ich, den Schwierigkeitsgrad um ein nicht aussichtsloses Maß zu steigern. Es ist auf der einen Seite wichtig, daß die Musiker sich sehr bald das fertige Stück vorstellen können, auf der anderen aber

auch, daß sie öfter auf Aspekte stoßen, die sie noch nicht kennen. Wenn man dann nach einer Zeit nur noch Musiker um sich hat, die sich stets verbessern wollen, kann man sich als Leiter einer Schul Big Band sehr glücklich schätzen. Natürlich wären wir in Langenhorn niemals soweit gekommen, wenn wir nicht auf die permanente Unterstützung von Schulleitung, Hausmeister, Raumpflegerinnen, Kollegen und Eltern zählen könnten.

Der vorläufige Höhepunkt unserer Jazzarbeit fand am 18. Dezember statt. In einem Konzert wurde der derzeitige jazzmusikalische Stand der Schule aufgezeigt. Mitgewirkt haben die große und die kleine (Nachwuchs-) Big Band sowie die Funk-Jazz-Gruppe Karelia, die ebenso aus der Schule hervorgegangen ist, nur ohne Lehereinwirkung. Als besonderer Clou musizierten dieses Mal ein paar Gäste, es waren: Herb Geller (über ihn muß man nicht viele Worte verlieren), Hendrik Meurkens (ein ausgezeichnete Vibraphon- und (!) Mundharmonikaspieler), Ulli Bahrte (ein ebenso ausgezeichnete Geiger) und mein Bruder Thomas Arp (ein sehr guter Schlagzeuger). Das Konzert war ein großer Erfolg und wurde auch in der Presse besprochen.

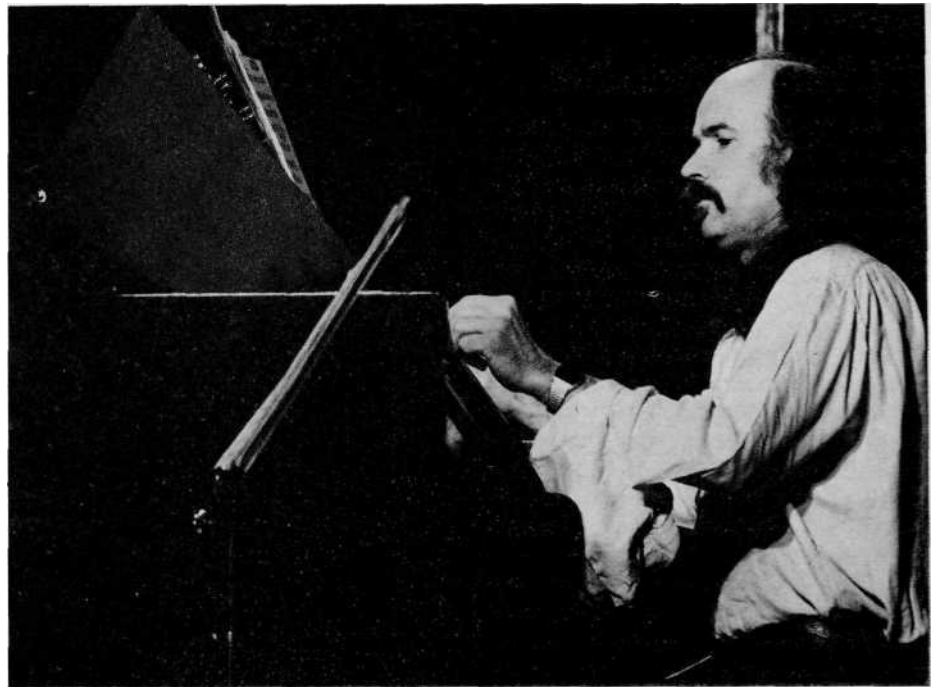
Ich würde mich freuen, wenn ich dem einen oder anderen etwas Mut gemacht hätte, auch anzufangen. In und um Hamburg sind Auftritte unserer Big Band durchaus organisierbar. Interessierte Schüler, Kollegen oder Eltern dürfen sich gern an mich wenden. Wir kommen, spielen und erklären gern unsere Arbeit. Meine Anschrift: Jochen Arp, Buckhoop 8, 2000 Hamburg 62 oder c/o Gymnasium Langenhorn, Foorthkamp 36, 2000 Hamburg 62.

Jochen Arp

Von allem ein bißchen

Bob Degen Trio

Ein bißchen von George Shearings steriler Swinggebärde, ein bißchen, wenn es besser wird, von Bill Evans kompositorischer Konzentration, ein bißchen Verträumtheit. Von allem ein bißchen ergibt wenig. Noch mehr Bißchen: ein bißchen spanisch, ein bißchen lateinamerikanisch, eine dicke Prise pentatonischer Impressionen, ein bißchen Skalen-Spiel - zuviel des Bißchens ergibt nichts. Nur müde Floskeln, griffige Rührsentenzen, geschwätzige Innerlichkeit. Das Trio, das der Amerikaner in Frankfurt, der Pianist Bob Degen, mit dem Schlagzeuger Thomas Cremer und dem Kontrabassisten Mario Castronari formiert hat, schlenzt mit Routine im abgespielten Gefühl, kredenzt im Berliner Amerika-Haus den verblichenen Charme des Modern Jazz. Das einzig Spannende ist, zu beobachten, wie trotz der Kürze von zwei bis drei Chorussen die Stücke endlos



Verzicht auf Spreizpathetik und zerfließende Tränen-Elegie: Wolfgang Dauner

Foto: Manfred Rinderspacher

lang wirken, bevor sie irgendwann unerwartet aufhören. Das kommt daher, daß die Musik sich im Rahmen der Schubladen hält, aus denen sie stilistisch zusammen-gesucht ist. Der Schlagzeuger Cremer ist immer darauf aus, nach unten aus der Schublade auszubrechen, heftigst und bodenständig zu swingen. Jeder Break ist ihm besonderes Ereignis, das er, hübsch federnd, als soeben Fabriziertes laut-tönend und freudig vorträgt. Einziger Lichtblick in diesem behäbigen Trauerspiel: die Kontrabaß-Soli Mario Castronaris. Da kommt frische Bewegung hinein, Phantasie, improvisatorischer Tatendrang. Bob Degen, ein Frührentner des Modern Jazz, läßt ihn auch, bindet das Geschehen dann umgehend wieder in seine schwerfällig ruckende Piano-Rhythmushand. Seine eigenen Improvisationen entfernen sich nur mühsam von der thematischen Gestalt. Man kann sein Spiel, das ist sein Handicap, gar nicht unterbewerten.

Jürgen Engelhardt

Solo-Session in Freiburg

Wolfgang Dauner

Wem es in der Woche zuvor nicht gefallen hat, Wolfgang Dauner in dem TV-Machwerkchen „Klavierspiele“ nur scheinbarweise präsentiert zu bekommen, der konnte jetzt in der Freiburger Musik- und Theaterkneipe „Auerhahn“ alles Versäumte nachholen. Enthalten wir uns der Spekulationen, ob er nun wirklich die Nr. 1 des deutschen Jazzpianos ist oder nicht, Künstler sind nicht so leicht zu numerieren wie Gepäckstücke; daß aber ein Jazz-er vom Rang eines Dauner eine regelrechte

Kneipen-Session gibt, daß er dabei als Solist am Flügel und am Synthesizer eine Sorte von Jazz kreiert, die ansonsten den Konzertsälen vorbehalten bleibt, das darf getrost mit einem dicken Ausrufezeichen versehen werden.

Der konzertant aufbereitete Jazz geht in die „Sozialisation“, die Leute im restlos überfüllten „Auerhahn“ quittierten es mit einer für Freiburg ganz ungewöhnlichen Aufmerksamkeit - diesem Publikum ein Kompliment.

Was musikalisch zu erleben war, lief auf jene rhapsodisch angelegten Jazzstücke hinaus, wie sie durch Keith Jarrett in Mode gekommen sind. Das ist, grob gesagt, neoromantische Musik.

Freilich, was den Mittvierziger Dauner von den meisten Kollegen des Sujets unterscheidet, das ist sein Verzicht auf Spreizpathetik und zerfließende Tränen-Elegie. Der Altjazz geht nüchterner und herber, mit mehr Distanz und mit sehr viel Ironie ans Werk.

Motive und Harmonien des New-Jazz greifen in süffige Kantilenen, Partikel des Free erfahren eine sanfte Reflexion, der Synthesizer macht sich zu behutsamer Sphärenfahrt auf, das Klavier greift die Bewegung mit dissonanten Harmonien im Stile Hindemiths und Monks auf. Und da wird in bezaubernden Einschöben, in heiterer 6/8-Metrik und angedeutetem Forellenhüpfen ein bißerl auf den Spuren der Schubert-Lieder gewandelt - Jazzers Wanderer-Fantasien.

Wolfgang Dauner machte all das mit sehr viel Geschmack, den Gipfel zumindest seiner kulinarischen Möglichkeiten dürfte er damit höchstwahrscheinlich erreicht haben.

Klaus Robert Bachmann

Jazz aktuell

In Leningrad

Wladimir Tschekassin

Der vom Ganelin-Trio aus Vilnius (Wilna) bekannte Multiinstrumentalist Wladimir Tschekassin war Anfang Februar zu Gast beim Leningrader „Club für Zeitgenössische Musik“, wo er zusammen mit dem Pianisten Sergej Kurjochin spielte. Die beiden Musiker waren schon zuvor miteinander aufgetreten. Die Gleichartigkeit und die Originalität ihrer musikalischen Vorstellungen führte zu interessanten und manchmal auch überraschenden Resultaten. Da schufen Tschekassin und Kurjochin „Exercises“, die eine atemberaubende Mixtur von avantgardistischer Musik mit Gesang, Happening und Clownerie darstellten.

Am folgenden Tag gaben die beiden Musiker ein Konzert, das vom Leningrader Jazzclub „Kwadrat“ organisiert wurde. Bei dieser Gelegenheit musizierten sie mit dem Pianisten Oleg Molokojedow (Vilnius) und dem Schlagzeuger Eugeny Guterman (Leningrad). Die Komposition „Der Konformist und der Protestierer“ von Wladimir Tschekassin war zu einem Teil eklektisch aber ihrer Intensität wegen für die Zuhörer aufregend. Tschekassin erfüllte auch seine Aufgaben als Leiter des Quartetts bravourös. Sergej Kurjochin überließ das Piano meist dem Kollegen Molokojedow und konzentrierte sich statt dessen auf die Rolle des Protestierers.

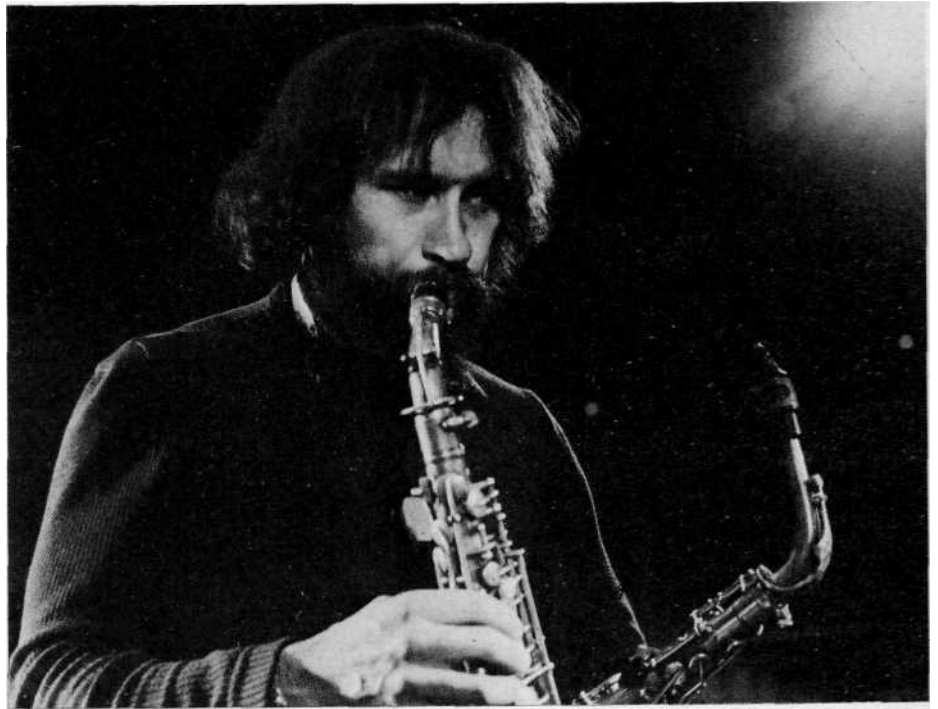
Die Zusammenarbeit zwischen Tschekassin und dem Leningrader Kurjochin wird sich fortsetzen. So entschlossen sie sich, auch am Yaroslavl Jazz Festival teilzunehmen.

Sergej Khrenow

Ein erschütterndes Kapitel deutscher Jazzgeschichte (1944)

Die Ghetto-Swingers

Der kürzlich im ZDF gezeigte zweiteilige Film „Das Mädchenorchester in Auschwitz“ gibt Anlaß, wieder an das Orchester der „Ghetto-Swingers“ zu erinnern, das in Theresienstadt für Zwecke der deutschen Propaganda gefilmt wurde. Es bestand aus den Trompetern Vogel, Kohn, Chokkes und Taussig, dem Klarinettenisten (und Arrangeur) Fritz Weiss, den Saxophonisten Donde und Vodnansky, dem Geiger Ratner, dem Akkordeonisten Nettl und dem Gitarristen Goldschmidt. Die Leitung der Formation hatte Roman.



Atemberaubende Mixtur von avantgardistischer Musik, Happening und Clownerie: Wladimir Tschekassin
Foto: Hans Kumpf

Erik T. Vogel, einer der Trompeter der „Ghetto-Swingers“, langjähriger JP-Mitarbeiter, erzählt: „Einige Tage später gab es große Aufregung im Ghetto: Die Nazis hatten beschlossen, einen Film über das Lager zu drehen, um der Welt zu zeigen, wie wundervoll das Leben in Theresienstadt war. Natürlich mußten die Ghetto-Swingers an diesem Film mitwirken. Wir waren zu unserem Bedauern gezwungen, der Formation drei Geiger hinzuzufügen, die nicht gerade swingten. Das Orchester erschien in diesem Film mehrere Male. Der Kameramann und andere Filmfachleute, die speziell aus Prag gekommen waren, um das Ghetto zu filmen, waren von der Qualität unserer „Band“ überrascht, und wir, wir waren zufrieden.

Die Filmleute blieben mehrere Wochen im Ghetto, und alles, was geeignet war, den Augen oder den Ohren zu gefallen, wurde gefilmt: Sportereignisse, Sinfoniekonzerte, Theater, Singspiele und all die prächtigen Fassaden der Gebäude, die die schreckliche Wahrheit kaschierten: Elend, Hunger, Selbstmorde, Epidemien, tägliche Bestrafungen, Schrecken. Wir, die Musikanten, wir empfanden nicht, daß wir nur ein Werkzeug in den Händen des Unterdrückers waren. Wir waren derart glücklich, daß wir unsere geliebte Musik spielen konnten, daß wir uns durch diese Welt der Illusion, die von den Deutschen zu Zwecken der Propaganda geschaffen worden war, beruhigt fühlten. Wir waren sogar darauf vorbereitet, bis zum Ende des Krieges im Ghetto zu bleiben, und schmiedeten Pläne, um das Orchester nach dem Konflikt zusammenzuhalten.

Eines Tages jedoch war das Fest vorbei: Unsere Aufgabe als Propagandamusiker war erfüllt. An dem Tag, an dem der letzte Filmmann das Ghetto verließ, trafen uns die schlechten Nachrichten wie ein Donner: Neue Transporte sollten in Richtung Osten gehen, und fast alle mußten mit. Am 28. September 1944 verließ das erste Kontingent von 2500 Mann Theresienstadt, scheinbar in ein neues Arbeitslager. Bei diesem Transport befanden sich alle Angehörigen der Ghetto-Swingers mit Ausnahme meiner selbst, und diese Reise führte direkt ins Vernichtungslager Auschwitz, wo während des Krieges mehr als vier Millionen Menschen den Tod in den Gaskammern fanden.

Als ich das Lager einige Tage später verließ, wußte ich nicht, daß einige Musiker der Ghetto-Swingers geradewegs vom Zug in die Gaskammer gingen. Unter ihnen war unser beliebter und wundervoll talentierter Fritz Weiss, einer der besten Jazzmusiker, die Europa jemals gehabt hat.“

Aus „Jazz sur Films“ von Jean-Roland Hippenmeyer, Verlag Editions de la Thieule, Yverdon, Schweiz, 1973. Übersetzung aus dem Französischen von Werner Daniels (Erste Veröffentlichung in „Down Beat“, 21.12. 1961).

Anmerkung des Übersetzers: Der Name des Violinisten Ratner erinnert an den Alt-saxophonisten G. N. Ratner, der in einem Bericht über den frühen Jazz in der Sowjetunion im „Jazz Podium“ in Heft 10/1974 auf Seite 26 genannt wurde. Er war 1929 Mitglied der sowjetischen Jazzband „Tea-Djas“.

Brennpunkt in Moers

Punk Jazz

„Viele Kritiker werden mit Stöcken auf uns losgehen“, ängstigt sich Burkhard Hennen, Macher auch des 10. Internationalen New Jazz Festivals zu Pfingsten in Moers. Doch schreckt ihn das nicht, denn: „Das ist das einzig wirklich Neue!“ Ist es das? Die Elemente sind alt: Rhythm 'n' Blues, Bebop, Swing, Funk und Punk. Und doch schockierte James „Blood“ Ulmer damit im letzten Jahr Puristen reihenweise. Da scheint der Asphalt von Manhattan zu vibrieren, es geht los im ganzen Körper, was natürlich feingeistigen Bleichgesichtern weniger behagt. Wer's gern griffig hat: flinke Etikettenkleber nennen's „No Wave“ oder „Punk Jazz“. Das also soll der Brennpunkt im zehnten Moerser Jahr sein.

Dieses irre Feuer aus dem New Yorker Schmelztiegel bringen nach Moers die „Decoding Society“ (das Sextett von Ronald Shannon Jackson mit Lee Rozie, Byard Lancaster sowie je zwei elektrischen Gitarren und Bässen), Ornette Colemans „Prime Time“ (als Septett mit je zwei elektrischen Gitarren und Bässen und auch zwei Schlagzeugern), „Dizazz“ von dem Altsaxophonisten Luther Thomas mit fünf Bläsern plus Rhythmus. Zum Einhören mag das Album „No Wave“ von Ulmers „Revelation Ensemble“ (Moers Music 01072) oder Ornette Colemans „Body Meta“ (Artists House 9401) dienen. Braver wird indes die Eröffnung ausfallen. Am Donnerstag vor Pfingsten, 4. Juni, gibt es im Kulturzentrum Rheinkamp ein Charlie-Parker-Memorial. Einfach so, ohne akuten Bezug, nur weil die WDR-Unterhaltungsmusik-Abteilung und das Werner Müller Orchester daran seit längerem (siehe JP 4/80) laborieren. Deshalb ist dies auch ein „Geschenk vom WDR außer der Reihe“. Dizzy Gillespie und Max Roach haben ihre Teilnahme angeblich zugesagt. Dieses Konzert soll nach Hennens Einschätzung vor allem konventionellere Kulturkonsumenten von Moers dem Festival näherbringen.

Verkürzt werden soll in Moers die Distanz zwischen Musikern und Publikum, wie sie sich seit dem Umzug vom Schloßhof aufgebaut hat. Im Freizeitpark ist dies ein hoffnungsloses Unterfangen. Am intimsten war in den letzten paar Jahren der Musikgenuß noch in den morgendlichen Workshops. Diese Erkenntnis wird genutzt, der Projektcharakter stärker herausgestellt, im Schulzentrum „Adolphinum“ in der Stadtmitte, nahe bei der „Röhre“. Da stehen zur Verfügung eine Turnhalle mit 1000 Plätzen (auf dem Boden, eine weitere mit 700, die Aula mit 700 Plätzen, dazu wahrscheinlich noch der „Röhren“-Keller.

Die Workshops werden im Gegensatz zu früheren Jahren allerdings nicht instrumental ausgerichtet, sondern an musikalischen Inhalten und Arbeitsweisen. Einer befaßt sich mit der Bay Area um San Franzisko - Larry Ochs (vom Rova Quartett), Henry Kaiser (Gitarre), Greg Goodman (Klavier) und John Laskin. Am „Vario“-Projekt sind beteiligt Günter Christman, Maggie Nichols, Maarten van Regteren-Altena und Paul Lovens, weiter George Lewis und Bob Ostertag an Synthesizern und anderen elektronischen Gerätschaften. Auf England konzentriert sich das dritte Projekt mit „Alterations“ (David Toop, Peter Cusack, Steve Beresford und Terry Day), die im März auch am Workshop Freie Musik in Berlin teilnahmen. Noch in Überlegung befindet sich das vierte Projekt mit vier Tubaspielern. Querverbindungen zwischen diesen Abteilungen sind vorhanden, daß sie praktiziert werden, ist vom Veranstalter erwünscht. Diese Projekte werden am Freitagabend ausschließlich, weiter vormittags von Samstag bis Montag geboten.

Auf der Wiese selbst geht's erst am

geheuert: das Wiener Art Orchester mit 17 Mann unter der Leitung von Matthias Ruegg, die Chris McGregor Brotherhood in völlig neuer Zusammensetzung und die Blechband des Pianisten Hannes Zerbe mit zwölf Musikern aus der DDR, zuzüglich zwei Gästen.

Diamanda Galas, Star eines Projektes vom letzten Jahr, soll nochmals, jetzt auf der Wiese, ihre spitzen Kehl- und Kopflaute gellen lassen. Martin Theurer wird, wahrscheinlich solo, endlich sein angemessenes Podium finden. Im Gespräch sind ferner zwei deutsche, noch nicht bestimmte Gruppen und der Tenorsaxophonist Grover Mitchell aus Kalifornien. Das wird's gewesen sein für den Gesamtetat von 175 000 DM.

Halt! Noch was. Die „Moers Music Time Machine“, das Moerser Publikumsorchester mit Michael Jüllich. Drei Tage lang will man proben, um das Ergebnis letztendlich rauszulassen. Im letzten Jahr war das eine Riesengaudi. Gedacht ist es vor allem für Amateurmusiker, damit die nicht ganz frustriert wieder wegmüssen.

Werner Panke



Wird sich solo in Moers vorstellen: Martin Theurer

Foto: Werner Panke

Samstag los, bis Pfingstmontag, jeweils ab 15 Uhr (für den Gesamtpreis von 50 DM, die Projekte kosten extra 6 DM). Einer der inhaltlichen Programmschwerpunkte im Freizeitpark wird, wie gesagt, „No Wave“ sein.

Auf den Bebop besinnt sich Moers mit Prince Lasha, dem alten und dennoch frischen Reed-Bläser (zu den „Firebirds“ gehören Charles Moffett, Buster Williams und Sonny Simmons oder Clifford Jordan), mit dem Altsaxophonisten Bunky Greene aus Chicago und dem Quartett von Olu Dara (mit Hamiet Bluiett, Fred Hopkins und Phillip Wilson).

Drei ausgewachsene Big Bands sind an-

Ende für

Fatty's Saloon

Totgesagte leben bekanntlich besonders lange. So ist also zu hoffen, daß dies auch auf den Wiener Jazzklarinettisten Fatty George zutrifft. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich Ende Februar in Wien das Gerücht vom Ableben Fattys. Nun, Fatty lebt. Allerdings ist es ungewiß, ob seine Karriere eine Fortsetzung finden wird. Am 4. Dezember des Vorjahres erlitt der Klarinetist einen Gehirnschlag, zwei Tage später einen Herzinfarkt. Seither muß er

Jazz aktuell

einen Herzschrittmacher tragen. Zu Weihnachten kam zu den bestehenden Leiden eine Lungenentzündung hinzu und anfangs 1981 mußte Fatty noch wegen seiner verstopften Venen mehrmals operiert werden. Die behandelnden Ärzte bezweifeln, ob Fatty George jemals wieder wird Klarinette spielen können. Er selbst gibt sich gedämpft zuversichtlich.

Fatty George konnte vor knapp einem Jahr seinen siebzehn Jahre lang stillgelegten Club „Fattys Saloon“ wieder eröffnen. Im Zuge dieser Wiedereröffnung kam es zu einer starken Auflehnung aller der Wiener Jazzszene zugehörigen Musiker und Clubmanager, die sich allerdings nicht gegen den gewichtigen Klarinetisten richtete, als vielmehr gegen die großzügige Hilfestellung des Wiener kommunalen Kulturamtes, das Fatty mit zwei Millionen Schilling subventionierte, bis zu diesem Zeitpunkt aber für andere initiative und kreative Persönlichkeiten des Wiener Jazzlebens keinen Finger gerührt hat. In der Folge erwies sich auch die Konzeption von „Fattys Saloon“ als nicht erfolgsträchtig. Der fashionabel aufgemachte Club mit eher zweitklassiger Dixieland- und Amateurmusik hatte kaum Besucher. Die jungen und anspruchsvollen Jazzfreunde blieben ihren Stammlokalen „Jazzland“, „Jazzspelunke“ und „Willys Rumpelkammer“ treu, da diese nicht nur die jazzigere Atmosphäre sondern auch das bessere Programm zu billigeren Konsumationspreisen zu bieten haben. Und das ohne Subvention. Fattys Krankheit, ausgelöst durch persönliche Schicksalsschläge, Abmagerungskuren und nicht zuletzt durch den Stress und die Enttäuschung im Zusammenhang mit der Wiedereröffnung seines - ehemals bedeutenden - Saloons, und der schlechte Geschäftsgang des Clubs haben im Februar zur Schließung geführt. Der gute Swing- und Chicagostilklarinetist Fatty George verdient absolut das Mitgefühl aller Jazzfreunde. Die Kulturverwaltung der Stadt Wien - in Sachen Jazz völlig inferior - hat sich mit ihrer einseitigen Subventionsvergabe blamiert.

Klaus Schulz

Fetzig aufgedonnerte Happy-Music

Billy Cobhams Glassmenagerie

Es geht um Schützenkönigs-Ehren. Titelverteidiger und Herausforderer Alphonse Mouzon hat nicht wenige Schlagzeugkollegen völlig aus dem Häuschen gebracht, aus der letzten Reserve gelockt. Und so steigt die High Society des „High-Energy-Drumming“ kampfeslustig in den Ring. Wer nach Mouzon wohl die schärf-



Verdrängte den glatten Jazzrock durch erdigen, rauhen Blues: Michal Urbaniak

Foto: P. G. Deker

sten und hurtigsten Trommeln parat hat? Höchstwahrscheinlich Billy Cobham. Wer anno '81 zu ihm strömt, erwartet Schlagzeugsalven, Trommelfeuer. Die jungen Leute im gerammelt belagerten Freiburger Paulussaal bekamen dann auch die ersehnte Drum-Show knüppeldick um die Ohren gehauen.

Applaus für eine Jazzrock-Session der Cobham-Gruppe Glassmenagerie, für zweieinhalb Stunden fetzig aufgedonnerte Happy-Music. Da wurde viel Billig-Sound im Discozuschnitt über die Rampe gejubelt, herzerweichend naive Schmonzetten, endlose Sequenzen, Dur-Moll-Spielereien. Und daneben gab es auch immer wieder mal einiges mit Reibung, mit Kanten und Schatten.

Also nicht nur Happy-Routine. Doch nur einer in der Gruppe, nämlich Michal Urbaniak, zeigte sich dem Ausweichen vor dem Routinierten gewachsen. Blies Urbaniak sein Lyricon, dann vermochten auch improvisatorische Feinheiten aufzuleuchten, strich er mit Drive die Geige, dann wurde der glatte Jazzrock durch erdig rauhen Blues verdrängt.

Verglichen mit Urbaniak erfüllten der Mann an den Keyboards und der mit dem E-Bass nur redlich vor sich hinschaffend ihre Pflicht, während der Gitarrist der Gruppe über kaltes Jaulen selten hinauskam.

Und streckenweise zu kalt operierte auch Schlagzeuger Billy Cobham. Weil er im Grunde swingender, biegsamer als Mouzon arbeitet, schlägt es bei ihm härter zu Buch, wenn er nur auf Effekte und rasende Rekorde setzt. Perkussive Spontaneität und Intelligenz kippt um in perkussive Technokratie. Virtuosität tritt groß auf und

begnügt sich doch nur mit der unteren Ebene des Selbstzwecks. Beispiele hierfür gab es in dieser Session genug, eine banale Disconummer wird mit einem Solo im 11/8-Takt künstlich aufgewertet, eine langsam wiegende Geigenpassage Urbaniaks muß auf Teufel komm raus von einer Schnellfeuergarbe untermalt werden. So kommt die Kunst des Schlagzeugs zum beliebig einsetzbaren Kunststückchen herunter. Doch wie gesagt, es geht um Schützenkönigs-Ehren. Und Billy Cobham ist angetreten, um dem Schützenkönig Mouzon das Drummerleben schwer zu machen.

Klaus Robert Bachmann

In Altenmeile

Jazz-Geigen-Kurs

30 Geiger und Geigerinnen fanden sich am 15. Februar für eine Woche in Altenmeile ein, um einen Einstieg in den Jazz vermittelt zu bekommen. Für die meisten Teilnehmer war Improvisation im Jazz absolutes Neuland, zumal klassisch Geschulte plötzlich ohne die vertrauten Noten auskommen mußten. Es ging trotzdem gut, und das auch in Bezug auf die recht große Teilnehmerzahl. Beide Leiter, der Sinto Martin Weiss und Martin Keck, der Initiator des Kurses, erwiesen sich in der Durchführung dieser Woche als gut eingespieltes Team: praktische Anleitung auf der einen und Vermittlung von Theorie und Geigentechnik auf der anderen Seite ergänzten sich hervorragend. In Kleingruppen wurde intensiv am Instrument gearbeitet. Individuelle Startschwierigkeiten wurden durch Einzelunterricht überbrückt, so daß auch der weniger Fortgeschrittene zu seinem Recht kam. Das Improvisieren wurde nur über die genaue Kenntnis des jeweiligen Stückes in Angriff genommen; hier wurde jedem schnell klar, wie wichtig die Rolle des Gehörs beim Improvisieren ist. Gehörtraining und praxisbezogene Harmonielehre ergänzten das Programm. Wer sich fordern ließ, wurde gefordert, und so gab es zum Teil auch richtige Erfolgserlebnisse. Optimal wäre es wohl gewesen, wenn man zusätzlich zur Gitarrenbegleitung eine Rhythmusgruppe zur Verfügung gehabt hätte, - doch wer würde sich schon für diesen strapaziösen Job zur Verfügung stellen?

Nicht unerwähnt lassen möchte ich die Zusammenstellung des Kursmaterials durch Martin Keck. Gerade die Kombination von Übungskassette und zugehöriger Transkriptionen dürften dem Teilnehmer im nachhinein eine gute Hilfe sein. Bleib' zu hoffen, daß dieser Kurs wiederholt wird.

Arno Steinbach

Jazz News

Die Jazzbühne '81 findet vom 8. - 10. Mai in Berlin statt. Höhepunkte der insgesamt fünf Konzerte bilden am 9. Mai ein internationales Piano-Konzert und am 10. Mai ein internationaler Percussion-Workshop.

Toto Blanke absolvierte kürzlich eine sechswöchige Tournee durch Griechenland, Jugoslawien und die Tschechoslowakei. Der Gitarrist gab dabei Konzerte im Duo mit Rudolph Dasek und seiner Gruppe Electric Circus. Im April, Mai und Juni wird Blanke auch einige Konzerte in der BRD geben und u. a. auf dem Neuwies Festival auftreten. Blanke bereitet gerade eine Soloplatte vor. Kontaktanschrift: Werner Oberender, Eisenbahnstr. 35, 5403 Mühlheim-Kärlich 3, Tel. 02637/6 56 68.

Die **Bop Cats** unternehmen auch in diesem Jahr wieder in der Zeit von Juni bis August eine größere Ost- und Nordsee-Tournee. Angesteuert werden u. a. die Kursäle von Langeoog, Juist, Norderney, Borkum, Helgoland, Westerland, Rantum, Wennigstedt, Kampen, St. Peter Ording, Dahme, Sierksdorf und Scharbeutz. Im Oktober gastieren die fünf Jazzmusiker eine Woche lang im Jazzclub Athen.

Chris Beier hat seine Group für zwei Tourneen Anfang Mai und Mitte Juni mit Doc Trierweiler, Traugott Jäschke, Bülent Ates und dem Prager Bassisten Frantisek Uhlir formiert. Der Pianist wird im Juli eine Woche im Duo mit Doc Trierweiler in Paris gastieren. Kontaktanschrift: Ocean Records, Große Kirchenstr. 19, 6503 Mainz-Kastel, Tel. 0 61 34/2 34 92.

Count Basie stellte sich mit seinem Orchester am 20. März im Rahmen der Feierlichkeiten zum 90jährigen Bestehen der Carnegie Hall in diesem New Yorker Konzerthaus vor. Als Gaststars traten noch Sarah Vaughan und Joe Williams auf.

Negro Bands on Film heißt der erste Band einer Filmo-Discographie, die Big Bands von 1928 -1950 erfaßt. Auf 124 Seiten macht Dr. Klaus Stratemann Angaben über 150 Filme von Orchestern wie Andy Kirk, Lucky Millinder, Cab Calloway, Erskine Hawkins, Claude Hopkins, Jimmie Lunceford, Cootie Williams, Fletcher Henderson, Luis Russell, Chick Webb u. a. Das Heft ist zum Preis von DM 33,- erhältlich vom Verlag Uhle & Kleimann, Postfach 1147, 4990 Lübbecke 1.

Alfred Harth trat mit dem Saxophonorchester, das aus 22 Saxophonisten besteht und im September vergangenen Jahres erstmals zusammengestellt wurde, beim Jazzfestival in Hofheim auf. Das Orchester spielt vorwiegend eigene Kompositionen „apollinischer Art“ und in der „Reinheit von Bachchorälen“. Kontaktanschrift: Alfred Harth, Sophienstr. 56, 6000 Frankfurt.

Sommerkurs für Jazz in Remscheid

Die Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein/Westfalen e. V. veranstaltet in Verbindung mit der Musikalischen Jugend Deutschlands e. V. vom 27. Juli bis zum 9. August den schon traditionellen Sommerkurs für Jazz und Blues an der Akademie Remscheid. Zweck und Ziel dieses Kurses ist es, fortgeschrittene Amateure sowie Leiter und angehende Leiter von Musikgruppen und Jazzbands in Theorie und Praxis zu unterweisen und durch das Zusammenreffen mit Berufsmusikern vielfältige Lern- und Informationsangebote zu eröffnen. In Theorie und Praxis soll den Teilnehmern ermöglicht werden, eigene Fähigkeiten zu erkennen und weiterzuentwickeln und neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten kennenzulernen. Das Lehrgangsprogramm umfaßt Arbeitsgemeinschaften zu Fragen der Theorie (Harmonielehre, Arrangement, Komposition) und Praxis (instrumentale, rhyth-

mische und Improvisationsübungen), Instrumentalunterricht in den verschiedensten Blasinstrumenten, Tasteninstrumenten, Gitarre, Baß, Schlagzeug und Unterweisung im Ensemblespiel, wobei die Arbeit mit einer Big Band im Vordergrund stehen wird. Als Dozenten konnten bisher gewonnen werden: Ack van Rooyen (Trompete), Rainer Glen Büschmann, Joe Vieira, Herb Geller (Saxophone, Flöte, Klarinette), Hermann Breuer (Posaune), George Gruntz, Jasper van't Hof (Klavier), John Thomas (Gitarre), Adelhard Roidinger (Baß), Gerhard Laber (Schlagzeug, Percussion), Ed Thigpen (Schlagzeug), Axel Prasuhn (Vokal), Wolf Escher (Big Band). Den Interessenten dieses Kurses steht ein Informationsprospekt zur Verfügung. Kontaktanschrift: Geschäftsstelle der Landesarbeitsgemeinschaft Musik NW e. V., Kuppelstein 34, 5630 Remscheid, Tel. 02191/794-299.



Stellt sich im Mai in Berlin vor: Bob Downes

Foto: Carlo China

Das **Cafe Einstein** in Berlin hat in sein Programm jetzt regelmäßig Jazzkonzerte eingeplant. So stellte sich im März bereits die Sängerin Rachel Gould mit ihrer Gruppe vor, am 5. und 6. Mai wird Stu Goldberg solo und am 26. und 28. Mai der englische Flötist Bob Downes auftreten. Kontaktanschrift: Einstein, Kurfürstenstr. 58, 1000 Berlin 30, Tel. 030/261 50 96.

The Mills Brothers werden zusammen mit Harry James und seinem Orchester vom 14.-19. Juli im Rahmen der Westbury Music Fair auftreten.

Bill Henderson sang kürzlich mit den beiden Keyboardspielern Joyce Collins und Dave MacKay in einem speziellen Programm in Michael's Pub in New York ausschließlich Johnny Mercer Songs.

Adegoke Steve Colson bekam vom National Endowment for the arts eine Summe von 54.000 Dollar zur Verfügung gestellt, um sein Projekt „Greens, rice and hope“, eine spezielle Präsentation der schwarzen Musik Amerikas, zu produzieren.

Bill Lewis gründete kürzlich in Philadelphia eine Musikschule, die speziell für professionelles Training von Jazzmusikern gedacht ist. Um das nötige Startkapital dafür zu haben, veranstaltete Lewis eine Reihe von Benefizkonzerten, bei denen u. a. auch Lionel Hampton auftrat.

Dizzy Gillespie präsentierte sich kürzlich mit seiner „Dream Band“, bei der Max Roach am Schlagzeug sitzt, in der Avery Fisher Hall in New York.

Lifeline, die Rock-Jazz Gruppe des Hamburger Vibraphonisten Florian Poser hat jetzt einen neuen Schlagzeuger. Es ist Dirk Schönbeck, der u. a. schon mit Herb Gellers Zeitgeist musizierte. Ende April geht Lifeline wieder auf Tournee im Norddeutschen Raum. Im Juni wird die Formation vom WDR und vom Rias Berlin mitgeschnitten werden. Kontaktanschrift: Florian Poser, Rothenbaumchaussee 1, 2000 Hamburg 13, Tel. 040/410 51 34.

Stan Tracey gab im März mit dem Royal Academy of Music Orchestra ein Konzert mit Ellington-Musik und eigenen Kompositionen.

Die 3. Internationale Tagung „**Musikkritik in dieser Zeit**“ fand vom 26.-29. März in Boswil statt. Das Thema der Tagung lautete: Musikveranstalter und Musikkritiker-Positionen, Konflikte, Annäherungen. Es wurde dabei in fünf Gruppen gearbeitet: öffentliche Hand, Vereine, Gesellschaften, Stiftungen, Rundfunk, Jazz-, Rock- und Popveranstalter, Konzertagenturen und andere private Veranstalter. Kontaktanschrift: Stiftung „Alte Kirche Boswil“, Unterdorf, CH-5623 Boswil, Tel. 7 42 85.

George Gruntz hat für die Tournee seiner Concert Jazz Band eine Partitur geschrieben, die den beiden „komischen Verlierern“ Stan Laurel und Oliver Hardy gewidmet ist: „Stan & Ollie“. Die Partitur ist inspiriert durch George Gruntz' Arbeit an einem gleichnamigen Stück, das kürzlich am Schauspielhaus Zürich seine Schweizer Premiere hatte. Aufgrund spezieller Vereinbarungen mit der jetzigen Direktion verbleibt Gruntz - seit 10 Jahren Musikchef am Schauspielhaus Zürich - nominell „musikalischer Leiter“, wird aber für die letzte Spielzeit unter Gerhard Klingenberg (1981/82) keine „praktische Arbeit“ zu leisten haben. Einmal will Gruntz eine schöpferische Pause einlegen, andererseits mehr Zeit haben, um neue Ideen im Zusammenhang mit den Berliner Jazztagen vorzubereiten und um einem „composer in residence“-Ruf an das berühmte New Yorker Theater „La Mama“ zu folgen und nicht zuletzt um dem neuen Leitungsteam des Schauspielhaus Zürich, unter Gerd Heinz (Intendant ab Sommer 1982), besonders engagiert angehören zu können. Kontaktanschrift: Euro-music, CH-4106 Therwil.

Die **Landes-Jugend-Big Band Rheinland-Pfalz** führt vom 21. - 29. April in der DJH-Worms ihre vierte Arbeitsphase unter der Leitung von Anton Becker (Mayen) und Ulrich Adomeit (Koblenz) durch. Als Gastdozent wurde Jiggs Whigham für einige Tage verpflichtet. Nach der Probeweche sind Konzerte in Worms (mit Whigham), Bonn, Dahn/Pfalz, Mainz, Trier, Landau und Koblenz vorgesehen. Am 5. Mai wird die Band in der TV-Sendung „Guten Abend aus Mainz“ vorgestellt werden. Jugendliche Jazzmusiker aus Rheinland-Pfalz können sich anmelden bei Ulrich Adomeit, Ellingshoil 4, 5400 Koblenz, Tel. 0261/7 56 63.

Jazz Community studiert zur Zeit mit einem neuen Schlagzeuger, dem jungen Berner David Elias, für kommende Konzertauftritte ein größtenteils neues Repertoire ein. Das Schweizer Sextett besteht aus dem von Magog herkommenen und bekannten Bläsersatz mit Hans Kennel, Trompete, Heiner Althaus, Saxophon, Paul Haag, Posaune, sowie dem Pianisten Jürg Ammann und dem Bassisten Michel Poffet. Ab Mai wird die Gruppe wieder Konzerte geben. Kontaktanschrift: Solitron Productions AB, CH-6340 Baar, Tel. 31 27 27 oder 31 00 47.

Ceddo geht im April und Mai wieder einmal mit dem Hamburger Lyriker Christoph Derschau auf Tournee. Bei zwei Konzerten im Mai in Ascheberg will das Dortmunder Trio des Gitarristen Jochen Schrupf Aufnahmen für die dritte Ceddo-Platte „Jazz & Lyrik“ machen. Vom 9.-13. April wird Ceddo in Polen auftreten, u. a. auch beim Jazz nad Odra in Breslau. Das Trio wird voraussichtlich Ende Juni eine Woche in Frankreich gastieren. Kontaktanschrift: Sagitarius Music, Jochen Schrupf, Oskarweg 44, 4600 Dortmund, Tel. 02 31/31 01 95.

Das **Voss-Ignatzek Duo** hat unter dem Titel „Micky's Walk“ eine Platte vorgelegt. Das Duo reist im April durch Süddeutschland, die Schweiz und Österreich. Kontaktanschrift: Klaus Ignatzek, Kastanienallee 7, 2900 Oldenburg. **Charly Antolini** geht im Juni zum ersten Mal mit seiner Gruppe „Knock Out“ auf Tournee. Mit dem Schlagzeuger werden sich dabei vorstellen: der Bassist Wolfgang Schmidt und die Percussionisten Guilermo Marchena und Freddy Santiago.

2. Jazzkurs Altenmeile im August

Der 2. Jazzkurs Altenmeile findet vom 3.-9. August statt. Angeboten werden Seminare in zwei bis drei Schwierigkeitsgraden: Jazzharmonie, Gehörtraining, Rhythmik, Improvisation und Arrangement. Vorgesehen ist dabei auch die Zusammenstellung mehrerer Ensembles für Bebop, Hardbop, Jazzrock bis zum Free Jazz, wobei Vorschläge der Teilnehmer berücksichtigt werden. Als Dozenten

Deutsches Pop-Nachwuchs-Festival '81

Vom 28. November bis zum 1. Dezember wird das Pop-Nachwuchs-Festival '81 in Würzburg stattfinden. Es dient der Förderung von Nachwuchstalenten im Bereich Rock, Jazz, Folk/Lied/Song und wird insbesondere unterstützt durch die ARD-Hörfunkanstalten, das Deutsche Fernsehen, Kultur-

institutionen auf Bundesebene sowie der Stadt Würzburg. Es werden drei Preise in Höhe von je DM 10 000.- vergeben. Anmeldungen sind bis 15. Juni zu richten an die Deutsche Phono-Akademie e. V., Katharinenstr. 11, 2000 Hamburg 11, Tel. 040/36 75 12 und 36 60 03.



Wird ab Mai wieder Konzerte geben: Jazz Community aus der Schweiz

Max Collie übernimmt in Kürze in London den berühmten 100 Club in der Oxfordstreet.

Vertreter der UDJ, u. a. Albert Mangelsdorff und Wolfgang Daurer, führten auf Einladung der GEMA in München ein Gespräch mit Generaldirektor Prof. Erich Schulze. Die Union Deutscher Jazzmusiker ist bemüht, die Interessen von Jazzmusikern auf möglichst allen Ebenen der GEMA stärker zu vertreten und eine Besondereinstufung von Jazzkompositionen zu erreichen.

Das **Deutsche Jazz Forum 1981** wird am 16./17. Oktober in Oldenburg stattfinden. Die UDJ veranstaltet es in Zusammenarbeit mit der Stadt und der dortigen Jazzmusikerinitiative (JMO). Wie in jedem Jahr bietet das zweitägige Festival einen Querschnitt durch das Musikschaffen auf der deutschen Jazzszene und bildet den Rahmen für die Jahresmitgliederversammlung der UDJ. Kontaktanschrift: Union Deutscher Jazzmusiker, 3304 Ersehof-Wendeburg, Tel. 0 53 03/52 55.

wurden bisher verpflichtet: Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Saxophon, Alex Sputh, Gitarre, Andy Lump, Piano, Sigi Busch, Baß, und Jo Thönes, Schlagzeug. Die Kurskosten betragen DM 125,-, Anmeldungen sind bis zum 21. Juni zu richten an: Bildungs- und Freizeithaus Altenmeile, Borgholzhausener Str. 75-79, 4250 Meile 1.

Weitere Jazzkurse in Burghausen

In der Zeit vom 15.-17. Mai finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik des Mautnerschlosses Burghausen drei weitere Jazzkurse statt. Es sind dies: **96. Jazzkurs Burghausen**, Sonderkurs 12 für Gitarre, vor allem für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Instrumentalunterricht, Instrumentenkunde, Geschichte der Gitarre im Jazz. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz.

97. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 13 für Perkussion, für alle, die am Spiel von Perkussionsinstrumenten interessiert sind. Unterrichtsprogramm: Jazz-Rhythmen, afrikanische Rhythmen, lateinamerikanische Rhythmen.

Das **Naima Jazz Trio** beginnt im April wieder eine Gastspielreise. Dabei wird das Trio, das aus dem Saxophonisten Günter Klatt, dem Bassisten Josef Ametsbichler und dem Pianisten Paul Grabowsky besteht, durch den Schlagzeuger Lala Kovacev als Gast ergänzt. Kontaktanschrift: Günter Klatt, Friedenstr. 28, 8000 München 80. **Bestselling Jazz LPs** sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Graver Washington Jr. „Wine-light“, 2. Joe Sample „Voices in the rain“, 3. Weather Report „Night passage“, 4. Bob James „All around the town live“, 5. Spyro Gyra „Camaval“, 6. Earl Klugh „Late night guitar“, 7. George Benson „Give me the night“, 8. Wilton Felder „Inherit the wind“, 9. Jean-Luc Ponty „Civilized evil“, 10. Herbie Hancock „Mr. hands“.

Big Marina und die Shaggy Dad Bluesband haben Anfang Januar in Reutlingen ihre erste Platte aufgenommen. Dabei erweiterte die Sängerin Marina Taige ihre 4köpfige Band noch um den Saxophonisten Roland Blume, den Pianisten Christian Rannenberg und den Gitarristen Mike Titre. Die Platte bietet einen Querschnitt durch das Repertoire der Band. Vom Boogie über Chicago Blues und Delta Blues bis zum swingenden Blues reicht das Spektrum. Die LP erscheint Anfang April. Kontaktanschrift: Marina Taige, Lerchenweg 13, 7129 Göggingen, Tel. 0 71 35/ 82 08.

Martin Schrack, der kürzlich die Platte „Breitband“ vorlegte, erhielt ab WS 1980 einen offiziellen Lehrauftrag für Jazz an der Musikhochschule Würzburg. Kontaktanschrift: Martin Schrack, Fiaseckstr. 11, 7320 GP-Faurndau, Tel. 0 71 61/2 19 84.

Brüning v. Altens Fruitcompany feat. Leszek Zadlo wird Ende April auf Tournee gehen. Anschließend wird die aus von Alten, Schlagzeug, Leszek Zadlo, Saxophon, Harry Pepl, Gitarre, Werner Pirchner, Vibraphon und Wayne Darling, Baß, bestehende Gruppe eine Platte aufnehmen.

Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation, Schallplattenbeispiele. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Theorie, Geschichte.

98. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 4 für Jazztanz, für männliche und weibliche Teilnehmer. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Jazz und Tanz, afrikanische Musik. Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 50,-. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716 BLZ 7193000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Heinz Sauer wird ab Mai Konzerte in Quartettbesetzung geben. Der Frankfurter Saxophonist wird dabei mit dem Bob Degen Trio zusammenarbeiten. Bei den Auftritten werden auch Sauer und Degen im Duo spielen. Kontaktanschrift: Thomas Cremer, Lortzingstr. 24, 6000 Frankfurt/Main 1, Tel. 06 11/ 59 29 51.

Das **Curt Beil Jazztett** unternimmt im Mai und Juni eine Tournee durch die Bundesrepublik und Westberlin. Mit dem Münsteraner Pianisten und Klarinettenisten Beil werden reisen: der Saxophonist und Flötist Ulli „Achmed“ Stemmeier, der Bassist Ullrich Müller und der Schlagzeuger Hubert Burghardt. Kontaktanschrift: Hubert Burghardt, Am Rüsing 47, 4780 Lippstadt 1.

Kennen Sie die?

Soulship

ist der Name eines Quintetts, das sich im Münsterland aus dem Trompeter und Flügelhornisten Tobias Netta, dem Sopran- und Tenorsaxophonisten Eckhard Weigt, dem Keyboardspieler Sebastian Altekamp, dem Bassisten Heinrich Hansper und dem Schlagzeuger Sebastian Netta formierte. Die Gruppe, die Modern Jazz spielt, ist bereits in Dortmund, Enschede und Münster aufgetreten und plant im Sommer eine kleine Tournee durch Süddeutschland. Kontaktanschrift: Tobias Netta, Asbeckerstr. 43, 4428 Rosendahl, Tel. 0 25 66/6 75.

Jazzmo

wählte eine Stuttgarter Dixielandband für ihren Namen aus. Die Gruppe besteht aus dem Trompeter Joachim Berkemer, dem Posaunisten Hans-Jürg Bauer, dem Klarinettenisten Winfried Schmidt, dem Banjospieler und Gitarristen Hans-Joachim Hepting, dem Bassisten Werner Frick und dem Schlagzeuger Eckard Bahr. Sie wurde vor über zwei Jahren gegründet und hat sich mittlerweile ein großes Repertoire an selbst arrangierten Dixielandthemen erarbeitet. Kontaktanschrift: Winfried Schmidt, Laustraße 65, 7000 Stuttgart 70, Tel. 07 11/76 37 46.

Joy Spring

wurde im Herbst 1980 von Musikern ins Leben gerufen, die sich zum Teil schon von verschiedenen Formationen her kannten und mit eigener Gruppe arbeiten wollten. Joy Spring ist stark geprägt von südamerikanischen Rhythmen, gleichzeitig sind die Erfahrungen der einzelnen Musiker im Rock, Blues und Funk spürbar. Das Quartett, das sich aus dem Pianisten Helmut Weber, dem Gitarristen Albert Mayer, dem Bassisten Horst Götz und dem Schlagzeuger Hannes Ruoff zusammensetzt, bietet Themen des traditionellen Jazz in neuer Bearbeitung, sowie Stücke von Chick Corea, Herbie Hancock oder Pat Metheny und auch Eigenkompositionen. Kontaktanschrift: Albert Mayer, Sindelfingerstr. 23, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/51 13

Unit

haben der Bassist Peter Bockius und der Gitarrist Günter Moll ihr Duo genannt, das vorwiegend Eigenkompositionen spielt, die in einer ruhigen Stimmung vorgetragen werden. Beide lassen sich in ihrem gleichberechtigten Zusammenspiel genügend Freiheit zur musikalischen Entfaltung. Sie fühlen sich dabei den melodischen Spielweisen des Modern Jazz verbunden. Unit wird vom 1.-20. April auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Stefan Mortsiefer, Kriegstraße 97a, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21/85 33 86.

Playmobil

existiert seit mehr als drei Jahren. Nach verschiedenen Umbesetzungen besteht die Göttinger Jazz-Rock-Formation aus dem Saxophonisten Dieter Hermes, dem Gitarristen Joachim Holzfuß, dem Pianisten Heinrich Herlyn, dem Bassisten Thomas Wächter und dem Schlagzeuger Ludger Brönnecke. Die Musik von Playmobil ist u. a. charakterisiert durch die spezielle Kombination ungerader Metren mit einer jazzbetonten Harmonik. Die Synthese dieser beiden Elemente zusammen mit einem rhythmischen Feeling, das zwischen Jazz und Rock schwebt, geben der Playmobilmusik ein eigenwilliges Gepräge. Kontaktanschrift: Heinrich Herlyn, Bünne 25, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/9 22 63.

Freeport

wurde 1977 gegründet. Das Trio ist aus einem rein akustisch spielenden Quartett hervorgegangen, das hauptsächlich modernen Jazz nordischer Prägung spielte. Das Trio, das aus dem Saxophonisten Michael Sievert, dem Keyboardspieler Michael Berger und dem Schlagzeuger Manfred Naumann besteht, schuf sich einen großen stilistischen Freiraum, in dem sich Einflüsse aus Modern- und New Jazz, Neuer Musik und Latin-orientiertem Jazzrock finden. Die erste Platte von Freeport erschien bereits im April 1980 unter dem Titel „Duanelessness“ bei View Records in Berlin. Kontaktanschrift: Michael Berger, Osterfeuerbergstr. 111, 2800 Bremen, Tel. 04 21/39 49 24 oder 45 48 07.

Monika Linges Quartett

Die Aachener Sängerin Monika Linges ist seit einigen Jahren im Jazzgesang tätig, ihr Schwerpunkt ist die Improvisation. Zunächst war sie Autodidaktin, später absolvierte sie Gesangs- und musiktheoretische Studien, sammelte Erfahrungen im Rock-Jazz und hat seit dem WS 1980 einen Unterrichtsauftrag für Jazzgesang an der Universität in Duisburg. Bisher legte sie die Platten „Point of departure“ und „Devil dance“ vor. Seit einiger Zeit arbeitet Monika Linges mit dem aus Springfield, Ohio, stammenden Pianisten Dennis Lucion, dem Bassisten Michael Schöneich und dem Schlagzeuger Gerd Breuer zusammen. Kontaktanschrift: Monika Linges, Jesuitenstr. 2, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 37 65.



Red Rooster Ragtimers aus Lauda

Red Rooster Ragtimers

nennt sich eine 11 köpfige Schülerband, die Jazz im Sinne von Jelly Roll Morton, King Oliver, Bennie Moten, Duke Ellington macht sowie Hot Dance Music, Dixieland und Ragtime spielt. Die Ragtimers bestehen aus Armin Engen, Kornett, Trompete, Erhard Günther, Posaune, Corinna Fröhlich, Klarinette, Altsaxophon, Uwe Loda, Klarinette, Tenorsaxophon, Baritonsaxophon, Michael Seiffert, Banjo, Christian Reiter, Banjo, Bass, Norbert Gross, Tuba, Eberhard Weckerle, Klavier, Arrangement, Bert Schifferdecker, Klavier, Arrangement, Hans Appel, Schlagzeug, Ulrich Bamberger, Waschbrett. Die Band ist bisher vor allem an Schulen aufgetreten. Auch eine „Band within the band“, die Harlem Hot Shots, besteht, die zusammen mit den Keller Sisters, einem Tanz- und Gesangstrio, auch eine kleine Variety Show „A night at the Cotton Club“ präsentieren. Kontaktanschrift: Bert Schifferdecker, Fröbelweg 17, 6970 Lauda-Königshofen, Tel. 0 93 43/30 77.

Jo Krauses Funkyfreeboper

werden im April eine Tournee durch Deutschland unternehmen. Das Repertoire der Band besteht aus eigenen Kompositionen sowie Neubearbeitungen aus den Bereichen Funky Music und Freebop. Das Quartett spielt in der Besetzung Josef Huster, Altsaxophon, Cello, Hadley Schinke, Piano, Cello, Fritz Kresse, Bass, Gitarre, und Jo Krause, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Francois Eckert, Sachsenstr. 14, 4930 Detmold, Tel. 0 52 31/2 57 63.

Pictures

besteht in der jetzigen Besetzung seit Herbst 1979. Das Quintett mit dem Saxophonisten Michael Quasthoff, dem Keyboardspieler Achim Ranke, dem Gitarristen Josef Götzl, dem Bassisten Michael Riefe und dem Schlagzeuger Jürgen Welge präsentiert vor allem Eigenkompositionen und spielt New Jazz mit Rockeinflüssen. Kontaktanschrift: Gustl Produktion, Thomas Willke, Ahornallee 4, 3202 Bad Salzdetfurth, Tel. 0 50 60/7 29.

Andre Rebstocks Jazz Rock & Lyrik Orchestra

Schon der Name dieser Gruppe zeigt an, daß hier sehr viele Musikstile verarbeitet werden. Man findet bulgarische und türkische Musik genauso wie Blues und Folksongs, New Jazz und afrikanische Musik. Darüber hinaus werden Texte mit realistischer Lyrik gesungen. Das erste Konzept, das das Orchester im Mai 78 erarbeitete, war die „Steinstadt-Suite“, die auch auf Platte erhältlich ist. Ihr neuestes Programm ist der Zyklus „Das Lied von der Erde“ mit Texten von z. B. Nazim Hikmet, H. M. Enzensberger, Sarah Kirsch u. a. Besetzung: Eileen Fiss, Gesang, Volker Griepenstroh, Piano, Synthesizer, Andre Rebstock, Gitarre, Gesang, Christoph Haberer, Schlagzeug, Jochen Schmidt, Baß. Kontaktanschrift: Andre Rebstock, Bernadottestraße 16, 2000 Hamburg 50, Telefon 0 40/39 32 23.

Chaotic Strings

Seit Herbst 1976 besteht diese Gruppe aus Fürth. Sie verbindet in dadaistisch-collagenhafter Technik Elemente der Volks-, Unterhaltungs-, Marsch- und Schlagermusik, Bebop-, Cool-, Rock- und vor allem Freejazz-Elemente mit kabarettistischen und showhaften Elementen in persiflierender, parodistischer Absicht. Außerdem werden an dadaistischen Lautgedichten angelehnte Sprechgesänge eingebracht und mit ungewöhnlichen Klingerzeugern wie z. B. Kinderinstrumenten experimentiert. Chaotic Strings verstehen sich als Veranstalter eines sinnvollen „Chaos“, bei dem sowohl rein humoristisches als auch rein musikalisches und kritisches nicht zu kurz kommen. Sie haben inzwischen eine LP herausgebracht, bei der jedes Cover handgemalt ist und somit keine der anderen gleicht. Besetzung: W. Hirschmann, Cello, Gesang, T. Hirschmann, Baß, Gesang, K. Hübner, Altsaxophon, Flöte, A. Rose, Piano, Gesang, Kontaktadresse: W. Hirschmann, Veitshöchheimer Str. 14, 8500 Nürnberg, Telefon 0911/30 37 14.

JAZZ PODIUM

Nr. 5/XXX Mai 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

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

E 131



Lol Coxhill

9368203
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15
02-32 901

Der Jazz-Komponist George Russell und sein „Lydian Concept“

(Fortsetzung von Heft 4/81)

Spuren und Folgen

Der Kurs ist zu Ende. Nachdem der Student das komplizierte Gedankengebäude des „Lydian Concepts“, das sich nicht auf ein paar wenige Faustregeln reduzieren läßt, kennengelernt und die damit zusammenhängenden Techniken erlernt hat, wird er in die Freiheit entlassen. Das ist die Konsequenz: Erst jetzt ist er sozusagen legalisiert, zu tun und zu lassen, was er will, also sich in strenger Form oder weniger strenger Form an das Erlernte zu halten oder auch - was Russell nirgends ausschließt - geradezu anarchistisch mit dem Tonmaterial umzugehen. Es wäre interessant zu wissen, welche Musiker sich an das „Concept“ halten oder es wenigstens genau kennen. Doch das läßt sich bei der Analyse von Musik - und schon gar etwa beim bloßen Anhören - nicht feststellen, wie vergleichsweise ja die Zwölftontechnik Schönbergs feststell- oder gar heraushörbar ist. In den Vereinigten Staaten sind folgende Musiker wenigstens zeitweise in näheren Kontakt mit dem „Lydian Concept“ gekommen: Dave Baker, Jamie Aebersold (ersterer ein langjähriger Mitstreiter George Russells, letzterer ein Schüler, der später eigene Jazz-Improvisations-Methoden entwickelte und lehrte), Don Ellis, Eric Dolphy, Garnett Brown, Chuck Israels, Steve Swallow, Paul Bley, Bill Evans, Barry Galbraith und Carla Bley. Unmöglich haben aber alle Musiker, mit denen Russell zusammenarbeitete, das „Lydian Concept“ beherrscht, was allerdings auch nicht zwingend erforderlich ist, denn es erhebt faktisch keine Ausschließlichkeit und kann sich in ein und demselben Kontext mit anderen Auffassungen vertragen. In Europa, wo Russell ja jahrelang lebte, sind die Skandinavier Jan Garbarek, Terje Rypdal und der Deutsche Manfred Schoof, in dessen skalen Improvisationen das Russell'sche Gedankengut relativ stark nachzuwirken scheint, mit dem „Concept“ in Berührung gekommen. Diese Theorien haben mög-

licherweise auf die Entwicklung sowohl des Free Jazz wie auch der modalen Spielweise im Gefolge von Miles Davis und John Coltrane in den sechziger Jahren eingewirkt, eine schlagartige und grundsätzliche Hinwendung zum „Lydian Concept“ hat es im Jazz - verständlicherweise - nicht gegeben, wie ja auch die (viel griffigere) Zwölftontechnik in der Zeitgenössischen Musik der Alten Welt das Feld nicht ganz allein beherrschte.

Was George Russell im Schlußkommentar zu seinem Kurs - der von einer im Buch enthaltenen, doch nicht erschöpfenden Erörterung von George T. Endrey zur „historischen Perspektive“ der Russell'schen Theorien komplementiert wird - sagt, gilt noch heute und könnte auch in die Zukunft weisen. Einige wichtige Sätze, die das „Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization For Improvisation“ noch einmal klar als musikalische Philosophie ausweisen, sollen nun noch zitiert werden. George Russell sagt: „Das ‚Concept‘ hat einen Jazz-Ursprung, doch ist es keinesfalls nur auf den Jazz, sondern auf jede Musik anwendbar. Das ‚Concept‘ richtet nicht über den Geschmack. Denn da sind keine ‚Tu dies!‘ und ‚Tu dies nicht!‘ - keine Gesetze! Es ist vielmehr ein Versuch, alles Tonmaterial zu ordnen, womit der Jazz-Improvisator zu tun hat, so daß er auf der Grundlage seiner eigenen ästhetischen Anforderungen wählen kann. Das ‚Concept‘ verschafft Möglichkeiten und es ist an den Musikern, sie auszuerschöpfen. Die Leute nehmen die Dinge ganz unterschiedlich auf. Die einen bedienen sich der Werkzeuge, die das ‚Concept‘ bietet, mit einem Minimum an Schwierigkeiten und können sie schnell kreativ verwenden. Die anderen spielen und denken weiter so, wie sie es immer taten und ziehen es also vor, das ‚Concept‘ mehr als ein analytisches Werkzeug zu benutzen, um damit das zu definieren, was sie tun. Beide Haltungen sind gut, weil tatsächlich kein Konzept allein Kunst hervorbringen kann. Ein Konzept kann,

wenn es gut ist, nur die weiten Quellen unserer Kunst erschließen.“

Daß George Russells „Lydian Concept“ eher den Status einer musikalischen Philosophie als den eines griffigen Werkzeugs einnimmt, könnte auch mit der Tatsache belegt werden, daß der Saxophonist Jamie Aebersold eigene Improvisationskurse und -konzepte auf Grundlagen, zu denen auch das „Lydian Concept“ zählt, entwickelte und daß der enge Freund und musikalische Gefährte George Russells, Dave Baker, lange Abhandlungen darüber verfaßte, wie man das „Lydian Concept“ anwenden kann. Allerdings ist das „Concept“ wohl nur eine Philosophie für den Teilbereich des Tonmaterials, da z. B. über die Rhythmik, ein Kernelement des Jazz, keinerlei Aussagen gemacht werden (was keineswegs heißt, daß Russell selbst kein Rhythmiker ist. Erstens sind viele seiner Aufnahmen intensiv rhythmisch, zweitens hat er selbst auf Schallplatten gelegentlich Perkussionsinstrumente gespielt). Vom Standpunkt der späten 70er Jahre aus mag man vielleicht sogar in Russells Erfassen der Probleme des Jazz-Tongefüges Lücken enthüllen können; denn etwa die im Jazz noch relativ neue Entdeckung der Zusammenhänge und Möglichkeiten von Obertönen - also der physikalischen Strukturen einzelner Töne (die wohl zuerst im Bereich der elektronischen Musik und der „musique concrete“ erschlossen wurden, z. B. mit Hilfe von Ringmodulatoren und den moderneren Synthesizern) - bleiben unbeachtet, weil sich das „Lydian Concept“ ja lediglich im tradierten temperierten Tonsystem bewegt. Allerdings gab es im Free Jazz der 60er Jahre Musiker, die Russells „Concept“ entweder kannten oder die zumindest in einen Zusammenhang damit gebracht werden können und gleichzeitig Experimente mit Klangspektren und Klangfarben - also der praktischen Anwendung von Oberton-Theorien - unternahmen. Hierzu könnte man John Coltrane, Ornette Coleman, Paul Bley und noch eine Reihe anderer Musiker zählen.

Die Wurzeln im Bop

Das „Lydian Concept“ ist das geistige Produkt George Russells, welches den Jazzkennern zuerst als Assoziation zum Namen des Jazz-Theoretikers einfällt. Tatsächlich war das „Concept“ ursprüng-

lich ein Nebenprodukt Russells, zuvor-
derst wirkte er als Komponist und Arrangeur. An dieser Stelle sollen nun zwei seiner Kompositionen betrachtet werden, die man durchaus als für ihn typisch bezeichnen kann. Im übrigen hat Russell diese beiden Stücke als Studienmaterial

auch in seinen Kurs zum „Lydian Concept“ aufgenommen. Es sind die Stücke „Nita“ und „Stratusphunk“.

Da das „Lydian Concept“ - sowohl zur Analyse wie auch bei der Improvisation - auf jede Musik angewandt werden kann, ist es auch möglich, Kompositionen, welche mit dem „Lydian Concept“ entwickelt wurden oder auch nur in einem weiteren Zusammenhang stehen, in ganz herkömmlicher Weise - sozusagen: nicht-„Lydian“ - zu analysieren. Bei unserer Betrachtung sollten nun die Bezüge zum „Lydian Concept“ zunächst weitgehend beiseitegelassen werden. Es gilt, die Notenbeispiele auf rhythmische Strukturen, melodische Eigentümlichkeiten (bei denen natürlich auch harmonische Gesichtspunkte eine Rolle spielen; denn Melodik ist ja eigentlich horizontale Harmonik) und auf den in der Kadenz gegebenen harmonischen Ablauf hin zu untersuchen.

Bei „Nita“ ist festzustellen, daß Achtelbewegungen zwar nicht ausschließlich vorkommen, daß sie aber doch den Melodierhythmus stark bestimmen. Achtelbewegungen sind indessen in keinem Bereich des Jazz so typisch wie bei den Kompositionen der Bebop-Musiker der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre. Triolen, die in von Achteln strukturierten Melodien eingeflochten sind, gelten als weiteres stiltypisches Kennzeichen der Bop-Linien. Russell verwendet in „Nita“ auch Triolen, und zwar Vierteltriolen und Achteltriolen, welche mit ihren Notenwerten Bindeglieder von den Achteln zu den Vierteln und zu den Sechzehnteln darstellen. Im Notenbeispiel wurden die von Achteln geprägten Passagen mit — 1. —> markiert, die verschiedenen Triolen mit !— 2. —>1. In der Linie treten auch Töne auf, welche aufgrund der Bindungen synkopisch wirken, sie sind mit (3) über bzw. unter den Noten markiert.

Russells „Nita“ kann durchaus als eine Bebop-Komposition bezeichnet werden: Schließlich kommt der Komponist ja selbst aus dem Umkreis der führenden Innovatoren des frühen modernen Jazz. So finden wir in „Nita“ auch weitere Bebop-Charakteristika, und zwar in der Melodik, d. h. in harmonischen Aspekten der Linie. Der Kontrast von Teilstücken, die aus eng beieinanderliegenden (oft sogar chromatisch ablaufenden) Noten bestehen, mit vereinzelt großen Tonsprüngen, gilt als ein melodisches Element des Bebop. In Russells „Nita“ sind solche intervallmäßig eingebauten Passagen, in denen die Chromatik eine wichtige Rolle spielt, ebenso vertreten wie die unvermittelt auftretenden großen Intervalle, welche einen Überraschungseffekt auslösen und die Bebop-Linien unruhig, gelegentlich auch zerrissen wirken lassen. Die eng gebauten, zur Chromatik hinweisenden Phasen

„Nita“ (George Russell)

Major = M = Dur

„Stratusphunk“ (George Russell)

Major = M = Dur

von „Nita“ sind im Notenbeispiel mit — I. -> gekennzeichnet; unter oder über den großen Tonsprüngen steht die römische Ziffer II. (hier natürlich kein Bezug zu den „Degrees“!).

Bei der Betrachtung des Harmonieablaufs in der Begleitung fällt auf, daß sich die Grundtöne der Akkorde aus allen zwölf chromatischen Tönen rekrutieren: Das weist auf beträchtliche harmonische Vielfalt hin. Zudem kann bemerkt werden, daß vielfach pro Takt nicht nur ein sondern zwei Akkorde auftreten (allerdings gibt es im Jazz oder seinen Quellen in der populären Schlagermusik auch Beispiele mit noch häufigeren Wechseln). Eine knappe Statistik der Akkorde aus der Kadenz von „Nita“ ergibt: Akkorde auf C, Db, Eb und Ab kommen je zweimal vor, Akkorde auf F, G, und Bb kommen je dreimal vor, Akkorde auf D, Gb und A kommen je viermal vor. Am häufigsten treten Akkorde mit den Grundtönen E und H auf. Insgesamt sechs der Begleitharmonien basieren auf E, sogar sieben Akkorde haben H zum Grundton. E und H stellen in der Kadenz tonale Zentren dar. Auch Zusatztöne zu den Akkorden sind reichhaltig vertreten (z. T. vermindert oder übermäßig): Quinten, Septimen, Nonen, Undezime. Der Tritonus (= „flatted fifth“) ist Zusatzton in den Takten 22 und 25. George Russells „Nita“ - wie auch die meisten seiner Kompositionen - wirken etwas abstrakter, auch schematischer, statischer, aber auch weniger flexibel als die Stücke der Bebop-Komponisten der ersten Generation wie Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie und Tadd Dameron.

Dennoch entstammt das Stilgefühl des Komponisten George Russell weitgehend der Bebop-Phase, ein Umstand, der wohl mehr das Ergebnis einer unbewußten Orientierung als einer Willensentscheidung sein dürfte. Grundsätzlich - so kann man annehmen - wird es Russells Ziel gewesen sein, Klischees zu vermeiden. Doch hatte der Bebop - mag er auch einer der großen kreativen Höhepunkte der Jazz-Entwicklung gewesen sein - durchaus seine klischeehaften Formeln, die - selbst von Genies wie Charlie Parker - gelegentlich überstrapaziert wurden. Die Triolenschnörkel - auch bei Russells „Nita“ kommen sie vor - könnten hierzu als Beispiel genannt werden.

Der recht deutliche Schematismus von Russells Stücken, verbunden mit dem Feeling und der stilistischen Färbung des Bebop, bringt diese Komposition gelegentlich auch in die Nachbarschaft der Hardbop-Kompositionen vom Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre, obwohl Russells Themen wohl wenigstens teilweise vor dieser Zeit geschrieben wurden. Mit anderen Worten: Die etwas stark theorieorientierten Konstruktionen ähneln den Hardbopstücken von Horace Silver, Benny Golson oder Bobby

Timmons, in denen das volksmusikalische Gospel-Erbe betont wurde, die aber eigentlich oft etwas roh zugeschnitten waren. Russells raffiniert-intellektuellen Produkte scheinen sich kaum von der tatsächlichen Einfalt mancher Hardbop-Melodien abzuheben. Ein anderer Komponist, dessen Musik und Kompositionen gelegentlich als einfältig betrachtet wurden, es aber - wie die Russells - nicht sind, ist Thelonious Monk. Und an Stücke dieses Bebop-Vaters denkt man auch beim Hören von Russells Combo-Musik hin und wieder. Ein Beispiel dafür wäre George Russells „Stratusphunk“.

Diese zwölf Takte stellen den größten Teil der Substanz des Stückes dar. Bei Combo-Aufnahmen von Russell wurde dieser Ablauf rhythmisch geringfügig variiert und stimmenmäßig aufgefüllt wiederholt und von einem wie eine Coda wirkenden zweiteiligen Schluß-Statement abgerundet. Der Amerikaner Tom Stewart bezeichnet „Stratusphunk“ im Hüllentext zu einer Aufnahme dieses Stückes von Gil Evans' Band als das „Lydian Concept“ as applied to the twelve-bar blues - auf den zwölftaktigen Blues angewandt. Die herkömmliche einfache Blueskadenz erfährt hierbei zwar einige Änderungen, wird harmonisch ausgeweitet, doch gehen dabei Funktion, Form und „Blues-Farbe“ nicht verloren. Harmonische Erweiterungen der Blues-Kadenz gibt es im Modern Jazz sehr häufig. Die abgebildeten drei Phasen zu je vier Takten entsprechen sich rhythmisch vollkommen. In der Melodie überwiegen die Viertelnoten. Daneben kommen Achtel vor, welche jeweils im vierten Takt der drei Phasen die ihnen nachfolgenden Viertelnoten zu Synkopen © machen. Die begleitende Baßlinie besteht aus rhythmisch regelmäßigen halben Noten. Der melodische Ablauf des Stückes ist äußerst einfach. Dennoch wird die geringe Bewegung zwischen den Tönen (Null-Bewegung oder Halbtonschritte = I) mit markanten großen Tonsprüngen II. in wirkungsvollen Kontrast gesetzt.

Zur Harmonik: Das Stück und seine Kadenz basieren auf der „F Lydian Chromatic Scale“, allerdings treten nicht alle zwölf chromatischen Töne - sondern nur zehn - als Grundtöne von Akkorden auf. Akkorde auf Db, Eb, und Gb kommen je einmal, Akkorde auf H und Ab je zweimal, Akkorde auf D, G und Bb je dreimal vor. Indessen treten A und F je viermal als Akkord-Grundtöne auf. A und F stellen also tonale Zentren der Kadenz dar, wobei F-Akkorde jedoch nur in den ersten der vier Phasen gesetzt sind, durch diese Häufung dort jedoch besonders stark dominieren. Zusatztöne der Akkorde sind (z. T. vermindert oder übermäßig): Quinte, Septimen, Sexte, Undezime.

Als Ergebnis dieser Betrachtung der beiden Russell-Kompositionen „Nita“ und „Stratusphunk“ wäre also zunächst der Nachweis der Bebop-Stilistik zu bezeich-

nen. Noch wesentlicher ist jedoch die Erkenntnis, daß Russells Musik von einem starken Chromatismus geprägt wird, was eben seinem Ziel einer „pan-tonalen“ Musik - wie es der Theoretiker eher philosophisch nennt - entspricht. Obwohl Russells Gebrauch der Chromatik breiter und vor allem systematischer ist als bei den führenden Bebop-Musikern, bleiben die verwandtschaftlichen Beziehungen bestehen. Wenn George Russell seine Kompositionen aus seinem „Lydian Chromatic Concept“ abgeleitet hat, beweist ihre Substanz auch wiederum, daß dieses „Concept“ nicht aus der Luft gegriffen ist, sondern der Analyse der allmählich gewachsenen und entwickelten Gebräuchlichkeiten des Jazz - sprich: des Bebop - entsprungen war.

Die Schallplatten

Nachdem vorangehend eine Biographie George Russells skizziert, sein „Lydian Concept“ erläutert und kommentiert, auch ein Versuch zur Charakterisierung der Kompositionen des Jazz-Theoretikers an zwei Beispielen unternommen wurde, sollen nun noch die wichtigsten Plattenaufnahmen von George Russells Werken betrachtet werden. Dabei muß man anmerken, daß George Russells Aufnahmetätigkeit im Vergleich zu vielen anderen Arrangieren und Orchesterleitern der Gegenwart und der Vergangenheit - man denke etwa an Gary McFarland, Thad Jones, Don Sebesky oder Oliver Nelson - spärlich geblieben ist. Seit 1945 ist Russell auf der großen Jazz-Szene aktiv und dennoch werden derzeit (in Europa) wohl kaum mehr als zehn Schallplatten-Alben mit George Russells Musik erhältlich sein. Wie bereits erwähnt, kam vor zehn Jahren erstmals die vom Orchester des Klarinetisten Buddy de Franco 1949 aufgenommene Komposition „A Bird In Igor's Yard“ in Holland (auf Capitol, Jazz Classics Vol. 14, „Crosscurrents“ 5C 052. 80 853) auf den Markt. Zwar wirkt dieses Stück noch heute ungewöhnlich, doch ist es gleichzeitig unverkennbar „historisch“. Das Stück vermittelt den Eindruck von Hektik, ist etwas überarrangiert, überladen. Zudem kann de Francos Klarinette vor der sehr lebendigen Orchesterlandschaft solistisch nicht überzeugen. Wird man zwar in Russells Arrangierarbeiten keine ganz typischen klanglichen Merkmale als Konstanten erkennen (bei Ellington wäre dies etwa der „jungle-style“, bei Gil Evans die langen, langsamen gemischten Bläsaussätze mit z. B. Waldhörnern, Flöten, Baßklarinette), so kommen doch bestimmte Arten der Mehrschichtigkeit häufig vor, wie hier schon im „Bird“: Über intensiven, akzentreichen Rhythmen erklingen Sätze - meist aus stark chromatisch geprägten Linien - in einem oft stärker polyphonen Zusammenhang, als es im Jazz anderweitig üblich ist. Allerdings



Die Aufnahmetätigkeit blieb spärlich: George Russell

Foto: Paul Gerhard Dekker

gibt es auch immer wieder kräftige Unisono-Passagen.

Die Suite „New York, N. Y.“ mit einem von Jon Hendricks in sehr rhythmischem Sprechgesang vorgetragenen Text, der eine Art von kritischem Preislied auf die Millionenstadt New York - ein modernes Babylon - enthält, ist Russells geschlossenste und gleichzeitig konventionellste Big-Band-Arbeit. Bei den Aufnahmesitzungen in den Jahren 1958 und 1959 stand dem Komponisten eine geradezu einmalige All-Star-Besetzung zur Verfügung, in der die Saxophonisten John Coltrane, Tenor, und Phil Woods, Alt, solistisch hervorstechen. Vor allem profitiert die Musik aber von der Mitwirkung des jungen Pianisten Bill Evans. „Manhattan“ enthält geschickt angelegte, mehrschichtige Orchester-Arrangements, die sich perfekt dynamisch steigern. „Big City Blues“ hat ein melancholisches Big-Band-Thema mit fließendem Saxophonsatz und härterem Blechsatz. Bei „Rico“ breitet Russell einen dissonanten, in sich polyphonen Orchesterteppich aus, bevor er zu traditionellerer Unisono-Stimmführung kommt. „Autumn in New York“, Vernon Dukes Standard, gerät dem Arrangeur zu einer stimmungsvollen Orchesterballade mit

wunderbaren Evans-Klavierparts. Mit „Helluva Town“ stellt Russell seinen Freund Max Roach, Schlagzeug, in den Vordergrund, dessen Solo-Passagen von Big-Band-Parts aus mehreren gegenläufigen Satzgruppen umrahmt sind: Dies ist ein großorchestraler Bebop in Vollendung.

„New York, N. Y.“ wurde für den europäischen Markt mit einer weiteren Russell-Suite - „Jazz In The Space Age“ aus dem Jahre 1960 - zu einem Doppelalbum zusammengepackt (MCA Records 2 - 4017, Leonard Feather Series). „Space Age“ enthält das fast-legendäre Piano-Duo von Bill Evans und Paul Bley und zwar bei „Chromatic Universe“ Part 1 bis 3. Diese drei fragmentarischen Episoden sind in punkto Soli interessant, doch als Stücke nicht sehr schlüssig. Wie hier, so rettet auch anderweitig die hervorragende (fast konservative) Rhythmusgruppe mit dem Bassisten Milt Hinton und Don Lamond am Schlagzeug die Musik vor der Spannungslosigkeit. Bley und Evans zeigen in ihren Improvisationen erstaunlich viel Ähnlichkeit, Evans wirkt vielleicht etwas brillanter, während Bleys Spiel nach größerer intellektueller Konzentration strebt. Lediglich bei Part 2 schaltet Russell einen

bopigen Orchestersatz ein. Das Stück „Dimensions“ bringt interessante Farbenwechsel: leicht bizarr klingende Sätze mit Kanon-Andeutungen und dann auch wieder Passagen, die an traditionellen Big-Band-Swing erinnern. „Waltz From Outer Space“ bezieht seinen etwas „surrealistischen“ Ton wiederum aus der Chromatik. „Lydiot“ hat kontrastreiche Blech-Motivvariationen und Beboplinien im Saxophonsatz, doch am deutlichsten sind die Bemühungen, das „Concept“ in die Tat umzusetzen, bei den beiden Pianisten, insbesondere in „Universe“ Part 2 mit skalaren Läufen und Figuren.

Russells Vorstellungen von Combo-Musik sind wohl nirgends besser realisiert als in jenen Aufnahmen mit seinen Sextetten und Septetten aus den Jahren 1960 bis 1962, die unter dem Titel „Outer Thoughts“ 1975 wiederveröffentlicht worden sind (Fantasy-Milestone M-47027). Auch in den relativ kleinen Besetzungen hat Russell stark durcharrangi. So formt er dramatische Abläufe, läßt häufig Tempo und Akzentuierung wechseln, baut immer wieder Stop-Chorusse ein, und durch all das klingt die Musik - zumal ihre Linien an der Chromatik orientiert sind - meist

etwas konstruiert. Allerdings ist bemerkenswert, wie die Beteiligten sich bemühen, interaktiv zu spielen, wie Solisten und Rhythmusgruppe aufeinander eingehen. Mit dem Multiinstrumentalisten Eric Dolphy und dem Trompeter Don Ellis hat Russell auf einem Teil der Aufnahmen jedoch auch ideale Interpreten und Improvisatoren, auf anderen Aufnahmen vertreten Al Kiger, Trompete, und Dave Young, Tenorsaxophon - schon bei „Space Age“ beteiligt - besonders eifrig die Ideen des „Lydian Concepts“ - beide sind Russell-Schüler. Die Stilistik der Stücke bleibt im Bereich von Bebop und Cool, was vor allem bei „Ezz-thetic“ (bereits 1951 von Lee Konitz aufgenommen), „Pan-Daddy“ und „The Stratus Seekers“ zum Ausdruck kommt. Aber es gibt auch Tendenzen zur einfachen Linearität des Hardbop oder gar der Soul-Jazz-Masche, z. B. bei „Thoughts“. Das Album enthält zudem die originäre Version von Russells Parodie des Schlagers „You Are My Sunshine“ mit der Sängerin Sheila Jordan, eine bissige Ironisierung nicht nur der Melodie, sondern - vor allem - auch des Textes. Dieses Arrangement - jedoch wird die Stimme von Don Cherrys Trompete vertreten - spielte Russell dann in Europa 1965 beim Stuttgarter Konzert-Mitschnitt „At Beethoven-Hall“ (SABA SB 15 060). Russell, der auf seinen Platten nur selten einmal ein Klaviersolo spielt, als Begleiter aber deutlich Akzente setzt, ist bei „Sunshine“ und „Oh Jazz, Po Jazz“ mit eigenen Improvisationen zu hören. Er kombiniert düstere Akkorde und steigert sie bis zu wildem Cluster-Spiel, nicht unähnlich der Musik Cecil Taylors. Indem Russell mit diesem 1965er Sextett auch freie Passagen verwendete und Kollektivimprovisationen in ungebundener Form und mit dynamischen Steigerungen einbaute, nahm er eigentlich Kommendes vorweg: man könnte zeitweise meinen, hier spielten europäische Jazzmusiker - etwa Manfred Schoof, Gunter Hampel oder Alexander von Schlippenbach - am Ende der 60er Jahre.

Der deutsche Free-Jazz-Pionier Manfred Schoof, Trompete, war dann auch an der Schallplattenaufnahme aus dem Jahre 1969 mit Russells „Electronic Sonata For Souls Loved By Nature“ (Flying Dutchman, FD 10 124) beteiligt. Zutreffend ist der Titel insofern, als ähnlich der Sonate und der sich als Teil davon entwickelten Sonatenform bei Russells Stück ein zusammenhängender Ablauf hergestellt wird, in dem einige wenige Themen den Rahmen schaffen. Wie bei seiner Big-Band- und seiner Combo-Arbeit zuvor, herrscht viel Abwechslung, doch wird das Geschehen stärker improvisatorisch - noch ausgeprägter als schon in der „Beethoven-Hall“ - gestaltet, wobei der norwegische Saxophonist Jan Garbarek den größten Spielraum hat. Russell hatte

zu diesem Zeitpunkt in seine auch hier intensiven Rhythmen bereits Rock-Andeutungen aufgenommen, z. B. beim Schlagzeug am Anfang der zweiten Seite und bei den Baß-Ostinati. Da läßt sich auch das Wort „electronic“ im Titel assoziieren, doch eigentlich weist Russell damit auf ein präpariertes Tonband hin, das in einzelnen Passagen zur Musik des Sextetts - mit dem Komponisten selbst wiederum am Klavier - abgespielt wird und Wortfetzen sowie Trommeln - also „sozio-musikalische“ (so Russell) Interaktionen - enthält. Zudem trägt der Norweger Terje Rypdal sphärisch-elektronische Gitarrenklänge bei.

Wie „Souls“ so ist auch „Listen to the silence“, ebenfalls mit u. a. Rypdal und Garbarek, in Norwegen aufgenommen worden, und zwar 1971. Zu einem Nonett mit vorherrschend elektrischen Instrumenten kommt ein neunstimmiger Chor und der schwarze amerikanische Bariton Dan Windham als Gesangssolist. „Silence“ könnte man ein philosophisches Oratorium nennen, gleichzeitig ist es eine sozialkritische Deklamation. Texte von Dee Brown aus „Bury My Heart At Wounded Knee“ wurden verwendet, daneben Auszüge aus Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und aus „The Mark“ von Maurice Nicoll. Auch Zeitungsmeldungen im Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg werden zitiert, der Chor singt - was reizvoll ist - passagenweise zweisprachig: englisch und französisch. „Listen to the silence - écoutez le silence“ ist ein immer wiederkehrendes Motiv, und das ganze „Oratorium“ wirkt trotz großer Abwechslung ruhig und ausgewogen. Allerdings ist dies recht schwere Musik-Kost. Bei den Bariton-Rezitativen von Dan Windham muß man unvermittelt an Alban Bergs dodekaphonische Opernmusik denken, hier tönt der Chromatiker George Russell und sein „Lydian Concept“. Auch in den Chören arbeitet der Komponist - wie bei seinen Big Band-Arrangements - häufig mit mehreren Ebenen. Die Instrumentalisten haben bei „Silence“ im wesentlichen Begleitfunktionen zu erfüllen. Lediglich auf Seite zwei vor dem beeindruckenden Finale des Gesamtklangkörpers finden die Jazzmusiker Gelegenheit zu einer längeren improvisatorischen Passage, welche unter der Führung des Trompeters Stanton Davis fast zu einem Abklatsch der neueren Musik von Miles Davis gemacht wird. Die Aufnahme erschien auf Russells eigenen „Concept Records“ mit der Nummer CR 002.

Aus Europa in den USA zurück, nahm George Russell „Living Time“, eine Suite in acht Events (Ereignissen) auf. Zwar ist das Album (CSB KC 31490) unter dem Namen des Pianisten Bill Evans erschienen, doch dies ist eindeutig George Russells Platte, zumal Evans nur in einzelnen seiner Soloparts dazu kommt, in seinem typischen Stil zu spielen. Obwohl an den

Aufnahmen keine Streicher beteiligt waren, sind die Grenzen dieser Musik zum „Third Stream“ - der Verbindung symphonisch oder kammermusikalischer Konzepte mit Jazz - fließend. „Living Time“ ist eine machtvolle Musik, deren großer Farbenreichtum sich erst allmählich beim wiederholten Hören erschließt. Die Elemente dieser Komposition sind nicht allzu kompliziert, beispielsweise hat Russell die Sätze der zwölf Bläser (von Tuben und Waldhörnern bis Klarinette und Flöten) meist homophon angelegt. Doch die Kompliziertheit liegt in der Schichtung der Musik, insbesondere auch des Rhythmus, in dem verschiedenartige Akzente - etwa Anklänge der afro-cubanischen Musik, die Russell ja 1947 als erster in die Big Band integrierte - vorkommen. Meisterhaft steigert Russell bei allmählichen Anhäufungen der Klänge bis zu wuchtigen Soundwänden die dynamische Intensität. Wie angedeutet, die Soli von Bill Evans und auch der Tenorsaxophonisten Sam Rivers (Event 2) und Joe Henderson (Event 5) sind neben der Orchestermusik wenig markant. Letztlich muß auch angemerkt werden, daß die Resonanz auf „Living Time“ bei Kritikern und Hörern relativ schwach war: In Deutschland ist diese relativ neue Russell-Platte bereits aus dem Handel gezogen worden. Der Jazz-Kritiker Orrin Keepnews warnt den Hörer schon auf der Plattenhülle: „Die Platte, die Sie in diesem Cover erwartet, ist nichts, was sich so leicht nehmen läßt.“

Der Jazz-Ingenieur

Mit seinen Schallplatten hat George Russell nie große Erfolge erzielt, weder beim Publikum noch bei der Fachpresse, „Achtungserfolge“ bestenfalls. Man muß jedoch sagen, daß der Komponist sich gerade hier auch immer besonders als eine Art von Jazz-Ingenieur gezeigt hat. Wo er kreative Solisten hatte und sie auch hinreichend zu Wort kommen ließ, etwa im Sextett mit Eric Dolphy oder und vor allem bei „New York, N. Y.“ mit Coltrane und Woods, werden die Ergebnisse selbst für den Nicht-Theoretiker sehr interessant. Der Komponist George Russell fand auch insofern wenig Resonanz, als seine Stücke nur selten von anderen Interpreten übernommen wurden oder werden, keines davon je zu einem gebräuchlichen Jazz-Thema wurde. Das „Concept“ des Theoretikers Russell - soviel steht fest - gab viele Anstöße, wenn es auch nicht ausdrücklich das Jazz-Vokabular veränderte. Die Formulierung dieses „Lydian Concepts“ ist und bleibt George Russells bedeutendste Leistung. In der modernen Musik - zumindest aber für die Verhältnisse des Jazz - kann es nur noch verglichen werden mit Arnold Schönbergs Theorie der Zwölftonmusik.

(Anmerkungen S. 28)

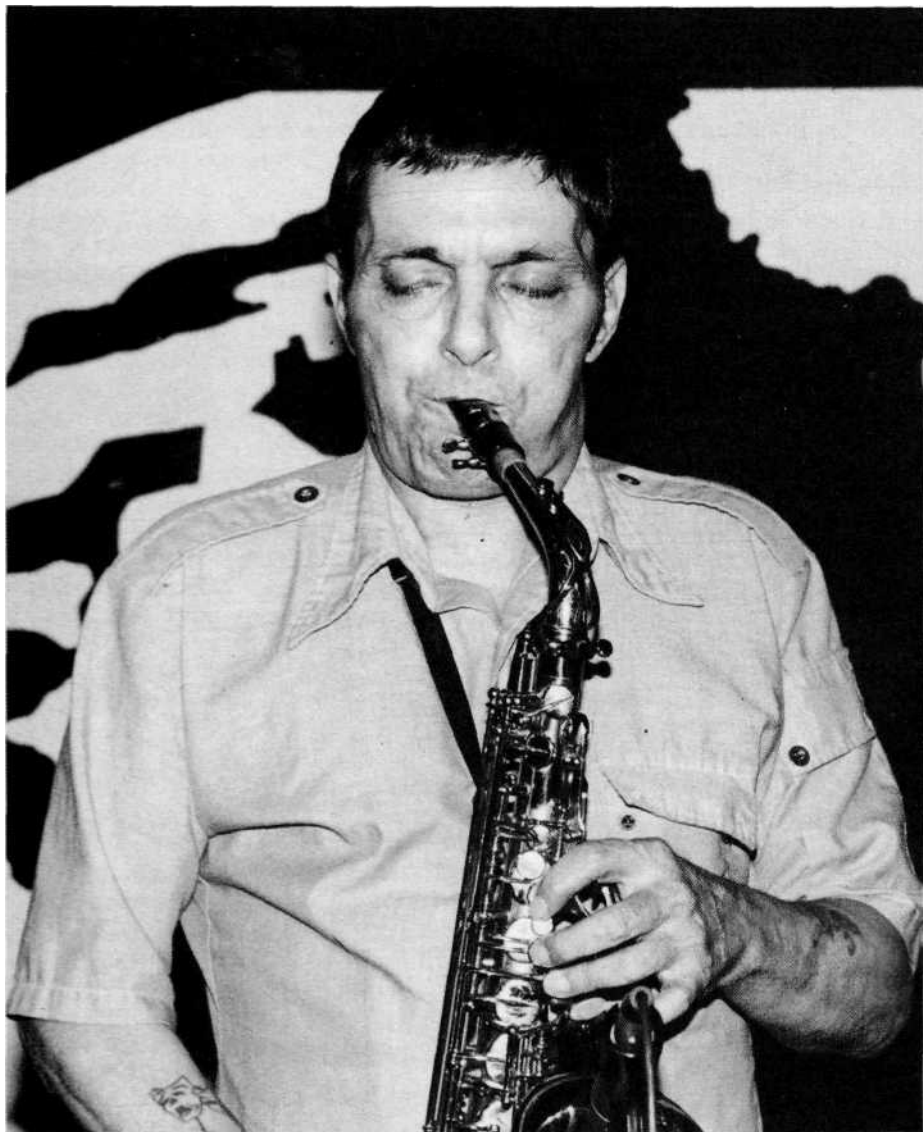


Foto: Ray Avery

Straight Life -
ein aufrichtiges Leben

Art Pepper

Die Rätsel, die Charlie Parker der Jazzwelt vor fast 40 Jahren aufgab, sind seither teilweise durch die Arbeit späterer Jazzmusiker gelöst worden. Viele Altsaxophonisten waren verständlicherweise besonders fasziniert von seinen ungeheuer neuen Ideen, so sehr, daß in den frühen 50er Jahren fast alle verbissen versuchten, eigenständige Konzeptionen aus je-

nen Teilen in Parkers Werk zu entwickeln, die sie verstehen konnten. Lee Konitz gehörte nicht zu ihnen. Im Gegenteil, seine Arbeit mit Lennie Tristane, Claude Thornhill und Miles Davis leitete eine Wende ein, die in Richtung einer Musik ging, die bis 1953, als Lee dem Stan Kenton Orchester beitrug, „cool“ genannt werden sollte. (Die Tatsache, daß sowohl die Be-

schreibung als auch der Einfluß auf einem Mißverständnis von Lees Musik basieren, ist an dieser Stelle unerheblich.)

Art Pepper, der weitere Altsaxophonist, der sich in den 40er Jahren mit einer Eigenwilligkeit hervortat, die nicht von Kompromissen - ausgelöst von kritikloser Übernahme Parkerscher Ideen - beschränkt war, gehörte zufällig - allerdings schon vor Lee - ebenfalls der Kenton Band an. Es mag sein, daß die massiven Blecharrangements in Stans Orchester die öffentliche Aufmerksamkeit von dem erfolgreichen Versuch Art Peppers ablenkte, sich eine persönliche Ausdrucksweise aufzubauen und sie abzuschirmen vom blendenden Glanz eines Genius wie Bird. Mehr noch, als Pepper Stan Kentons goldenem Käfig entkommen war, war die „cool-school“ eine Realität geworden, und als Kalifornier wurde er unlösbar mit ihr verbunden, obwohl sein persönlicher Stil ebensowenig cool war wie der von Konitz. „Als ich 1946 aus der Armee entlassen wurde, ahmte jeder Charlie Parker nach und ruinierte sich dabei. Die unterschiedlichsten Musiker, die alle wirklich einen eigenen Stil hatten, machten ihr Spiel kaputt, also versuchte ich, mich davon freizuhalten“, erzählte mir Pepper kürzlich.

Arthur Edward Pepper, geboren am 1. September 1925 in Gardena, Kalifornien, lernte Klarinette, Alt- und Tenorsaxophon so schnell, daß er bereits 1942 in Central Avenue, Los Angeles, bei Jam Sessions mitmachen konnte, manchmal mit Größen wie Dexter Gordon und Charles Mingus. Seinen ersten wichtigen Job hatte er beim Benny Carter Orchester im Alter von erst 17 Jahren. Dabei lernte er viel, denn man sagt Carter nach, er sei zugunsten des Jüngeren oft aus dem Scheinwerferlicht getreten. Pepper mußte die Band verlassen, als sie eine Tournee durch Amerikas Tiefen Süden unternahm, wo man ihn als einzigen Weißen nicht akzeptiert hätte.

Er schloß sich 1943 dem Stan Kenton Orchester an, aber schon drei Monate nach Eintritt in die Band wurde er eingezogen. Als außergewöhnlich guter Musiker spielte er bald in einer Army Band, die ihn 1944 nach England brachte. Nach seiner Entlassung ging er wiederum zu Kenton und blieb dort bis 1951. Der Abschied war nicht freiwillig. Er erzählte Lee Underwood im Downbeat 5/6/75, daß er 1947 in Chicago begonnen hatte, Drogen zu nehmen. Seine Frau hatte ein Kleinkind zu versorgen und konnte ihn nicht mehr auf seinen Reisen begleiten. Um mit der Einsamkeit fertigzuwerden, verfiel er der Sucht. Im Herbst 1951 mußte er für einige Monate nach Lexington, um, wie er sagte, „meine ersten schweren Schulden zu bezahlen“. Die darauffolgenden häufigen Lücken in seiner Diskographie sind stumme Zeugen dieser Krankheit, die ihn seither verfolgt. Er hat nach eigener Schätzung seit 1951

insgesamt 11 Jahre im Gefängnis und mehrere Jahre in Rehabilitationszentren verbracht.

Erstaunlicherweise haben diese Erschütterungen seiner Karriere die Kontinuität seiner Entwicklung überhaupt nicht gestört. Seine Reife trug Früchte in den asketisch strengen Kolonnaden (Säulengängen) des „Innovation“ Orchesters von Stan Kenton 1950-1951, als er in Soli wie „Jolly Rogers“ (1), „Blues in Riff“ (1), „Art Pepper“ (2), „Dynaflow“ (3), „Sambo“ (4) und „Round Robin“ (1) die lyrische Begabung zeigte, die ihn schon damals zu einem der hervorragendsten Melodiker dieser Sparte machte. Sein Talent für rhythmische, metrische und tonale Variationen, die diese melodische Gabe ergänzen und bereichern sollten, war zwar noch nicht voll entwickelt, darin unterschied er sich von den meisten übrigen Saxophonisten aus Kalifornien. Dennoch war seine Konzeption stark, und ich glaube, daß sie zum Beispiel Paul Desmond mehr beeinflusste als die von Konitz. Und die Würfel waren für jenes Jahrzehnt gefallen, als Pepper im Oktober 1951 bei einer Studioaufnahme für Capitol mitwirkte, geleitet vom Trompeter Milton „Shorty“ Rogers, der wenige Wochen zuvor das „Innovation“ Orchester verlassen hatte. Dabei waren weitere ehemalige Kenton-Musiker wie John Graas, Frenchhorn, Gene Englund, Tuba, Don Bagley, Baß, und Shelly Manne, Schlagzeug. Titel wie „Didi“, „Popo“, „Four Mothers“ und „Over the rainbow“ präsentierten die Synthese zwischen Claude Thomhills Innovations, Miles Davis' Nonet, Woody Hermans Four Brothers und den eigenen Vorstellungen der Kenton-Musiker - das Ergebnis war der West

| Coast Jazz. Doch Peppers Werk war bereits überragend (Over the rainbow) und
I sollte sich unabhängig und außergewöhnlich weiterentwickeln.

Nach der Unterbrechung wegen eines Aufenthalts in Lexington gründete er ein Quartett mit Hampton Hawes, Klavier, Joe Mondragon, Baß, und Larry Bunker, Vibraphon, für ein Engagement im Hollywood Surf Club. Jahre später sagte er zu Lee Underwood: „Ich merkte, ich ging ins Gefängnis, kam wieder 'raus, und mit jedem Mal hatte ich mehr seelische Kraft und Tiefe ..“ Aufnahmen von Bob Andrews (6) zeigen mehr Sensibilität in der tonalen Modulation und Anfänge einer flexibleren rhythmischen Einstellung, besonders bei „Easy Steppin“, „Patty Cake“, „Move“, „Don't Blame Me“ und „Surf Ride“. Dieselbe Gruppe nahm einen Monat später „Surf Ride“ für Discovery auf (7); dieser Titel und die darauffolgenden Aufnahmen für dieses Label (8) waren Auftritte in der Öffentlichkeit, die ihn als einzigartigen Altsaxophonisten auswiesen.

Seine Karriere wurde jedoch wiederum unterbrochen - dieses Mal mußte er einige Zeit ins Zuchthaus von Forth Worth. Im

folgenden Jahr trat er erneut auf, um 1956 wieder zu verschwinden. Aber noch einmal offenbarte er die Weiterentwicklung seiner Ausdruckskraft, insbesondere bei Aufnahmen mit Joe Morellos Quintett (9) - („Yardbird Suite“, „Straight Life“), mit Chet Baker (10) („Tynan Time“), seinem eigenen Quintett (9) („Mambo Del Pinta“, „Patricia“, „Minority“, „Pepper Returns“), Ted Browns Sextett (11), und mit Warne Marsh (12) („Tickle Toe“, „What's New“). Sein Spiel verriet heftige Leidenschaft, lebhaftes Farben. Seine Neigung, Spannungsgeladen hinter dem Beat herzuspielen, wurde elastischer - dies vergrößerte seine Fähigkeit, jene Spannung zu schaffen und wieder zu lösen. Und er fing an, seiner Musik den Stempel seiner Individualität klarer aufzudrücken, ein Vorgang, der wie die ganze Entwicklung seines Stils am deutlichsten in der schönen Albumserie für Contemporary (18) verfolgt werden kann. Von dieser Serie hat er selbst „Art Pepper Plus Eleven“ und „Gettin' Together“ als seine beglückendsten Augenblicke benannt. Alle fünf Alben stellen eine bemerkenswerte Entwicklungsgeschichte eines bislang wenig gerühmten Jazz-Meisters der 50er Jahre dar.

Tragischerweise begann das neue Jahrzehnt wieder mit Drogenmißbrauch, der ihn nach San Quentin brachte (1961-64), dann, nach 6 Monaten, wieder zurück ins Gefängnis, dieses Mal Chino (bis 1966). Abgesehen von Sessions mit Buddy Rich (1968) und Mike Vax (1973) machte er keine Aufnahmen mehr, bis ihn Les Koenig 1975 wieder mit Hampton Hawes zusammenbrachte. Sein Privatleben ist von da an bestimmt von der festen Entschlossenheit, „Clean“ zu bleiben. Er hat dabei die unschätzbare Hilfe seiner zweiten Frau, die er vor 7 Jahren heiratete, der Photographin Laurie Miller, einer zauberhaften Partnerin, die seine Interessen energisch wahrnimmt. Eine Auswahl guter Aufnahmen - „Among Friends“ ist vorläufig die schönste - hat seinem Comeback geholfen, doch die tiefe Reife seines gegenwärtigen Spiels und sein neuer Lebensstil zeugen vor allem von einer bemerkenswerten Charakterstärke. Trotz aller schweren Prüfungen bleibt sein Spiel, zwar immer heftig, doch stets melodisch und zeigt keine Spuren offenen Ärgers oder von Bitterkeit.

„Nun, ich glaube wirklich an die ausgleichende Gerechtigkeit“, sagte er mir. „Ich meine, ich habe so oft in meinem Leben Pech gehabt, daß ich jetzt allmählich belohnt werden sollte. Ich habe soviel schlimmes Lehrgeld gezahlt, daß es jetzt an der Zeit war, 'mal was Gutes zu erleben, und wissen Sie, ich glaube, es fängt gerade an. Endlich, nach all den Jahren, in denen ich keine Tantiemen bekam, und weil Laurie diesen Leuten auf den Fersen ist, muß ich nicht mehr Gelegenheitsjobs spielen oder blöde Fernsehsendungen

annehmen. Ich mache einfach Jazz und lebe von Tantiemen, Schallplatten und einer Tournee pro Jahr nach Japan, ohne mich zu Tode zu schuften. Ich bin darüber sehr glücklich, aber wissen Sie, ich habe das Gefühl, ich hab's verdient. Mein Leben verlief ganz gut, das heißt soviel ich weiß, habe ich noch niemanden Schaden zugefügt.“ Les Koenig sparte er mit diesen Bemerkungen aus, denn. er war unheimlich gut zu mir. Er versuchte sein Bestes, Platten zu machen, auch wenn ich wenig dazu beitrug.“

Hoffentlich wird Art Pepper noch lange Zeit Begeisterung hervorrufen, obwohl sein Gesundheitszustand Sorgen macht. Dennoch, seine Zukunft ist heute mehr gesichert denn je. Er hat einen Vertrag mit Galaxy - einer Tochterfirma von Fantasy/Prestige/Milestone, für die er 4 LPs machen wird. „Das erste Album entstand mit Stanley Cowell am Piano, Roy Haynes am Schlagzeug und Cecil McBee am Baß. Ich hab' noch mit keinem dieser Jungs gespielt, aber Cecil war einfach wunderbar - er ist wirklich einer der besten Bassisten im Land. Ein Titel heißt ‚Patricia‘, bei welchem das Beste, was ich je gemacht habe, ‚Patricia‘ wurde auch auf einer Single produziert, die den Rezensenten überreicht wurde, als im Oktober mein Buch herauskam. Es ist ein großartiges Buch, nicht nur über Musik, eine Biographie, von meiner Frau geschrieben, über mein ganzes Leben. Sein Titel ist ‚Straight Life‘ ein gerades, offenes Leben.“ Ein weiteres Album wird der Klarinette gewidmet sein, diesem praktisch im Jazz ausgestorbenen Instrument, das Pepper sehr eigenwillig bläst. „Ich spiele die Klarinette sehr gern“, bekennt Pepper, „aber sie ist sicher das schwierigste Holzblasinstrument; die mittleren Fingersätze, für D, C und Gis sind unglaublich schwierig zu spielen. Um gewisse Noten spielen zu können, muß man vorausdenken, wie man sie in den Griff bekommt - machst Du's falsch, mußt Du Deine ganze Idee umkrempeln, weil Du sie nicht mehr durchziehen kannst. Und wie schwierig das ist, sieht man daran, wie wenige Musiker in diesen Lagen spielen.“ Ein Instrument, das Saxophonisten von heute fasziniert - das Sopran - hat in Peppers Leben keinen Platz: „Ich hatte 'mal ein altes vergammeltes Sopran, d. h. es gehörte dem Bruder meines Mädchens, aber ich spielte eine Zeitlang drauf, und langsam gefiel's mir. Aber schließlich stellte ich fest, daß es dem Altsax doch zu ähnlich ist in Ton und Umfang, also hörte ich auf damit.“

Art produziert demnächst auch ein Balladenalbum mit Streichern für Galaxy: „Strings - das war eine der Bedingungen im Vertrag. So etwas wollte ich schon immer machen.“ Eines ist sicher: Wenn jemand Jazz und Streicher erfolgreich vereinen kann, so ist es Art Pepper, einer der lyrischesten Musiker.

Chris Sheridan

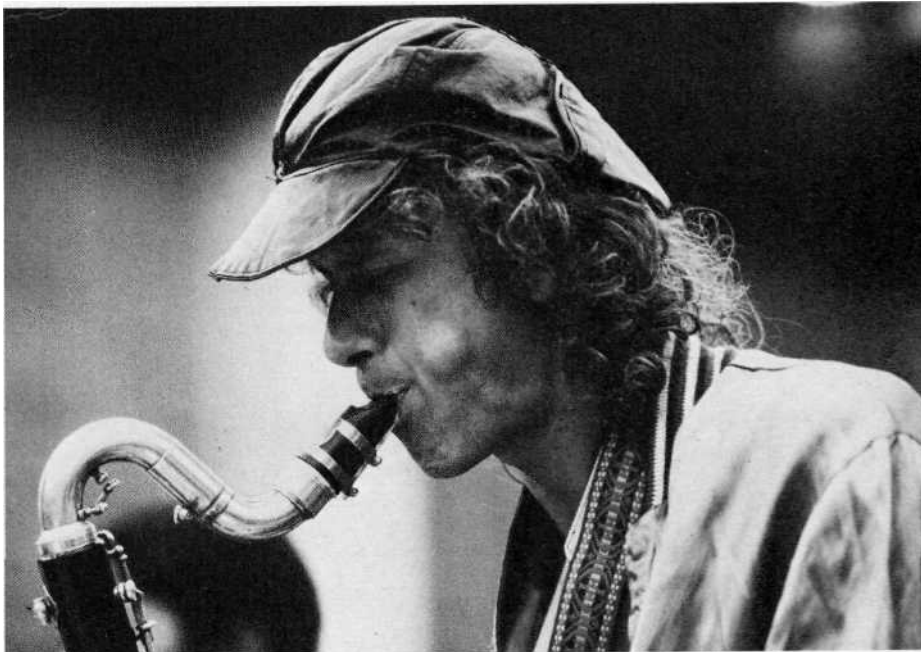
Gunter Hampel Galaxie Dream Band

Es ist nicht nur die Umwelt verschmutzt. Des Menschen Sinne scheinen mit dem Unrat der Profitgier verklebt. Derjenige ist in dieser Welt verloren, der nur in vorgefaßten Richtlinien einhergeht. Die wahre Bewältigung des Lebens verlangt Entscheidungen aus immer veränderlichen Situationen.

Gunter Hampel

Als „Mozart des Free Jazz“ wurde der deutsche Multiinstrumentalist Gunter Hampel angelegentlich charakterisiert. Er selber hat „nichts dagegen“. Bezog sich die damalige Typisierung auf die streckenweise offenbare Genußvolle seiner Musik, trifft sie zugleich auch für sein Schaffenspensum (etwa 40 Schallplatten) wie auch auf seinen Realitätssinn zu. Gunter Hampel wurde am 31. August 1937 in Göttingen geboren. Er entstammt einer musikalischen Familie. Schon sein Großvater war ein böhmischer Straßenmusikant mit 16 Instrumenten; auch sein Vater, obwohl kein Berufsmusiker, improvisierte auf dem Klavier. Zum Jazz fand Hampel im Kontakt mit amerikanischen Soldaten. Seit 1958 unterhält Hampel eigene Ensembles, in den letzten Jahren die Galaxie Dream Band in variabler Zusammensetzung. Er experimentierte auch mit Hans Werner Henze und Krzysztof Penderecki. Seit 1970 ist er sowohl in Amerika wie in Europa zu Hause, pendelt zwischen New York und Göttingen. Die erste erklärte Free-Jazz-Platte wurde 1965 von Gunter Hampel eingespielt: „Heartplants (SABA/MPS), mit Manfred Schoof, Alexander von Schlippenbach, Buschi Niebergall und Pierre Courbois. Die damaligen musikalischen Äußerungen waren untrennbar verknüpft mit politischen Zeichen der Zeit. Wie sieht Gunter Hampel diese Zusammenhänge eine Generation später?

[Die „politische Indifferenz unserer Tage“ hängt auch nach Hampels Meinung mit der „Überfütterung durch die Medien“ zusammen. Als „kraftlos“ verurteilt er solche Musik wie Rockjazz. Die sei „wie eine Droge“, mit der die Konsumenten sich zu stimulieren suchen, einer Platte müsse schnellstens die nächste folgen. Darin konstatiert er eine „saugende, betäubende Wirkung“. Dagegen haben sich, nach seiner Beobachtung, in vielen Bereichen wieder Gegenströme aufgetan, selbst in



Hofft, seine Musik werde einst Geschichte sein: Gunter Hampel

Foto: Klaus Mumpfner

der Rockszene. Gerade in der heutigen Zeit sei Jazz „unverzichtbar“, weil er – zitiert nach Max Roach – „ins Bewußtsein springt und die Möglichkeit schafft, Gedanken zu formen.“

„Unsere Musik, die der Galaxie Dream Band, ist unser ureigenes Produkt“, bekräftigt Hampel. Etwelche Reproduktionen von Miles Davis und anderen interessieren ihn nicht. Geschichtslos sieht er sich indessen nicht. Die Geschichte von heute sei genau so wichtig wie die von gestern; auch seine Musik werde einst Geschichte sein, hofft er. Wenn in letzter Zeit selbst avantgardistische Jazzmusiker Materialien der Jazzhistorie adaptieren, hält er das für gut. Auch reine Dixieland-Kapellen und Bebop-Formationen begrüßt er, sie seien wichtig zum Begreifen der Geschichte. Hampel selber integriert in seine Kompositionen gleichfalls Elemente sowohl der Jazzgeschichte wie der romantischen und klassischen Wurzeln europäischer Musikgeschichte. Mehr als verbale Huldigung ist beispielsweise das Titelstück von seiner vorletzten Platte, „All The Things You Could Be If Charles Mingus Was Your Daddy“ (birth 0031). Diese Sicherheit in der gesamten abendländischen Musikkultur hat zur Folge, daß Hampel sowohl in Europa als auch in Amerika anerkannt ist. Daß er gleichwohl von breiten Zuhörerschichten oft unverstanden bleibt, ficht ihn nicht an: „Wir arbeiten seit 20 Jahren an unserer Musik. Da kann man nicht erwarten, daß sie die Leute in fünf Minuten begreifen.“ Zur Förderung des Verständnisses unternimmt er Workshops mit Kindern (wie in Bonn), spielt in Fabriken und Altenheimen wie auf öffentlichen Plätzen, unter anderem in Moers.

Ob seine Musik in der „Zeit der Bewegung“, in den 60er Jahren, tiefer im Zeit-

strom gestanden hat als heute? „Wir sind besser drin als je zuvor!“, beurteilt er die Lage. Wie weit seine Musik noch (siehe JAZZ PODIUM März 1973) eine „Utopie für ein künftiges Zusammenleben“ sei? „Verbreitert“ haben sich seiner Einschätzung nach die „spitzen Anstöße von damals“. Er selber spürt dies bei Gastspielen in kleineren Orten, wie letzthin in einer Glitzer-Discothek in Hameln. Nach anfänglicher Unsicherheit „saugten uns die Leute die Musik förmlich aus dem Mund“. Andernorts hört er auch das Geständnis: „Wir wußten ja nicht, daß es solche Musik überhaupt gibt.“ Hampel begründet dies mit der Überzeugung, daß, wenn man „ehrlich improvisiert“, die Musik auch „rüberkommt“.

Wenn erst die Hürde von Managern und Veranstaltern überwunden sei, fände er auch „sein“ Publikum, hofft Gunter Hampel unverdrossen optimistisch. Sein künstlerisches Rückgrat habe er sich bewahren können, eben weil er sich nicht anbietet, sich nicht in „Festivals mit Lug und Trug“ einmengt. „Der Preis, dort spielen zu können, ist zu hoch!“ „Wir beweisen, was man als eine Gruppe von Menschen nicht nur einzeln, sondern vor allem gemeinsam vollbringen kann“, charakterisiert Hampel seine wechselnden Gruppierungen. Der amerikanische Journalist Joe Klee glaubte sogar: „Die Galaxie Dream Band ist das verwirklichte Bild einer neuen Gesellschaft.“

Gunter Hampel trägt nach eigener Einschätzung dazu bei, indem er in seinem europäischen Domizil, in Göttingen, auch für die dortigen Hausbesetzer spielt, die „unsere Ideen von damals“ heute „aus ganz anderer Perspektive erfahren“. Wenn er sich in sie hineindenkt: „Für die ist das keine Utopie, sondern die greifen praktische Möglichkeiten auf.“

Werner Panke

Offene Jazzhaus-Schule

Darstellung eines Modellprojekts

Mit der Offenen Jazzhaus-Schule (OLHS) erweitert die Initiative Kölner Jazzhaus (Vereinigung der Kölner Jazzmusiker) die Palette ihrer Aktivitäten, in der bisher neben anderem das jährlich stattfindende Kölner Jazzhausfestival, Konzertveranstaltungen, Workshops und ein eigenes Schallplattenlabel zu finden waren, um eine Farbschattierung, die nicht nur in Köln ein Novum darstellt. Die Kölner Jazzmusiker betrachten sich selbst nicht als Stars oder Künstler, die nur in ihrer Musikwelt leben. Sie lehnen es ab, von Managern und Schallplattenfirmen verwaltet zu werden und akzeptieren daher auch nicht, daß ihr Publikum in die Rolle von passiven Konsumenten gedrückt wird. Sie fordern ihr Publikum dazu auf, sich selbst aktiv mit Musik auseinanderzusetzen. Mit der OJHS bieten sie ihm eine Möglichkeit an, dies unter der Anleitung von erfahrenen Berufsmusikern zu tun.

Die OJHS wird von der Landesarbeitsgemeinschaft Musik NW e.V. als Modellprojekt gefördert. Die Teilnehmer beteiligen sich an der Finanzierung mit 5 DM pro Tag. Die OJHS besteht seit August letzten Jahres und findet jeden Sonntag im Bayenturm (Überreste der mittelalterlichen Stadtbefestigung) in Köln statt.

Auf die Ankündigung, die durch die regionale Presse, Handzettel und Mund-zu-Mund-Propaganda erfolgte, meldeten sich ca. 40 Teilnehmer. Diese lassen sich neben ihrem gemeinsamen Interesse an der Musik durch drei verschiedene Erwartungshaltungen untergliedern. Die ersten betrachten die OJHS als Freizeitgestaltung - da spielt der Werbemanager einer Firma neben dem Philosophiestudenten im 20. Semester; die zweiten benutzen die OJHS zur Berufsbildung - dies sind Lehrer und Sozialarbeiter, die selbst mit Musikgruppen arbeiten oder arbeiten wollen; die dritten sind Schüler, von denen

der eine oder andere daran denkt, sich später beruflich mit Jazz zu beschäftigen - sie betrachten die OJHS folglich als Vorbereitung zur Berufsausbildung. An dieser Darstellung wird der buntzusammengewürfelte Teilnehmerkreis sichtbar, und es verwundert nicht, daß der jüngste Teilnehmer 14, der älteste 60 Jahre alt ist.

Diese Teilnehmer haben sich zu einem „Anfänger-“ und zu einem „Fortgeschrittenen-Ensemble“ zusammengeschlossen. Im Zentrum der Unterrichtsarbeit steht das Zusammenspiel in diesen Ensembles. Begleitet wird es von theoretischen Erläuterungen. Die Ensembles setzten sich - von den Instrumenten her gesehen - aus 2 bis 3 Pianisten, Bassisten, Gitarristen und Schlagzeugern zusammen. Die übrigen Ensemblemitglieder spielen Melodieinstrumente (überwiegend Saxophon). In den Ensembles werden Jazzthemen gespielt, wobei neben der Erarbeitung des Themas und des Arrangements vor allem die Improvisation, bzw. Improvisationsübungen im Mittelpunkt der Arbeit stehen. Dabei mußten die die OJHS leitenden Musiker von der Tatsache ausgehen, daß die Hälfte der Teilnehmer noch nie improvisiert hatte und auch die instrumental und theoretischen Kenntnisse fast gleich Null waren („Wie greife ich denn das b auf dem Saxophon?“ „Kannst du mir mal die Buchstaben unter die Noten schreiben?“). Die pädagogische Aufgabe besteht somit darin, für Schüler, die nur über geringe musikalische Vorkenntnisse verfügen, einen Weg zu finden, über den sie in die Jazzimprovisation eindringen können.

Das Motivationsniveau unter den Teilnehmern ist sehr hoch. Aus folgenden drei Gründen trägt die Lernsituation, nämlich das Erarbeiten von konkreten Musikstücken im Ensemble, zu diesem hohen Moti-

vationsniveau bei. Zum einen empfinden die Teilnehmer eine Befreiung aus der Isolation - sie üben nicht mehr allein zu Hause vor sich hin, sondern bereiten sich auf ihren Beitrag zu einem bestimmten Gruppenziel vor; zum anderen kann jeder in der Gruppe zu einem Klangergebnis beitragen, das den bei allen vorhandenen Hörerwartungen weit mehr gerecht wird als die nur allein produzierten Klänge; und nicht zuletzt ist alles Üben, sind alle theoretischen Erläuterungen auf konkrete Stücke, auf konkrete Musik bezogen. Das musikalische Material wird so aufgearbeitet, daß es von allen Gruppenmitgliedern auf ihrem individuellen Leistungsniveau bewältigt werden kann. Dadurch kommt es zu ständigen Erfolgserlebnissen, die das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten, und vor allem in die Fähigkeit zu lernen, ständig wachsen läßt. All die bisher aufgeführten Momente haben ihre motivierende Wirkung aber erst durch die Voraussetzung, daß die Teilnehmer freiwillig kommen und sich mit der von ihnen bevorzugten Musik beschäftigen, dabei nicht nur reproduktiv tätig werden, sondern in der Improvisation selbst musikalisch kreativ tätig sind.

Infolge der Anregung durch die OJHS haben sich einige Teilnehmer Privatlehrer für den Instrumentalunterricht gesucht. Andere berichten, jetzt bewußter Musik zu hören. Sie kaufen sich gezielt Schallplatten und gehen in bestimmte Konzerte. Die Teilnehmer haben auch außerhalb der OJHS Kontakt zueinander. Sie musizieren zusammen, treffen sich bei einem Glas Bier oder besuchen zusammen Konzerte. So hören sie in einem Joe Henderson Konzert plötzlich den „Al Blues“, den sie letzte Woche noch selbst gespielt haben und unterhalten sich darüber „was der so alles darüber spielt.“

Die OJHS hat in der Stadt viel Anklang gefunden. Daraufhin wurde die Schule im Januar'81 um zwei neue Kurse erweitert, an denen wieder mehr als 40 Interessenten teilnehmen. Natürlich sind neben den vielen positiven Entwicklungen in der OJHS auch Schwierigkeiten aufgetreten. Als erstes sind da die Räumlichkeiten zu nennen, die groß genug, heizbar und akustisch geeignet sein müssen. Zudem können sich wegen der Geräuschentwicklung eventuell Nachbarn gestört fühlen. Für die Kölner Musiker war es schwierig, überhaupt Räume zu finden. Die musikalische Arbeit wird durch die unterschiedlichen Leistungsniveaus der Teilnehmer erschwert. Das Verhalten der Teilnehmer der „Fortgeschrittenengruppe“ war hier und da von Konkurrenzverhalten und gegenseitiger Leistungserwartung geprägt. In dem ersten halben Jahr war die Ausfallquote in den beiden Ensembles ca. 50%. Dies begründet sich wohl darin, daß zum einen am Anfang einige Teilnehmer nur mal reinschauen wollten und zum anderen

sich die Gruppen quantitativ funktionsfähig geschrumpft und dabei auf ein mittleres Leistungsniveau eingependelt haben. Einige Teilnehmer sind neu dazugekommen, so daß z.Z. noch ca. 10-15 Teilnehmer in jedem Ensemble sind.

Um eine konkrete inhaltliche Vorstellung von der Arbeit in der OJHS zu geben, möchte ich im folgenden das dort verwirklichte musikalische Konzept skizzieren und dann einen Unterrichtstag ausführlich darstellen. Es wird dabei ausreichend sein, sich auf die „Anfängergruppe“ zu beziehen. Wie oben schon erwähnt, werden bei den Teilnehmern der OJHS keine theoretischen Kenntnisse und nur geringe spielerische Fähigkeiten auf dem Instrument vorausgesetzt. Dies bedingt, daß das musikalische Material, mit dem gearbeitet wird, so beschaffen sein muß, daß es von den Teilnehmern durch Vorsingen oder Vorspielen aufgenommen werden kann. Da auch das Improvisieren erst gelernt werden soll, muß zunächst teilweise mit festen Vorgaben gearbeitet werden. So eine Vorgabe war am ersten Tag der OJHS z.B. folgende Baßfigur:

Diese Figur eignet sich aus folgenden Gründen:

- a) sie ist leicht zu spielen
- b) sie gibt einen charakteristischen Rhythmus vor (Bossa Nova)
- c) sie definiert durch das Quintintervall eine bestimmte Tonalität
- d) sie schafft, als Ostiano gespielt, einen Groove

Der Pianistin wird ein Akkord gezeigt, der zu der Baßfigur paßt, und der Schlagzeuger kann erstmal gleiche Achtel auf dem Becken spielen. Dadurch ist ein Fundament geschaffen, auf dem die Solisten ihre ersten Improvisationsversuche machen können. Diese jetzt auszuführen, würde den hier zur Verfügung stehenden Rahmen überschreiten. Von diesem Einstieg ausgehend erarbeiten die Teilnehmer Stücke, in denen sie bei der Improvisation mit einer Harmonie auskommen, und die Rhythmusgruppe weitgehend ostinat spielen kann. Themen dieser Art findet man vor allem im Modal- und im Rock-Jazz. Parallel lernen die Teilnehmer in dem Elementarlehrgang Notenlesen und einfache musikalische Strukturen (Intervalle, Tonleitern, Dreiklänge,...) kennen. Aufgelockert wird die theoretische Arbeit durch rhythmische Übungen (Klatschen) und Gehörbildung (Singen).

Auf der nächsten Stufe beschäftigt sich das Ensemble mit Bluesstücken. Obwohl dem Blues ein Harmonieschema zugrunde liegt, kommen die Solisten bei der Improvisation noch immer mit einer Skala, der Bluesskala, aus. Die Rhythmusgruppe

ist jetzt schon etwas mehr gefordert, da sie mindestens drei Harmoniewechsel bewältigen muß. Neben binären Rhythmen werden jetzt auch Stücke in ternärer Rhythmik gespielt. Das Ensemble arbeitet ca. ein halbes Jahr lang an Stücken, bei denen es bei der Improvisation mit einer Skala auskommt. Die Teilnehmer haben dabei ihre improvisatorischen Fähigkeiten soweit entwickelt, daß sie jetzt den Versuch unternehmen können, über Stücke

len. Zunächst erarbeiten wir das Arrangement. Aus der Partitur ist ersichtlich, daß das Arrangement für alle Stimmen ausgeschrieben ist. Da wir die Teilnehmer inzwischen gut kennen, sind wir sicher, daß jeder seinen Part nach ca. 7a bis ³A Stunden spielen kann. Nach dieser Zeit wird eine kleine Pause eingelegt, und wir hören uns die Aufnahme von Herbie Hancock („Empyrean Isles“ Herbie Hancock, Blue Note 84175) an.

mit „echten Harmoniewechseln“ - den sog. Changes -, d.h. Harmoniewechsel, bei denen sich das Tonmaterial (die Skala) verändert, zu spielen. Da das Ensemble neben Bluesstücken bisher hauptsächlich Themen aus dem modalen Jazz gespielt hat, wählen wir, daran anknüpfend, das Stück „Cantaloupe Island“ von Herbie Hancock aus, um in das Spiel über Changes einzusteigen.

Im Folgenden möchte ich den Verlauf dieses Unterrichtstages ausführlich darstel-

Danach spielen wir das Thema noch einmal mit sich anschließender Improvisation. Jeder Solist versucht erst einmal, irgendwie mit dem Stück klarzukommen. Die Rhythmusgruppe hält sich dabei weitgehend an die Vorgabe des Arrangements. Die meisten Solisten erleiden natürlich fächerliche Einbrüche. Die Rhythmusgruppe läßt sich davon aber nicht irritieren. Nach einem Harmoniedurchlauf (Chorus) wechselt der Solist, falls die Spieler die Orientierung verlieren sollten, notfalls auf Zeichen. Nach diesem Ver-

such ist allen klargeworden, daß man sich mit diesen Harmonien genauer beschäftigen muß, und so steigen wir an dieser Stelle in die Improvisationsübungen ein. Um nicht nur die Finger und den Kopf, sondern auch die Ohren zu schulen, werden alle Übungen erst gesungen und danach auf dem jeweiligen Instrument gespielt. Die erste Übung füllt den Quintraum der Harmonien aus.

a) Zunächst werden die Akkorde einzeln vorgestellt. Schon die spätere Verbindung der Akkorde antizipierend singen und spielen die Teilnehmer von Fm7 den 1.,3.,4. und 5., von Db7 den 3.,5., und 7.,den Dm7 den 1.,3.,4., und 5. Ton gemeinsam rubato auf- und abwärts.

b) Danach wird das Gleiche im Rhythmus geübt. Auf einer Harmonie bleibend wechselt alle vier Takte der Solist. Die Rhythmusgruppe begleitet das Ganze.

c) Nachdem die einzelnen Harmonien so vorbereitet worden sind, werden jetzt die Harmonieverbindungen geübt. Zunächst werden nur zwei Verbindungen hintereinander gespielt: Fm7/Db7 - Db7/Fm7 - Dm7/Fm7. Dies kann auch zuvor im Rubato geschehen, danach im Tempo. Die Harmonien wechseln dann alle vier Takte. Hierbei wird auf die gemeinsamen und auf die sich verändernden Töne der Harmonien hingewiesen. Bei Fm7/Db7 ist der sich verändernde Ton (C-Cb) interessant. Da einer der Teilnehmer Schwierigkeiten hat, wird ihm der Rat erteilt, erst einmal nur mit den beiden Tönen zu improvisieren. Die Harmonien Db7/Dm7 und Dm7/Fm7 sind nur durch einen gemeinsamen Ton, das F, miteinander verbunden. Auf diesem Ton kann sich der Improvisator beim Harmoniewechsel aufhalten und von ihm aus die anderen Töne der Harmonie anspielen.

d) Das Stück kann jetzt ganz durchlaufen. Diese Ausführungen mögen an dieser Stelle reichen, um dem Leser einen Eindruck von der OJHS zu geben. Die die OJHS leitenden Musiker sind dabei, eine ausführliche Dokumentation ihrer Arbeit zu erstellen. Die Dokumentation wird alle in der OJHS erarbeiteten Themen und Arrangements - versehen mit methodischen und didaktischen Begleittexten - beinhalten. Sie ist als Materialsammlung und konzeptionelle Anregung für Musikpädagogen, die in ähnlichen Bereichen arbeiten oder arbeiten wollen, gedacht. Vom 8.-10 Mai wird von den Kölner Jazzmusikern ein Fortbildungskursus veranstaltet, in dem die hier angerissene Thematik theoretisch und praktisch behandelt werden soll. Interessenten können sich bei der LAG-Musik, Küppelstein 34, 5630 Remscheid, anmelden. Falls jemand noch weitere inhaltliche Informationen haben möchte, kann er sich an die Initiative Kölner Jazzhaus, Eichendorffstr. 8, 5000 Köln 30, wenden.

Rainer Linke

Mein Leben gehört ganz der Musik

Alexej Koslow

Bei den Berliner Jazztagen im vergangenen Jahr waren zum ersten Mal zwei Gruppen aus der Sowjetunion zu Gast: das Trio des Pianisten Wjatscheslaw Ganelin und Arsenal, die Jazz-Rock-Formation des Tenorsaxophonisten Alexej Koslow, deren traditionelle Fusion-Musik beim kritischen Jazztage-Publikum überhaupt nicht ankam. Achim Forst sprach mit Alexej Koslow über seine Musik und die Situation des Jazz in der Sowjetunion.

„Wie informieren Sie sich über die internationale Jazzmusik, zum Beispiel über John McLaughlin? Hören Sie Bänder, die wie im Samisdat in Umlauf sind?“

„In Moskau ist das nicht so schwierig, denn dort gibt es viele Sammler, die die neuesten Platten aus den USA und Europa haben. Für uns ist es kein Problem, neue Musik zu hören, alle Arten - Jazz, Rock and Fusion.“

„Und woher bekommen Sie die Platten?“

„Ich selbst mache Bandaufnahmen, ich sammle keine Platten. So kann ich ein Stück oder einen Teil davon immer wieder hören. Denn wir hören nicht einfach zu, wir studieren.“

„Welche Einflüsse, welche Musiker sind am wichtigsten für Sie?“

„Zwei Arten von Musikern. Einmal Leute wie Miles Davis, ein Mann, der offen ist für alle Arten von Musik. Nicht nur ein Mai begann er eine neue Art von Musik zu machen. Anfang der 50er, nach der Bop-Ära war er der erste, der Cool spielte. Dann den modalen Jazz Anfang der 60er wie So What und A Kind of Blue. Später war er der erste Hardbop-Spieler und danach war er der erste Fusion-Musiker. Und alle seine Schüler wie Chick Corea, Herbie Hancock, vielleicht Mahavishnu, Billy Cobham und Joe Zawinul weisen heute neue Richtungen in der modernen Musik. Leute wie er sind sehr selten. Denn alle Stars des Jazz spielen üblicherweise in einem Stil. Aber Miles Davis ändert seinen Stil, seine Philosophie, seine Ästhetik.“

„Und sie wollen ihm nachfolgen?“

„Ja. Ich selbst habe auch alle Stile durchgemacht. In den 50ern habe ich à la Gerry Mulligan gespielt, dann Cool Jazz, und danach studierte ich Charlie Parker und Cannonball Adderley. Ende der 60er Jahre landete ich beim Free Jazz. Ich mag sehr Ornette Coleman, John Coltrane und Archie Shepp. Aber Anfang der 70er Jahre verstand ich dann, daß die schwarze freie Musik nichts für mich und meine Freunde war, denn ich habe andere Probleme. Ich begann andere Musik zu spielen und darüber nachzudenken. Mahavishnu war für mich ein gutes Beispiel zum Nachdenken und ich versuchte mehr über alte Volksmusik herauszubekommen. Musik, die aus einer Zeit stammt, in der Musik noch keine Kunst war, sondern ein Mittel, um eine Verbindung mit der Natur und Geistern (Spirits) aufzunehmen. Rock, Funk und alle Arten moderner Musik öffneten unsere Herzen und Seelen und die des Publikums. Wir versuchen an unser Publikum zu denken, und in unserer Musik gute Gefühle, Liebe und Frieden umzusetzen.“

„Ist Ihre Fusion-Musik populär in der UdSSR?“

„In unseren Konzerten gibt es keine freien Plätze, sie sind immer ausverkauft. Die Konzerte sind für die nächsten eineinhalb Jahre schon verplant. Wir wissen jetzt schon, wo wir 1982 spielen werden, denn in allen Städten wollen die Leute diese Art von Musik hören.“

„Sie sagten, daß Ihnen in der Sowjetunion alle nötigen Informationen und Schallplatten zugänglich sind. Dem Berliner Publikum aber gefiel Ihre Mahavishnu-Fusion-Musik nicht besonders, weil sie den Stand John McLaughlins vor fünf Jahren repräsentiert. Auch Mahavishnu hat sich inzwischen mit ganz anderer Musik beschäftigt und sie in sein Spiel integriert, in der Gruppe Shakti zum Beispiel. Die Musik, die Sie gespielt haben, kam dem Publikum wohl allzu bekannt vor.“

„Vielleicht. Aber jetzt haben wir ein anderes Programm, das wir hier in Deutschland nicht präsentieren konnten, weil einer der neuen Musiker nicht dabei sein konnte. Wir spielen nun Musik in der Richtung von Oregon, Musik ohne Schlagzeug und Baßgitarre mit Percussion. Es ist eine Art Kammermusik in der Art von Ralph Towner und Jan Gabarek. Hier in Berlin haben wir aus unserem alten Programm gespielt. Wir wollten auch ganz andere Stücke vorstellen, aber nach dem Ganelin-Trio, das sehr harte, avantgardistische Musik spielte, entschieden wir uns, einfachere Stücke zu spielen, weil das Publikum sonst zu stark ermüdet. Wir wollten eigentlich ein Stück von Prokofieff vorführen.“

„Das wäre sehr interessant gewesen.“

„Aber nicht in diesem Konzert. Die Leute waren einfach zu müde. Deshalb haben

wir Power- und Energy-Musik gespielt. Es ist schon sehr schwierig am Ende eines Konzertes nach drei Gruppen aufzutreten. Wir achten immer sehr stark auf die Reaktionen des Publikums und richten danach die Formen unserer Stücke aus, an welchen Stellen Höhepunkte kommen müssen und so weiter.“

„Wann hat es bei Ihnen den Durchbruch zur staatlichen Anerkennung der Jazzmusiker gegeben?“

„Das passierte in den letzten zehn Jahren! In der zweiten Hälfte der 60er Jahre traten in der UdSSR große amerikanische Musiker wie Duke Ellington, Benny Goodman, Thad Jones-Mel Lewis auf. Außerdem Big Bands aus amerikanischen Universitätsstädten, Texas, Illinois, und auch große Country-Musiker, Bluesmusiker wie B. B. King und viele andere. Danach änderte sich die Situation: Unsere Musiker hörten auf, den amerikanischen Jazz zu imitieren und begannen eigene Musik zu schreiben. Und heute spielen wir nur noch unsere Musik und haben den Status professioneller Musiker. Ende der 60er Jahre wurde Jazz noch an wenigen Orten in kleinen Jazzclubs gehört, in den 70ern aber wurde der Jazz zur Konzertmusik. Wir spielen inzwischen nur noch in großen Sälen, vor Konzertpublikum in gepflegtem Rahmen. Ich glaube, das gibt es im Moment nur in Rußland, diese Art Jazz zu hören. Es ist eben etwas Besonderes. Es ist für uns eine gute Situation, in Sälen zu spielen, in denen am Vortag ein Sinfonieorchester oder ein Kammerorchester aufgetreten ist.“

„Kennen Sie die DDR-Jazzmusiker?“

„Nein, nur die Westdeutschen wie Albert Mangelsdorff oder Toto Blanke. Mit ihm haben wir vor zwei Jahren in Polen zusammen gespielt. Ich kenne auch Musiker des United Jazz und Rock Ensembles. Und 1979 haben wir in Ungarn mit dem Manfred Schoof Quintett gespielt - eine ausgezeichnete Gruppe.“

„Würden Sie nach Ihrem Auftritt hier gerne wieder in Deutschland gastieren?“

„Ja. Aber das hängt nur von den westlichen Konzertmanagern ab. Denn unsere Organisationen, die Agentur und das Kultusministerium möchten uns sehr gerne in den Westen schicken.“

„Aber bisher nicht.“

„Jetzt hat sich das geändert. Niemand hier kennt die sowjetischen Jazzler, während man alles weiß über das russische Ballett, die Oper, die Chöre und das Tanzen. Und keiner weiß, daß es Bands gibt, die traditionellen und modernen Jazz spielen.“

„Sie sind einer der berühmtesten Jazzmusiker der UdSSR. Können Sie einige wichtige und interessante Gruppen und Musiker nennen, die bei uns überhaupt noch nicht bekannt sind?“

„Zum Beispiel German Lukianow, ein Trompeter. Er spielt mit seiner Gruppe Kadans Musik wie Lennie Tristano und

John Coltrane in den 60ern - Hardbop mit Elementen der Avantgardemusik, von ihm selbst komponiert. Sehr gut sind auch das Quartett Allegro von Nicolai Lewinowskij und der Pianist Leonid Tschichik. Er bestreitet improvisierte Solokonzerte. In Leningrad gibt es Dixieland-Bands und eine sehr gute Bebop-Gruppe von David Golochokin. Vapirow hat eine kleine Avantgardegruppe. Hans Kumpf kennt ihn sehr gut. Er will in Leningrad mit Vapirow arbeiten. Er weiß sicher viel über die Leningrader Jazzszene zu berichten. Dann gibt es unter anderem noch die Gruppe, in der der Bruder von Wladimir Tarasow, dem Schlagzeuger des Ganelin Trios, mitspielt. Wladimir Ritschkij ist der Leiter dieses Avantgarde-Quintetts. Sie spielen im Stil des Ganelin Trios freie Musik. Und dann noch die vielen Gruppen in Asien, im Kaukasus.“

„Sie haben diese Musiker auf ihren Tourneen kennengelernt?“

„Ja, natürlich. Wir spielen jeden Monat in zwei bis drei Städten. Und nach zwei Wochen in Asien, zwei Wochen in Sibirien hat man neue Kontakte, neue Freunde. Sehr interessant.“

„Welche allgemeinen Probleme gibt es für Jazzmusiker in der Sowjetunion?“

„Das einzige Problem, das ich habe, ist meine mangelnde Kraft. Wir geben soviele Konzerte. ...“

„Ich meine die anderen, nicht so berühmten Musiker.“

„Ihr Problem ist es, gute Musik für sich selbst zu schreiben. Denn unsere Regierung sieht es nicht so gerne, wenn unsere Bands nur amerikanische Musik spielen. Wenn man seine eigene Musik vorstellt, ist alles in Ordnung, wenn man aber nur Standards spielt, kann man leicht als Bourgeois bezeichnet werden.“

„Sie meinen, die Gruppen sollten mehr eigene Stücke komponieren?“

„Genau, aber das ist eben nicht so einfach. Immer mehr Bands spielen Jazz, aber keinen eigenständigen. Es ist nicht leicht für unsere Musiker, nachdem sie viele Jahre lang die verschiedenen Stile des amerikanischen Jazz studiert haben.“

„Wie steht es mit der sozialen Sicherheit der Musiker in der UdSSR?“

„Musiker, die nicht die Fähigkeit haben, zu komponieren, spielen gewöhnlich kommerzielle Musik, in Discos, Restaurants, Tanzcafés. Sie haben viel Geld und keine Probleme. Das größte Problem für kreative Musiker aber ist das Geld selbst. Für mich als Leiter von Arsenal ist es zum Beispiel sehr schwierig, gute Musiker zu finden, die bereit sind, auch für nicht soviel Geld zu arbeiten. Das zweite Problem ist, daß man ein Leben in Hotels führt, in Restaurants ißt, und damit den Kontakt zu Familie, Eltern, Kindern verliert.“

„Wann waren Sie zuletzt zu Hause bei Ihrer Familie, bei Ihrer Frau?“

„Es ist lange her, aber das macht nichts, denn mein Leben gehört ganz der Musik.“



Mächtige Klangblöcke aus bestimmtem Tonvorrat, von den Streichern, Blechbläsern und Holzbläsern in raffinierter Grobheit zur spannenden Dramaturgie gebracht: London Jazz Composers Orchestra
Foto: Dagmar Gebers/FMP

Englische Langstreckenläufe

13. Workshop Freie Musik Berlin

„London Music Now“ hieß es bereits vor neun Jahren in der Philharmonie während der Berliner Jazztage 72. Die wichtigsten Musiker der englischen Szene freier Improvisation waren damals schon in Berlin, dokumentierten ihre typischen Züge unterkühlter Klassizität, die längst in ein Gesamtbild des europäischen Free Jazz aufgegangen sind. Damals gab es abgepackte Kurzinformation im Konzertritus, sechs Gruppen an einem Abend.

Im 13. Workshop Freie Musik in der Berliner Akademie der Künste nun das genaue Gegenteil: die Musiker spielen mehrmals, Zuhören ist anstrengende ästhetische Arbeit, den Improvisationen als Ausschnitte längerfristig gestalteter Klangprozesse gerecht zu werden, fast unmöglich.

Thema England: einige Musiker haben bereits ihren Namen in der europäischen Avantgarde des Free Jazz und der freien Improvisation: Paul Rutherford zum Beispiel oder die Schlagzeuger Tony Oxley und John Stevens, der Bassist Barry Guy oder die Saxophonisten Trevor Watts und Evan Parker. Und wenn man sie da alle zusammen sieht und hört, in der Ausstellungshalle der gut besuchten Akademie,

so sind vom Bekanntheitsgrad her zunächst europäische Musiker versammelt. Englischer Jazz? Was ist daran so englisch? Wir kennen die Holländer, ihre typische Theatralisierung des Instrumentes mit politischem Effekt, wir kennen die DDR-Szene mit ihrem volkstümlich radebrechten Sarkasmus, wir kennen die Klang- und Krafttütler des westlichen Deutschlands. Und doch ist der europäische Free Jazz ohne die musikalischen Kennzeichen der englischen Szenerie nicht denkbar. John Stevens war es, der Mitte der sechziger Jahre in London jenen „Little Theatre Club“ initiierte, eine unverzagte Experimentier-Werkstatt gegen alle äußeren Anfeindungen, in dem das Spontaneous Music Ensemble eine Art Brennspeigel der Londoner Avantgarde bildeten. Die Organisationsform war eine Musiker-Kooperative, ähnlich unserer Berliner Free Music Production und auch mehr als nur ein Modell demokratischer Selbstverwaltung, was geschäftliche Dinge anging. Zwei Züge prägten von Anfang an den englischen freien Jazz: erstens das Geräusch als Klangmaterial und zweitens die Aufhebung der klanglichen Charakteristika des Instruments. Das ergibt in der Konsequenz eine Sparsamkeit gegenüber allen üppigen Gefühlstugenden, die der tradierte Jazz in den Bereichen der Artikulation, der Phrasierung und Intonation ausbildete. Radikaler als in jedem anderen Land des Free Jazz wurde jede Erinnerung an melodische Gestalt, an harmonische Abbildung von Emotion getilgt. Gibt

es überhaupt ein Schlagwort, das den englischen Jazz spezifisch kennzeichnen könnte, so das Schlagwort von der asketischen Strenge gegen sich selbst, der viktorianischen Kühle, die zuweilen bis zur ästhetischen Selbstentsagung geht. Ein Engländer parodiert sich nicht, stoppt ab vor der Pointe und wird überraschend ernst.

Gleich die erste Gruppe, Alterations, in der Besetzung David Toop, Flöte, Peter Cusack, Gitarre, Steve Beresford, Piano, und Terry Day, Schlagzeug provoziert das Schlagwort von der Askese als sich selbst hinderndem Spieltrieb. Ein Arsenal von Geräuschinstrumenten ist ausgebreitet, Blasgeräte aller alltäglichen Arten von Luftballon über Röhren bis zu Trillerpfeifen, Tasteninstrumente aus der Kinderstube neben dem großen Flügel, Mundharmonika und so weiter, klangfertige Fundstücke, Spielzeug, dessen Theatralisierung oder auch nur Ironisierung sich die Akteure konsequent verweigern. Sie bleiben immer akkurat im verschrobene Klanghäuschen, greifen zum nächsten Instrument, kaum daß das eine sekunden-schnell ausprobiert ist. Eine scheue Hektik macht sich da breit, eine vornehm steife Pennäler-Spaßigkeit in Klanguniform. Und dies tatsächlich zu hören, die Klanguniform (nicht im Sinne von Uniformiertheit), wenn man wegsieht, sich vom behende abgespaltenen Katalog der Klangfindungen abwendet.

Ästhetischer Impuls und Vergleichsmaßstab für die akustischen Verfremdungen

sind erstarrte Fundstücke aus der englischen Musiktradition: Rock-Akkorde, ein populärer Song, ein romantisch empfindsames Arpeggio auf dem Klavier. Sie sind Erinnerung, um - trotz aller vordergründigen Aktion - eine in sich kohärente Geräuschklang-Collage zu erreichen, in der kein Instrument mehr unterscheidbar ist, wie Glasfaser nervig strukturiert, in Schichten übereinander gelagert, versteift von beharrlich repetierten elektroakustischen Floskeln. Werden sie weggezogen, klimpert spielerisch und lonely das winzige Plastikklavier.

Das London Jazz Composers Orchestra, geleitet vom Bassisten Barry Guy, macht die ästhetische Grunderfahrung des englischen Jazz in orchestraler Weise sehr deutlich: mächtige Klangblöcke aus bestimmtem Tonvorrat, von den Streichern, Blechbläsern und Holzbläsern in raffinierter Grobheit zur spannenden Dramaturgie gebracht. Die Klanggestalten sind gleichsam graphischer Natur, temperamentvoll zusammengeknüpft nur von den freien Einwüfen zweier Kontrabässe.

Aus dem Orchester heraus zwei Demonstrationen des Gemeinten: mit Barry Guy am Baß und John Stevens am Schlagzeug schaffen es der Saxophonist Trevor Watts, der Trompeter Mark Charig und

13. Workshop Freie Musik in der Berliner Akademie der Künste: Die Solisten. Sie sind unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt zu erfassen, nicht einfach nur das Vokabular ihres Instrumentes zu erweitern. Sie erstellen vielmehr individuelle Grammatiken freier musikalischer Rede, verwandeln ihr Instrument in ein ganzes Instrumentarium. Sie schaffen sich gleichsam musikalisch ihr eigenes Klanglabor, wo sie mit allen erreichbaren Stoffen der musikalischen Welt mit Formkatalysatoren und musikalischen Chemikalien experimentieren, die internationale Welt der Klangsprache hereinholen und als individuelle Musikgestalten regionalisieren.

Da ist der Gitarrist Derek Bailey, im strengen Habitus des forschenden Oxford-Akademikers. Auf einer normalen Western-Gitarre spielt er, in inventionsartiger Gebärde, freie Instrumentalassoziationen, Sitarähnliche Klänge, Musik des Clavecin, des Cembalo: das ist verrückt, plötzlich Raga-Modelle im altenglischen Purcell-Stil zu hören. Die Grenze zwischen instrumentaler Eigenart und Geräusch ist das Medium, das Bailey immer wieder benutzt, um die verschiedenen Materialien zu binden, auseinander hervorgehen zu lassen. Faszinierend.

Der Pianist Keith Tippett setzt dagegen auf die Ästhetik des Langstreckenläufers. Seine der Minimal-Art entstammende Technik hat nichts Meditatives. Er arbeitet vielmehr gegen die Gesetze der Musik als Zeitkunst an, erreicht durch Daueranstrengung in den gehämmerten, akzentverschobenen Diskant-Figuren, in der verschwimmenden Baßregion, in den Orgel- und Cembaloklängen, die er bei geöffnetem Pedal in den Flügelsaiten auswirzt und gedehnt stehen läßt, eine Aufhebung von klanglicher Bewegung in sich selbst. Sie gerät zum subjektiv zeitlosen Raum, so wie der Langstreckenläufer, der gegen die Uhr läuft, zugleich ihre Zeit aufsaugt und in durchmessenen Raum verwandelt.

Maggie Nichols ist eine „feminist improvising woman“. Sie instrumentalisiert nicht nur ihre Stimme, sondern durchbricht theatralisch, zirzensisch, clownesk die Grenze von Stimme, Volumen, Körper. Ihr Anliegen ist der Protest gegen die männliche Funktionalisierung der Frau in Körper (oben, Mitte, unten), Schönheitsimage, Ehegespons, Groupie, Kaffeetante, Spielmäuschen, Anhängsel, und was der mißlichen männlichen Bräuche mehr ist. Ihr Grundansatz ist eine vehemente körperliche Innenspannung, die, präzisiert durch das



Setzt auf die Ästhetik des Langstreckenläufers: Keith Tippett
Fotos: Dagmar Gebers/FMP

Durchbricht theatralisch, zirzensisch, clownesk die Grenze von Stimme, Volumen, Körper: Maggie Nichols

Evan Parker auf der Klarinette, mit phantasievoller Artikulation die Klangeigenschaften ihrer Instrumente gleichsam ausbleichen, aufzuheben, eine Art neutrale Blues-Ballade im changierenden Klangstrom zu präsentieren. Er versiegt und fließt neu. Bewegung ist Klangzeit und - als Ideal - stehender Klangraum. Und im zweiten Beispiel ist ohne Hinsehen kaum noch unterscheidbar, wer welches Instrument spielt: ob Paul Rutherford sein Baritonhorn (auch Euphonium genannt), Melvin Poore seine Tuba und Alan Tomlinson wirklich die Posaune.

Da ist Lol Coxhill, der Sopransaxophonist mit der stolzen Savalas-Frisur, ein Meister des Bläser-Glissando. Dieses Gleiten, die impressionistische Entmaterialisierung der Technik, um über sie hinaus vom Instrument wesensverschiedene Gestaltungen zu erreichen, nähert das äußerst weich angeblasenen Saxophon einmal der Oboe, ein anderes Mal dem typischen Klang des Violinvibrato: Ein Baudelaire des Saxophons, der, das wirkt unheimlich, die Blues-Verschmierungen im modernen Klanggewand zur jenseitig schönen Welt ausweitet.

Kopf- und Bauchdenken reguliert, in Stimmklang umgesetzt wird, in Texte, Wortfetzen („War das Paradies ein männlicher Vergnügungspark oder warum ist der Vergnügungspark das männliche Paradies?“), Pantomime, Cabaret, frei improvisierte Lyrik. Das, was man hört, ist Keifen, Zischen, Folk-Song, Witz, Opernarie, Kallauer, Koloratur, Bluesröhre, Seat, Quiet-schen, Trällern, Atmen. In rasender Virtuosität ergibt das ein totales (manchmal ein bißchen zu sehr herumhampelndes) Körpertheater per Stimme.

Jürgen Engelhardt

Jazz aktuell

Kompromiß ohne Kratzer

Ron Carter Quartett

Der Pikkolo-Baß ist die Attraktion: Ron Carter, der 44jährige mit dem bunten Käppi, gebürtig aus Michigan und in der Jazzwelt zu Hause, der sich nie so recht zwischen Cello und Kontrabaß entscheiden konnte, zwar mit zehn Jahren die Kniegeige lernte, aber danach das tiefere Streichinstrument studierte, der an verschiedenen Musik- und Hochschulen und sogar, das verblüfft bei einem professionellen Jazzmusiker, auch im klassischen Orchester, das Gemütsschwanken zwischen wohlgeformter und jazzerdiger Kantilene auskostete, dieser Ron Carter teilte seine Stilistik in der Sideman-Phase dann präzise auf, spielte einerseits bei Eric Dolphy, Cannonball Adderley, Miles Davis und zog andererseits mit Friedrich Gulda (ein ähnlicher Fall) durch Europa - er hat sich nun zwischen Jazz-Bop und Klassik-Pop, Cello und Kontrabaß entschieden und schiebt, im gutgefüllten Berliner Quartier Latin, seinen instrumentalen Ausdrucks-

kompromiß in Form des Pikkolo-Basses (er ist immer noch größer als ein Cello, aber um eine Quart höhergestimmt als der Kontrabaß) an die Rampe: er ist da Soloinstrument, klangfarblich ausgestattet mit der herben Lieblichkeit des Cellotons, tief genug aber, um die leicht rumpelnden und näselnden Registereffekte des typischen Kontrabaß zu produzieren. Ron Carter bleibt dabei nobel genug, die Spieltechniken nicht avantgardistisch zu übertreiben, gar über das Flageolet hinaus auszudehnen. Kein Klangkratzer, im Gegenteil, ist auf der musikalischen Politur zu finden. Die Rhythmusgruppe ist traditionell besetzt (Wilby Fletcher, Schlagzeug, Leon S. Maleson, Kontrabaß, Ted Lo, Piano) und muß sich auf die klangtiefe Intimität des Soloinstruments einstellen: der leichte Besen regiert die Schlagzeugkontraste, das Piano bleibt in Nachtbar-Lautstärke. Das Ron Carter Quartett lebt stilistisch, unterhalb jedes Anspruchs auf Neuerung, von den klassischen Tugenden des leichten Swing, so, wie er mittlerweile im Vorspann von Kultur- und Sportsendungen diese Geste jungdynamischer Frische musikalisch anzukündigen pflegt: raffinierte Tempowechsel, Double-time-Spiel, Blockakkorde auf dem Piano, eine hü-

sehe Prise Bluesballade, etwas Jungle-Style auf den Tom-Toms.

Eine gepflegt arrangierte, dezente, der Eleganz ihres Gefühls sehr selbstsichere Musik kommt dabei heraus. Sie hat den amerikanischen Unterhaltungssong zur Grundlage, mischt deutlich ein bißchen Rockiges à la Hancock in das Themen-Medley, das die sich verlierende ästhetische Substanz rhythmisch eingängig zusammensticht. Auf Spontanes, auf Improvisation gar ist dieser instrumentale Ausbund an Unterhaltungsschmerz erst gar nicht angelegt: man könnte frühzeitig zum Bier greifen, würden die nun durchgehenden Sitzreihen des neueröffneten Quartier Latins nicht interessierte Miene zum heiteren Spiel erzwingen, zumal wenn man, unentrinnbar, von der Fraktion der Fußwippen umgeben ist.

Jürgen Engelhardt

Komplexe Einheit

A Touch Of Jazz

In der Rothenburger Jazzszene, sofern man von einer solchen überhaupt sprechen kann, scheint sich etwas zu tun. So veranstaltete das Goethe-Institut ein Konzert mit Peter Kowald, Leo Smith und Günther Sommer und danach war A Touch Of Jazz in der Tauberstadt zu Gast. Im Dideldum, wo bisher eigentlich nur Oldtime-Jazz zu hören war (künftig soll das anders werden), bot dieses Quartett aus Ansbach frischen, zeitgenössisch-modernen Jazz. Spielfreude scheint bei der Gruppe an erster Stelle zu stehen. Die Vier setzten sich jedenfalls mit solchem Elan und solch geballter Kraft ein - und zwar den ganzen Abend hindurch -, daß man seine helle Freude hatte. Es sind wahre Vollblutmusiker, die eine homogene, komplexe Einheit bilden und vor Vitalität und Einfällen sprühen.

Michael Session, Saxophonist aus Los Angeles, fesselte das Publikum durch die Intensität und Spiritualität seines Spiels, das zuweilen an John Coltrane erinnerte. Dieter Köhnlein überzeugte auf den Tasten und als Komponist durch Ideenreichtum und Einfühlungsvermögen. Bassist Bernhard Mrohs zeichnete sich durch hervorragendes technisches Können aus, das ihn als Solist und Sideman gleichermaßen wichtig für die Gruppe macht. Schlagzeuger Dennis Butler aus Boston, mit Berklee-Erfahrung, trommelte kraftvoll, dynamisch, voller Explosivität. Insgesamt gesehen ist A Touch Of Jazz eine Formation, die sich überall hören lassen kann und keinen Vergleich zu scheuen braucht. Das Publikum ließ die Musiker erst nach vier Zugaben von der Bühne.

Christine Nun

übertreibt die Spieltechniken nicht avantgardistisch: Ron Carter

Foto: Roland Fischer



15. Old Jazz Meeting:

Gold Washboard in Warschau

Polen hat eine reiche Jazztradition, seit dem ersten Jazzfestival 1956 in Sopot und dem ersten Erscheinen der Zeitschrift „Jazz“ nimmt es an Jazzaktivitäten eine führende Rolle in Osteuropa ein. Jährlich finden 9 Festivals statt: Gold Washboard in Warschau, Jazz nad Odra in Wroclaw (Jazz an der Oder in Breslau), Jazz Meeting in Lodz, Vocalisten Meeting in Lublin, Jazz Jantar am Bait, Jazz Jamboree in Warschau, All Souls Jazztage in Krakow, Jazz Autumn am Balt-See, Internationales Jazz-Piano Festival in Kalisz.

Beim „Goldenen Waschbrett“ in Warschau, das diesmal vom Januar auf den März verlegt worden war, aber wie immer im Traditional Jazzclub und im Stodola, dem Studentenzentrum des Politechnikums, stattfand, traten diesmal 27 Amateur- und Profi-Gruppen auf. Es gab zwei Wettbewerb-Konzerte, eine Jubiläumsveranstaltung, einen großen Jazzband Ball, ein Gala und ein Finale. Für den Wettbewerb war eine Jury aus namhaften polnischen Jazzpersönlichkeiten gebildet worden. Festival Organisator war Jerzy Bojanowski. Der musikalische Rahmen reichte vom New Orleans Jazz über Big Band Swing bis zum Mainstream, gewidmet war das diesjährige Meeting dem Posaunisten Kid Ory, nachdem es im Vorjahr im Zeichen von Charlie Christian gestanden war.

Bei den Wettbewerben war das Niveau der Amateurbands recht unterschiedlich, waren doch Anfänger und Semi-Profis dabei. Den Preis für das beste Kollektiv gewann die seit 17 Jahren bestehende Playing Family aus Krakau. Auffallend gut auch die Vitro Band mit der Sängerin Lola Szafran aus Krosno, die Swing à la John Kirby und Goodman bot und deren Posaunist Roman Syrek als bester Solist aus dem Wettbewerb hervorging. Bemerkenswert auch die Big Bands aus Szczecin und Gdansk, die Spiritual Singers Band aus Wroclaw, die Hot Traditional Band aus Warschau, das Gitarren Duo „Delta Blues“ aus Krakau und Sami Swoi.

Ein Höhepunkt war das Jubiläumskonzert der jetzt 10 Jahre alten Gold Washboard Company des Posaunisten Ryszard Zawistowski, die schon viele osteuropäische Länder und Kuba bereiste, im Vatikan 1979 ein Weihnachtskonzert für Papst Johannes Paul II. gegeben hat. Beim Publikum hoch favorisiert ist das von dem Pianisten Jan Bona geleitete Jazz Band Ball Orchester aus Krakau, das schon in ganz Europa und in den USA aufgetreten ist

und das vor allem die swingende Musik Count Basies und Duke Ellingtons zum Vorbild hat. Eine Profiband von Format.

Aus der CSSR kam die Metropolitan Jazz Band Prag, die ein wenig reserviert, aber doch swingend aufspielte, aus Schweden war als „heiße Band von kühlen Zonen“ eine wenig bekannte Gruppe der Universitätsstadt Lund angereist, Dänemark wurde durch die von dem Posaunisten Ole „Fessor“ Lindgreen geleitete Big City Band vertreten, die mit Bunk und Monk, Bechet und Beatles, Jelly-Roll und Griffin als musikalischem Background eine unwahrscheinliche Vielseitigkeit bewies.

Vier Jahre jünger als das „jubilierende“ Jazz Band Ball Orchester aus Krakau ist Papa Binnes Jazz Band aus Ost-Berlin, die immerhin auch schon auf eine 16jährige Tradition stolz sein kann und beim Warschauer Gold Washboard '81 Kid Ory zu Ehren eine mitreißende Version von dessen „Savoy Blues“ vorführte.

Beim Jazz Band Ball war natürlich auch wieder das Jazz Band Ball Orchester dabei, ebenso Papa Binnes Jazz Band, die Royal Rag Band und Sami Swoi, das überraschenderweise die führende polnische Sängerin Hanka Banaszak vorstellte und mit einem Glenn Miller Medley für eine Nostalgie-Stimmung sorgte.

Eine Überraschung gab es ebenfalls beim großen Finale, als die Gruppe Swing Workshop als Sängerin Mariana Wroblewska mitbrachte, die wie ihre Rivalin Wanda Warska zur polnischen Jazzgeschichte gehört und die bei diesem Schlußkonzert bewies, daß sie jung geblieben ist und nichts von ihrem Format eingebüßt hat. Der mit großer Spannung erwartete Auftritt des 70jährigen Ex-Basie Trompeters Buck Clayton machte deutlich, daß die großen Zeiten dieses Jazz Giants endgültig vorüber sind, daß er zudem gesundheitlich sehr gelitten hat. Mit der Gruppe Swing Session unter Leitung des alten polnischen Trompeters Henryk Majewski spielte Clayton einige Swingstücke und Blues, tat sich aber recht schwer, so daß der herzliche Beifall seinen einstigen großen Verdiensten um den Jazz galt, auch ein Dank für sein Erscheinen damit verbunden war, ist doch allein die Begegnung mit ihm ein Erlebnis.

Nun ist auch dieses Festival wieder Vergangenheit, doch bleibt der Jazz in Warschau lebendig in Jazzclubs wie dem Aquarium von Marek Cabanowski, wo täglich Jazz geboten wird und wo es auch eine gute Auswahl einheimischer Platten und von LPs mit ausländischen Formationen, die Polen bereist haben, gibt. Das nächste Golden Washboard Old Jazz Meeting, das zu besuchen sich ebenso lohnt wie das Warschauer Jazz Jamboree, wird vom 25.-28. Februar 1982 in der polnischen Hauptstadt veranstaltet.

Antonin Truhlar

Jazzige Reibung und freundschaftliche Riffs

Hot Club The Zigan

Alles spricht von Aussteigern, aber der Hot Club The Zigan hatte es bei seiner Session im Freiburger „Neumeyer Doctor Flotte“ nur mit Einsteigern zu tun. Wer da zwischendurch mal so alles mit einstieg? Ein Geiger, ein Gitarrist, eine Sängerin. Und von seinem Barhocker herunter stieg ein Mann, um seine Leidenschaft für den Solotanz in die Tat umzusetzen. Schließlich gab's noch einen Umsteiger, den Kontrabassisten des Hot Clubs nämlich, der sein Instrument verließ, um sich auch mal als Sänger zu produzieren. Na ja, es war also ganz schön was los in der Swing-Kneipe.

Swing-Jazz, eine Menge davon, aber auch deutsche Zigeunerlieder und ungarisch-rumänische Zigeunerweisen und Tänze, das alles brachte der „Hot Club The Zigan“, ein badisches Saiten-Quartett, das es längst mit den bekannten großen Namen der Django-Reinhardt-Erben aufnehmen kann. Daß diese Gruppe Standards wie „Autumn leaves“ oder den „Limehouse“ Blues in scharfem Tempo nimmt und sich dabei nie verheddert, das ist das eine. Und zum anderen wird da nicht einfach mehr oder weniger virtuos drauflos gezupft, sondern der Hot Club geht von Fall zu Fall programmatisch ans Werk. Ein schönes Lied wie „Flamingo“ wird mit Fingerspitzengefühl angetastet, das Thema wird als lyrisch gefärbtes Duo von Geige und Gitarre paraphrasierend vorgestellt. Oder ganz anders „Whispering“, das mit zickig betonten Humptaa-Akzenten nostalgisch witzig verabreicht wird.

Am Aufregendsten freilich ist bei dieser Gruppe eine gewisse Spannung durch Kontrast. Da stehen sich Geige und Sologitarre gegenüber. Schmittos Klänge behende Fiedel neigt in Melodie und Phrasierung mehr dem traditionellen Swing zu, Grappelli, South und Venuti sind unschwer herauszuhören. Meggi Patays elektrische Sologitarre indes strebt mit trockenem Sound, kühnen Straffungen und phantasievollen Improvisationseinfällen zum Mainstream- und Modern-Jazz eines Barney Kessel und Herb Ellis. Da ist sehr viel jazzige Reibung, aber doch nie ein böses Gegeneinander. Und in unisono gespielten frechen und fetzigen Riffs bringen die beiden Musikanten ihr unterschiedliches Feeling immer wieder auf einen freundschaftlich gemeinsamen Nenner.

Klaus Robert Bachmann

Jazz aktuell

Werkschau und Jahresversammlung
der Musiker-Kooperative-Schweiz
(MKS)

Jazzdays in Biel/Bienne

Biel/Bienne liegt in der nördlichen (Jura-) Schweiz und ist eine der wenigen geographischen Ausnahmen absoluter Zweisprachigkeit, Deutsch- und Welsch-(Französisch-)Schweiz treffen sich hier. Ein norddeutscher Besucher hat die Wahl, entweder mühevoll das Schwyzerdütsch zu ergründen oder aber seine bescheidenen Französischkenntnisse aufzufrischen. Biel (400 M. ü. N. N.) hat ca. 60000 Einwohner, liegt am gleichnamigen See, ist von über 1000 Meter hohen Bergen umgeben und die Probleme mit Kultur und Jugend, wie sie uns am Züricher Beispiel gegenwärtig sind, sind auch hier allenthalben spürbar.

Der Veranstalter, die MKS, ortsansässige Jazzmusiker und -liebhaber, hatten vom 20. bis 22. März ein dreitägiges Festival auf die Beine gestellt, das schweizerisches Flair ausstrahlte und sich in wichtigen Details von entsprechenden bundesdeutschen Veranstaltungen unterschied. Jeweils vom frühen Nachmittag bis teilweise weit nach Mitternacht stellten sich über zwanzig Gruppen und Solisten vor. Neben einem intimen Klein-Theater (Theatre de Poche = Taschentheater) in einem Kellergewölbe gab es den Saal eines (bei uns würde man sagen: alternativen) Restaurants, wo man die Auftritte der Musiker erleben konnte. War das Theater ein Raum zum intensiven ungestörten Zuhören mit reichhaltigem Free Jazz-Angebot, so gab's im Saal auch Gastronomisches, was bewirkte, daß die Musik (stilistisch bis „Salsa“) in den hinteren Stuhl- und Tischreihen im Kommen und Gehen und den Gesprächsfetzen fast ganz unterging. Jedoch wurde die allgemeine aufgeräumte Stimmung durch diesen Umstand eher begünstigt.

Da die MKS für alle improvisierenden Musikschaaffenden offen ist, zeigte z. B. ein Vergleich zwischen einem „freien“ Improvisator konventioneller Musikausrichtung (Eugen Fischknecht, p) und Irene Schweizer von der „jazzigen“ Seite, daß sich die Vertreter sog. „E“-Musik teilweise noch recht schwer mit ihrer Freiheit tun. Bemerkenswert auch, daß die ältere Jazzgeneration der Schweiz auf dem Gebiet der Klaviertrios à la Peterson, Billy Taylor und Bill Evans mit ungeheurer Spielfreude mitmischte (Remo Rau-Trio, Six Trutt-Trio). Ausgesprochen schweizerische Hardbop-Gruppen sind das Swiss Jazz Quintett

(auch in der BRD oft auf Reisen) und das Alain Guyonnet(p)-Quintett, dessen Kompositionen ebenso von Art Blakey's Jazzmessengers stammen könnten: es wirkte original-perfekt. Die Gruppe Upsilon des Saxophonisten Jürg Solothurnmann bot ideologisch und konzeptionell untermauerten Post-Bop mit Free Jazz-Elementen; die Musik ist hörenswerter, als es diese abgegriffenen Schlagworte zunächst erwarten lassen. Das Möslang-Guhl-Duo kam mit ernster Miene und Free Jazz auf die Bühne, gespielt auf alternativen Instrumenten (= umfunktionierten Haushaltsgegenständen), die auch im Publikum happening-feeling auslösten.

Gleichzeitig als Entschuldigung für mein selektives Verhalten seien der Vollständigkeit halber auch die übrigen Formationen beim Namen genannt: Trio KKK, Hans Koch-Quartett, MIT, Musica Libera, Markus Plattner-Trio, MGM, I Vitteloni (Free Jazz italienischer Prägung), Jean-Luc Barbier-Quartett, Jazz Community, Jigsaw, Ojo, Trio '80 und Tiegel. Der erlebte Querschnitt macht erkennbar: 1. vielfältige Formen des freien, avantgardistischen Jazz, auf bodenständige Art und Weise dargeboten, 2. hervorragende Talente im Bereich des weiterentwickelten gebundenen konventionellen Jazz (vor allem Bassisten und Schlagzeuger), 3. herzerfrischend wenig - und wenn, dann eher kammermusikalisch dargeboten - Fusionmusic mit latin- und funk-Elementen, 4. lebendiger Sessioncharakter, unperfektionell.

Daß Albert Mangelsdorff als krönender Abschluß aufspielte, verweist auf die Verbundenheit mit der deutschen Jazzszene. Ihm gelang, daß es im Restaurant-Saal zum ersten- und zum letztenmal während der Jazzdays absolut still war und seine Posaune jeden Winkel abtönen konnte. Allen Gruppen konzentriert zuzuhören erwies sich bald als Schwerstarbeit, die jedoch auf Schweizer Art mit Rotwein und heiß zerlaufenem Käse zum Vergnügen wurde. Auch Hörfunk und Fernsehen waren während der ganzen drei Tage immer mit von der Partie.

Die MKS tagte mit ihrer 81er Generalversammlung, und in der Diskussion der ca. 40 anwesenden (von ca. 160 eingeschriebenen) Mitglieder wurden zusammengefaßt folgende Probleme und Wünsche deutlich: Aufgrund deutschsprachiger Übermacht bereiten die Kontakte zu Musikern der italienischen und französischen Schweiz gelegentlich gewisse Schwierigkeiten, die auf sprachliche, kulturelle und auch persönliche Barrieren zurückzuführen sind; doch ist man bestrebt, diese abzubauen, öffentliche Stellen scheuen sich, die MKS als Vertretung improvisierter alternativer Musik anzuerkennen und zu unterstützen. Es sind Bemühungen im Gange, einen Geschäftsführer zu finanzieren, nachdem ein neues Büro gefun-

den ist und ab Juli besetzt sein wird (MKS, Andreas Rösli, Steinackerstraße 7, CH-5200 Brugg-Windisch). Das Zusammengehen aller improvisierenden Musiker sowohl von der „E“- als auch von der jazzigen Seite hat jedoch auch den Vorteil der Wahrnehmung mannigfaltiger Connections und Ansprechpartner vor allem im etablierten Kulturbetrieb; allerdings begegnen sich die genannten Seiten nicht ganz vorurteilsfrei; in der alltäglichen Verbandsarbeit sind relativ wenige Jazzmusiker engagiert.

Diese Probleme sind erkannt, und das im Vergleich zum deutschen Beispiel eher liberale, unbürokratische Schweizer Vereinsrecht begünstigt eine flexible, offene und mit breiter Toleranz versehene Vereinspolitik. Es wäre zu wünschen, daß sich nach Biel, wohin ich als Vertreter der UDJ eingeladen war, die Kontakte zwischen deutschen, Schweizer und über diesen Umweg auch zu französischen und italienischen Jazzmusikern intensivieren und vervielfachen.

Peter Ortmann

Dritte Bop-Generation:

George Adams-Don Pullen

Es gibt in der heutigen Jazz-Szene nicht viele herausragende Ensembles. Es gibt viele erstklassige Solisten, zahlreiche bemerkenswerte Combos und eine Reihe guter Big Bands, viele Größen der vergangenen Jahrzehnte feiern ein Comeback, stehen wieder auf der Bühne und im Studio, aber die ganze Lebendigkeit kann dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Hervorstechendes, Originelles, Überragendes weitgehend fehlt. Man tut sich schwer, eine Platte des Jahres zu benennen. In Anbetracht dieser Sachlage ist das Erlebnis eines Konzerts mit dem George Adams/Don Pullen Quartet schließlich ein Höhepunkt. Denn dieses Quartett bringt endlich Leben in das Einerlei der letzten Jahre und dies keineswegs durch Gags oder Absonderlichkeiten.

George Adams, Don Pullen, Cameron Brown und Danny Richmond haben alle ihre Sturm- und Drangjahre hinter sich und konzentrieren sich heute allein auf ihr Instrument, überzeugen durch ihr normales Empfinden für die Wurzeln des Jazz, demonstrieren Individualität im Alleingang und Zusammengehörigkeit in der Gruppe. Der Be-bop, seit seinem Beginn in den frühen vierziger Jahren immer so eine Art Rückgrat aller weiteren Entwicklungen, erfährt hier in der dritten Generation wieder Basisfunktion, bereichert durch die Möglichkeiten des Free-Jazz, aber zugleich auch gebändigt in Struktur und Form der ursprünglichen Stilmerkmale. Der Pianist Don Pullen verdeutlicht dies

am offensichtlichsten. In „Newcomer“ entwickelt er einfache, rhapsodierende, Bill-Evans-inspirierte Überlegungen in schnell aufsteigender Tendenz bis zu Cecil Taylor hin und macht deutlich, wo er herkommt und welches sein eigentliches Metier ist. Pullen war ja von Anfang an ein Taylor-Anhänger, er gehörte zu Beginn der sechziger Jahre zu den ersten Free-Jazz-Pianisten von Format. In „Dionysos“ rast er mit Fingern und Ellenbogen über die gesamte Tastatur, aber das Wichtige dabei ist, er verliert sich nicht im Endlosen, er bricht nicht plötzlich erschöpft ab, vielmehr entfaltet er die geballte Kraft, löst sie wieder auf, führt verständlich wieder zum Thema zurück und übergibt es dem folgenden Solisten: Cameron Brown am Baß. Er gefällt mir besonders. Schon bei Archie Shepp fiel mir auf, wie sicher und fundamental er für den Grundbeat des Ensembles verantwortlich zeichnet und obwohl er hervorragende, melodiose und einfallsreiche Soli zupft, ist der Baß bei ihm zuerst einmal Rhythmusinstrument. Er verfügt über einen großen, markigen Ton, swingt und hat Drive, intensiviert das Geschehen kolossal und ohne jegliche technische Vordergründigkeit. Weder Konzertallüren noch Flamenco-Griffe unterstreichen sein Können, er erscheint geradewegs von Pops Foster über Jimmy Blanton und Ray Brown begreifbar. Natürlich hat er nicht die persönliche Ausstrahlung von Charles Mingus, aber sein unerschütterlicher Beat hat dennoch zentrale Bedeutung.

Alle außer ihm haben ja mit Mingus gespielt, und es gibt keinen Zweifel, daß der Bezug zu den Wesensmerkmalen des Jazz über seine Universalität geprägt ist. George Adams, zuerst Tenorsaxophonist, gelegentlich auch zur Flöte greifend, ist das beste Beispiel. Bei ihm spürt man Mingus-Konzeption, wie er hört, suchend in den ersten Chorussen um sich schaut, darauf achtet, was die anderen zurücksenden, wie er plötzlich einer entdeckten Fährte folgt, sie auch wieder verläßt und eine neue Idee aufgreift und sich mit großer Selbstverständlichkeit in der ganzen Ausdrucksskala des Jazz bewegt. Er kennt keinen Bruch zwischen Free-Jazz und Blues, ganz im Gegenteil, ähnlich seinem Kollegen Archie Shepp, dem er auch tonlich oft nahekommt, kann er auf engstem Raum beide vermeintlichen Pole direkt und ungeschminkt miteinander verschmelzen. In „Don't Loose Control“ gibt er sich als Blues-Shouter mit einer Deftigkeit und Vehemenz, als hätte er nie etwas anderes interpretiert. Er löst die ganze Spannung der zuvor gespielten Free-Jazz-Passagen auf, wenngleich er hier auch Längen und Wiederholungen produziert, die leider viel zu oft den heutigen Musikern zum Verhängnis werden. Es wird niemand ernsthaft zur alten 3-Minuten-Grenze zurückwollen, aber die nichts-



Haben ihre Sturm- und Drangjahre hinter sich und überzeugen durch ihr normales Empfinden für die Wurzeln des Jazz: George Adams (oben) und Don Pullen

Fotos: Manfred Rinderspacher

sagenden Ausschweifungen so vieler zeitgenössischer Musiker, die aus acht Takten Idee immer meinen, einen sinfonischen Bogen spannen zu müssen, wirken oft tödlich. Auch Adams ist nicht gänzlich frei davon, und je ursprünglicher er am Stamm des Jazz nagt, desto auffälliger wird dies.

Der Schlagzeuger Danny Richmond schließlich ist die eigentliche Waise im Charles Mingus-Erbe, hat er doch zwanzig Jahre lang das reflektierende zweite Ich des „Herrn Karl“ verkörpert. Kraftvoll, jedoch nicht lärmend, ist er jederzeit durch das ganze Stück hindurch präsent, wobei sein Ensemblespiel gewiß gewichtiger ist als seine eigentlichen Soli, die nicht stören, aber auch keineswegs aufregend

oder gar notwendig sind. Vielleicht gerade weil er so lange mit Mingus zusammen musiziert hat, findet er im Gruppenspiel, im Ensemblegeist, die eigentliche Erfüllung; denn Mingus war es ja, der im modernen Jazz mehr als jeder andere Solo und Kollektiv wieder miteinander verband, letzteres wieder bewußt machte, die vielen Kollektive des Free Jazz vorbereitete. „Metamorphosis For Mingus“ war der erste, programmatische Titel im Konzert in der Stuttgarter Liederhalle, und zu der überzeugenden Normalität gehörte auch die Selbstverständlichkeit, mit der alle vier Musiker ihre Gedanken und Gefühle mit dem Beispiel ihres großen Lehrers Charles Mingus integrierten.

Gerhard Kühn

Jazz aktuell

i Stimme instrumental, Gitarre stimmlich

Bill Ramsey-Juraj Galan

j „Sometimes I feel like a motherless child“
j - eine Stimme rauh, vibratoreich, tief aus
j der Kehle und der Seele kommend weist
| auf die Ursprünge der schwarzen Musik:
i die Field Hollers, Sprechgesänge zur Ar-
i beit in den Baumwollfeldern des Südens
! von Nordamerika. Im Mainzer „unter-
; haus“ erklingt der vom archaischen Blues
; zum Spiritual gewandelte Song a-capella.
i Bill Ramsey, weißer Sänger mit dunklem
Feeling, interpretiert Jazz Standards.

| Im solistischen Gesang und in den Duos
mit der Gitarre Juraj Galans beweist der
j Wahl-Wiesbadener Ramsey urwüchsige
j Kraft als Blues-Shouter ebenso wie virtu-
se Behandlung der Stimme im scattenden
Gesang. Fats Wallers „Honeysuckle ro-
se“ aus dem Jahr 1929 führt zu Zwiege-
i sprächen, in denen wechselweise die Gi-
| tarre stimmlich und die Stimme instrumen-
! tal eingesetzt werden. Ramseys scherz-
i hafte Bemerkung, als Duo zugleich die
| kleinste Big Band der Welt zu sein, darf
durchaus ein wenig ernstgenommen
werden.

! „Jazz-Standards, Balladen und Blues“
nennen die beiden leicht untertreibend ihr
Programme, denn der musikalische Rah-
men ist weiter gespannt: Fats Waller wird
i zitiert, George Gershwin wandelt sich in
j einem Medley aus „Porgy and Bess“ zum
j Jazz-Puristen, Duke Ellington erfährt Be-
j wunderung mit einigen seiner Kompositio-
nen. Die Endstationen der musikalischen
Reise sind Paul Simons „Fifty ways to
| leave your lover“, der Beatles-Titel „Ye-
! sterdays“ als Gitarrensolo sowie Stevie
; Wonders „Isn't she lovely“.

; Daß auch Jazz-Komponisten bei Kollegen
| Anleihen machen, ist ein offenes Geheim-
nis: Bill Ramsey und Juraj Galan belegten
• dies mit „Pennies from heaven“, für das
Arthur Johnston 1936 sein Copyright ein-
! tragen ließ - und das dennoch die glei-
i chen Harmonien benutzt wie Jimmy Mac-
! Hughs „I can't give you anything but love“
| aus dem Jahr 1927. In „Ornithology“,
j Charlie Parkers Bearbeitung von „How
high the moon“ wurde offensichtlich, wie
sehr sich Juraj Galan dem Bebop verbun-
den fühlt. Die zusammengefaßten The-
men sind beispielhaft für ein teils swingen-
des, teils unterkühltes und dennoch emo-
tionales Gitarrenspiel, das eine Verbin-
dung mit der vollgründigen, gepreßten
Blues-Kopfstimme, einer jazzigen Phra-
sierung und sicherem Timing im Gesang
einhergeht. Erstmals hat sich Galan - und
j das gleich virtuos - mit der Bottleneck-
Technik der Country-Blues-Gitarristen
präsentiert. Bemerkenswert an einer sei-
ner Gitarren ist eine siebente Saite, die ein
vollwertiges Baßfundament liefert. Die Du-
ette sind von Ökonomie geprägt: keine
unnötigen Demonstrationen blanker



Die kleinste Big Band der Welt: Juraj Galan (links) und Bill Ramsey

Foto: Klaus Mämpfer

Technik. Die raffinierte und oftmals uner-
wartete Akkordbildung Galans ist dabei
ebenso faszinierend wie Bill Ramseys un-
bekümmerter Umgang mit Melodie und
Rhythmus sowie die Wandlungsfähigkeit
der Stimme von berstender Vitalität bis zur
brüchigen Sentimentalität.

Das Konzert im Mainzer „Unterhaus“ war
ein Genuß für Musikfreunde, die sich für
Antonio Carlos Jobims Bossa Nova „The
girl from Ipanema“ ebenso begeistern
können wie für Oscar Petersons „Whoo-
pee“ oder die rockende und rollende „Big
fat Mama“.

Klaus Mämpfer

**Mit bescheidenen Mitteln
ein attraktives Festival**

12. Int. Jazzwoche Burghausen

Vom 11. bis 15. März fand im oberbayeri-
schen Burghausen die Internationale
Jazzwoche statt - heuer immerhin bereits
zum 12. Mal. Schauplatz des Geschehens
war dieses Jahr wieder der mit Millionen-
aufwand vollständig umgebaute Stadt-
saal, der durch dieses Festival nach eini-
gen Faschingsveranstaltungen seine er-
ste große Bewährungsprobe erfuhr. Daß
es da und dort noch zu kleinen techni-
schen Pannen kam, nahm man gerne in
Kauf; hat der Stadtsaal doch den Vorteil,
daß er mitten in der Altstadt und nur einige
hundert Meter vom Jazz Club entfernt liegt
- eine ideale Voraussetzung für Jam Ses-

sions. So gut der Umbau dieses tradi-
tionsreichen Gebäudes auch gelungen ist,
er weist doch zwei entscheidende Mängel
auf: Zum einen ist die Akustik durch die
hohe Holzdecke und die kahlen Seiten-
wände wegen des dadurch entstehenden
langen Nachhalls für Jazzveranstaltungen
nicht ideal, zum anderen reicht das Platz-
angebot mit 900 Sitzen nicht aus. Alle
sieben Konzerte, die hier stattfanden, wa-
ren ausverkauft, für einige Konzerte hät-
ten gut und gerne weitere 200 Karten ab-
gesetzt werden können. So ist es nicht
weiter verwunderlich, daß bei diesem An-
sturm der Jazzfans einige, die keine Kar-
ten mehr erhalten hatten, mit allen mög-
lichen und nicht ungefährlichen Tricks ver-
suchten, sich - allerdings vergeblich -
Zutritt zum Stadtsaal zu verschaffen.

Der Programmablauf der 12. Internationa-
len Jazzwoche vollzog sich nach bewähr-
tem Schema: Eröffnet wurde das Festival
von der Rene Waiden Big Band, einer
Amateur Big Band aus München, die sich
überwiegend mit dem Repertoire der
Count Basie Big Band auseinandersetzt,
daneben auch Jazz-Rocknummern und
Arrangements ihres Leiters Rene Waiden
spielt, so hier eine sehr hübsche Version
von George Gershwins „Summertime“ im
Va-Takt. Geoff Clarke, seit vielen Jahren
fester Bestandteil der Burghausener Jazz-
szene, hatte in seinem Quintett den Trom-
peter Johannes Faber mitgebracht. Dieser
brillierte zwar mit seinem technischen
Können, ließ dafür aber die Musik in den
Hintergrund treten.

Glanzpunkt des ersten Abends war der

Auftritt von Chet Baker. Sein ruhiges, introvertiertes Spiel faszinierte das Publikum vom ersten Ton an. Es ist erstaunlich, wie sehr es Chet Baker durch seine starke musikalische Persönlichkeit gelingt, seine Mitspieler zu einer homogenen Einheit zu machen, obwohl seine Gruppen meist kurzfristig zusammengestellt werden. Herausragend der Stuttgarter Vibraphonist Wolfgang Lackerschmid. Er zeigte sein Können in kurzen, aussagekräftigen, vor allem aber extrem logischen Soli. Tags darauf dann ein Konzert mit Ron Carter, dem langjährigen Bassisten des Miles Davis Quintetts der 60er Jahre. Bezeichnenderweise spielte Ron Carter neben Eigenkompositionen einige Nummern, die Miles Davis berühmt gemacht hatten: „So What“, „Someday my prince will come“ und „All Blues“ waren in originalen Arrangements zu hören. Ron Carter - er gab während seines Aufenthaltes in Burghausen im Studienzentrum für zeitgenössische Musik auch einen Meisterkurs - hat sich in den letzten Jahren auf den Piccolo-Baß konzentriert, den er begleitet von einem Klaviertrio als Melodieinstrument einsetzt. Dieser Piccolo-Baß ist eine Spezial-Anfertigung, in Größe und Ton zwischen Cello und Kontrabaß stehend, jedoch eine Quart höher als letzterer gestimmt. Durch diese höhere Stimmung wird es Ron Carter möglich, den Baß nicht nur als gut klingendes Melodieinstrument einzusetzen, sondern ihn auch akkordisch zur Begleitung heranzuziehen. Genau dann entstanden allerdings klangliche Probleme, wenn Ron Carter den Bassisten seiner Gruppe bei dessen Soli begleitete, da dann Überschneidungen zwischen beiden Bässen auftraten. Dennoch hinterließ diese Gruppe einen überaus positiven Eindruck, ihr Auftritt war zweifellos ein Höhepunkt der diesjährigen Jazzwoche.

Für den Freitag hatte Joe Viera drei Gruppen eingeladen: Azimuth ist ein Trio mit ungewöhnlicher Besetzung. Unter Verzicht auf eine traditionelle Rhythmusgruppe machen die Sängerin Norma Winstone, der Pianist John Taylor und der Trompeter Kenny Wheeler eine Musik, die eher mit dem Begriff „zeitgenössisch“ als mit dem Begriff „Jazz“ zu beschreiben ist. Schade nur, daß in dieser streckenweise sehr kühl wirkenden Musik das swingende Element so kurz kommt. Ralph Towner und John Abercrombie bestachen durch präzises, teilweise aber zu dichtes Duospiel. Ralph Towner spielte dabei ausschließlich akustische, John Abercrombie dagegen diverse elektrische Gitarren. Als Attraktion muß der Auftritt des Jazzensembles des Hessischen Rundfunks gewertet werden. Diese Gruppe ist in erster Linie für Studioproduktionen zusammengestellt worden und hat somit kaum öffentliche Auftritte. Trotz der klangvollen Namen seiner Mitglieder und trotz hervor-

ragender Soli von Albert und Emil Mangelsdorff und von Heinz Sauer vermochte die Musik des Jazzensembles nicht zu überzeugen: Interessante Bläusersätze genügen nicht für ein gutes Arrangement, der Klang der Gruppe war wenig transparent, Ralf Hübner spielte ein viel zu dichtes Schlagzeug, so daß musikalische Feinheiten häufig verloren gingen. Am Samstag dann drei große alte Pianisten, die eng mit dem Blues verbunden sind: Während Jay McShann ausschließlich Themen, die auf dem Blueschema basierten, spielte und dabei durch die Verwendung komplizierter Durchgangsakkorde seine Big Band-Erfahrung hervorkehrte, brachte Sammy Price auch Standards zur Ausführung. Bemerkenswert bei Jay McShann, daß er musikalisch nicht stehengeblieben ist, sondern eine ganze Menge von Material von seinem wesentlich jüngeren Kollegen Oscar Peterson übernommen hat. Ganz anders wieder Memphis Slim, der stilistisch mehr im Blues als im Jazz zu Hause ist. Er wurde von dem französischen Schlagzeuger Michel Denis begleitet, der ein typisches Arbeitnehmerschlagzeug spielte. Memphis Slim aktivierte das Publikum kräftig zum Mitsingen und Mitklatschen und demonstrierte so, daß bei dieser Art von Musik ein bißchen Show nicht schaden kann. Beim Auftritt Jay McShanns tags darauf beim traditionellen Frühschoppen im Mautnerschloß wurde deutlich, daß die Musik dieser drei Pianisten im Club mehr zur Wirkung kommt als im Konzertsaal, in dem die Kommunikation zwischen Künstler und Publikum - wenn überhaupt - nur schwierig zustande kommt.

Traditionell ging es auch beim Konzert der Humphrey Lyttelton Band zu - freilich nicht immer so traditionell, wie man zunächst meinen möchte. Humphrey Lyttelton läßt nämlich den Musikern die Freiheit, auch „bands within the band“ zu formieren. So spannte sich der Rahmen vom Ragtime, den Pianist Mick Pyne brillant beherrscht, bis zum Bebop. Wahre Beifallsstürme erntete Humphrey Lyttelton mit seinem Baroque Ensemble, einer Gruppe, die ausschließlich aus fünf Bläsern besteht und Stücke im Stil der späten 20er Jahre spielte. Vielseitigkeit ist wohl das Markenzeichen der Band von Humphrey Lyttelton, vielseitig sind nicht nur die Musiker, vielseitig sind auch die Arrangements, die übrigens zu einem großen Teil aus der Feder Buck Clayton's stammen. Faszinierend auch, mit welch unglaublichem Elan die Musiker dieser Gruppe in den unterschiedlichen Stilrichtungen bei der Sache waren. Wenn Oldtime Jazz, dann bitte so!

Dollar Brand wartete in Burghausen mit kleiner Besetzung auf: Er hatte den Saxophonisten Carlos Ward, den Bassisten Bob Cunningham sowie den Schlagzeuger Andre Strobart mitgebracht. Wie nur

wenige Musiker versteht es Dollar Brand, durch seine überragende Persönlichkeit und seine Fest in der afrikanischen Tradition verwurzelte Musik das Publikum in seinen Bann zu schlagen.

Den Abschluß der diesjährigen Jazzwoche bestritten zwei der Großen des Jazz. Stan Getz war in Hochform. Daß er nicht auf der Bossa Nova Welle stehengeblieben ist, zeigte er gleich zu Beginn seines Auftritts in der Programmauswahl. Wayne Shorter war der Komponist der ersten Stücke. Mit herrlichem Ton und unglaublicher Technik improvisierte Stan Getz auch über die weiteren Themen, die zum Teil aus der Feder seines Gitarristen Chuck Loeb stammten.

Den Schlußpunkt unter die diesjährige Jazzwoche setzte Clark Terry mit seiner Big Band. Es ist schon erstaunlich, wo er all diese jungen Musiker hernimmt. Komplizierte Bläusersätze bereiten diesen Nachwuchstalenten ebensowenig

Schwierigkeiten wie extrem schnelle Tempi. Daß die Band dabei auch noch enorm swingt, ist sicher das Verdienst ihres Leiters „Professor“ Clark Terry, der einige herrliche Soli auf der Trompete und dem Flügelhorn blies.

Neues war auf der Jazzwoche in Burghausen heuer wiederum nicht zu hören. Das ist auch nicht das Ziel ihres künstlerischen Leiters, Joe Viera. Ihm ist es wichtiger, jedes Jahr einen Querschnitt durch alle Spielarten des Jazz vorzustellen. Dabei bemüht sich Viera, nicht nur die großen Stars nach Burghausen zu verpflichten, sondern auch europäischen bzw. einheimischen Musikern Auftrittsmöglichkeiten zu bieten. Freilich sind den Wünschen Vieras in Bezug auf die Programmgestaltung finanzielle Grenzen gesetzt: Stehen den Veranstaltern der meisten Jazzfestivals in Deutschland große Summen an öffentlichen Geldern zur Verfügung, so müssen in Burghausen die Veranstalter mit einem Minietat von 100 000,- DM für die gesamte Jazzwoche auskommen - und dieser Betrag ist darüber hinaus zu drei Viertel durch den Verkauf von Eintrittskarten zu finanzieren. Daß es bei diesen vergleichsweise bescheidenen Mitteln den Veranstaltern wieder gelungen ist, ein attraktives Festival auf die Beine zu stellen, ist somit um so mehr zu begrüßen.

Welche Stellung hat die Burghausener Jazzwoche unter den deutschen Jazzfestivals? Joe Viera sieht sie in erster Linie als ein Festival für die einheimische Bevölkerung und die Region von Burghausen. Daß die Jazzwoche mittlerweile aber auch außerhalb von Burghausen einen guten Ruf hat, zeigt die Tatsache, daß eine große Anzahl der Besucher aus der weiteren Umgebung gekommen war, so aus München, Salzburg, Wien und Stuttgart. Sogar aus New York war heuer eigens ein Besucher nach Burghausen gereist. Na denn, weiter so! Thomas März

Jazz aktuell

**Introvertiertheit, Intervall-Erlebnis
und freie Tonalität**

Paul Bley

Ein musikalisch und veranstalterisch anspruchsvolles und lobenswertes Unterfangen, im zweiten „Bazillus-Sonntagmittagkonzert“ einen der bedeutendsten und eigenwilligsten Pianisten des modernen und freien Jazz der letzten zwei Jahrzehnte vorzustellen; einen Musiker, dem es gelungen ist, eine ganz neue, ureigene und unverwechselbare Klang- und Ausdruckssprache zu entwickeln, was besonders gewichtig ist, wenn man bedenkt, daß kaum ein anderes Soloinstrument so stark mit Vorbildern und geschichtlichen Bezügen zu Jazz und klassischer Musik befrachtet ist wie das Klavier. Es ist nicht nur der typische Anschlag, der auffällt (er kommt allerdings nur auf einem einwandfreien, sehr guten Instrument voll zur Geltung), unverkennbar sind auch der strukturgebende Einsatz von Intervallen, das meditative Verharren auf einzelnen Tönen oder Tonschritten, der gezielte und überzeugende Einbezug des Gestaltungselements Pause, vor allem aber eine ganz eigene Melodik, voller verhaltener Lyrik und Melancholie, die immer wieder den Bereich thematischer oder harmonischer Bindungen verläßt, sich in Freiräumen bewegt, die zwischen Tonalität und Atonalität zu schweben scheinen.

Dazwischen klingen aber auch wieder Motivgebilde herkömmlicher Liedhaftigkeit oder quasi harmoniebezogene Akkordfolgen an, gibt es insbesondere die wunderschönen, sensiblen, zart-spröden Kompositionen von Carla Bley wie zum Beispiel die im „Bazillus“ (wieder)gehörten „Closer“ oder „Ida Lupino“. Paul Bley geht es dabei im Gegensatz zu vielen anderen Pianisten nicht um virtuosos Feuerwerk, nicht um Tempo, Energie, Brillanz oder extrovertierte Ausbrüche; das stille, nach innen gekehrte, nachdenkliche Agieren steht im Vordergrund, eine Art großer melodischer Bogen, der alles umschließt und in Fluß hält. Daß diese Art von Klangmalerei und verinnerlichter Kantabilität weit entfernt ist von tiefraurigem Pathos, von Gefühlsduselei oder gar Kitschigem, wird bei aufmerksamem Zuhören immer wieder ohne weiteres deutlich. Vielleicht kam das alles beim letzten Bazillus-Konzert nicht immer so klar zur Geltung, was nicht unbedingt nur am nicht ganz so konzentriert (wie bei Dollar Brand) zuhörenden Publikum lag, wohl auch nicht allein am höheren Störgeräuschpegel aus dem Raum (Gespräche, Stühlerutschen, doch wieder gelegentliches Servieren), oder am den klanglichen Ansprüchen hier doch nicht ganz gewachsenen Flügel (immerhin wurde auf die überflüssige und übertriebene Klangverstärkung diesmal erfreulicher-

weise verzichtet!), sondern wohl auch an einer spürbaren, leichten Indisponiertheit von Bley selber, die sich vor allem jeweils zu Anfang der zwei halbstündigen Sets durch eigenartig holprige und spröde Spielweise bemerkbar machte. Ungewohnt auch seine abrupten Einschübe mit härterem Anschlag und aggressiverem Charakter, das plötzliche Schlagen einzelner Akkorde oder der unvermittelte, aber genuine Griff in die Saiten. Wer Bley mit all seiner introvertierten Spannung, Klangschönheit und meditativen Dichte richtig oder wieder neu kennenlernen möchte, zudem in ausgezeichneter Aufnahme-technik und auf einem adäquaten, erstklassigen Instrument, dem sei seine einzigartige und wohl auch beste Solo-LP „Open, to love“ (ECM 1023) ans Herz gelegt.

Johannes Anders

Viele Durststrecken

World Saxophone Quartet

Nachdem der Jazz in Nürnberg im Rahmen der Konzertreihe „Jazz goes to theatre“ zum zweitenmal „ins Theater ging“, hatte man sich auch entsprechend chic gemacht, jedenfalls die Musiker. Vier schwarze Herren im schwarzen Smoking mit hellblauen Rüschenhemden und schwarzen Schleifen. „World Saxophone Quartet“ nennen sie sich etwas hochtrabend: Hamiet Bluiett, Julius Hemphill, Oliver Lake und David Murray. Ein Quartett mit vier Saxophonisten, ohne Rhythmusgruppe, ohne Piano; eine Formation, die selbst für Free Jazz-Verhältnisse aus dem Rahmen fällt. Schon seit 76 spielen die vier New Yorker aus der Loft-Szene zusammen, mischen ihre Korrespondenzen und Alleingänge, ihre komplizierten Soundstrukturen und kompakten Klangblöcke ineinander, lieben es chaotisch oder gesetzt, rau oder swingend, spröde oder sanft, eruptiv oder verbindlich.

Die Idee ist zunächst frappierend. Warum nicht auf Schlagzeug und Baß verzichten, wenn's doch reicht, daß „wir alle unsere Herzschräge verspüren“. Sechs Holzblasinstrumente, vom Baritonsaxophon über die Baßklarinette, über Tenor-, Alt- und Sopransaxophon bis zur Flöte, ergeben allemal interessante Klangvarianten und Schattierungen. Die Gegenüberstellung konträrer Tonspektren (Flöten - Baßklarinette zum Beispiel) ermöglicht überraschende harmonische Extratouren. Oder das Bariton geht in die Tiefe, während sich Alt und Sopran in Flageolets gegenseitig überbieten. Manchmal scheint es, als stünden verschiedene Jazzstile gegeneinander, Lester Young, Joe Henderson und Albert Ayler, Coltrane Klassizismen und Pharoah Sanders Urschreie, Archaisches und - arg Gekünsteltes.

Und so stellt sich doch die Frage, ob die Idee so tragfähig ist, wie ihr unterstellt wird. Ich fürchte nein. Der Stimmungsumschwung gegen Ende des Konzerts sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß es da gewaltige Durststrecken zu überbrücken gab, die auch so manch solistisches Schmankerl und technisches Bravourstückchen nicht wettmachen konnten. Das oft Etüdenhafte, gewollt Manierierte der Darbietung blieb im intellektuellen Gestus stecken. Ein bißchen Schaulauf, ein bißchen Publikumsbeschimpfung, Traditionsrückgriff und Sammelsurium, ein Kunstprodukt, doch ohne plausibles Fundament. Es fehlte das geistige Band, die sinnliche Überzeugungskraft, jene überraschende, überwältigende Selbstverständlichkeit die sich auch bei den verwegenen Free Jazz Gruppen nach einiger Zeit einstellt, einstellen muß.

So wirkte das Ganze wie ein Fisch mit einem kunstvoll gefächerten Grätensystem, aber ohne Fleisch, wie ein Jongleur, der alle Griffe beherrscht, aber die bunten Bälle vergessen hat. Wie nachhaltig der Eindruck beim Publikum war, läßt sich schwer sagen. Nicht wenige verließen vorzeitig die Arena - wohl kaum, weil sie schon von dem Experiment überzeugt waren.

Bernd Ogan

Anmerkung des Autors:

zu George Russell (S. 8)

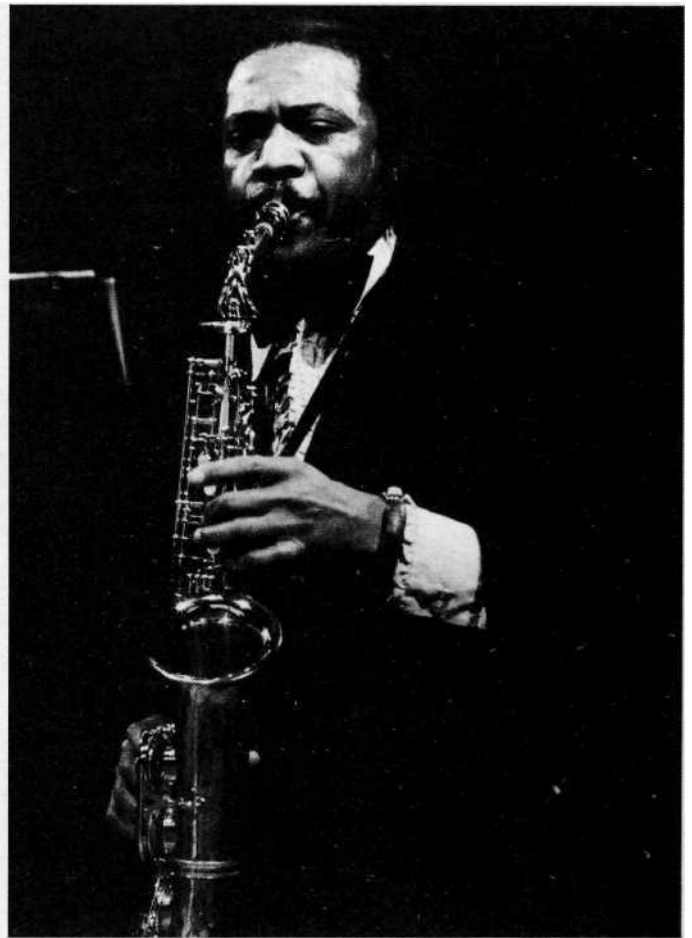
Im ersten Teil des Artikels über George Russell (Aprilheft) sind folgende Fehler enthalten:

1. Auf Seite 5, erstes Viertel rechte Spalte: Russell war 1960 schon 37, nicht erst 27 Jahre alt.
2. Auf Seite 6, mittlere Spalte, fehlt in einer Klammer dem Wort „harmonischer“ die Vorsilbe „en“. Es müßte also heißen: „...“, daß sich die Musiker bei der Deutung ihres Tonmaterials häufig enharmonischer Beziehungen bedienen.“
3. Auf Seite 8, erstes Drittel der mittleren Spalte, geht es um die römischen Ziffern für Intervalle der Skalen (nicht Akkorde). Dort muß es heißen: „wobei übermäßige oder verminderte Intervalle mit einem Plus oder einem Minus versehen sind.“
4. Auf Seite 10, rechte Spalte oben, ist vom Kurs eines Jazzpianisten die Rede. Der fehlende Name: Wolfgang Dauner.

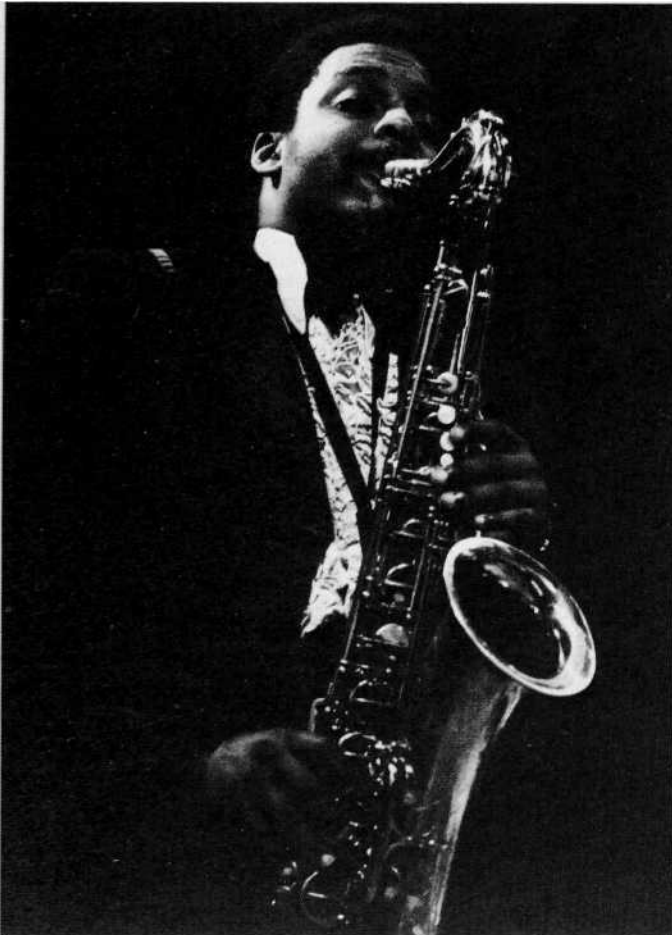
Quellenangaben:

George Russell: „The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation“, (1953), Concept Publishing Co., Morris Plains, N. J.
George Russell: „Popular Delusions And The Madness Of Crowds“, Down Beat April 1966, Chicago
George Russell: Hüllentext zu „Electronic Sonata“, Flying Dutchman FD 10124
William Russo: Rezension „At Beethoven-Hall“ (Saba 15059), Down Beat, Oktober 1966, Chicago
Michael Gold: Hüllentext zu „Ezz-thetic“, Prestige 8295 (Lee Konitz mit Miles Davis 1951)
Leonard Feather: Hüllentext zu „New York, N. Y./Space Age“, MCA Records 2-4017
Bob Palmer: Hüllentext zu „Outer Thoughts“, Milestone M-47027
Martin Schouten: Hüllentext zu „Crosscurrents“, Capitol Records 5 C 052. 80853
Orrin Keepnews: Hüllentext zu „Living Time“, CBSKC 31 490
Don DeMichael: „Vortex - The Dave Baker Story“, Down Beat Dezember 1964
Dave Baker: „Jazz: The Academy's Neglected Stepchild“, Down Beat September 1965
Paul Hindemith: „Unterweisung im Tonsatz“, B. Schott's Söhne, Mainz 1937

Jazz aktuell



Die Vier vom World Saxophone Quartet: Julius Hemphil (oben links), Oliver Lake (oben rechts), David Murray (unten links) und Hamiet Bluiett (unten rechts)
Fotos: Manfred Rinderspacher



Jazz News

Bereits 100 Jazzkurse In Burghausen

Die Jazzkurse in Burghausen, über die wir laufend berichten, erreichen im Sommer 1981 die Zahl 100, d. h. vom 17. bis 23. August findet dort der hundertste Kurs unter der Leitung von Joe Viera statt. Er behandelt Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel. Dozenten sind Reinhard Glöder (Baß), Heinrich Hock (Schlagzeug), Richard Wiedemann (Klavier), Günter Moll (Gitarre), Axel Prasuhn (Saxophon, Flöte, Gesang), Jochen Rose (Trompete) und Joe Viera (Saxophon, Theorie). Alle lehren auch im Ensem-

blespiel. Als Jubiläumsveranstaltung findet am 21. August abends im Jazzkeller eine große Session mit früheren und jetzigen Dozenten statt, zu der die Kursteilnehmer freien Eintritt haben. Die Kurskosten betragen DM 140,-, und Anmeldeschluß ist der 20. Juni. Bereits am 24. August beginnt dann der 101. Kurs, der bis zum 30. August dauert und das Programm des vorherigen Kurses mit denselben Dozenten fortführt. Er kostet DM 130,- und hat ebenfalls den 20. Juni als Anmeldeschluß. Die Gebühr für beide Kurse beträgt zusammen DM 210,-.



Meisterkurs in Burghausen mit Ron Carter

Foto: Jochen Richter

Rena Rama, die Gruppe, die aus dem Pianisten Bobo Stenson, dem Bassisten Palle Danielsson, Lennart Aberg und Leroy Lowe besteht, ist im Juni wieder in Deutschland. Bisher steht fest, daß diese Formation in Neuwied, München, Hannover, Hamburg, Berlin und Bonn zu hören sein wird.

Crossing nennt sich die Formation, die Heinrich Hock, Schlagzeuger bei Toto Blanke, unter diesem Namen zusammengestellt hat. Mit dazu gehören außer Heinrich Hock dr + perc - Hugo Vogel git, Volker Griepentrost p, e-p, synthes, Ede Brumund-Rüther b. Mit dieser Besetzung wird die Gruppe ab Mai auf Tournee gehen.

Reto Weber, Schweizer Schlagzeuger und Percussionist, wird in diesem Jahr wieder auf Tournee in den Ostblockstaaten sein. Mit den polnischen Musikern Krystof Zagajewski und Jacek Bednarek unternimmt er eine Polen-Tournee und wird im Herbst in der ÖSSR und in Ungarn zu hören sein. Reto Weber hat außerdem auf dem Schweizer Plattenlabel Zytglogge eine Synthese aus Lyrik und Percussion vorgelegt.

30 Jahre Erwin Lehn Orchester

Im April konnte Erwin Lehn das 30jährige Bestehen seines Südfunk Orchesters feiern. Am 2. April war der heute 61 jährige Pfälzer aus Berlin, wo er mit Horst Kudritzki zusammen das Berlin Tanzorchester geleitet hatte, nach Stuttgart gekommen, um mit eigener Big Band die vielerlei Aufgaben eines Rundfunk-Tanzorchesters zu übernehmen. Von vornherein hatte Lehn Solisten ausgewählt, mit denen er Musik auf dem ihm besonders wichtigen Gebiet des Jazz bieten konnte. So war das Lehn Orchester viele Jahre lang wesentliche Stütze der „Treffpunkt Jazz“-Konzerte des Südfunks, es trat bei vielen weiteren Jazzveranstaltungen und Festivals auf und stellt sich seit langem - einst bei der Woche der leichten Musik, später bei den Jazz-Matineen, und jetzt bei den Studiotagen der leichten Musik des Südfunks - in den Dienst nicht zuletzt auch junger deutscher Jazzkomponisten und Arrangeure. Im Orchester fanden so manche talentierte deutsche Jazzmusiker eine Existenz, so sind z. B. die altbewährten Saxophonisten und Arrangeure Bernd

Opus Musicum-Jazz heißt eine Plattenkassette mit beiliegenden Büchern, die von Wolfgang Sandner unter Mitarbeit von Reimer von Essen herausgebracht wurde. Es ist eine Jazzgeschichte von den Anfängen des Jazz bis heute, die ein Novum - rein stilgeschichtlich vorgeht. Sie wendet sich besonders an Musiklehrer und enthält 14 fertig ausgearbeitete Doppelstunden, in denen mit dem beiliegenden Plattenmaterial die gesamte Jazzgeschichte auf dem Niveau der Oberstufe durchgenommen wird. Auch für Musikstudenten soll sich damit eine Lücke schließen. Opus Musicum-Jazz erscheint im Verlag Gerig in Köln.

Die **Jazz Freunde Wolfsburg e.V.** werden sich demnächst in einem neuen Keller-Clublokal im Zentrum von Wolfsburg etablieren. Anfang Mai soll die Eröffnung sein. Mit ihren Aktivitäten wollen die Jazz-Freunde die Wolfsburger Szene beleben.

Klaus Lenz geht mit seiner **Jazz + Rock Machine** im Mai und Juni wieder auf Tournee. Von der Band, die Jazz-Rock auf eigene Weise darbietet, liegt jetzt unter dem Titel „Sleepless Nights“ eine LP vor, die Klaus Lenz produziert hat und die von der Edition Kopeke in Hannover herausgegeben wird.

Frank Froeba ist am 18. Februar im Alter von 73 Jahren in Miami gestorben. Der in New Orleans geborene Pianist und Bandleader kam 1924 nach New York, wo er 1930 bei Jack Purvis, 1934/35 bei Benny Goodman und dann 1938 mit Milt Herth spielte. Später gründete er eine eigene Gruppe unter dem Namen „Backroom Boys Band“.

Michal Beckham, eine junge Sängerin vom Berklee College of Music, wurde von Clark Terry bei seiner derzeitigen Europatournee mit der Big Bad Band vorgestellt. Michal Beckham trat zuvor mit dem aus jungen amerikanischen Music-College-Absolventen zusammengestellten Orchester in New York auf. Mit Classics wie „Squeeze Me“, „Make Me Rainbows“ und „Can You Read My Mind“ gab sie überraschende Proben ihrer großen Stimme.

Jazz aus der DDR wird von der FMP nun auch an Hand einer unter diesem Titel erscheinenden Schallplatten-Reihe namhafter Musiker der DDR dokumentiert. Sie beinhaltet u. a. Aufnahmen vom Ernst-Ludwig-Petrowsky-Quartett, Gumpert-Sommer-Duo, Ulrich-Gumpert-Workshop-Band, Friedrich-Schönfeld-Trio und dem Berliner Improvisations Trio. Die LPs werden vertrieben vom Verlag Pläne, Postfach 827, 4600 Dortmund 1

Die **Blue Note Seven**, eine Wiener Amateur Dixieland Band, wird als erste österreichische Jazzband in der Zeit vom 20. bis 30. Mai 1981 in Sacramento, Kaliforniens Hauptstadt, bei einem der größten amerikanischen Jazz-Festivals auftreten. Außer ihrem Auftritt in Sacramento werden sie weitere Gastspiele in San Francisco und New York geben.

Albert Mangelsdorff ging aus einer Jazz Forum-Leserumfrage als Musiker des Jahres hervor. Mangelsdorff, der 1980 im Downbeat Kritiker Poll zum weitbesten Posaunisten gekürt worden war, erhielt im Jazz Forum Poll auch in den Sparten bester Posaunist im europäischen und im internationalen Vergleich die meisten Leserstimmen. Bis zum Sommer wird Mangelsdorff in Frankreich, Ungarn, Italien, der Schweiz, Österreich, Norwegen, Griechenland und Holland Konzerte geben. Im Juni/Juli geht er auf eine zweiwöchige Tournee in die DDR.

Piirpauke aus Finnland hat gerade eine große Tournee durch Deutschland, die Schweiz und Holland hinter sich. Am 24. Juni geht die Gruppe erneut auf Reisen. Sie startet mit einem Konzert in der Fabrik in Hamburg. Dabei wird auch die neue Studio-LP vorgestellt. Geplant sind ca. 20 Konzerte der Musiker Sakari Kukko sax, fl, p, perc, Pekka Nylund g, Ilpo Saastamoinen b und Tom Nekljudow dm.

Die **Barrelhouse Jazzband** hat ein komplettes Konzertprogramm mit Werken von Jelly Roll Morton in ihr Repertoire aufgenommen, das alle Schaffensperioden Mortons umfaßt. Erläuterungen und Einspielungen seines eigenen Klavierspiels umrahmen die einzelnen Nummern. Eine LP mit Auszügen dieses Programms erscheint demnächst bei Intercord.

African Culture Promotion in Köln hat es sich zur Aufgabe gemacht, afrikanische Kultur- Musik, Tanz, Literatur und bildende Kunst - in Deutschland zu verbreiten. Ab 8. Mai 1981 bietet ACP jeweils an Wochenenden afrikanische Tanz- und Trommelworkshops an. Geleitet werden diese Kurse von Ebenezer Quartey aus Ghana. Er war lange Zeit Mitglied des 'Ghana National Dance Ensemble' und hierbei für Choreographie und Produktion verantwortlich. Die Kurse beginnen freitags um 17.00 Uhr, samstags und sonntags um 14.00 Uhr. Sie finden in der Weyerstr. 35-37 in Köln statt. Kontaktanschrift für Interessierte: African Culture Promotion,

Weyerstr. 35-37, 5000 Köln 1, Tel. 24 2515.

Phil Woods hat in seinem Quartett jetzt den Pianisten Hai Galper, den Bassisten Steve Gilmore und den Schlagzeuger Bill Goodwin.

Melba Liston & Company nennt sich eine Solistengruppe mit Melba Liston und Britt Woodman, Posaune, Larry Smith, Alt-, Erica Lindsay, Tenor-, und Fostina Dixon, Baritonsaxophon, Chessie Tanksley, Piano, Carline Rey, Bass, und Dottie Dodgion, Schlagzeug. Die Frauen dominieren dabei 6:2.

Kenny Burrell, Präsident der Jazz Heritage Foundation in Los Angeles, spielte als Solist auf elektrischer und akustischer Gitarre mit dem Buffalo Philharmonie Orchester.

Max Roach hatte mit seinem Quartett, in dem Cecil Bridgewater Trompete, Odean Pope Tenorsaxophon und Calvin Hill Baß spielen, einen öffentlichen Fernsehauftritt in New Yorks Lincoln Center im Rahmen der Reihe „Jazz America“.

Der Goldene Jazzplatten-Preis für das Jahr 1980 wurde vom japanischen „Swing Journal“ an Chick Corea und Gary Burtons „Crystal silence live“ und Weather Reports „Night passage“ vergeben. Der Silber-Preis ging an „New York 1980 - Gil Evans live at the Public Theatre“ und als beste Jazz-Gesangsplatten wurden Alberta Hunters „Amtrak Blues“ und Carmen McRaes „I'm coming home again“ ausgezeichnet.

in allen stilistischen Spielformen, Neben- und Einflußgebiete streifend, zu dokumentieren, das was die kreativsten Musiker des 20. Jahrhunderts ersonnen haben; zu helfen, da wo es uns möglich ist, Werke und Projekte zu realisieren und die Kommunikationsbasis zu verbessern, zwischen Musikern, und ihnen und dem Publikum.

Das Programm 1981 sieht je vier Konzerte in der Philharmonie und im Berliner Metropol (Nollendorfplatz) vor, so gestaffelt, daß jeder-mann alle Konzerte besuchen kann. Drei Programmschienen setzen Schwerpunkte: durch alle Konzerte hindurch wird orientiert über den Stand des „Jazz der Frauen“, über Jazz, wie er wirklich heute gemacht wird in Japan (von Bebop bis „No Wave“). Und eine dritte Schiene befaßt sich mit den mannigfaltigsten Aspekten des Gitarrenspiels im Jazz von heute: Gitarristen verschiedenster Couleurs spielen alleine und/oder in kleinen und größeren Gruppen. Die basische Programmplanungs-Arbeit ist abgeschlossen. Trotzdem wollen wir aber noch keine Namen veröffentlichen, nicht, bevor alle Künstler definitiv verpflichtet sind. Kontaktanschrift: Berliner Festival GmbH., Budapester Str. 48/50, 1 Berlin 30.

Lionel Hampton spielte im März im Rahmen des 10tägigen Globe Festivals in Boston mit dem Wide-spread Depression Orchestra zum Tanz.

Hans Koller, der im Februar seinen 60. Geburtstag feierte, wurde aus diesem Anlaß im Billboard gewürdigt.

Blues Forum, eine Zeitschrift für Bluesfreunde, erscheint vierteljährlich mit dem Ziel, ausführlich über Konzerte, Festivals, Platten und Geschichte des Blues zu informieren. Herausgeber ist Thomas Gutberiet, Berlin.

Die **Mingus Dynasty**, der der Tenorsaxophonist Clifford Jordan, der Trompeter Randy Brecker, der Pianist Roland Hanna und der Bassist Mike Richmond angehören, gastierte im März im Village Vanguard in New York, diesmal ohne den Posaunisten Jimmy Knepper. Die Gruppe wird im Lauf des Jahres auf verschiedenen Festivals und Veranstaltungen zu hören sein.

Von **Lennie Felix**, dem im Dezember 1980 tödlich verunglückten Pianisten, gibt es jetzt bei Calig ein letztes Tondokument. Die Schallplatte des viel zu wenig beachteten Engländers wurde im Juni 1980 von Milan Pilar produziert und liegt unter CAL 30 625 vor.

In Memory Bessie Smith nennt das Concert Büro Rolf Schubert seine für Ende Oktober geplante Bienesproduction mit dem Pianisten Art Hodes, dem Saxophonisten Benny Waters, dem Schlagzeuger Al Craig, dem Bassisten George Linges und mit Jeanne Carroll, Gitarre und Gesang.

J.C. Johnson, Komponist und Textdichter ist am 27. Februar im Alter von 84 Jahren in New York gestorben. John schrieb u.a. gemeinsam mit Fats Waller „The Joint is jumpin“, das kürzlich auch in dem Broadway Musical „Ain't misbehavin“ neu belebt wurde.

Theodore „Red“ Saunders, Schlagzeuger und Vibraphonist aus Memphis, ist am 5. März im Alter von 68 Jahren gestorben. Saunders, der mit Louis Armstrong, Duke Ellington, Woody Herman arbeitete, galt jahrzehntelang als Chicagos namhaftester Schlagzeuger, spielte lange mit seiner Band dort im Club de Lisa. Mit Guy Warren gab er Beispiele für afrikanische Trommelsprachen und amerikanische Trommelrhythmen. Seine 1952 in Chicago aufgenommene Platte „Hambone“ verkaufte sich über eine Million mal.

Barney Bigard, der am 3. März 75 Jahre alt geworden wäre, stand aus diesem Anlaß im Mittelpunkt des Programms beim 6. Central Illinois Jazz Festival in Decatur. So spielten im Gedenken an den unvergeßlichen Klarinettenisten, der im Juni 1980 in Los Angeles gestorben ist, Ralph Sutton, Major Holiday, Barrett Deems, Warren Vache und viele andere Jazzmusiker von Rang.

Bernd Konrad wurde von den ARD-Anstalten als Deutscher Vertreter für das Euro-Jazz-Festival der Europ. Rundfunk-Union, das in diesem Jahr vom 25.-30. Mai in Oslo stattfindet, nominiert. Aus 15 europäischen Ländern wurde jeweils ein Musiker ausgewählt, die die Euro-Big-Band und daraus resultierende kleine Formationen formieren. In diesem Jahr wirken u. a. Bernt Rosengren, Kenny Wheeler und Enrico Rava mit. Kontaktanschrift: Bernd Konrad, Beutelsbacherstr. 24, 7000 Stuttgart 60.

Podium Jam Session

Thema: **Kritik** über **Bob Degen**

„Bob Degen, ein Frührentner des Modern Jazz“ - wer schreibt so? Es ist Jürgen Engelhardt, ein Spätinvalide der Jazzkritik. Für ihn ist George Shearings Spiel eine „sterile Swinggebärde“, hat der Modern Jazz nur noch „verblichenen Charme“. Wer einer solch düsteren Lebensanschauung huldigt, wird natürlich beim 81'er Bebop und Hardbop nicht froh, fiebert lieber einem quasi Orwell'schen Free Jazz von 1984 entgegen. Engelhardt gehört damit zu der Phalanx jener, die eine Sarah Vaughan in der Berliner Philharmonie ausgebaut haben. Da können sich die Vaughans, Fitzgerald, Petersons, Griffins oder eben Degens noch so mühen - was nicht in der Chaoten morbides Weltbild paßt, wird ausgepiffen, verlacht, verhöhnt. Dabei sind die Anhänger des jeweils letzten Urschreies - und die Berliner Ecke zwischen „Quartier Latin“ und „Flöz“ sticht da besonders hervor - im Grunde hoffnungslos gescheitert: Diesem verstaubten Free-Getön der späten 60er und 70er Jahre, bei dem sich die Musiker in ihre Instrumente verbeißen wie der Hund in den Knochen, folgt nur noch ein kleiner Zirkel frustrierter Jazz-Makrobieten.

Kritiker können sich in diesem Umfeld natürlich immer noch austoben: Da Wertmaßstäbe, Kriterien weitgehend fehlen, lassen sich immer mal wieder philosophische und soziologische Gedanken einflechten, werden „die letzten Schlupfwinkel der Talentlosen“ (frei nach George Russell) pseudo-journalistisch abgesegnet. Diese Schreiberlinge würden selbst einem Louis Armstrong noch vorwerfen, er bringe „nichts Neues“ so nach dem Motto: „Ich bitte Sie, F-moll! Das habe ich doch nun schon mindestens 1000mal gehört!“ Zu hoffen ist, daß eine solche Brutalo-Kritik wie die von Jürgen Engelhardt nicht Schule macht: Sonst traut sich demnächst niemand mehr einen Blues zu spielen. Bob braucht nicht den Degen zu zücken: Sein Kritiker ist kein starker Gegner. Klaus Berger, Hamburg

Wieder Jazztage in Berlin

Nachdem Ralf Schulte-Bahrenberg, Organisator der Essener und danach der Berliner Jazztage, den ARD-Jazzredaktionen in einem ausführlichen Schreiben seine Vorstellungen über die Weiterführung der Berliner Jazztage dargelegt hatte, kam es am 31. März zu einem Treffen des mit dieser Veranstaltung befaßten ARD-Beratergremiums. Dabei gab George Gruntz, Nachfolger von Joachim Ernst Berendt als künstlerischer Leiter der Berliner Jazztage und bisheriger Partner von Schulte-Bahrenberg, bekannt, daß bei einer Sitzung des Kuratoriums der Berliner Festival GmbH der Beschluß gefaßt worden sei, auch in diesem Jahr wieder Jazztage in Berlin durchzuführen. Dr. Eckhardt und ihn habe man in ihren Tätigkeitsgebieten dafür bestätigt. Die Organisation des Festivals, über dessen Name noch Unklarheit herrscht, solle von der Berliner Festival GmbH, oder gegebenenfalls von Konzertveranstaltern übernommen werden. Von George Gruntz erreichte uns unterdessen folgende Pressemitteilung: Die Jazztage, noch nie in der Presse so enthusiastisch besprochen wie 1980, setzen 1981 den neuen Programmtrend fort: zu informieren über den Jazz von heute, so wie er aktuell gespielt wird,

JAZZPEDIUM

Nr. 6/XXX Juni 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

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



Anita O'Day

6368203 901 02-32
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

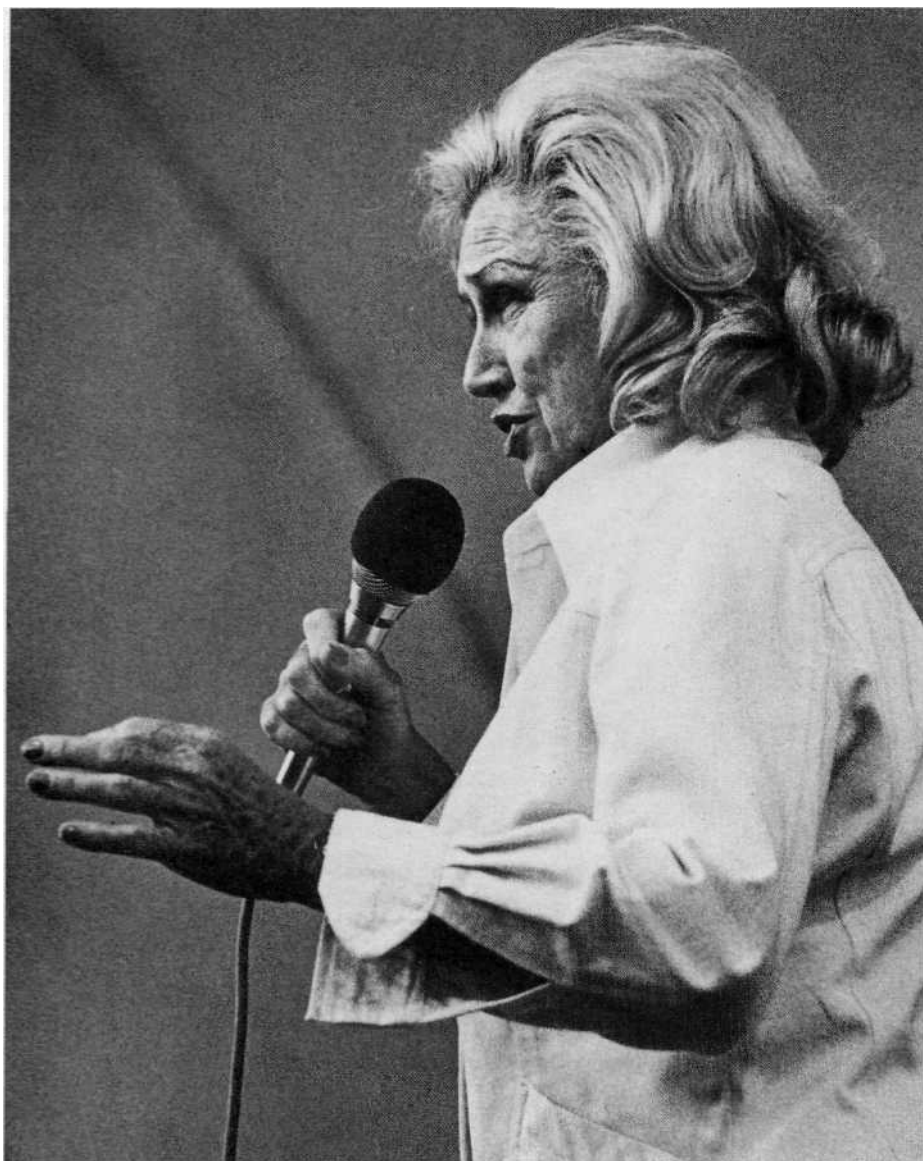


Foto: Paul Gerhard Deker

S(w)ingt mit Herz und Verstand

ANITA O'DAY

Das an Jazz-Ereignissen nicht gerade arme San Francisco konnte sich kürzlich einer besonderen Attraktion erfreuen, die nicht nur ausgesprochene Jazzfans, sondern auch zahlreiche Freunde der anspruchsvollen Unterhaltung ins traditionsreiche York-Hotel strömen ließ: Anita O'Days einwöchiges Gastspiel im „Plush Room“ brachte ein freudiges Wiedersehen und -hören mit einer Jazz-Legende, die noch immer mit kehligem Timbre, perfektem Swinggefühl und natürlicher Ausstrahlungskraft alt und jung beircet. Obwohl Anita von ihren Anhängern (und deren gibt es an der amerikanischen Westküste nicht wenige!) heiß geliebt wird, hat sich dieser vielseitige, tausendzüngige „Kobold des Gesangs“ noch immer nicht den Platz erobern können, der ihr eigentlich aufgrund ihrer eindrucksvollen Vortragskunst gebühren müßte.

Anitas entspannter, lässiger und humorgespickter Swingstil klingt noch immer modern, spritzig und frech wie Anfang der 40er Jahre, als sie mit Gene Krupa - und später mit Stan Kenton zusammen - Jazzgeschichte als Big-Band-Sängerin machte. Als die damals 20jährige Anita zum ersten Mal die Bühne betrat, avancierte sie im Nu zum Liebling der Jazzfans, weil sie so durchaus hip und jazzy in ihrem Wesen und Auftreten war. Sie entwickelte keinerlei Starallüren, sondern benahm sich eher wie ein echter, begeisterungsfähiger Jazzkumpel, dem man die Freude am Musizieren regelrecht ansehen konnte. Und die Musik hat diese Grand 01' Lady des Gesangs noch immer im Blut; jeder einzelne Nerv vibriert mit Swing. Der Zahn der Zeit hat Anitas Musikalität nichts anhaben können, im Gegenteil: ihre Vortragskunst ist reifer geworden, aussagekräftiger, von Lebenserfahrung geprägt. Anita äußerte einst Nat Hentoff gegenüber: „Musik und Medizin haben eines gemeinsam - man lernt nie aus.“

Und dank ihrer Begierde zu lernen und zu wachsen, hat sich Anita im Laufe ihrer „Lehr- und Wanderjahre“ zu einer ausgesprochenen Jazzdisease entwickelt. Auch dem frechen „gewissen Etwas“ in ihrer rauhehlig-zärtlichen Stimme haben die Jahre nichts anhaben können. Ihr Timbre erinnert noch immer an das fröhlich geschmetterte „Let me off uptown“ mit Roy Eldridge, mit dem zusammen sie sich vor 40 Jahren in die Gunst der Hörer sang und ihren eigenen Stil kreierte. Anita ist ein waschechtes Chicago-Girl, das sein Herz auf der Zunge trägt und auch musikalisch eine geglückte Mischung aus Herz, Verstand, Spontaneität und Lebenslust, die jeden ihrer Auftritte zu einer wahren Feier werden läßt. Dazu tragen auch ihre Natürlichkeit, menschliche Wärme und ungezwungene Persönlichkeit bei, die so gar nicht an Showbusiness gemahnen. Anita begann ihre Senkrecht-Starter-Karriere als Sängerin mit der Gene Krupa-Band im Jahre 1941; danach schloß sie

sich Stan Kenton als dessen erste Band-Sängerin an (44-45). Ihre populärste Aufnahme mit dem Kenton-Orchester wurde „And her tears flowed like wine“, keineswegs ein Song, der auf die Tränendrüsen drückte, sondern eher eine deftige Jazznummer, die dank Anitas humoriger Vortragsweise nicht zur Schnulze degenerierte. Ende der 40er Jahre und Anfang der 50er Jahre verschwand Anita für eine Weile von der Jazzszene und bewegte sich mehr auf dem Pop-Sektor. Sie hatte Probleme mit Drogen und Alkohol, kämpfte auch eine Weile gegen ihre Heroin-Abhängigkeit an. Ende der 50er Jahre hatte sie sich wieder so weit gefangen, daß sie ein rauschendes Comeback auf Festivals feiern (ihr Auftritt in Newport, N. Y., im Jahre 1958 war eine Sensation), wieder verstärkt Schallplatten aufnehmen und aktiver auf der Club-Szene werden konnte. Trotz einiger Hochs und Tiefs durchstand sie auch die 60er und 70er Jahre ohne Einbuße an Popularität und Verlust künstlerischer Aufgaben. Es gab kurze Perioden, die hin und wieder ihren Schaffensdrang lähmten; doch immer wieder rappelte sie sich auf, „stand ihren Mann“ im harten Jazzgeschäft und blieb sich selber und ihrem Jazzfeeling treu. Obwohl ihre Wurzeln in der Swing-Ära liegen und ihre Stimme als eine der originellsten aus dieser Periode erwuchs, die sich bis heute ihre Frische und Ursprünglichkeit bewahren konnte, hat sich Anita zu einer modernen Interpretin entwickelt, die sich alle Einflüsse zu eigen zu machen versteht.

Es war ein wahrer Ohrenschmaus, Anita mit ihrem Trio zu erleben. Sie stellte ihre Stimme ganz in den Dienst der Instrumentalisten und entpuppte sich oft als Solo-Gruppenführerin. Wie alle guten Jazzsänger setzt sie ihre Stimme im Sinne eines Instruments ein, was ihr besonders hervorragend mit Woody Hermans „Four Brothers“-Adaption gelang. Sie improvisierte meisterhaft, schien mehrere Instrumente auf einmal zu imitieren und mit

Obwohl ihre Wurzeln in der Swing-Ära liegen und ihre Stimme als eine der originellsten aus dieser Periode erwuchs, die sich bis heute ihre Frische und Ursprünglichkeit bewahren konnte, hat sich Anita zu einer modernen Interpretin entwickelt, die sich alle Einflüsse zu eigen zu machen versteht.

tausend Zungen zu trällern. Das Tempo in ihren Balladen wie „Funny Valentine“ oder „You're so nice to come home to“ war gewöhnlich ziemlich schnell; häufig wechselte sie die Tempi und die Akkorde mit einer Lässigkeit und Leichtigkeit, die an völlige Schwerelosigkeit grenzte. Aus klassischen Stücken wie „S wonderful“, „It don't mean a thing“ macht sie eine musikalische Meisterproduktion, und es stört keineswegs, wenn sie zwischendurch mal einen Plausch mit dem Pianisten über den richtigen Einsatz hält, sich über die Verstärkeranlage ausläßt und sich erst in den neuen Räumlichkeiten zurechtfinden muß. Ihr Charme setzt sich über diese „Unebenheiten“ hinweg. In „My ship“ und „Wave“ zeigte sich Anitas Phrasierungskunst, die höchst komplex ist, am deutlichsten. Sie betont die Worte im Stil einer Chansonsängerin, gibt ihnen Gewicht und Gefühl, setzt die Worte nach eigenem Gutdünken ein und spielt völlig ungezwungen mit der Melodie. Eine weitere charmante Eigenheit ist ihre Art, hinter dem Beat ein klein wenig herzuhinken. Obwohl ihr stimmliches Volumen nicht gerade einer Konzertsängerin zur Ehre gereicht, besitzt sie eine großartige gesangstechnische Kontrolle, die es ihr ermöglicht, sämtliche Gefühlsregister allein durch geschickte Phrasierungskunst und die außergewöhnliche Beweglichkeit ihres Kehlkopfes zu ziehen.

Anita stellte als ihre Begleiter drei O'Day-Veteranen vor: den Pianisten Merrill Hoover, der in San Francisco beheimatet ist, den Bassisten Rob Fischer (der gerade ein paar Tage Urlaub von Cal Tjader nahm) sowie den Schlagzeuger John Poole, ihren ständigen musikalischen Leiter, mit dem sie ein beinahe 30jähriges Bühnenjubiläum verbindet. Und man spürt richtig, daß die beiden auch musikalisch ein Herz und eine Seele sind. Das Trio

arbeitete hart, um Anitas hohen Ansprüchen genügen zu können. Es mag nicht immer einfach sein, mit einer Sängerin ihres Formats Schritt zu halten und stets auf neue musikalische Überraschungen gefaßt zu sein, aber ihre Wechselhaftigkeit, ihre Veränderungstaktik können recht stimulierend auf die Musiker wirken. Anita ist nämlich nicht nur das Ideal einer jeden Sängerin, sondern auch eine Sängerin, wie sie sich jeder Musiker als Partner erträumt, weil sie soviel natürliches Talent besitzt und zu Höchstleistungen anspornt. Als besondere Zugabe brachte Anita ihre noch immer herrlich sprühende Duett-Version von „Honeysuckle rose“ zu Gehör, in der sie mit der Stimme gegen den Baß ansang, der sie mit heftigen Akkorden begleitete. In „Tea for two“ ließ sie ihre Wort- und Klangkaskaden plätschern wie ein Springbrunnen. Leicht und luftig schwebten ihre Töne in den Raum und füllten ihn mit Wärme und Zärtlichkeit. Anitas Erscheinung mag heute - im Gegensatz zu ihrer jugendfrischen Stimme - etwas altmodisch sein; sie wirkt eher wie ein überreifer Backfisch als wie eine Dame in den 60ern. Aber ihr Witz, Charme, reiche Gefühlsskala, ihre vor guter Laune nur so strotzende Stimme und ihre natürliche, warmherzige Persönlichkeit machen ihre Engagements, wo immer sie auftritt, zu einer wahren Pilgerfahrt für O'Day-Fans. Ihre zahlreichen Freunde in Übersee - Anita gibt fast jährlich Konzerte in Japan, Australien und Europa - werden sich sicher darüber freuen, daß Anita eine eigene Schallplattenfirma gegründet hat: Emily Records, P. O. Box 123, North Haven, Conn. 06473, über welche alle ihre Platten zu beziehen sind, darunter auch die berühmten Verve-Aufnahmen, die in den 60er Jahren entstanden sind. Anita genießt ihr andauerndes Comeback von Herzen, gönnt sich auch die nötige Ruhe zwischen Tourneen und ist heute in der glücklichen Lage, sich ihre Engagements in Muse aussuchen zu können. In diesem Sommer wird Anita auch eine Deutschlandtournee unternehmen und dürfte auch bei dieser Gelegenheit beweisen, daß Jazz an Leib und Seele jung erhält.

Heide Howard

Ausgewählte O'Day-Discographie:

Verve-LPs
 Trav'lin' Light/V-2157
 All The sad Young Men/V-8442
 The Big Band Sessions/VE-2-2534
 Time For 2/with Cal Tjader/A6-8472
 Anita O'Day and Billy May swing Rodgers & Hart/MGV-2141
 Anita O'Day swings Cole Porter/MGV-2118
 Anita O'Day & The Three Sounds/A6-8514
 EMILY-LPs
 Anita O'Day Live At The City
 My Ship
 Live At Mongos
 Anita O'Day In Tokio
 BASF-MPS
 Anita O'Day - Recorded Live At The Berlin Jazz Festival MB-20750

Lee Konitz

Das Bild des Jazzmusikers beim Laien ist etwas anders als jenes, welches der Jazzkenner vom Musiker hat. Das Laien-Bild mag sich ähnlich geblieben sein: Der Jazzler lebt flott („in fast company“), trinkt gern, hat jede Menge Frauen, „kokst“ ab und an, wenn er nicht noch schlimmeren Lastern frönt. Für den Kenner sieht es anders aus: Vor etwa 20 bis 25 Jahren wandelte sich der Jazzmann allmählich vom Nightclub-Unterhalter zum besser geachteten Künstler. Das Bild des „artists“ wurde von der Gestaltung der Plattencover mitbestimmt, auch von Zeitschriftenartikeln. In jenen Tagen hatte ein Jazzmusiker eigentlich schwarz zu sein, mußte bei Plattensessions - insbesondere der Labels „Prestige“ und „Blue Note“ - gefragt sein (die Bezeichnung „blowing session“ umschrieb nicht nur eine Produktionsweise, sondern auch eine Atmosphäre). Der schwarze Künstler stand eventuell den Black Muslims oder sonstwie der erstarkenden Black-Power-Bewegung nahe, spickte seine gesprochenen Äußerungen mit nicht unbedingt bedeutungsträchtigen Modewörtern wie „dig“, „like“, „cool“ oder „soul“, war - und auch dies in jenem Jargon gesagt - alles in allem „hip“ (wie ja schon die Original-Bebopper). Das Bild, das Image, hat sich seither ein bißchen gewandelt: Seit Miles Davis' Superstartum gehören schnelle Autos, ebenfalls noch schöne Frauen, extravagante Kleider, aber auch große, luxuriöse Wohnungen (die Zimmerzahl spielt eine Rolle!) dazu. Nicht nur Ringe mit dicken Steinen, wie Rückleuchten von Autos an jedem kleinen Finger, nein, auch Halsketten, Ohringe und sonstiger Schmuck. Das alles abgestuft: ein bißchen mehr, ein bißchen weniger. In all der Zeit, ohne eine lange wirkliche Pause, war ein Mann auf der Jazzszene eigentlich immer - wenigstens in der einen oder anderen Form geistig - präsent, der von all den Insignien und Gewohnheiten des erfolgreichen Jazzmusikers - trotz seiner bereits zuvor geernteten Erfolge - wenig hatte. Gewiß, nicht nur er ist ein Weißer in der ursprünglich - und letztendlich? - „schwarzen“ Musik (wenn auch mit selten guten, echten Kontakten zu den nicht-weißen Kollegen), nicht nur erwirkte

dabei in seiner Umgebung akademisch-intellektuell. Doch er fiel besonders stark auf, und kein anderer verkörpert - für mich jedenfalls - geradezu vorbildlich den idealen Jazz-Künstler, nicht nur als Amerikaner, vielmehr international: Lee Konitz, Altsaxophonist, Cool-Innovator und Avantgardist aus Überzeugung und Lebensart. Mit Modern-Bop-Rhythmusgruppen, in sensiblem Duo-Spiel, als „Jammer“ mit Swing-Veteranen wie Buck Clayton, in Latin-Boogaloo-Tanzkapellen, mit Free-Jazzern, als Solostimme in den Großensembles von Charlie Mingus, bei wohlüberlegten Unternehmungen einer Tristano-Renaissance und als unbegleiteten Solisten hat man ihn während der letzten beiden Dekaden gehört. Doch bei all dem war er offensichtlich nicht auf der Suche nach Auswegen aus Sackgassen, hatte er nicht seine Identität verleugnen müssen, war er immer unverkennbar Lee Konitz. Ich habe ihn vor einiger Zeit erlebt, als er mit dem Woodstock Workshop Ensemble Karl Bergers in Deutschland war: Da saß dieser Musiker - ein Stilschöpfer, ein „giant“ - in einer Band, die sich überwiegend aus Studenten und Schülern - Teenagern - rekrutierte, als sei es die größte Selbstverständlichkeit der Welt. Nicht der typische Jazzmusiker. Ein Jazz- (und wohl auch Lebens-)Künstler.

Die frühen, die kühlen Jahre

Lee Konitz wurde am 13. Oktober 1927 in Chicago als Sohn polnisch-stämmiger Eltern geboren. Mit Musik - vor allem der volkstümlichen von europäischer Herkunft - wurde Lee schon als Kind in der Familie konfrontiert. In Chicago hörte er einen Akkordeonisten und wünschte sich, Akkordeon zu lernen. Es kam anders: Mit elf Jahren begann er, Klarinettenstunden zu nehmen. Ab 1942 spielte Konitz dieses Instrument in den Kapellen von Gay Clarridge und Teddy Powell. Das Altsaxophon kam hinzu, während Lee in verschiedenen Tanzorchestern arbeitete. 1946 gehörte er zur Band von Jerry Wald, und um diese Zeit studierte er auch am Roosevelt College. Die Musikerkarriere von Lee Konitz erfuhr eine erhebliche Förderung mit sei-

nem Eintritt ins Orchester Claude Thornhill im Jahre 1946. Zwar wirkte auch diese Band vor allem als Tanzkapelle, doch galt ihre Musik als etwas Besonderes: Alles, was Thornhill spielte, war gedämpft, zurückhaltend, doch nicht schmalzig. Im Gegenteil: Alles war... cool, nichts übertrieben, feurig oder hot. Eine weitere Neuigkeit: zum Blechbläsersatz gehörten zusätzlich Waldhörner und eine Baßtuba. War es Thornhill selber, war es einer der Arrangeure - und zwar Gil Evans -, der dies angeregt hatte? Neben dem Leader und Evans wirkten als Arrangeure u. a. John Hefti und der junge Gerry Mulligan: Kein Wunder, daß die Musik so modern ausfiel. Bandkollegen von Lee Konitz, der nun vor allem Altsaxophon zu blasen hatte, waren Red Rodney, Trompete, Bill Barber, Tuba, und Barry Galbraith, Gitarre.

Mit Claude Thornhill machte Konitz 1947 seine ersten Schallplattenaufnahmen: „I May Be Wrong“, „Sometimes I'm Happy“, „Sunday Drinking“ und Charlie Parkers „Anthropology“. Die Tatsache, daß sich schon um diese Zeit ein derartiges Stück im Repertoire dieser Tanzkapelle fand, sagt alles über die Modernität der Band. Sie sollte eine Jazz-Variante auf den Plan rufen: Das Projekt begann Ende 1947, als sich eine Reihe junger schwarzer und weißer Musiker um den Arrangeur Gil Evans scharte. Das waren vor allem der Bop-Pianist John Lewis, der Komponist George Russell, Charlie Parkers Schlagzeuger Max Roach, Baritonsaxophonist Gerry Mulligan, Miles Davis, Trompete, und Lee Konitz, Altsaxophon. Miles sollte - vielleicht weil er, obzwar erst 21, damals der bekannteste unter den Musikern war - der Leader werden. Das Unternehmen wurde Capitol-Orchester genannt, weil das Ensemble einen Vertrag mit der gleichnamigen Plattenfirma hatte. Es war kurzlebig. Es spielte 1948 zwei Wochen im Royal Roost Club (im gleichen Programm mit Count Basie) und 1949 eine kurze Zeit im Stint Club. Außerdem wurden 1949 und 1950 Studioaufnahmen für Capitol gemacht. Neben den Arrangements - insbesondere denen von Gil Evans - waren zwei Solisten für die Musik dieser Band von besonderer Bedeutung: Miles Davis und Lee Konitz. (Beide sollten später übrigens wieder eng zusammenarbeiten: Im März 1951 bei Sextettaufnahmen, darunter vor allem George Russells „Ezz-thetic“. Mit diesen Aufnahmen sehen manche Fachleute den Beginn und einen Höhepunkt des „Third Stream“ - der Verbindung von Jazz und europäischer Musiktradition -) markiert.

Denkwürdig: „Intuition“

Doch die entscheidende Station im Musikerleben von Lee Konitz hatte inzwischen schon beim Kontakt mit dem blinden Pia-



Altsaxophonist, Cool-Innovator und Avantgardist aus Überzeugung und Lebensart: Lee Konitz
Foto: Günter Buhles

nisten und Cool-Schöpfer Lennie Tristano stattgefunden. Konitz studierte bei ihm - u. a. Harmonie- und Formenlehre - und spielte auch bald in seinen Gruppen (mit Warne Marsh am Tenorsaxophon und Billy Bauer, Gitarre). Im Jahre 1949 machte das Tristano Sextett Schallplattenaufnahmen, die zu den wichtigsten der Jazzgeschichte zählen sollten: „Crosscurrent“, „Sax Of A Kind“ usw., vor allem aber die kontrapunktisch, frei (ja.free!) gespielten Gruppenimprovisationen „Digression“ und „Intuition“. Konitz blieb vorläufig bei Tristano, der jedoch mit seiner Gruppe relativ wenig auftrat, kam auch immer im Laufe der Jahre wieder zu ihm zurück, d. h. bildete sporadisch wieder Formationen mit ihm. 1951 ging Konitz auf eine Tournee nach Skandinavien. Seine Konzerte dort, die Aufnahmen mit Tristano und Davis, seine Duos mit Billy Bauer, das alles machte ihn in Europa bekannt. In Schweden, aber auch in Deutschland

nahmen sich viele Musiker - nicht nur Saxophonisten - Lee zum Vorbild: Arne Domnerus, Lars Gullin, Hans Koller, Albert und Emil Mangelsdorff, Joki Freund ... Konitz hatte also schon am Anfang der 50er Jahre nachhaltigen Einfluß im Jazz. Er selber schloß sich noch 1951 dem Orchester Stan Kenton an, mit ihm nahm er als Solist u. a. das berühmte „Young Blood“ von Gerry Mulligan auf. Lee blieb bis 1953 bei Kenton, er war in dieser Zeit einer der wichtigsten Solisten in der Band. Nach seinem Ausscheiden arbeitete er kurze Zeit mit Mulligan zusammen, gründete aber 1954 sein eigenes Quartett, für dessen Repertoire er auch zu komponieren begann. Sal Mosca, Klavier, Billy Bauer, Gitarre, Oscar Pettiford und Peter Ind, Baß, Kenny Clarke, Al Levitt sowie Dick Scott, Schlagzeug, waren einige der Musiker, die im Laufe der Zeit in der Gruppe spielten. 1955 sollte Konitz für längere Zeit (1959) zum letzten

Mal mit Warne Marsh - und zwar bei einer Platten-Session - zusammenarbeiten. Unter anderem spielte Lee 1957 wieder mit Mulligan. Doch eines ist feststellbar: Konitz beginnt nun, sich aus der engeren Cool-Umgebung zu lösen, er näherte sich stärker dem Jazz schwarzer Tradition und unternahm im Laufe der Zeit immer mehr Experimente. Dazu gehörte auch eine erst später veröffentlichte Serie von Aufnahmen im Trio mit dem Schlagzeuger Elvin Jones aus dem Jahr 1961.

Der ewige Avantgardist

Wie auch immer: Konitz wurde nie etwa ein Mitschwimmer im damals dominierenden Hardbop-Strom. Vielmehr zog er sich bald für zwei Jahre aus dem Musikerberuf zurück, lebte in Kalifornien und verließ seine Eremitage erst gegen Ende 1964 zu einem Engagement mit Tristano und Marsh im „Half Note Cafe“ in New York, legte also ein weiteres Intermezzo mit reinem Cool Jazz ein. Bald sollte er auf experimentelle Art sein früheres Duo-Konzept (mit Billy Bauer) neu aufgreifen: 1967 nahm er eine höchst beachtenswerte Platte auf - vor allem eben mit Duos -, an der u. a. Marshall Brown, Posaune (zeitweilig auch Co-Leader einer seiner Gruppen zwischen 1965 und 1968), Jim Hall, Gitarre, Ray Nance, Geige, Karl Berger, Vibraphon, Joe Henderson, Tenorsaxophon, und Eddie Gomez, Baß, beteiligt waren. Konitz ging von nun an auch häufig auf Tourneen in alle Erdteile. Nach Europa kam er z. B. 1965/66 und 1968. Bei den Berliner Jazztagen '68 war er bei einem Alto-Summit dabei, außerdem machte er im gleichen Jahr eine Platte mit Albert Mangelsdorff, Posaune, und Attila Zoller, Gitarre. Neuerdings spielte er sein Altsaxophon auch elektronisch verstärkt (Konitz hatte wegen seines recht dünnen Tons immer Probleme gehabt, vor allem mit lauten Schlagzeugern). Außerdem benutzte er den Multi-Vider, was noch zur Sprache kommen soll. Doch Konitz hat damit nur relativ kurz gearbeitet. Im Jahre 1969 nahm er eine Platte auf, die erstaunlicherweise drei Bearbeitungen von Stücken Bela Bartöks (für Lee steht er neben Johann Sebastian Bach) enthält. In dieser Zeit - beispielsweise 1970 in Chicago - war er auch bei Parker-Memorialkonzerten dabei.

Spätestens seit Anfang der 70er Jahre erlebte Konitz weltweit große Anerkennung. In vielen Ländern gastierte er. und zwar mit den führenden Musikern. Lee, der übrigens auch Gitarre, Flöte, Klavier und Ventilposaune spielen kann, griff nun häufig zum Tenor- und Sopransaxophon. Er hat sich musikalisch zwar gewandelt (würüber noch einiges zu sagen ist), doch zweierlei ist er noch immer: ein Avantgardist und ein vollblütiger Improvisator. Einige wenige wichtige Punkte aus seinen

Aktivitäten während der 70er Jahre seien genannt: Im Jahre 1974 eine Zusammenarbeit mit dem alten Cool-Weggefährten Sal Mosca, 1974 eine Studiobegegnung mit dem Pianisten Dave Brubeck und dem jungen schwarzen Avantgardisten Anthony Braxton (der sich auf Konitz bezieht), ab 1974 die häufigen und musikalisch erfolgreichen Unternehmungen mit dem französischen Pianisten Martial Solal, im gleichen Jahr die Realisierung eines Solo-Albums: nur Konitz auf dem Altsaxophon. Im Jahre 1975 folgte, seit langem einmal wieder - eine Begegnung mit Warne Marsh im alten Cool-Idiom. Im gleichen Jahr war Konitz Solist einer Big Band Platte mit Material aus dem Musical „Chicago 'n' all that Jazz“, 1976 stellte er sein erstes eigenes größeres Ensemble -ein Nonett-zusammen, das nun schon mehrere Alben eingespielt hat. 1977 begegneten er und Marsh dem inzwischen verstorbenen Pianisten Bill Evans im Studio, um ein (- leider - nicht ganz befriedigendes) Album aufzunehmen. 1978 wirkte Konitz auch bei der letzten Schallplattenaufnahme des Bassisten Charles Mingus mit.

Entwicklung hin zu sich selber?

Dem Frühstil von Lee Konitz - wenn auch vielleicht nicht ganz so sicher und quirlig gespielt wie ein paar Jahre später - begegnen wir bereits in den Thornhill-Aufnahmen, insbesondere bei „Anthropology“. Was Konitz später berühmt machte, ist schon erkennbar. Er ist unbedingt vom Bop inspiriert, doch baut er seine Improvisationen stärker motivisch orientiert auf als die Bop-Musiker. Das Etüdenhafte aus einer an europäische Tradition gebundenen Schulung ist das Element, das ihn abgrenzt. Im Davis Capitol Orchestra hat Lee allerdings mehr Souveränität, mehr Selbstvertrauen als bei Thornhill, spielt technisch befreiter. Doch am besten lernt man den frühen Konitz in den Aufnahmen mit Tristano kennen. Wir wollen uns sein Solo über „Sub-Conscious Lee“ vom 11. Januar 1949 etwas näher ansehen, weil es Charakteristika enthält, die für Lee in dieser Zeit - und in mancher Hinsicht bis heute - typisch sind. Hier drei nicht zusammenhängende viertaktige Ausschnitte (I bis III) aus dem Solo:

„Sub-Conscious Lee“ (Konitz) (Improvisation)

„All The Things You Are“ (J. Kern/ O. Hammerstein II) (Improvisation)

Kennzeichnend sind die ausgeprägten Achtelbewegungen, wie sie der Bebop endgültig im Jazz etabliert hat. Doch Konitz' Linien sind sicher nicht ganz so abenteuerlich-zerklüftet, nicht so „abstrakt“ wie die der schwarzen Bop-Musiker. Sie bleiben auch konsequenter - oder gleichförmiger, monotoner - bei den reinen Achteln. Deshalb sprach ich von „Etüdenhaftem“. Auch bei der Intervallwahl ist Konitz nicht allzu abenteuerlich: Halbtöne - und modusferne Reiz-Intervalle - kommen nur streckenweise, dann aber manchmal geballt vor. Und dort, wie beim ersten der vier Abschnitte, bilden sie dann oft wieder in sich im wesentlichen diatonische Ketten. Das wichtigste stilistische Kennzeichen war, daß Konitz dies alles bei sehr schnellem Tempo mit ganz zartem, ja „flachem“ Ton vortrug: Kein Bop-Musiker klang so. Und dennoch war der frühe Cool Jazz in gewissem Sinn die weiße Variante des Bebops. Das Quirlige des frühen Konitz kommt sogar im Notenbild zum Vorschein. In der folgenden Passage (IV) sind vier spitz nach oben gerichtete Triolenbewegungen zu erkennen, die in der Aufnahme auch akustisch den Eindruck großer Lebhaftigkeit vermitteln, einer Lebhaftigkeit, welche verbunden mit dem eigenwillig kühlen Ton damals viele Musiker (zum Beispiel Miles Davis) faszinierte. Der Improvisationsstil von Lee Konitz sollte im Laufe späterer Jahre permanent erdiger - zeitweise gar fast schwer - werden. Aber Konitz wurde auch jazziger im traditionellen Sinne. Schon im Jahre 1953 bei einer Aufnahme von „All The Things You Are“ mit dem Gerry Mulligan Quartett ist die Phrasierung von Lee Konitz - natürlich weiterhin auf Achteln basierend - weniger regelmäßig-schematisch. Da kommen vermehrt synkopisch wirkende Rhythmisierungen (a) vor. Und da setzt er intensiv Pausen (b). Ein Kritiker hat übrigens später einmal treffend bemerkt, Konitz spiele immer wieder gerade an Stellen, wo andere Musiker Pausen setzten, und umgekehrt. Punktierungen (c), auch nicht gerade typisch für Konitz frühe Cool-Phrasierungen, treten hier ebenfalls schon auf. Nun also zwei Ausschnitte (A und B) aus dem Konitz-Solo, bei dem Lee übrigens auch in Dynamik und Tonbildung schon ähnlich stark variiert wie in späteren Zeiten.

Der Altsaxophonist ist hier schon auf dem Weg zu seiner Konzeption der 60er Jahre, die sich natürlich auch immer wieder in einem gewissen Rahmen wandelte. Joachim Ernst Berendt, ein Kritiker, welcher der technisch-materialmäßigen Seite allgemein nicht allzu große Beachtung schenkt, hat jedoch das wohl immerhin auch schon in den 50er Jahren erkannt. Mit Bezug auf Äußerungen von Konitz schrieb er in der Ausgabe seines „Jazzbuches“ von 1958: „Die abstrahierenden, glitzernden Altlinien, die Konitz um die Wende der 40er in die 50er Jahre bei



Der Improvisationsstil wurde im Lauf späterer Jahre permanent erdiger: Lee Konitz
Foto: Paul Gerhard Dekker

seinen eigenen Aufnahmen und denen Lennie Tristanos blies, sind später singbarer, ruhiger, konkreter geworden. Lee sagte zu diesem Wandel, daß er damals mehr gespielt habe, als er hören konnte; er fühle sich wohler, wenn er wirklich höre, was er spiele."

In besonderer Eindrücklichkeit ist diese Haltung bereits in Aufnahmen zu hören, etwa „You Go To My Head“, die Konitz im April 1955 mit Tristano im Quartett in einem „Confucius Restaurant“ in New York machte: Der Altsaxophonist improvisiert einfacher als früher, er spielt auch härter am Beat (hatte man Konitz doch - vor allem in seiner frühen Phase - auch vorgeworfen, er swinge nicht so recht). Allerdings hat er gerade in diesen Aufnahmen und den anderen von der zweiten Hälfte der 50er Jahre etwas angestrengt Intellektuelles in seiner Musik, ein Umstand, der vielleicht manchen abstößt, andere wiederum anzieht. Denn Substanz bietet Konitz gerade dann überreichlich: Er ist ein Intellektueller unter den Jazz-Improvisatoren, allerdings einer, der sich andererseits auch immer und außerdem zunehmend für das Musikantisch-Swingende des Jazz-Erbes interessierte.

Der zweite, nennen wir ihn vielleicht den „überschaubaren“ Konitz hat nach meinem Ermessen am Anfang der 60er Jahre seine Entwicklung abgeschlossen: Das Trio mit Elvin Jones 1961 stellt einen befreit - nicht free - aufspielenden Konitz vor. Er musiziert voller Ideen, intelligent, doch nachvollziehbar und locker swingend. Besonders beispielhaft wirkt Lees

souveräner Umgang mit langen Pausen - oft an ungewöhnlichen Stellen - und auch der Dynamik.

Mut und Redlichkeit

Der zweite Konitz, der dritte, der vierte ... Bei diesem Musiker ist eine solche Zählweise problematischer als bei jedem anderen, obgleich sie sich scheinbar aufdrängt. Seit Mitte der 60er Jahre bis heute hat Konitz seine Musik zwar nicht mehr markant verändert, aber er hat ihre Bandbreite ständig ausgedehnt. Was sich veränderte - die Grenzen sind fließend - und was hinzukam, das sind die folgenden Akzente. Erstens: spröderer Ton. Überhaupt bietet er im Klang mehr Variation, beugt und drückt Töne, spielt expressiv. Manchmal nimmt er es in Kauf, häßlich zu klingen. Zweitens: Wesentlich breiter als früher wird das tiefe Register benutzt. Drittens: Insgesamt setzt er mehr Kontraste wie extreme Tonsprünge, dynamische Unterschiede, starke Variation von Dichte, Phrasentempo und Tonlängen.

Während dieses etwa anderthalben Jahrzehnts war Konitz oft Experimentator, gelegentlich ein Traditionalist und - unter dem Strich - immer ein Avantgardist. Seine „duets“ im Jahre 1967 sehe ich am Anfang dieser Phase, auch die Versuche mit dem Varitone-Gerät, dem sogenannten Multi-Vider. Mit diesem Apparat, welcher der gespielten Linie auf elektronischem Weg Oktavparallelen hinzufügt, musizierte Konitz sehr packend, meiner Ansicht nach besser als jeder andere.

Lees weitgeschwungenen Achtelläufen stand der Effekt, der zusätzliche harmonische Bereicherung bringt, gut zu Gesicht. Doch es war eben nur ein Versuch, eines der Experimente des Altsaxophonisten, der bald (Anfang der 70er Jahre) wieder darauf verzichtete. Wenn er auch seither ab und zu Tenor- und Sopransaxophon bläst, bleibt seine überzeugendste Stimme aber doch das Altinstrument: ohne Effekte und ohne Tricks. Im übrigen handelt Konitz ja auch dann risikofreudig, oft scheut er sich nicht, geradezu rauh, fast anfängerhaft zu klingen, ohne Netz im freien („free“) Raum zu agieren. Die zusammen mit Martial Solal 1974 aufgenommene Platte „Satori“ könnte dafür als Beispiel stehen. Nicht „schöner“ und dazu sogar fast peinlich träge fiel das Album mit Paul Bley am Klavier und Bill Connors an der Gitarre von 1977 aus, während die 1979 in Deutschland gemachte Produktion mit wiederum Solal unter dem Titel „Four Keys“ eine Sternstunde festhält. Wechsel ohne wirklichen Substanzverlust, Experimente mit „open end“, einige schwache Platten, etliche erstklassige: Das umschreibt Konitz' Aktivitäten in den späten 70er Jahren und bis heute. Wie sollte es anders sein?! Denn Lee Konitz ist ein ehrlicher Musiker. Und welche Eigenschaft wäre wohl bei einem kreativen Musiker wichtiger als eine künstlerische Redlichkeit? Insofern ist Lee Konitz gerade im heutigen Musikgeschäft eine ganz untypische Erscheinung. Günter Buhles

Auswahl-Diskographie Lee Konitz (chronologisch)

mit Claude Thornhill	Hindsight Records 108
mit Miles Davis Capitol Band	Capitol 5C 052-80798
mit Tristano 1949/50	Prestige 7250
Sextett mit Miles Davis	Prestige 8295
mit Stan Kenton	Capitol 1C-148-81157/8
in Paris	jap. Vogue XX-2021
mit Gerry Mulligan	Blue Note 84 548 XCT
mit Tristano 1955	Atlantic 50 245
mit Warne Marsh	Atlantic 50 298
„Worthwhile“	jap. Atlantic P-6109A
„in Harvard Square“	jap. Trio PA-3115(M)
„Motion“ mit Elvin Jones	Verve 2317 106
„The duets“ 1967	Milestone MSP 9013
mit Alto Summit	MPS 15 192
mit Mangelsdorff und Zoller	Crystal 066 CRY 63 555
in Italien mit Enrico Rava	ital. RCA OLS 2
„Peacemeal“ (Bartok-Stücke)	Milestone MPS 9025
bei Parker Memorial, Chicago 1970	Bellaphon BLST 6509
„Spirits“ mit Sal Mosca 1971	Milestone MSP 1038
unbegleitetes Solo „Lone-Lee“	
„Jazz a Juan“	Steeplechase SCS-1035
„Satori“	Steeplechase SCS-1072
mit Dave Brubeck und Braxton	Milestone M-9060
„Oleo“	Atlantic 50 275
„Chicago n all that Jazz“	Sonet SNTF 690
mit Warne Marsh in Dänemark 1975	Groove Merchant GM-3306
	Storyville SLP-1017
mit Warne Marsh in England 1976	Wave LP 16
Duo mit Red Mitchell	Steeplechase SCS-1018
„Jazz A Confronto“	Horo 32
Duo mit Hai Galper	Steeplechase SCS-1057
Konitz Nonet	Roulette XX-7561 - Ro (jap.)
„Figure And Spirit“	Progressive Rec. KUX-13-G
„Tenorlee“ mit Jimmy Rowles	Voice CRS 1019
The Konitz Quintet 1977	Chiaroscuro CR 166
mit Bill Evans und Warne Marsh	Fantasy F-9568
mit Shelly Manne in Frankreich 1977	
	Galaxy GXY-5124
mit Paul Bley	Improvising Artists 37.38.45
Duo mit Martial Solal „Duplicity“	Horo 17/18
„Four Keys“	MPS 0068.241
Duo mit Karl Berger „Seasons Change“	
	Circle Rec. RK 291079/19

Kölner Jazz-Initiative

Jazz-Musiker führen ein Randgruppen-Dasein. Nicht nur ihre Gagen sind marginal, auch ihr Einfluß auf das offizielle Kulturgeschehen geht gegen Null. Ab und zu schafft es einer und avanciert zum Star; doch die sind in der Bundesrepublik auf eine Handvoll großer Namen beschränkt. Die höheren Gagen des Rundfunks und der Jazzfestivals gehen an Musiker aus den USA, die auch den Löwenanteil des Jazz-Plattengeschäftes bestreiten. Für die bundesdeutschen Jazzmusiker sieht die Situation schwarz aus: Ein stark reglementiertes, den Absatzzwängen unterworfenen Schallplatten- und Konzertgeschäft bestimmt ihren Alltag. Jazz gilt als Teil der Unterhaltungsbranche und dementsprechende Anforderungen werden an ihn gestellt, Dixieland und New Orleans verkaufen sich gut, eine amerikanische Herkunft verspricht Publikums Erfolg, und zu komplex darf die Musik nicht sein, um die eingefahrenen Hörgewohnheiten nicht zu stören.

Angesichts dieser Situation taten sich vor inzwischen drei Jahren eine Reihe Kölner Jazz-Musiker zusammen. Aus der spontanen Initiative, der es zunächst darum ging, von der Stadt Proberäume zur Verfügung gestellt zu bekommen, hat sich innerhalb von drei Jahren eine Musikerkooperative mit eigenem Schallplattenlabel, gut besuchten Festivals, Jazz-Schule, gewerkschaftlichen und kulturpolitischen Zielen entwickelt, die über den Kölner Raum hinaus Modellcharakter besitzt.

Vor drei Jahren gab es in Köln kaum Proberäume. Kölner Musiker fanden in ihrer Stadt keine Spielmöglichkeiten. Die spontan gegründete Initiative organisierte Konzerte und veranstaltete 1978 in einer Kölner Gesamtschule zum erstenmal ein Festival, auf dem ausschließlich Kölner Gruppen auftraten. Wider Erwarten wurde das Festival ein Riesenerfolg. Aus dieser Erfahrung, daß auch lokaler Jazz ein Zuhörerpotential mobilisieren kann, entstand die Idee, von der Stadt Köln ein Jazz-Haus zu fordern, ein Haus, in dem Jazz-Musiker proben und zu sozialen Preisen Konzerte veranstalten können.

Ohne es zu wollen, hatte die „Jazz-Haus-Initiative“ in ein kulturpolitisches Wespennest gestochen. Die Forderung nach Subventionen aus dem Kommunalhaushalt kollidierte mit der Kulturpolitik des „Kölner Klüngels“, der sich bis heute nicht dazu bewegen ließ, neben den riesigen Subventionen für den offiziellen Kulturbetrieb ein vergleichsweise kleines Budget für ein Jazz-Haus oder gar nur Proberäume zur Verfügung zu stellen. Die Forderung nach

einem Jazz-Haus erwies sich als eine Forderung, die den gängigen Mechanismen des Jazz-Star-Geschäftes zuwiderlief.

Die beteiligten Musiker entwickelten aus dieser Erfahrung eine gewerkschaftliche und kulturpolitische Perspektive ihrer Arbeit. Sie verstanden sich nicht mehr als Spontaninitiative, sondern als basisorientierte Musikergewerkschaft, die gegenüber der Stadt, dem WDR und dem Land NRW als solidarische Gruppe auftreten wollte, um ihre Forderungen nach Spielmöglichkeiten, nach Mindest- und Einheitsgagen durchzusetzen.

Musiker sind Künstler. Künstler sind „Freiberufler“, oft mit der Ideologie der Möglichkeit individueller Karriere im Kopf, die gewerkschaftlicher Arbeit zunächst einmal entgegensteht. Eine geschlossene Politik tut um so mehr not, um sich Einfluß auf die Produktionsbedingungen von Kultur zu sichern, um zunächst einmal die Konkurrenz zwischen den Musikern auf lokaler Ebene zu beseitigen, um Einfluß auf die offizielle Kultur- und Medienpolitik zu nehmen und so dem lokalen Jazz Gehör zu verschaffen.

In Köln gab es zur Zeit der Stollwerckbesetzung die Idee nach dem Mailänder Vorbild, eine Kulturkooperative aufzubauen, an der u. a. das „Jazz-Haus“, der Floh de Cologne, der Chor Kölner Gewerkschaftler, die Theatergruppen „Der wahre Anton“, das „Bärenstarke Theater“ und die Rockomotive mitarbeiten wollten. In einem Gespräch führt der Leiter der Jazz-Haus-Big-Band, Joachim Ullrich, das Scheitern der Idee auf die Realität der Sturheit des Kölner Klüngels zurück, der mit der Nacht- und Nebelaktion der Stollwerckkräumerung deutlich zeigte, wie er mit Initiativen, die nicht ins offizielle Konzept passen, umzugehen gedenkt. Die Gruppen, die sich ein so hohes Ziel gesteckt hatten, scheiterten aber auch an der bekannten links-alternativ-sektiererischen Eigenbrötelei gepaart mit einem Schuß spontaner Chaotik.

Innerhalb der Jazz-Haus-Initiative wurde diskutiert, ob man nicht aufgrund der scheinbaren Erfolglosigkeit des ersten Angriffes auf das offizielle Kulturleben, die Sache unter sich ausmachen solle: Alternativkultur in der Eckkneipe, Verzicht auf städtische Gelder und damit den Versuch der kommerziellen Verdummungsbranche, der Unterhaltungsmusikindustrie durch staatliche Subventionen für Gegenkultur ein Stückchen Einfluß zu rauben. Während der ernsthafte Sektor der bürgerlichen Kunst schon lange wie selbst-

verständlich vom staatlichen Mäzenatenturn lebt, weil ernsthafte Kultur, die ihren eigenen Gesetzen folgt, deshalb per se j mit den Marktmechanismen in Konflikt gerät, werden kulturelle Formen, die nicht den alteingefahrenen Riten des Kunstgenußes folgen und die ein anderes Publikum ansprechen, von steuergeldlicher Förderung ausgenommen. In der Kölner Oper wird ein Platz mit ca. 80 DM subventioniert. Das Jazz-Haus muß sogar Miete für Konzerte in städtischen Räumen bezahlen. Um dem Pop- und Jazzkommerz ein Zipfelchen des Terrains abzulaufen, bedarf es der Selbsthilfe, aber auch des Kampfes um einen Anteil des Kulturretats, der eine lebendige Gegenkultur gegen die ökonomischen Zwänge schützt.

Die Jazz-Haus-Initiative arbeitet deshalb auch nicht nur auf lokaler Ebene. Im Landesverband der Jazz-Initiativen - es gibt in NRW Initiativen in Aachen, Düsseldorf, Münster, Bocholt(l), Essen, Dortmund und Gelsenkirchen - versuchen die Kölner ihre Forderungen nach Mindest- und Einheitsgagen auch gegenüber dem Düsseldorfer Kultusministerium durchzusetzen und eine gemeinsame Programmatik zu erarbeiten. Über den Landesmusikrat und die Landesarbeitsgemeinschaft für Jazz konnte z. B. die Subventionierung der „Offenen Jazz-Haus-Schule“ in Köln erreicht werden, die einem Teilnehmerkreis von 15- bis 60jährigen am Wochenende das Jazz-Spielen beibringt. Den holländischen Musikern ist es über eine Verbindung von Basisarbeit und institutionellem Druck bereits gelungen, 200 DM Mindestgage für jeden Musiker staatlich garantiert zu bekommen. Klubs, die diese Gagen nicht aufbringen können, erhalten entsprechende Zuschüsse, um eine nicht nur an den Maßstäben der Unterhaltungsbranche ausgerichtete Musik anbieten zu können.

Jazz, der sich solchen Maßstäben nicht unterwirft, hat keine große Chance, von der Plattenindustrie an den Hörer gebracht zu werden. Das heißt nicht, daß für solche Musik kein Markt besteht, sondern daß die bestehende Nachfrage im Vergleich zur Nachfrage nach gängigen Stars die Investitionen nicht lohnend macht.

Jazz, der sich nicht nach US-Vorbildern und anderen Klischees orientiert, hat nur bei wenigen Labels eine Chance: bei ECM in München, die sich auch mal trauen, einen unbekannten Musiker zu produzieren, wenn der den ECM-Sound drauf hat, bei enja, einer 2-Mann-Firma, die guten Jazz produziert, aber ökonomischen Zwängen unterworfen und einem Nachbop-Klangideal verpflichtet ist und der in Musikerhand befindlichen Free Music Production in Berlin, die ausschließlich Free Jazz vorwiegend aus der Berliner Szene herausbringt. Daneben gibt es noch einige Labels, die von einzelnen Musikern ins Leben gerufen worden sind, um mehr oder weniger ausschließlich ihre ei-



Jazz Haus Big Band Köln

Foto: Wilhelm Siepe

gene Musik auf Platten zu bringen, wie Niagara von Peter Giger oder Birth von Gunter Hampel.

Die Jazz-Haus-Initiative stellt ein eigenes Label auf die Beine, das anders funktioniert als die kommerziellen Plattenverlage, aber auch anders als die Eigenverlage einzelner Musiker. Aus den Schwierigkeiten, einen Verleger für eine Platte der Kölner Jazz Formation Extempore zu finden, entstand die Idee, den Einfluß solcher überflüssiger Leute wie Produzenten und Verleger auszuschalten. Jede Gruppe produziert ihre Platte vollständig selbst, von der Aufnahme bis zum Druck des Covers. Um äußere Einflüsse auszuschalten und weil halt nicht soviel Geld da ist, finanziert auch jede Gruppe ihre Platte selbst vor. Die Aufgabe des Labels besteht lediglich darin, den Musikern aus den bisherigen Erfahrungen bekannte günstige Studios, Grafiker, Drucker etc. zu vermitteln und Werbung und Vertrieb zu organisieren.

Die Jazz-Haus-Musiker waren selbst überrascht, wie kostengünstig Platten auf den Markt zu bringen sind, wenn sämtliche Zwischenunternehmen ausgeschaltet werden. Bei einem Absatz von 800 Platten sind die Kosten gedeckt. Die Initiative verzichtet bewußt darauf, die Konzeption der Platten zu beeinflussen. Alle Gruppen, die bisher beim Jazz-Haus-Label Platten gemacht haben, entscheiden gemeinsam

darüber, ob eine Produktion vom Label angenommen wird. Prinzipiell sind die Jazz-Haus-Leute bereit, auch auswärtigen Gruppen ihr Label zur Verfügung zu stellen. Bisher sind 6 Platten auf dem Markt. Die Aufnahme der Jazz-Haus-Big-Band, die nicht gerade übliche Hörerwartungen bestätigt, hat sich schon mehr als 1000mal verkauft, was für die Verhältnisse auf dem Jazz-Schallplattenmarkt schon eine ganze Menge ist. Der Vertrieb läuft über Eigelstein, eine linke Kölner Vertriebsorganisation, die faire Bedingungen bietet und die Gewinne in neue Produktionen steckt.

Kriterien für die Plattenauswahl sind nur in Umrissen festgelegt. Die Diskussion über die „musikalischen Inhalte“ steckt noch in den Anfängen, da die Initiative sich zunächst einmal aus der sozialen und ökonomischen Situation der Jazz-Musiker entwickelt hat.

Auch innerhalb der Initiative wird Musik noch oft rein funktional verstanden: „Spielen, um den Leuten Freude zu machen“, „den Menschen was bringen“ und ähnliche Stereotypen werden als Begründung fürs Jazzen gegeben. Joachim Ullrich, Leiter der Big Band, reichen solche Begründungen nicht aus. Die soziale und politische Funktion des Jazz liegt für ihn darin, daß diese Art von Musik, ihre Intensität, ihre Struktur und Komplexität es nicht möglich machen, sie nebenbei zu

konsumieren, daß sie Hörverhalten verändert. Verändertes Hörverhalten, so meint er, sei ein Stück Bewußtseinsbildung, ein Stück Immunisierung gegen die tägliche Medienberieselung. Nachvollziehendes Hören, Zuhören ist ein Stück Genuß, ein Stück Auflehnung gegen das Sich-treiben-Lassen im Strom.

In der Tat hat Jazz bei uns mit Politik zunächst einmal nicht viel zu tun. In den USA hat er noch immer eine Integrationsfunktion für die schwarze Opposition. Der kurzschlüssige Mythos vom Jazz als „schwarzer Musik“ rührt daher. Nach Europa ist Jazz importiert worden. Die Ausweitung der US-Unterhaltungsindustrie nach dem ersten Weltkrieg brachte ihn nach Deutschland, wo er zunächst als Farbtupfer auf die klischierten Produkte der Tanzmusikbranche draufgesetzt wurde. Erst nach dem zweiten Weltkrieg, um die Mitte der 50er Jahre, entstand eine deutsche Jazzszene, die sich zunehmend unabhängiger von den US-Einflüssen machte.

Ich fragte Joachim Ullrich, ob er Jazz per se für fortschrittliche Musik halte.

Joachim Ullrich: „Es gibt verschiedene Arten von Jazz und verschiedene Arten von Musikern; es gibt blöde Jazzmusiker, die sich um Politik, um politisches und gesellschaftliches Bewußtsein nicht kümmern, die Musik machen, die ankommen soll, so wie Keith Jarrett oder Herbie Han-

cock heute. Jazz läßt sich wie jede andere Musik ökonomisch-musikalischen Profit-erwartungen unterwerfen. Es gibt aber eine Art von Jazz, die stilistisch nicht festzu-legen ist, da muß man einfach hinhören. Wenn man nicht zuhört, dann stört er. Das ist die einzige politische Wirkung des Jazz, daß sie Hörverhalten verändert, wenn man die Musik nicht über Texte mit konkreten politischen Aussagen kurz-schließen will. Dabei besteht dann aber die Gefahr, daß die Musik zum bloßen Träger degradiert wird, die ästhetische Qualität unbeachtet bleibt."

j „Besteht dann nicht die Gefahr, daß der Jazz sich in einem Ghetto weniger Jazz-; Spezialisten verliert?"

„Guter Jazz hat bei uns keine Massenwir-kung so wie der Jazz, den Herbie Han-cock macht, der einfach nur unterhält. Rock- und Punkmusik, die von der Basis kommt, verkauft sich ähnlich schlecht. ! Das ist kein Spezifikum des Jazz. In dem Moment, wo die Blickrichtung die Massen-verbreitung ist, geht verloren, was sich an i der Musik quer ins Ohr legt. Es fehlt dann | die musikalische Ecke. Wenn wir in Ju-gendzentren etc. spielen, da ehrliche und kompromißlose Musik machen, dann ge-hen die Jugendlichen mit, auch wenn sie keine Jazz-Fans sind. Wenn man Musik mit ernsthafter Absicht betreibt, die Zuhö-rer erreichen will, ohne dafür die musika-lische Qualität aufzugeben, dann kommt das an, was wir zu sagen haben. Daß der Jazz Minderheitsmusik ist, das liegt an den Machtstrukturen, das ist nicht unmit-telbar zu ändern, ist das Resultat der Vor-herrschaft der Unterhaltungsindustrie."

„Gibt es keine Möglichkeit, politische In-halte dadurch zu vermitteln, daß Text und Musik, anders als in der Rock-gegen-Rechts-Bewegung inhaltlich miteinander verbunden werden? In England versucht j das z. B. Mike Westbrook, der sich an j Elemente der Musik Eislers anlehnt, mit l Musik Texte illustriert, Gewohntes ver-1 fremdet. In Holland holt Willem Breuker | die in jeder Schnulze enthaltenen Glücks-j ansprüche durch Parodie und Verfrem-dung ans Tageslicht."

: „Das ist ein möglicher Weg, den nicht j jeder gehen kann. Solche Musik ist viel-leicht schon kopflastig, sie ist intentional. Es besteht dann die Gefahr der pädagogi-schen Überschwemmung. Parodie, Colla-ge, Kommentierung von Texten sind nur i eine Möglichkeit, die ich nicht für mich sehe. Wenn wir spielen, mit Intensität und Aggressivität, dann ist das eine andere Möglichkeit."

„In Frankfurt arbeitet das sogenannte linksradikale Blasorchester und versucht die Trennung von Kunst und Politik ein wenig zu mildern, indem sie Musik in Ak-tionen einbezieht, z. B. bei Demonstratio-nen spielt. Damit wird sicherlich auch ver-sucht, die strikte Trennung in Musizieren-; de/Rezipierende anzugehen."

„Das ist in Köln noch nicht möglich, da



Joachim Ullrich

Foto: Renate Dietz

fehlen noch viele Erfahrungen. Ein Pro-blem liegt darin, daß Musik-Machen hand-werkliche Fähigkeiten voraussetzt. Wenn man das Publikum einbezieht, indem man es aufs Räppelchen-Schwingen reduziert, dann ist das reaktionär, man betrügt die Leute, indem man ihnen weismacht, sie würden tolle Musik machen. Es ist schwie-rig, einen Mittelweg zu finden, der weder die Leute bloß benutzt noch einen Profi-Standard voraussetzt. Unsere Jazz-Haus-Schule ist vielleicht eine solche Möglich-keit; wir arbeiten viel mit den Schülern zusammen, die teilweise erst seit einem Jahr ihr Instrument spielen, und es kommt gute Musik dabei heraus. Mit einer sol-chen Gruppe wären Aktionen wie die des linksradikalen Blasorchesters denkbar."

„Die Erfahrungen der Kölner Jazz-Musi-ker bei Festivals, Konzerten, in der Jazz-Haus-Schule zeigen, daß der Jazz auch bei uns einen sozialen Ort hat. Es gibt wohl eine Reihe Jugendlicher, die, über den Kreis der meist intellektuellen Jazz-liebhaber hinaus, angesprochen werden können, wenn der Jazz vor Ort gemacht wird. Und darum geht es eigentlich: mit einer nicht verdummenden Musik den Produkten der Unterhaltungsindustrie ent-gegenzuwirken, ein Stück ästhetischer Bewußtseinsbildung zu leisten, eine Musik zu verbreiten und zu fördern, die nicht Gefühle und Kopf verkleistert, die hilft, Verdrängtes in Kopf und Gefühl zu Be-wußtsein zu bringen. Deshalb hat auch der Jazz, wie er von der Kölner Initiative gemacht wird, seinen Platz in einer demo-kratistischen Gegenkultur."

(Die Interviewauszüge sind zusammenge-faßte Aussagen aus einem längeren Ge-spräch).

Ludger Hesse

Plattenhinweise

Auf dem Jazz-Haus-Label sind bisher 6 Platten erschienen. JHM 01 „Bitternis“ von der Gruppe Extempore hält, was der Titel verspricht, spannend frei improvisier-te Musik, die immer durchsichtig bleibt.

Die Musik swingt auch dann, wenn die Improvisation rhythmisch nicht gebunden ist. Das Titelstück orientiert sich noch am ehesten an modaler Improvisationsweise, die anderen Titel sind freiere Kollektivim-provisationen, die jedoch auch von Hörern nachvollzogen werden können, die keine Free-Jazz-Anhänger sind, weil bei aller Freiheit die Improvisation von einem (Blues-)Feeling getragen wird, das einfach mitreißt.

JHM 02 mit dem Titel und von der Gruppe Vollmond bringt harmonisch recht gebun-denen Jazz, in den eine ganze Menge Latin-Elemente einfließen. Die „Frontline“ der Gruppe Vollmond ist Wollie Kaiser, Saxophone, Flöte, und Jochen Schmidt, Vibraphon, ebenfalls zu hören auf JHM 05 „Naima“: Die musikalische Konzeption ist ähnlich. Hinzu kommt auf der Gitarre Ralf Schlüssel, der an Pat Metheny erinnert. Überhaupt fiel mir beim Hören beider Plat-ten die Musik Gary Burtons ein.

JHM 04 „Open Lines“ von der Jazz-Haus Big Band, geleitet von Joachim Ullrich, ist eine mitreißende Big Band Platte, die eine eigene Konzeption verrät. Der Klangkör-per der Big Band wird genutzt, ohne die Solisten völlig einzuengen, wie es bei tra-ditionellen Big Band Aufnahmen die Regel ist. Die Titel sind nicht speziell für die Big Band geschrieben, sondern kommen aus den kleineren Formationen, in denen die beteiligten Musiker ansonsten spielen. Dadurch soll eine zu große Festlegung vermieden werden. Der volle Big Band Klang wird als eine zusätzliche Klangmög-lichkeit betrachtet, die zu den anderen Möglichkeiten der Improvisation hinzu-kommt. Traditionelle Satzformen sollen überwunden werden. Jede Instrumenten-kombination ist möglich. Musikalisches Ideal des Arrangeurs ist es, die Sätze so zu gestalten, daß dem Solisten alle Wege offenstehen. Die Platte enthält auch freie Stücke. Es ist sicherlich kein Zufall, daß die Big Band bei Live-Auftritten die Zuhö-rer regelmäßig zu Zugaberufen animiert und diese Platte die bisher bestverkaufte des Labels ist.

JHM 03 der Gruppe Welcome bringt soli-den Mainstream Jazz. Vor einigen Wo-chen brachte das Jazz-Haus mit JHM 06 eine Gitarrenduo Platte heraus. „Dialo-gue“ von Alexander Sputh und Paul S. Haitod zeigt beachtliches technisches Können beider Musiker. Auch wenn musi-kalisch keine neuen Bahnen eingeschla-gen werden, lohnt sich das Zuhören, weil beide Musiker miteinander spielen und einfach eine Menge passiert. Die Platte kann durchaus mit den Duo-Platten der Gitarrenstars Larry Coryell/Philip Catheri-ne mithalten, ist vielleicht ein wenig relax-ter und weniger hektisch, weil das techni-sche Können nicht so in den Vordergrund gestellt wird.

Die Platten des Jazz-Haus-Labels sind zu beziehen über Jazz-Haus-Musik, Georg Ruby, Glasstraße 24, 5000 Köln 30.



Foto: Andree Canavaggio

Blick auf die französische Szene

III

Andre Jaume - Le sax animalier

Das Saxophon, das eine jüngere Jazztradition als die Klarinette hat, diese aber später für nahezu zwei Jahrzehnte völlig aus dem Rennen warf, besitzt in Frankreich eine Reihe interessanter Exponenten, von denen allerdings nur einer bei uns einigermaßen bekannt sein dürfte: Francois Jeanneau. Er war in der Auswahl französischer Jazzler, die bei den Donaueschinger Musiktagen 1978 vorgestellt wurden - freilich eine vom Rahmen einer solchen Veranstaltung gebotenen bescheidenen Auswahl. Hinzu kommt, daß die deutschen Veranstalter, wenn sie

überhaupt einmal an der Präsentation französischer Musiker interessiert sind, ihre Auswahl nach der bezüglich des wirklichen Stellenwertes trügerischen Popularität der jeweiligen Musiker „zu Hause“ treffen - und damit den in Frankreich herrschenden kulturellen Zentralismus fördern, gegen den die Musiker bislang mit mäßigem Erfolg ankämpfen. Denn: Der Erfolg eines französischen Jazzlers in Frankreich bestimmt sich nach dem Erfolg, den er auf der Pariser Szene zu verzeichnen vermag.

Andre Jaume, aus Marseille stammend

und von dort aus seine Jazzaktivitäten seit nunmehr 16 Jahren entfaltend (läßt man seine Mitgliedschaft in „New-Orleans“-Formationen während der Zeit auf dem Konservatorium außer Betracht), kennt diese Zwänge und beschreibt sie: „Ich wohne in der Provinz... aber für mich ist diese Provence mein Land, in dem ich weiterhin wohnen möchte. Um weiterzuleben, ist es aber notwendig, woanders zu arbeiten, überall, vor allem in Paris und den großen Städten, auf den Festivals, um von der Öffentlichkeit, aber auch von den Fachleuten, den Kritikern gehört zu wer-

den, damit sich die Presse mit einem befaßt; sehr oft, wenn ein Musiker ein Engagement z.B. in Bordeaux erhalten möchte, muß er in Paris bekannt sein, das wie eine Art Verstärker wirkt."

Vor diesem Hintergrund sollte man die Gastspiele französischer Jazzler bei uns sehen - auch den Auftritt der Gruppe French Connection (wiederum mit Jeanneau) bei den Berliner Jazztagen 1980 im Rahmen einer begrüßenswerten Programmgestaltung unter Berücksichtigung europäischer, länderspezifischer Aktivitäten. Freilich waren dies Vertreter des ohnehin publikumsträchtigen Mainstream, insoweit sind die des freien Jazz geradezu chancenlos, via Paris zu Auftritten im Ausland zu kommen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß deutsche Schallplattenproduzenten sich bislang nur an solchen französischen Musikern interessiert zeigten, die ein bei uns unterrepräsentiertes, in Frankreich traditionsreiches Instrument spielen: die Geige (Stephane Grappelli, Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood).

Neben Jeanneau, sicher ein guter Saxophonist, stehen weitere beachtenswerte Vertreter dieses Instruments' Jean-Louis Chautemps (in Berlin dabei), Philippe Mate, Jean-Claude Fohrenbach, Michel Roques und - Andre Jaume. Hinzu kommen noch zwei, deren Hauptinstrument die Klarinette ist: Jacques di Donato und Michel Portal (vgl. JP 2/81/18). Vier von ihnen, Jeanneau, Chautemps, di Donato, Mate - stets präsent auf der Pariser Szene - schlossen sich zu einem gemeinsamen Projekt zusammen: Le Quatuor De Saxophones („Double Messieurs", Open 14), das unbegleitete Saxophonquartett, ein Impuls der wohl vom World Saxophone Quartet bzw. dem Rova Saxophone Quartet ausgegangen sein dürfte und in Europa zuerst in Italien von einer Gruppe um Eugenio Colombo aufgenommen wurde (I Virtuosi di Cave, Red Rec. VPA131); zu den bigbandintegrierten oder selbstständigen „Four-Brothers-Sections" der späten 40er Jahre haben diese monoinstrumentalen Soundstudien nur eine entfernte Beziehung.

Andre Jaume hat heute aufgrund der Stehtigkeit und spürbaren Verbindlichkeit seines musikalischen Anliegens in (ganz) Frankreich einen Namen. Spricht man von der Entwicklung des freien Spiels im französischen Jazz seit seinen europäischen Anfängen um die Mitte der Sechzigerjahre, so geht das nicht, ohne auf den Anteil einzugehen, den Jaume hieran hat. Dem freien Spiel galt und gilt sein Hauptinteresse - ohne ausschließlich darauf fixiert (gewesen) zu sein. Stilistische Beweglichkeit markiert seine Tätigkeit. Die Formationen, in denen er mitwirkte, reichen vom Duo (z. B. mit dem Kontrabassisten Francois Mechali oder mit dem Perkussionisten Jacques Berrocal) bis zur Big Band (Edmond Tober, Europamerica); am frucht-

Dem freien Spiel galt und gilt das Hauptinteresse von Andre Jaume - ohne ausschließlich darauf fixiert zu sein. Stilistische Beweglichkeit markiert seine Tätigkeit. Jaume tritt aus der üppigen Anzahl von Tenorsaxophonisten mit eigenem Profil hervor.

barsten indessen war die Zusammenarbeit mit dem aus Madagaskar stammenden Pianisten Fred Ramamonjisoa, die am lebhaftesten registrierte und diskutierte Gruppierung nennt sich Nommo und besteht neben Jaume aus dem Gitarristen Raymond Boni und dem Perkussionisten Gerard Siracusa. 1976 auf der Szene erschienen, gingen seither nicht zu unterschätzende Anstöße für die freiimprovisierte Musik von diesem Trio aus. Eine Platteneinspielung vermittelt einen unvollständigen Eindruck dieser Wirkung: „Dans le caprice amer des sables" (Palm 29). Musiziert wird auf der Basis gleichberechtigter spontaner Klangbildgestaltung, wobei deutlich erkennbar ist, daß bei Abfallen des Kommunikationsflusses, immer wieder vorantreibende Impulse von Jaume ausgehen.

Jaume, Jahrgang 40, lernte zunächst auf dem Konservatorium das klassische Klarinettenspiel, wechselte dann jedoch angesichts der - aus damaliger Sicht - beschränkten Einsatzmöglichkeiten des Instruments entschlossen zu den Saxophonen über und begann 1964 seine Jazzaktivitäten in einem Jazzkeller von Marseille - zusammen mit dem Pianisten Ramamonjisoa. Ein vierjähriger Aufenthalt auf dem afrikanischen Kontinent vermittelte Jaume eine besondere Sensibilität für

rhythmisch betontes Spiel. Die Zusammenarbeit mit Ramamonjisoa, basierend auf einer intensiven menschlichen Verbundenheit, dauert bis heute an und führte erst im vergangenen Jahr zu einer Duoeinspielung (Resaka, Palm 23), bei der sich beide Faktoren hörbar zu Buche geschlagen haben; die Improvisation der beiden hat eine gelöste, dichte Atmosphäre, in der sich beeindruckender Klangfarbenreichtum entfaltet. Jaumes agiles Spiel trifft auf die „afrikanischen", rhythmisch betonten Pianolinien Ramamonjisoa, und es entsteht ein Klangbild mit tänzerischer Grundstimmung. Auf der Rückseite der bei dieser Produktion entstandenen Platte erlebt man eine Begegnung mit einem weiteren Pianisten, der auf dem besten Wege ist, das Format seines Landsmannes Martial Solal zu erreichen: Francois Coutourier.

Ein Charakteristikum, das sich wie ein roter Faden durch Jaumes Aktionsskala zieht, betrifft seinen Drang, nie in der Sicherheit und der Bequemlichkeit des Erreichten stehen zu bleiben, sondern - wie ein Spieler - den stets relativen Reichtum an Erfahrungen erneut zu investieren - in riskante, unbequeme, aber für einen kreativen Menschen reizvolle Projekte. Man muß vermeiden, sich im Kreis zu drehen, muß stets neue ungewöhnliche anregende Begegnungen und Instrumentationen herbeizuführen versuchen, und das ohne Rücksicht auf Alter, Milieu oder Geschlecht, das ist der Kommentar von Jaume dazu. So verwundert es nicht, wenn man erfährt, daß Jaume sich seit den Anfängen immer wieder mit der Synthese von akustischer und visueller Kunst in Musiktheatern befaßt hat, 1966/67 mit dem Regisseur Antoine Bourseiller und dem „Relais Culturel d'Aix-en-Provence" und neuerdings mit „Blaguebolle" (Mitschnitt auf L'oiseau musicien-Rec), einer Marseiller Truppe, die Jazz, volkstümliche Blechmusik und Straßentheater, Komödie und Zirkusclownereien zu einem „universalen Medium" verarbeitet. Ebenso konsequent ist die Erweiterung des musikstilistischen Horizontes: 1975 bildete Jaume die wenig glückliche Free-Jazz-Rock-Gruppe Sartan, seit geraumer Zeit arbeitet er mit der Groupe de Musique Experimentale de Marseille (GMEM) unter der Leitung des Komponisten Michel Redolfi zusammen.

Anläßlich eines Festivals, das sich „Trans-Musiques" nannte und bei dem sich im Okt. 78 unter dem Chapiteau von Paris die Avantgarde des französischen Jazz präsentierte (u. a. Denis Levailant, Klavier, mit Pierre Rigaud, Saxophon, das Gitarrenduo Boni/Gerard Marais; Mitschnitt auf Freebird, Fly 04) - Jaume auf dem Saxophon und der Baßklarinette -, hat ihn die französische Zeitung Le Monde mit der treffenden Bezeichnung „le bourlingueur" versehen, ein schwer übersetzbarer, aus der Seefahrt stammender Aus-

druck, der das verbissene Ankämpfen gegen Wind und Wellen beschreibt. „Ich habe immer daran festgehalten und tue dies auch weiterhin, mir diesen Eklektizismus zu erhalten, der mit einem tiefen Bedürfnis nach Beziehung, nach Kommunikation mit unterschiedlichen Menschen und Musikern zusammenhängt. Ich versuche mir eine Spielweise zu schaffen, die sich allen Musikarten anzupassen vermag, ohne dabei meine Identität zu verlieren. Ich ziehe es vor, so zu arbeiten, anstatt ein für alle mal in eine Schublade mit einem unablässbaren Etikett verbannt zu sein, und ich kann trotz der Verschiedenheit dieser Kontexte ich selbst bleiben, gerade auch wegen dieser Verschiedenheit, dieser Pluralität, die oft anregend und antreibend wirkt. Was mich grundsätzlich interessiert, das ist die spontane Kommunikation zwischen Musikern, die keinen konkurrierenden Charakter hat, sondern vielmehr den eines Wettstreits als ein Mittel, sich selbst zu übertreffen, die mannigfaltigen Facetten, die in mir sind - wie in jedem Individuum - bloßzulegen..“.

Auf der Initiative von Michel Redolfi beruhen auch Jaumes Soloeinspielungen im Jahre 1977 auf dem Tenorsax und der Baßklarinette im Studio der GMEM (Palm 30): „Le collier de la colombe“. Dabei -

und in noch beredter Weise bei dem ein Jahr später in der „Bar Du Totem“ stattfindenden Soloauftritt - beweist er seine versierte, ausgereifte Technik, sein reichhaltiges Vokabular an Ausdrucksmöglichkeiten auf seinen beiden Instrumenten unter Einbeziehung ihrer Arbeitsgeräusche wie auch der Überblasttechnik. Da Baßklarinettisten allerorten immer noch die Attraktion exotischer Gewächse haben, ist bemerkenswerter, daß Jaume aus der üppigen Anzahl von Tenorsaxophonisten aufgrund seines individuellen Spielstils, der die gründliche Verarbeitung der wegweisenden amerikanischen Vorbilder der Jazzgeschichte erkennen läßt, mit eigenem Profil hervortreten vermag. Er versteht es ebenso gut, sich mit leisen, feinen Klangfarbennuancen, fließenden Schattierungen wie in vehementer, ungestümer Intensität und Expressivität auszudrücken - nicht von ungefähr nennt er das Titelstück des Live-Mitschnitts im „Totem“ mit seinen exaltierenden Rubatos „Saxanimalier“ - das tierische Saxophon (Hat-Hut-R).

Der amerikanische Alt- und Tenorsaxophonist Joe McPhee, selbst ein Könnler des freien Spiels, stellte 1979 für Aufnahmen in Paris ein Septett aus amerikani-

schen und französischen Musikern zusammen (Jean-Charles Capon, Raymond Boni, Steve Gnitka, Pierre-Yves Sorin, Milo Fine) und legte dabei Wert darauf, auch Andre Jaume dabei zu haben. Im vierten Teil des „Land Dance“ kommt es so zu einem kontrastvollen Tenorsaxophon-Duett - wenn man so will: einer Minibattle. In dem schönsten Stück der Platte, der John Lewis Komposition „Django“ in 14minütiger Ausführung, die wohl zu den originellsten Interpretationen dieser beliebten Nummer gehören dürfte, sind die Soli der beiden kontrastierend nacheinander arrangiert (Hat-Hut 1 R01). Aber das war nur eine Kostprobe: Das Ergebnis gefiel den beiden so gut, daß sie sich im Frühjahr 1980 zu Konzerten in Frankreich trafen, und zwar in Triobesetzung mit Boni oder im Quartett mit Francois Mechali. Das Schweizer Hat-Hut-Label, rührig in der Suche nach „verborgenen Schönheiten“, hat ein Triokonzert mitgeschnitten und wird es in Kürze unter dem Titel „Tales And Prophecies“ (Hat-Hut 2 R 12) veröffentlichen.

(Bezugshinweise: Palm / 86 rue du fg st Denis, F-75010 Paris; Hat Hut/Box 461, CH-4106Therwil)

Gerhard Litterst

Jazz aktuell

Ästhetische Pianoimprovisationen

Joachim Kühn

Abgesehen von Joachim Kuhns Produktionen Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre, die noch starken Bezug zum freien Jazz hatten („Bold Music“, MPS 15239, „This Way Out“, MPS 88022), wurde es in den letzten Jahren für die Jazzfans nur dann interessant, wenn Kühn zu Soloeinspielungen ins Aufnahmestudio ging. 1974 bereits kündigte sich - was die Produktionstätigkeit unter eigenem Namen anlangt, denn als Sideman in anderen Formationen hatte er seine stilistische Flexibilität auch schon zuvor unter Beweis gestellt - mit dem „Cinemascope“-Album (MPS 88037) Kuhns Affinität zum Rockjazz an, und 1976 verkündete er im Jazz Podium (4): „Ich will Rock'n'Roll spielen!“

Damals hatte er gerade mit amerikanischer Rhythmusgruppe (Alphonse Mouzon, John Lee) ein weiteres Rockjazzalbum eingespielt („Hip Elegy“, MPS 68066) und erklärte dazu: „Nach den Berliner Jazztagen 1975 habe ich meine europäische Gruppe einfach aufgelöst, weil ich spürte, daß ich jetzt den amerikanischen Rhythmus brauche ... jedenfalls bringen die europäischen Schlagzeuger diesen Rhythmus nicht.“ Noch kurz vor den Berliner Jazztagen 1975 - im Oktober - ereignete sich in Paris eine denkwürdige Begegnung mit dem führenden französischen Pianisten Martial Solal; ihr Konzert, das es in Frankreich auf Platte gibt (musica 3002), zählt zu den Höhepunkten europäischer Pianoimprovisationen. Bevor Kühn nach Kalifornien umsiedelte, wo auch Jean-Luc Ponty, in dessen Gruppe Kühn mehrmals gespielt hatte, nach seinen Aufnahmen mit Frank Zappa seine

zweite (Rockjazz-)Karriere aufbaute, spielte er im Februar 1976 mit den Musikern, mit denen er im Auftrag des Goethe-Instituts auf eine Welttournee unter der Maxime „Solo Now“ ging (Albert Mangelsdorff, Gunter Hampel, Pierre Favre), eine exzellente Platte unter gleichnamigem Titel ein (MPS 15457). Doch damit hat es nicht angefangen: Bereits 1971, also zu jener Zeit, als der Trend zu solistischen Darbietungen mit Gary Burtons „Alone At Last“-Album auch für Vertreter jedweder Instrumente gerade eingeleitet wurde, hat Kühn seine ersten beiden Soloalben vorgelegt (MPS 88037, musica 2009) - und sich damit wärmstens für das „Solo Now“-Projekt empfohlen. Wenn gleich man wohl nicht sagen kann, daß er hierfür ohne Alternative auf der deutschen Szene gewesen war, so hatte er sich doch in der Zwischenzeit ein spielstilistisch markantes Profil zugelegt. Man war, als er nach Los Angeles ging, gespannt, wie sich seine rhythmische und damit zwangsläufig auch stilistische Umorientierung auf seine Soloaktivitäten auswirken würde.

„Springfever“ hieß seine erste Fusion-Produktion für das neue - amerikanische - Label (Atlantic 50280), im April 1976 in München eingespielt, und das Titelstück bildete inmitten der rockbeladenen Klangfelder eine nahezu jazzige Oase: Kühn als Solist am akustischen Piano. Nichtsdestoweniger konnte man zu jenem Zeitpunkt sagen: Wenn Kühn Rockjazz komponiert und spielt, so hebt sich dessen Niveau wohltuend von der Masse der auf dem (verstopften) Markt dieses Genres erscheinenden kurzlebigen und leicht zu konsumierenden Produkte ab. Aber schon bei dem 1978 folgenden „Sunshower“-Album mußte man von dem soeben ausgeführten Abstriche machen - herausragend wiederum ein unbegleitetes Stück am akustischen Piano: „Short Film For Nicky“ - und über die nachfolgende Produktion unter dem Titel „Don't Stop Me Now“ sollte man den großzügigen Mantel des Schweigens legen ... allzugerne hätte ihm der größere Teil seiner Anhänger bereits bei seiner Zusammenarbeit mit dem holländischen Gitarristen Jan Akkerman diesen Wunsch nicht erfüllt.

Um so erfreulicher ist jetzt das Erscheinen einer neuen Soloplatte: „Snow In The Desert“ (Atlantic 50718), mit der Kühn an die 77er-Einspielungen „Charisma“ (Atlantic 50352) anknüpft. Die Aufnahmen demonstrieren Kuhns brillante Technik, sein ausgeprägtes Improvisationsvermögen - und führen plastisch vor „Augen“, zu welchem geringem Maß diese Fähigkeiten bei den letzten Fusion-Produktionen ausgeschöpft wurden. Ästhetische Pianoimprovisationen von hoher Intensität und Dichte mit feinem Gespür für notwendige Dramaturgie und einem Schmelztiegel unter-

Stilistische Flexibilität: Joachim Kühn

Foto: Paul Gerhard Dekker



schiedlichster Einflüsse zwischen klassischer europäischer Klaviermusik und bisigem amerikanischen Rock. Enthielt „Charisma“ noch eine interessant-interpretierte Version von Coltranes „Welcome“, so sind unter den neuen Aufnahmen ausschließlich Eigenkompositionen zu finden, zumeist mit eingängiger, leicht rockorientierter Thematik, allen voran „Mushroom“ - in Kurzausgabe bereits auf „Springfever“ -, das als eine der gelungensten, am akustischen Piano dargebotenen Rockjazznummern der letzten Jahre bezeichnet werden muß.

Das Titelstück indessen ist eine jazzig-swingende 15minütige Improvisation mit reicher Inspiration unter einem Spannungsbogen, der bis zum letzten Ton erhalten bleibt. Auffallend und begrüßenswert: die vor allem in den Duokonzerten mit Jan Akkerman bis zum Überdruß eingesetzten „debussyistischen“ 16tel-Kaskaden im Hochtonbereich, die ob ihrer Effekteignung zwischenzeitlich bei zahlreichen jungen Pianisten der deutschen Szene Anhängerschaft gefunden haben, sind seltener geworden.

Kühn, der zu der Covergestaltung für seine Produktionen ein etwas nazistisches Verhältis hat, trifft mit diesem Rezept - eingängiges, rockorientiertes Thema, ästhetische, jazzmäßige Improvisation (letzteres ja bekanntlich auch erfolgreiches Markenzeichen des ECM-Stalles) - genau den Nerv der Zeit im Geschmack eines größeren Publikums, wie nicht zuletzt seine mit viel Beifall honorierten Solodarbietungen im Rahmen der Tournee mit Phillip Catherine und Larry Coryell belegen (vgl. „O. D.“ auf dem Livemitschnitt (Elektra ELK 52232). Im Hinblick darauf wird auch klar, daß die unter Verwendung besonderer Aufnahmeverfahren sorgfältig produzierten Soloalben für das kommerziell ausgerichtete amerikanische Label gegenüber Fusionsveröffentlichungen einen vernachlässigbaren Risikofaktor enthalten.

Gerhard Litterst

Bemerkenswerte Avantgarde beim

Jaroslavl Jazz Festival

Das alljährliche Jaroslavl Jazz Festival wurde heuer vom 12. bis 15. März in der 250 Kilometer nordöstlich von Moskau gelegenen Stadt veranstaltet. Es wurde zum repräsentativsten Jazzereignis in der UdSSR in diesem Jahr. Sechs Big Bands, ein Anzahl von Combos und Solisten traten bei sechs Konzerten vor jeweils rund tausend Zuhörern auf. Die bemerkenswertesten Beiträge lieferten die avantgardistischen Musiker. Eine Überraschung für Kritik und Publikum war der Auftritt der von dem Schlagzeuger Takhir Ibrasimow geleiteten Gruppe Bumerang aus Alma-Ata. Die Musiker aus Kasachstan spielten

einen Free Jazz ohne Klischees.

Wladimir Tarasow und Wladimir Tschekassin, Mitglieder des Ganelin Trios, stellten sich in getrennten Ensembles vor. Der Schlagzeuger Tarasow spielte ein 20minütiges Solo, das nicht an seine brillanten Leistungen im Ganelin Trio heranreichen konnte. Wladimir Tschekassin setzte seine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Leningrader Pianisten Sergej Kurjochin fort. Bei dieser Gelegenheit wirkten in der Tschekassin-Gruppe noch die Sängerin Ponomarjowa, der Schlagzeuger Guberman (Leningrad) und Takhir Ibrasimow auf den Tablas mit. Zehn andere Musiker saßen im Saal und bedienten verschiedene kleine Klangerzeuger. Tschekassin war als Saxophonist, Klarinetist und Dirigent der zweiteiligen Band gleichermaßen überragend.

Sergej Kurjochin stellte sich noch als Leiter eines Tentetts (mit zwei Pianos, drei Saxophonen, Fagott, zwei Bässen, Cello und Schlagzeug) vor, dessen Mitglieder aus sechs Städten der Sowjetunion stammten. Das Tentett führte Kurjochins Komposition „Das Glasperlenspiel mit den Schweinen“ auf, die sich durch Aggressivität und Humor auszeichnete. Kollektive Improvisationen spielten die wesentliche Rolle in diesem Stück. Der Cellist Wladislaw Makarow, der zu diesem Ensemble gehörte, tat sich auch mit einem interessanten Auftritt als Solist hervor.

Sergej Khrenow Ein Jazzfreund von Riga schrieb mir noch ein paar kritische Randnotizen zu diesem Festival: „Ich komme gerade aus Jaroslavl zurück, wo das Allunion Jazz Festival abgehalten wurde. Eine Menge Musik gab's da; sechs Konzerte von jeweils vier bis fünf Stunden Dauer mit 33 Gruppen oder Solisten. Das Niveau war eine andere Sache. Nicht alles war anhörenswert. Aber so ein Ereignis ist eine gute Plattform für Newcomers. Moskauer Musiker wurden im Überfluß angeboten. Sie alle spielten ihre geschneigelte Unterhaltungsmusik. Schließlich versuchte noch später auf der Pressekonferenz der Leiter des Moskauer Jazz Studios den Organisatoren klarzumachen, nur noch Gruppen mit einem ausgewachsenen kommerziellen Programm spielen zu lassen.“

Hans Kumpf

Sichtbarer Spaß mit

Clark Terry

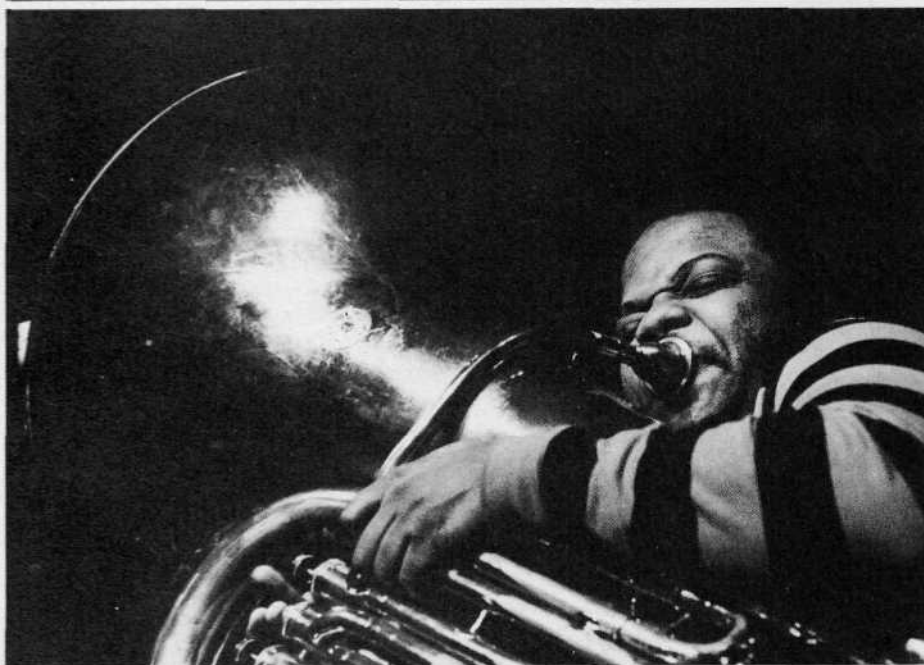
Der Trompeter und Flügelhornist Clark Terry brachte kürzlich eine Big Band besonderer Art mit nach Deutschland: nämlich eine Organisation junger, talentierter, jedoch meist noch unbekannter Musiker, die aus dem unerschöpflichen Reservoir amerikanischer Hochschulen entstammen und die eine Persönlichkeit und die Güte,

aber auch das Kommando und die Erfahrung eines Clark Terry brauchen für ihre weitere musikalische Entwicklung, für die Reifung zur eigenen Aussage und Persönlichkeitsstruktur.

Man spürt gleich, daß sie in Terry einen hervorragenden Lehrmeister vor sich haben, der die Jazzgeschichte in ihrer Vielschichtigkeit kennt und dessen Rückgrat feste Wurzeln im Boden dieser Musik hat. Terry verkörpert aber auch den Familienvater der Truppe, der wohl hört, daß da und dort die Präzision der Sätze noch Wünsche offen läßt, der weiß, daß Solisten zur Persönlichkeitsentfaltung Zeit brauchen, und der nie böse wirkt oder verstimmt, wenn einmal ein Verbläser vorkommt oder ein Ansatz zu „dirty“ gerät. Und deshalb stimmt die Atmosphäre in diesem Orchester, in dem ein Mädchen, Diane DeRosa, auf dem Baritonsaxophon mit ihrem vollen, warmen Ton auffällt, in dem der Altsaxophonist Danny House packende Soli vom Stapel läßt, in dem die Trompeter Gary Blackman und Byron Stripling tonliche Kontraste zum Leader schaffen und der Pianist John Campbell vor Vehemenz überschäumt. Gelöstheit, Relaxing, Bluesgefühl, die ureigensten und elementarsten Eigenschaften des Jazz dominieren, und Terry hat deshalb seinen sichtbaren Spaß an der Band, der sich auch schnell auf das Publikum überträgt. Wie oft schon hat man makellose Konzerte erlebt, die einen dennoch kalt entlassen. Sakraler Ernst und fehlerlose Technik machen ebensowenig ein unvergeßliches Jazzkonzert aus wie reiner Klamauk und überraschende Gags. Clark Terry kennt das alles, und er hat deshalb die Band, die zu ihm paßt: nicht das Experiment, sondern die Einfachheit ist Trumpf, nicht Raffinement, sondern jugendliche Spontaneität bestimmen den Grundtenor. Clark Terry ist ja selbst ein Mann dieser Einfachheit. Harry Edison, Count Basie fallen mir ein. Musiker mit großem Können, Säulen des Jazz mit tragender Basis, die sich schon einmal in der Idee wiederholen, aber mit ungeheurer Gestaltungskraft, mit durch und durch gehendem Swing und Drive, mit elektrisierender Spannung. Und mit Programm: Terry jagt die Band in rasende Tempi, zwingt seine Solisten in Balladen und langsamen Blues zur Kontrolle von Instrument und Geist, führt in unbegleitete Tutti der Sätze, hat eine ansprechende Sängerin zur Verfügung und er hat immer wieder Chris Woods, seinen treuen Altsaxophonisten, der dem Orchester Hodges-Stimmung vermittelt und mit Terry dynamische Wechsel interpretiert, die im aufpeitschenden Blues wie im spannenden Dialog unter die Haut gehen. Alles in allem: Ohne Sternstunde der Geschichte ein absolut glückliches und nachhaltiges Jazzerlebnis.

Gerhard Kühn

Jazz aktuell



Stan und Ollie tanzen Tango

George Gruntz Concert Jazz Band

Dieses Mal ging's los zwischen klassischen Vortragstübungen, Chorproben und Geigenstunden, im kleinen Saal des gewaltigen rot-grauen Betonbunkers der Staatlichen Musikhochschule in Köln. Zum fünften Mal nun bereits leistet sich der 48jährige Basler George Gruntz, mittlerweile arrivierter Jazzpianist und weltweit einer der besten Jazzkomponisten, das Vergnügen, für einige Tage als passionierter Big-Band-Leader seine eigene George Gruntz Concert Jazz Band (GGCJB) zu leiten.

Wie die Male zuvor - die letzte Tournee begann im vergangenen Frühling in Leipzig - hatte sich Gruntz für die elftägige Tournee, die am 22. März im Zürcher Schauspielhaus zu Ende ging, siebzehn internationale Top-Musiker engagiert; kein Luxus: zwei je rund siebenstündige Proben am 10. und 11. März mußten genügen, um das immerhin respektable Repertoire von zehn alles andere als einfachen Kompositionen in den musikalischen Griff zu kriegen und sich aufeinander einzuspielen.

„Gewiß, ich spiele sonst eine etwas andere Musik“, meinte der prominente DDR-Saxophonist „Luten“ Petrowsky, der bereits zum zweiten Mal in der CJB sitzt, „aber es ist einfach immer wieder unwahrscheinlich spannend, was George mit dem musikalischen Material alles anfängt. Das macht schon Spaß! Und überdies ist es auch eine ungeheure technische Herausforderung an uns, diese teilweise extrem schwierigen Arrangements in so kurzer Zeit zu beherrschen.“

„Stan + Ollie“, inspiriert durch Urs Widmers gleichnamiges Theaterstück, heißt eine der Kompositionen von Gruntz für

Von oben nach unten: Tom Harrell, Howard Johnson, Charles Sullivan, Eje Thelin



seine diesjährige CJB, eines der originellsten, farbigsten, aber auch schwierigsten Stücke im Repertoire. Ein gutes Stück szenischer Musik, das akustisch umsetzt und zu fassen kriegt, was man gemeinhin mit dem Namen der beiden großen Komiker Laurel und Hardy verbindet: schnellen Slapstick, ungelenke Verspieltheit, liebenswürdigen Charme und versponnene Hintergründigkeit.

Bei Gruntz ist daraus ein gut zwanzigminütiges Virtuosenstück geworden, eine facettenreiche Szenenabfolge, die sprunghaft wechselt, etwa von einem komisch-zickigen Trompeten-Tuba-Duo zu einem ruhigen, lyrischen Balladenteil (mit schnellen Wechseln zwischen Vierviertel-, Sechachtel- und Dreivierteltakten), von einer zweiten Ballade zu einem holprig-hinkend daherkommenden Songthema; dazwischen „eingestreut“ gibt es eine Reihe von Soli, Honky-Tonk-Passagen wie aus guten, alten Stummfilmzeiten, sogar Fanfarenstöße - kurz: ein Meisterwerk diversifizierter Ausdrucksmittel.

Von ähnlichem Zuschnitt sind auch die anderen Eigenkompositionen von Gruntz, etwa der wildgewordene Tango über ein rhythmisch überaus vertracktes Thema, ein Stück Theatermusik (aus „Hamlets Vater“) des musikalischen Leiters des Schauspielhauses, oder zwei Arien aus einer bisher unveröffentlichten Jazzoper von Gruntz. In allen diesen Stücken, aber etwa auch bei der brillanten Bearbeitung von Joe Farrells „Moon germ“ (Mondbazille), Monks „Straight no chaser“ oder einem berühmten Ellington-Standard erweist sich Gruntz als der wohl zur Zeit ausgefuchsteste, raffinierteste und trickreichste Komponist im Bereich des „konventionellen“ Big-Band-Jazz, mit einem guten Geschmack auch für ausgefallene Instrumentierungen und Sinn für Dramatik, Theatralik und Humor.

Christian Rentsch

Von oben nach unten: George Gruntz, Jasper van't Hof, Alan Skidmore, Ernst-Ludwig Petrowsky Fotos: Manfred Rinderspacher



Jazz aktuell



Landesjugendjazzorchester Baden-Württemberg unter Leitung von Jiggs Whigham

Foto: Hans Kumpf

Erste Arbeitsphase

Jugendjazzorchester Baden-Württemberg

Insider durften es bereits Ende 1979 erfahren, wurden aber zur Schweigsamkeit vergattert. Erst am 1. März 1980 - zwei Wochen vor der Landtagswahl in Baden-Württemberg - bei der öffentlichen Preisverleihung des Wettbewerbs „Jugend jazzt“ sollte Ministerpräsident Lothar Späth (dessen Lieblingsmusik laut Wahlbrochure Jazz sein soll) das geheimnisvolle Wahlgeschenk preisgeben: 30 000 Mark für ein zu gründendes Landes-Jugendjazzorchester. Doch die renitenten Landeskinder grölten, johlten und hörten nicht auf des Landesvaters Worte. So konnten sie im Beethovensaal Stuttgarter Liederhalle rein akustisch fast nichts von der Überraschungs-Ankündigung wahrnehmen, dafür legte dann das emsige Staatsministerium in einer Presseverlautbarung dem Ministerpräsidenten Worte über anderweitige neue Kulturaktivitäten (Landeszupforchester) in den Mund, die er in seiner gestörten Rede gar nicht getan hatte.

Ein Jahr später war es zunächst nicht so sehr sicher, ob das flotte und stolze Wahlversprechen in die Realität umgesetzt werden kann. Die Mühlen der Ministerialbürokratie mußten halt lange mahlen, bis das Geld halbwegs locker war. Immerhin: In der Zeit der allgemeinen Etat-Kürzungen wurde das Budget für Kultursubventionen in Baden-Württemberg noch erhöht. Unter großem Zeitdruck konnte

schließlich doch noch die erste Arbeitsphase des Jugendjazzorchesters in Angriff genommen werden. Nachdem Nordrhein-Westfalen bereits Mitte der siebziger Jahre ein derartiges Unternehmen startete, ziehen nunmehr die übrigen Bundesländer nach. Werden in NRW die Jazzorchestermmitglieder über die Jugendmusikschulen bestimmt, so konnte man sich in Baden-Württemberg individuell bewerben. Achtzig Teilnehmer fanden sich zu einem Vorspiel in Stuttgart ein (dabei wurde das Vom-Blatt-Spiel und das Improvisationsvermögen getestet), zehn Tage später schon reisten die 26 Auserwählten zur Akademie Trossingen, dem süddeutschen Gegenstück der bekannten Akademie Remscheid.

Betreut wurden die jungen Instrumentalisten von vier Jazz-Praktikern: Jiggs Whigham, dem ehemaligen Posaunisten bei Kurt Edelhagen und dem derzeitigen Jazz-Professor an der Kölner Musikhochschule, Bernd Konrad (Saxophone), Frederic Rabold (Blechblasinstrumente) und für die Rhythmusgruppe(n) der Schlagwerker Dai Bowen, der hauptberuflich E-Musik bei den Staatstheatern in Stuttgart macht und mitunter auch in der Big-Band von Erwin Lehn aushilft. Als Einstieg wurden Stücke aus dem Repertoire der Count Basie Band genommen: It's oh, so nice" und „Hay burner" des Arrangeurs Sammy Nestico, Titel also, die zu den Standardwerken in den Notenmappen vieler junger Jazzorchester gehören. Später stieß man noch in modernere Gefilde vor, als Arrangements von Thad Jones auf dem Probenplan standen.

Ein Gesamteindruck der Stücke wurde zunächst durch das Anhören der auf Schall-

platten verewigten Stücke vermittelt. Die Dozenten machten ihren eifrigen Schüler vollends die genaue Artikulation und Phrasierung mit Vorsingen klar. Das exakte Zusammenspiel der Saxophone, der Trompeten zusammen mit den Posaunen und der Rhythmusgruppe wurde in den Satzproben ausgefeilt. Konzentriert und hart wurde gearbeitet bei lässigem Umgangston und freundschaftlicher Atmosphäre.

Die wenigsten Jugendlichen hatten bereits zuvor Erfahrungen mit großorchestralen Jazz sammeln können. Innerhalb kurzer Zeit erreichten die Teens aber schon ein beachtliches Niveau. Erfreulich war auch, daß viele Instrumentalisten, die bereits beim Wettbewerb „Jugend jazzt“ auffielen, in der Landes-Big-Band gelandet sind. Mitglieder der Siegergruppierungen „Jazztime“ (Stuttgart) und „SBF Big-Band“ (Bad Friedrichshall) waren auch während den Osterferien in Trossingen mit dabei.

Die erste fünftägige Arbeitsphase des Jugendjazzorchesters Baden-Württemberg wurde ergänzt durch einen Improvisationsworkshop, Einzelunterricht und einen informativen Plattenabend über die Entwicklung der Big Bands. Zur zweiten Arbeitsphase trifft sich das Ensemble - es soll zwei Jahre mit dem gleichen Personenstamm (Piano, Baß und Schlagzeug sind vorsichtshalber doppelt besetzt) arbeiten - wieder in den Herbstferien. Im Herbst wird sich das Jugendjazzorchester, als dessen Träger der Landesmusikrat und als dessen Financier das Ministerium für Kultus und Sport fungiert, in Konzerten der Öffentlichkeit präsentieren.

Hans Kumpf

Auf dem Wiesbadener Neroberg

2. New Jazz Fest

Mitte April gehörte der Wiesbadener Neroberg für zwei Abende dem modernen Jazz. Die Kooperative New Jazz e. V. veranstaltete im großen Saal des alten Hotels das 2. New Jazz Fest mit insgesamt 6 Gruppen. Der kleine Verein hat sich zum Ziel gesetzt - wie auch schon im JP beschrieben - in Wiesbaden wieder so etwas wie eine Jazzszene zu schaffen. Wie hoch dieses Ziel gesteckt ist, sieht man an der Tatsache, daß in den letzten beiden Jahren außer zwei Konzerten der Koop mit Gunter Hampel und Barry Altschul in Wiesbaden keine Veranstaltungen mit modernem Jazz stattfanden. Die Landeshauptstadt ist in Sachen Jazz (noch) tiefste Provinz. Optimistisch stimmen kann jedoch die Resonanz auf dieses Festival, vor allem die Konzentration und der Sachverstand, mit der die insgesamt etwa 250 bis 300 Besucher dem Geschehen auf der Bühne folgten. Pessimistisch ist man jedoch über die Zukunft des New Jazz Festes, da die Stadt schon jetzt die Kürzung ihres ohnehin geringen Zuschusses angekündigt hat und der fast ideale Veranstaltungsort in naher Zukunft nicht mehr zur Verfügung stehen wird: das alte Hotel, in dem heute annähernd 50 Musikgruppen aller Couleur ihre Übungsräume haben, wird den allzu ehrgeizigen Plänen der Wiesbadener Stadträte zum Opfer fallen und in einen modernen Hotelkomplex umgestaltet, in dem für Jazz sicher kein Platz mehr sein wird.

Der Höhepunkt des ersten Konzerttages wurde gleich mit dem Auftritt des Jazz Workshopensembles Erlangen vorweggenommen. Das Trio um den Saxophonisten Mandi Riedelbauch hat sich in letzter Zeit mit dem in Nürnberg lebenden amerikanischen Tenoristen Charles Walker zusammengetan. Walkers zupackendes und erdiges Spiel hat seine Wurzeln in der Rhythm & Blues Tradition, ähnlich wie etwa bei George Adams. Das Trio hat in ihm nicht nur einen kongenialen Partner, sondern vor allem Inspiration gefunden, die zu Höchstleistungen treibt. Überhaupt hat das Ensemblespiel - nomen est omen - Vorrang, ohne allerdings den Schritt zum freien Spiel konsequent zu wagen.

Michel Pilz hat diesen Schritt schon vor langer Zeit getan und der folgende Auftritt seines Trios mit Buschi Niebergall und Uwe Schmitt brachte denn auch den erwarteten konzessionslosen Free Jazz alter Schule. Abschluß des ersten und Auftakt des zweiten Konzerts bestritten jeweils eine der Koop angeschlossene Formation. Das Duo Albrecht Stoye, Altsaxophon, Klarinette, Gert Zimanovski, Schlagzeug, Tenorsaxophon, ließ den eigenwilligen, klassisch anmutenden Kom-

positionen Improvisationen folgen, die intensives Aufeinanderhören und -eingehen verlangten. Hier haben sich zwei Musiker zusammengetan, die trotz der sie fordernden Konzeption ihrer Musik den Draht zum Mitspieler nicht verlieren und so ihre Musik konzentriert und gelöst machen. Genau wie für das den Samstag eröffnende Wiesbadener Trio Four Eyes war es übrigens ihr erster Auftritt vor einem größeren Zuhörerkreis - eine selbstgestellte Aufgabe der Koop ist es ja, für einheimische Musiker ein Forum zu schaffen.

Four Eyes ist eine seit etwa einem Vierteljahr in der Besetzung Tenorsaxophon, Baß, Schlagzeug bestehende Formation. Die drei Musiker verstehen es, in ihrer Musik geschickt von der im Blues und Swing liegenden Basis in freies, das Ohr des Mitspielers suchendes Spiel zu gleiten. Sie durchbrechen dabei durch gleichberechtigten Einsatz der Instrumente die starre Aufteilung Solist - Rhythmus, was ihnen erlaubt, auch Themen von John Coltrane oder Ornette Coleman zu verarbeiten, ohne in plattes Kopieren zu fallen. Die beiden folgenden Gruppen bestachen jede auf ihre Weise. Zuerst das Gießener Quintett um den Saxophonisten Ekkehard Jost. Ihre Musik ist packend und abwechslungsreich, sei es die hinreißende Ballade, das kubanische Landarbeiterlied oder das freie Spiel, bei dem sich vor allem der Saxophonist Michael Schläper bis an die Grenze des Leistungsvermögens verausgabte. Abschluß und vielleicht auch Höhepunkt war das Trio des amerikanischen Schlagzeugers Doug Hammond mit Steve Coleman, Altsaxophon, und Muneer Abdul Fataah, Cello. Sie boten modernen Bebop in Reinkultur, ohne jeden Schnörkel. Trotz des trockenen, oft an Max Roach erinnernden Schlagzeugspiels von Hammond und des fast unterkühlten Altsaxophons von Steve Coleman war immer das Feuer - und die Liebe - zu spüren, die den schwarzen Musiker den Blues spielen lassen.

Mehr als Zufriedenheit war es wohl, was die Mitglieder der Koop am Ende des Festivals empfanden. Und wenn mir ein Besucher sagte, so etwas hätte man in Wiesbaden noch nicht gehört, so ist das ein Zeichen, daß hier ein - vielleicht kleiner - Schritt in die richtige Richtung getan wurde. Zu hoffen bleibt, daß sich das Erreichte festigt, sich vielleicht ein stabiler Publikumsstamm als Basis für die weitere Arbeit der Koop bildet.

Manfred Knispel

Jazz mit Zöpfchen

Oliver Lake

Tradition im Jazz ist nicht (nur) ein Aufgreifen stilistischer Attitüden, sondern zuallererst auch das, was die Psychologie so

bündig und schön Identitätsfindung nennt. Der Jazzmusiker lebt nicht von der Musik, sondern in ihr, bekundet dort ethnisches, gesellschaftliches und politisches Selbstverständnis, das wiederum die musikalischen Verhaltensweisen prägt. Musterbeispiele sind die Chicagoer Schule oder die an der Ostküste Nordamerikas starke Moslembewegung, die den Jazz der 70er Jahre wesentlich mitinitiierten und mitgestalteten.

Der amerikanische Saxophonist Oliver Lake, so recht populär geworden als Mitglied des World Saxophone Quartet, versucht in seinem eigenen Quartett (meines Wissens nach ein Quintett, aber der Bassist kam wohl auf der Tournee abhanden) die Synthese aus freien jazzsprachlichen Mitteln, wie sie in Chicago gang und gäbe sind, mit denen der jamaikanischen Musik. Die demonstrativen Rastafari-Zöpfchen, in so chaotisch strenger Manier geflochten, baumeln gleichsam in den musikalischen Improvisationsfreiraum hinein, dort puristisch sortiert in verschiedene musikalische Flechttypen: Märsche aller amerikanischen Arten (die, die beherrschen und jene, die befreien), ein spiritueller New-Orleans-Choral, ein Bebop-Thema natürlich auch dabei - und vor allem viel Reggae-Rhythmus, der so befreiend die aufklärerische Dialektik von Schmutz und Schönheit inszenieren kann. Die improvisatorische Machart wird geprägt vom imitatorischen Wechselspiel des Saxophons mit der Trompete. Sie beide erkunden die Materialgesten in klanglich angeschärfter Korrespondenz, genießen gegenseitig die metallenen hellen Register, in Reggae-ähnlichen Rufen umeinander tänzelnd, sich nachahmend ins Wort fallend, sich aufreizend, schrill verstärkend. Die ekstatische Artikulation prägt den Gruppensound: Oliver Lake bläst das Saxophonmundstück weit vorn, die Töne verschmieren, das Blättchen schnarrt mit, und nicht die Lippen, der Mundraum selbst formt auf sängerische Weise den instrumentalen Klang. Sein Partner, der exzellente Trompeter Baikida Carroll bevorzugt ein großes, weitgedrehtes Mundstück, das einen hellen, voluminösen Strahlton erzeugt. Beide Musiker bewegen sich, wie angebunden stark swingend, im doppelten Timing: zu sich selbst und zu den Rhythmusinstrumenten; am Schlagzeug aufregend Pharaon Ak Laff, am Piano phantasievoll Donald Smith. Das ist dennoch weniger die klangschwelgerische Seite einer Reggae-Adaption, sondern ihr sinnlich asketischer Urgrund, gleichsam die religiöse Art swingender Strukturanalyse, die aus den jamaikanischen Rhythmen erst macht, was sie in kommerzieller Verwertung nicht sein können. Begeisterung im Berliner Quasimodo.

Jürgen Engelhardt

Jazz aktuell

Aus jedem Ohrwurm
wird ein Kabinettstück:

Ella Fitzgerald

Vieles war wie vor sieben Jahren, als Ella Fitzgerald 1974 zum erstenmal in Freiburg gastiert hat. Auch bei ihrem jetzigen Auftritt in der Stadthalle sang sie wieder den „Mr. Paganini“ mit der Widmung „For my special fans“, auch jetzt swingte sie sich wieder einfalls- und trickreich durch die Mäckie-Messer-Moritat, und auch jetzt gab's wieder ein „How high the moon“ als ein vergnüglich virtuos Tutti-frutti, in das tausend fremde Zitate hineingeschnetzelt wurden. Die Resonanz beim Publikum, darunter erfreulicherweise auch ältere Herrschaften, blieb nicht aus. Die Sängerin wurde stürmisch gefeiert. Allerdings, und davon muß später noch die Rede sein, blieb diesmal die Stadthalle halbleer. Wer gekommen war, konnte erleben, was die größte lebende Sängerin des Jazz, die jetzt immerhin 64 Jahre alt ist, noch immer alles beherrscht: das kesse Variieren, das Umgehen mit Zitateinwürfen, das rasante Scatsingen, das Imitieren eines Instruments, das scheinbar leichtatmige Durchziehen einer 16taktigen Phrase, das verführerische Raffinement im Einblenden und Abrunden mit Halbnoten, ein Bereich erotisch-suggestiver Wirkung. Gewiß, ohne routinebedingte Perfektion findet all das nicht statt. Doch dieser Auftritt hat mehr spürbar gemacht. Da war die Persönlichkeit einer Sängerin, da war ihre vorbehaltlose Liebe zu einem Genre, das einige düster dreinblickende Kritiker mit der schnippischen Formel „Unterhaltungs-Jazz“ zu belegen pflegen. Als ob Unterhaltung, wenn sie nur gekonnt ist, im Jazz keine Legitimation hätte.

Ella Fitzgerald, die ihre Freiburger Session von 1974 selbstverständlich nicht rundweg, sondern nur im Falle einiger Songs wiederholte, überrascht, ja entzückt in ihrer sogenannten „Unterhaltungsdarbietung“ nach wie vor mit einem überbordenden Temperament, mit zupackendem Swing, untrüglichem Gefühl fürs Timing. Das begleitende Trio, Jimmy Rowles am Klavier, Keeter Betts am Kontrabaß und der drivende Bobby Durham am Schlagzeug, war hier treffliche, wenn auch nicht überragende Assistenz.

Da macht sich Tante Ella also wieder einmal über die guten alten Broadway-Onkels her, über Fats Wallers „Honeysuckle rose“ und „Ain't misbehavin“, oder über die smarten Songs von Cole Porter, „Let's do it“ und „I get a kick out of you“. Und jeder dieser Ohrwürmer gerät ihr zum Kabinettstück, weil die Sängerin weiß, wie weit sie mit dem Tempo gehen darf und wie weit nicht, was die Sache an pointierender Übertreibung verträgt und was nicht, wann es musikalisch sinnvoll ist,

einen scharfen Break in die Improvisation hineinzuschließen oder mit einem kleinen Decrescendo eine neue Attacke vorzubereiten. Spontaneität ist gut, aber soll diese wirken, überzeugen, dann geht es wohl nicht ohne kontrollierten Einsatz der Mittel. Und Ella Fitzgerald kontrolliert ihre Songs, nicht kalt und berechnend, sondern mit musikalischer Intelligenz, mit Einfühlung, mit Intuition. Auch das gehört zum Timing des Jazz.

Eines jedoch war, wie gesagt, heuer nicht so wie beim Konzert von 1974. Damals hat die „Lady of song“ vor einer Reihe für Reihe gefüllten Freiburger Stadthalle gesungen. Und jetzt diese Halbleere. Woran liegt's? Zieht der Name Ella Fitzgerald nicht mehr, gerade jetzt, wo im ganzen Land ein gewaltiger Rückstrom zur Tradition und damit auch zum Song festzustellen ist? Nein, Stimmung und Tendenz der Zeit müßten ihr da durchaus gewogen sein. Oder liegt es daran, daß Ella Fitzgerald voreilig mit dem wieder einmal in Mißkredit gekommenen „American way of life“ identifiziert wird? Dann wäre sie das Opfer eines politischen Mißbehagens. Blicke noch der ganz konkrete Blick auf die Freiburger Eintrittspreise. Der billigste Platz kostete 18, der teuerste 40 Mark. Eine Menge Geld, zumal für viele junge Leute, bei denen dieser swingende Song-Jazz durchaus wieder Chancen hat und die wohl auch nicht abgeneigt sind, sich hinterm alternativen Kachelofen hervorklocken zu lassen. Ella sollte ein bißchen auf jene potentiellen Nichten und Neffen zukommen, die's nicht ganz so dick haben. Klaus Robert Bachmann

New Jazz aus der Tradition

Peter Sonntag Sextett

Einem größeren Publikum außerhalb der Region um den Aachener Malteserkeller bekannt wurde die Gruppe des 26jährigen Bassisten Peter Sonntag beim letzten New Jazz Festival in Moers. In einigen Kritiken wurde die Gruppe als die Entdeckung unter den deutschen Gruppen gefeiert. Im April stellte sich das neue Peter Sonntag Sextett im Rahmen einer Tournee an drei Abenden im Berliner „Flöz“ vor.

Alle sechs Musiker studierten klassische und zeitgenössische Musik und widmeten sich neben ihrer Ausbildung einem intensiven Jazzstudium. Neben dem Erlernen instrumentaler Fähigkeiten orientierte sich dieses Jazzstudium an den Traditionen des Jazz, besonders am Bebop. So unterscheidet sich die Formation wohlthuend vom Einerlei der massengeschmacksträchtigen Fusion-Gruppen, ebenso aber auch von so manchen sich elitär gebärenden oft ideologisch verbrämenden, musikalisch jedoch kaum überzeugenden

Free-Jazz-Spezialisten.

Das Peter Sonntag Sextett bewegt sich auf einem breiten Mainstream zwischen Bebop und neuen Spielformen. Die Art, wie die drei Saxophonisten (Hermann Basten, Heribert Leuchter, Walter Sembritzki) ihre Themen markieren, erinnert in der Prägnanz und Präzision an Supersax - da wird einiges an drive vorgelegt, in der improvisatorischen Ausgestaltung wirkt vieles so beredt wie beim World Saxophone Quartet. Sie verstehen es ebenso orchestrale Klänge zu schaffen, wie sie sich konzentriert durch ausgeklügelte harmonische Abläufe zu winden verstehen. Auffallendster Solist ist zweifellos Walter Sembritzki, der die größte Ausdruckstärke zu schaffen versteht. In seinem Tenorsaxophonspiel findet sich zwischen harmoniegebundenem Bebopspiel und frei ausuferndem Ausdrucksspiel mit atonalen Zwischenklängen deutlich das Spielideal der gesamten Gruppe wieder. Seine Kollegen bewähren sich als soundprägende Baritonsaxophonisten. Hermann Basten überrascht in den frei erimprovisierten Trio-Stücken der „band-within-the-band“ als gewandter Flötensolist, der kammermusikalische Filigranarbeit mit gediegener Spieltechnik bestreitet.

Bassist Peter Sonntag, als „Schütze“ immer wieder auf der Jagd nach ordnenden Fixpunkten, steuert das Spiel seiner Vorderleute durch variierende rhythmisch-harmonische Muster. So wird die wildeste Kollektivimprovisation stets zur strukturierenden Dreiteiligkeit im Aufbau zurückgeführt. Neben ausgereifter Spieltechnik fällt ein Gespür für ökonomisch eingesetzte Klangmöglichkeiten auf. Zusammen mit dem Gitarristen Günter Krause tauscht er immer wieder die Funktion der Instrumente, da darf die Gitarre schon die Linien des Baß weiterführen, während der Baß sich in gitarrenhaftem Spiel ergeht. Sonntag ist hauptverantwortlich für das Repertoire der Gruppe. Neben stark rhythmisch betonten Teilen finden sich in seinen Stücken immer wieder Passagen, in denen Raum bleibt für jene wellenhaften solistischen Entwicklungen, in denen sprachähnlich mit viel Spielfreude alle Beteiligten ihre Ideen einbringen können. Die Rhythmusgruppe wird ergänzt durch den ausgezeichneten Schlagzeuger Albert Leidner, der wie Sonntag enorm swingen kann, mit seinem Besensspiel dem nuancenreichen Klangbild der Gruppe einen letzten Farbtupfer gibt.

Leicht durchschaubar ist die Musik des Sextetts für den Theoretiker gewiß, leicht überschaubar für den unbelasteten Zuhörer auf alle Fälle. Freiheit löst sich nicht in maßloses Hinterhereilen von Utopien auf. Statt dessen bleibt man erdverbunden. Der musikalische Weg des Peter Sonntag Sextetts verläuft unter einem guten Stern.

Lothar Jänichen

Schule der neuen Heftigkeit

Peter Ponzol Quartett

„Heterophonie“ (in etwa „Ungleich-Klang“, oder auch „Anders-Klang“) ist das analytische Stichwort wohl, um sich neueren Tendenzen, die sich als eine Art Schule musikalischer neuer Heftigkeit in der New Yorker Jazzentwicklung Anfang der achtziger Jahre zeigen, beschreibend zu nähern. Mit Heterophonie ist eine in den Grundzügen (je nach Improvisationsvorlage) identische Tonbewegung gemeint, die sich gleichzeitig in verschiedenen Abwandlungen realisiert. Sie kann linear einen melodischen Kern in kleineren Intervallen umspielen oder verschiedene Varianten einer Melodie gleichzeitig erklingen lassen, oder auch, vertikal, starre Klänge auflösen. Diese Phänomene entdeckte der deutsche Musikpsychologe Carl Stumpf um die Jahrhundertwende in außereuropäischen Musikkulturen, im Orient, in Nordafrika und, besonders ausgeprägt, in der Gamelan-Musik Indoniens. Stumpf griff damals gleich in die Antike zurück, wo bekanntlich alles begann, schlug nach bei Piaton und da stand's: „Heterophonie“.

Langer Vorrede kurzer Sinn: Tatsächlich scheint dieses exotische Prinzip des musikalischen Stegreifspiels auch für die westliche Jazzmusik tragfähig und wird für ästhetische Konsequenzen sorgen. Der amerikanische Gitarrist James „Blood“ Ulmer, fürchtend um ein neues Etikett für diesen Stil, führte seine auf Funky-Basis (diese Art abgehackter rhythmischer Verschachtelung von Baß und Melodie in der schwarzen Soulmusik) und Punk-Lautstärke gründende Heterophonie im letzten Jahr in Moers unter dem programmatischen Titel „No Wave“ vor. Von wegen „No Wave“: „Punkjazz“ war das, wurde es geheißt und geschimpft, weil Kritiker eben auch Denkvorlagen benötigen. Aber ein Musiker macht noch keinen stilistischen Sommer, deshalb gibt es dieses Jahr in Moers auch mehr von dieser Richtung.

In Berlin war ein Vorgeschmack darauf im Cafe EinStein zu hören: Peter Ponzol, Mitte dreißig, ein Saxophonist und Flötist mit Elektronik-Vergangenheit aus New York, wird nicht in Moers dabei sein, obwohl er dazugehört - zumindest zur Hälfte. Mit Bob Windbiel (E-Gitarre), Harvey Sorgen (Schlagzeug) und Steve Rust (E-Baß) hat der New Yorker ein exzellentes, in der Klangregie ausgewogenes Quartett zusammen, das oberhalb jeglicher technischer Probleme agieren kann. Zwei Typen seines Personalstils hat das Quartett momentan in seinem Repertoire: Zum einen



Breitet die ganzerohe Schönheit seines Tenorsaxophons aus: Peter Ponzol Foto: Heli Hinkel

jene nordisch inspirierte Art kühler Asphaltballade in weiten Tonsprüngen, die mit frei fliegenden Melodiephrasen eine Art energisch schwellende Lyrik abstrahlt. Sie ist zumeist im erzählenden Rezitativton gebaut, könnte als ständig schief hängender Populärsong mißverstanden werden. Ponzol breitet darin die ganze rohe Schönheit seines Tenorsaxophons aus.

Zum anderen jene eben heterophonen Stücke (einmal singen die vier das Thema programmatisch im schwankend gekrauten Grölton), die ihre gärende Bewegungskraft aus einem konvulsivisch zukenden dichten Liniengeflecht gewinnen. Mehr phonetische Kürzel als ausgebildete Phrase, jagen sich diese Instrumentallinien aggressiv und grob von Impuls zu Impuls, in immer kürzeren Abständen, ein elektrisierender, rhythmisch ständig kra-

chender Strom voll innerer Klanghektik wälzt sich voran: New York City von oben, unten, seitlich zugleich, darin der Step-penwolf. Berstende Klangsplitters fügen sich ungestüm, manchmal brutal, melodische Gestalten bündeln sich von selbst wie im Krampf, avantgardistische Techniken aller bekannten Arten fließen in den Sog wahnwitziger Abläufe, die äußerlich immer eines bleiben: „cool“. Kühl bis zum Verstummen sogar, wenn Harvey Sorgen bei einem Solo gleich mit vier Schlagzeugstöcken Rhythmus und Swing „frißt“, Luft zertrommelt und schließlich dasitzt, von stummen Impulsen geschüttelt. Nur noch Einzeltöne, Einzelintervalle zerreißen die gespannte Stille: eine glänzende Großstadtmusik. Dazwischen gibt es Stücke mit Leerlauf, auch schlechte Stücke, das soll nicht verschwiegen werden.

Jürgen Engelhardt

Jazz aktuell

Was der Jazz-Paganini alles mit dem Jazzrock anstellt

Chris Hinze mit Didier Lockwood

Chris Hinze ist der Gruppenchef, aber das bejubelte Hätschelkind dieses Abends im Audimax der Freiburger Universität heißt Didier Lockwood. Hinze, der Flötist aus Holland mit dem leicht übergeblasenen Ton, mit dem süperben Rauhschliff im Rohr, ihm waren die Zuhörer von Herzen zugetan. Von Lockwood aber, dem französisch-schottischen Geiger, war das Publikum reihenweise nur so hingerissen. Der Rest der Gruppe, drei Amerikaner, James H. Batton an den Keyboards, Phil Bowler am E-Baß und Kim Plainfield am Schlagzeug, operierte bieder auf der Ebene des üblichen Mittelmaßes herum. Gar nicht auszudenken, was aus dieser aufregenden Session noch hätte werden können, wenn Hinze und Lockwood kongeniale Begleiter gehabt hätten.

Das Programm des Abends: Jazzrock. Und in diesen eingeschmolzen eine spezifische Spielart, „Classic meets Jazz“. Das waren jazzige Versionen von Stücken mit barockem und klassischem, mit romantischem und impressionistischem Charakter, ein echter Bach und ein vergnügliches Capriccio von Telemann fehlten nicht. Hinzes Flöte swingt da phantasievoll, wenn ihr aber das Rockige zu robust wird, überspringt sie das elegant mit abgemilderten Stakkatoläufen, entzieht sich dem Zugriff, wird diplomatisch, wendig und sanft. In jedem Fall vermied der stilsichere Hinze so das Rock-Klischee.

Ganz anders Lockwood. Auch er macht dem Klischee, der oberflächlichen Gedankenlosigkeit den Garaus, doch er entzieht sich dabei nicht, er kämpft. Er stürzt sich mit seiner Geige mitten hinein ins Rockgetümmel, verschärft die Akzente, gibt den Männern vom Rhythmus einige Impulse, setzt aus, und dann kommt plötzlich ein neuer Einsatz aus der Fiedel herausgeschossen wie das Vöglein aus dem Kuckuckshäuschen. Jetzt beginnt das Spiel erst, der Jazz-Paganini zeigt, was man mit dem Jazzrock so alles anstellen kann. Die Rockmechanismen laufen und klappern, aber die Geige legt sich quer, schiebt einen ganz und gar unrockigen Melodiepart nach vorn, unterläuft um einige Takte den Grundrhythmus, schießt dann aus einem raffiniert improvisierten Hinterhalt wieder auf die Kollegen zu, greift zwei, drei Rockriffs auf, variiert diese, läßt sie bei anhaltend wahnwitzigem Tempo zerfließen, ballt Akkorde knapp und überspitzt zusammen. Ein kämpferisches Rubato, die „Zerrissenheit“ zwischen Jazz und Rock ist System geworden, die Grenzen zwischen äußerstem



Macht dem Klischee, der oberflächlichen Gedankenlosigkeit den Garaus: **Didier Lockwood**

Foto: Jochen Richter

Stress und höchstem Vergnügen werden fließend. Der Schlagzeuger hoppelt da immer wieder hilfslos hinterdrein, was ja kein Problem des reinen Tempos, keines der Geschwindigkeit ist, sondern ein Problem des Timings, des unterschiedlichen Drives, des swingenden Elements, der Zählzeiten im Kopf.

„Den Jazz nicht aufgeben und dem Rock nicht aus dem Wege gehen“ scheint die Devise von Didier Lockwood zu lauten. Er folgt darin nicht seinem Landsmann Jean-Luc Ponty, mit dem er immer wieder verglichen wird, sondern seinem eigentlichen Vorbild, dem verstorbenen Zbigniew Seifert. Bei seinem großartigen Freiburger Auftritt stand Didier Lockwood seinem Vorbild um nichts nach.

Klaus Robert Bachmann

Kontrabaß Duo Tour

Barre Phillips - Wayne Darling

ISB-Mitglied Wayne Darling und Barre Phillips haben kürzlich eine zehntägige Tournee durch Österreich und Italien unternommen. Die Veranstaltungen in Wien, Graz, Linz, Salzburg, Innsbruck und Meran waren sehr erfolgreich. Im Anschluß an die Tournee wurde in Graz, wo Wayne an der Hochschule für Musik unterrichtet, ein Baß-Seminar abgehalten. Bei der Tournee wurden Duos und Solostücke aus eigenem Repertoire vorgetragen; auch wurden von beiden Bassisten Improvisationen gespielt, die sowohl in der Klassik, als auch im Jazz verwurzelt sind.

Bei dem Seminar wurde über Kommunikation und Sound diskutiert; wie man am besten zu einem eigenen Sound findet, an ihn glaubt und mit ihm kommuniziert. Ob es sich nun um so etwas einfaches handelt, wie eine offen gespielte D-Saite, oder ob es ein kompliziertes Zusammentreffen von Harmonien darstellt - das Wichtigste (neben den technischen Feinheiten) ist der Geist und die Philosophie, die in dem Dargebotenen enthalten sind. Die Emanzipation des Basses als Soloinstrument in der zeitgenössischen Musik, sowie sein historisches Wachstum wurden auch hervorgehoben.

Die Studenten spielten allein und in einer Gruppe zu fünfzehn Bassisten. Es wurde sowohl versucht, mittels Kompositionen als Gerüst zu improvisieren; als auch allein und in der Gruppe frei zu improvisieren; beides mit besten Ergebnissen. Diskussionen und Vorschläge führten schließlich - wie übereinstimmend festgestellt wurde - zu einem großen Erfolg dieses Seminars, vor allem bezüglich dessen Funktion zur Weiterbildung. Die Konzerte waren alle sehr erfolgreich und wurden vom Publikum gut aufgenommen; sie erhielten gute Kritiken und es wurde immer wieder der Wunsch geäußert, solche Veranstaltungen in Zukunft öfter durchzuführen.

Barre Phillips ist als Komponist, Vortragender und Lehrer seit 14 Jahren in Europa tätig. Der gebürtige Amerikaner ließ sich 1967 in Südfrankreich nieder; seit damals war er bei ECM-Aufnahmen beteiligt und unternimmt Konzerttourneen. Als Komponist schrieb er die Musik zu einem Ballett von Carolyn Carlson, das zur Zeit an der Pariser Oper gespielt wird.

Wayne Darling kam 1977 nach Österreich; ursprünglich um mit Ludwig Streicher zu studieren. Er begann an der Hochschule für Musik in Graz zu unterrichten, zunächst mit zwei bis drei Studenten. Er hat jetzt eine Klasse von 16 bis 20 Studenten aufgebaut. Zusätzlich geht er auf Konzerttourneen in ganz Europa als Solist und Mitglied der bei ECM unter Vertrag stehenden Gruppe von Tom van der Gelds „Children at play“.

Traditioneller Instrumentenklang

Doug Hammond Trio

Vor dem in der einsetzenden Dunkelheit grau und düster erscheinenden alten Gebäude fahren nacheinander Autos vor, junge Leute steigen aus und verschwinden allmählich ins Innere. Drinnen wird nicht viel geredet, man setzt sich auf die im Oval platzierten Stühle und gibt sich ganz der geheimnisvollen Atmosphäre dieses - wie im Halbdunkel zu erkennen ist - ehemaligen Kirchenraumes hin. Drei Farbige mit bunten Hemden, Jacken, Jeans und Wollmützen, leicht exotisch gekleidet, vorher ganz selbstverständlich unter die inzwischen ca. 100 Versammelten gemengt, treten in den vor dem Oval freigelassenen Raum; einer nimmt ein Altsaxophon, der zweite ein Cello zur Hand, der dritte setzt sich an ein bescheiden wirkendes Schlagzeug. Warme, gefühlvolle Melodien, zunächst in langsamem Tempo gespielt, durchdringen den Raum, getragen von einem durch indirekte Schlagweise geprägten Rhythmus. Das mit dem Bogen gestrichene Cello erklingt in breiten, harmonischen, zwei- und dreistimmigen Klangteppichen, der Ton des Tenorsaxophons ist von einer Plastizität und Griffigkeit, die den Zuhörer unwillkürlich aufseulen läßt.

Das vorgestellte Thema wird von den drei schwarzen Musikern nun auf ihren jeweiligen Instrumenten bearbeitet und durchgeführt, indem die Tonfolgen schneller werden, sich überlagern, überstürzen, und die Melodien gleich der Wirkung einer Stroboskoplampe zerfetzt werden und dadurch in Zeitlupe aufgelöst erscheinen. Der Cellist benutzt sein Instrument auch als gezupften Baß, durch die verlängerte Stütze bequem im Stehen zu spielen. Der Schlagzeuger benötigt - ganz gegen den heutigen Trend - kein riesengroßes Instrumentarium, um mit einer in Bescheidenheit vorgetragenen, selbstverständlichen Brillanz ein unerschöpfliches Repertoire an Rhythmus-Varianten vorzuweisen. Die Wirbel sind derart schnell und elegant gespielt, daß sie wie ein einziger langgezogener, statischer Klang erscheinen. In seinem Schlagzeug-Solo ist zu hören, daß der Musiker sein Instrument ebenso auch als Melodieinstrument be-

greift und imstande ist, eine für jeden nachvollziehbare melodische Tonfolge aufzustellen und darüber zu improvisieren. Auffallend ist, daß das Trio den traditionellen Instrumentenklang nicht verläßt, den uns vertrauten Ton also nicht bearbeitet bzw. verändert. Dem Altsaxophonisten gelingen so sinnliche, betörende, in einer unnachahmlichen Weise „weggeworfene“ Töne, daß sie die Zuhörer nicht so bald vergessen werden.

Der Ort dieses „Geheimtreffs“, der so alle 5 - 7 Wochen stattfindet, ist die Alte Kirche in Winzeln, bei Rottweil, der Zeitpunkt ist immer um 20.00 Uhr.

Die prominenten Hauptpersonen waren diesmal Doug Hammond am Schlagzeug, Steve Coleman am Altsaxophon und Mu-neer Abdul Fatah am Cello. Hans Ilg

Keine Musik zum Konsumieren

Hannes Zerbe Tuba-Trio

Schon die Ankündigung ließ ein ungewöhnliches Hörerlebnis vermuten: im Jazz-Studio Nürnberg gastierte das Hannes-Zerbe-Tuba-Trio aus der DDR mit Hannes Zerbe, Piano, Manfred Schulze, Klarinette, Baritonsaxophon und Dietrich Unkrodt, Tuba. Eine solche Besetzung fordert vom Publikum aufmerksames Zuhören, das ist keine Musik zum Konsumieren. Das zeigte sich dann auch gleich beim ersten Set. Das Trio, das durch den zufällig anwesenden Trompeter Michael Seil zum Quartett erweitert wurde, begann sehr leise mit Tuba und Klarinette. Klavier und Trompete kamen hinzu, und die Musik wurde intensiver. Schulze und Seil umwoben sich gegenseitig mit improvisierten Linien; Klavier und Tuba setzten Akkorde dagegen. Ein Zeichen für die Qualität der

Musiker, wie leicht Michael Seil in das Trio integriert wurde.

Aber je lauter und intensiver die Musik wurde, desto unruhiger wurde auch ein Teil des Publikums. Beide wetteiferten schier in der Lautstärke. Manche Zuhörer mögen sich die Frage gestellt haben, ob diese Musik eigentlich noch „Jazz“ sei. Die Musiker wehren sich zurecht gegen solche Katalogisierungen. Sie spielen eine teilweise vorstrukturierte, meist improvisierte Musik, die sicher der Neuen Musik näher steht als dem swingenden Neo-Bop, den man z. Zt. in vielen Gastspielen zu hören bekommt. Ihre Musik ist begründet in der europäischen Musiktradition, sie ist intellektuell, exakt gespielt, auch in den äußersten Ton- und Klangbereichen der einzelnen Instrumente: sie bietet reichlich Raum für Solo- und Duoimprovisationen, aber sie fordert eben auch den Zuhörer. Je länger sich an diesem Abend Musiker und Publikum aneinander gewöhnten, desto intensiver wurde auch die Kommunikation zwischen beiden. Zerbe erwies sich als Pianist mit ganz eigenem Ausdruck. Er wirkte in keiner Phase seines Spiels epigonenhaft. Faszinierend die „Gespräche“ zwischen Bariton und Trompete, die Einwürfe und Verstärkungen durch die Tuba oder die von Klavier, Tuba und Trompete monoton wiederholten Themen, während das Bariton darüber improvisiert. Dann wieder Kollektivimprovisationen, aus denen sich neue Themen entwickeln. Und schließlich fängt die Tuba doch noch zu swingen an; ein Dollar Brand-Thema wird gespielt und Piano und Tuba improvisieren darüber. Eine Musik mit einem klar durchdachten Konzept, das trotzdem viel Raum für spontanes Musizieren offen läßt. Ein bemerkenswerter Abend.

Harry Lintzmeyer

Unerschöpfliches Repertoire an Rhythmus-Varianten: Doug Hammond

Foto: Manfred Rinderspacher



Jazz aktuell

j Fruchtbare Amateurszene

I Frankfurt Report

j Frankfurts No. 1-Jazzadresse ist nach wie
i vor der „Keller“ in der Kleinen Bockenhei-
| mer Straße. Domizil für die großen alten
i wie interessanten neuen Namen der Sze-
| ne: von Heinz Sauer und den Mangels-
| dorffs über Gustl Mayer, Bob Degen und
: Wilson Oliveira bis zu Christof Lauer, Mi-
| chael Sagmeister und all den anderen
; Newcomers ist hier allabendlich die Cre-
j me des Frankfurter Jazz zu hören. Zu ihr
| ist unbedingt auch ein Pianist zu rechnen,
| der seit Jahren so etwas wie ein Geheim-
| tip für Insider ist: Alfred Bruder. Mehr als
i zwanzig Jahre lang hat er für den Special
| Service der US-Army in ganz Europa ge-
| spielt und dabei Jazzgrößen wie Anita
: O'Day, Cannonball Adderley und Lee Ko-
: nitz begleitet. Keiner garnert so schön wie
j er. Wer's nicht glaubt, kann ihn werktäg-
! lich live in der „Kutsch“ in der Kleinen
i Rittergasse bewundern, und wenn man
| Glück hat, sind auch einige seiner Freun-
! de da und steigen mit ein: Joe Schomann
! und sein „Singin' Bass“, der vorzügliche
j Schlagzeuger Gerd Sondermann oder so-
| gar Conny Jacket und HR-Bigbandchef
| Heinz Schönberger mit seiner Klarinette.
| Auch der „Sinkkasten“ hat, dann und
j wann, Jazzbands in seinem Programm.
j Zehn Jahre besteht er inzwischen, und an
j neuer Stelle (Brönnerstraße) gab es im
April ein glanzvolles Jubiläumsprogramm,
bei dem mehr namhafte US-Gäste vorge-
stellt wurden als bei den spärlich gewor-
denen großen Jazzkonzerten in der Jahr-
hunderthalle.

Auch von den beiden führenden Frankfur-
ter Amateurformationen gibt es Neues zu
berichten: die Barrelhouse Jazz Band hat
soeben ihre neue LP mit Jelly Roll Morton-
Titeln fertiggestellt, die Hot Swingers ha-
ben eine neue TV-Show produziert und
gerade ihre Einladung zur Berliner Funk-
ausstellung erhalten, wo sie in diesem
Jahr zum zweiten Mal spielen werden.
Frankfurt hat inzwischen eine solche Men-
ge von Amateurbands wie wohl kaum eine
andere Stadt in Deutschland. Sie spielen
im „Jazz Life Podium“, der „Jazzkneipe“,
im „Ragtime“ und „Schlachthof“ und man
kann unmöglich alle aufzählen. Lassen wir
also diejenigen aus, die schon in früheren
Reports erwähnt wurden und beschrän-
ken wir uns auf die, die im Frühjahr beson-
ders aufgefallen sind: im traditionellen Stil
die New Orleans Jazz Babies, bei denen
zwei der Pioniere des Frankfurter Jazz,
Herbie Hess und Ata Berk, mitspielen, im
Swing das Manhattan Quartet und die
United Jazz Band von Wolfgang Dosch,
im Bereich der Moderne das Roland
Schneider Trio und ein Ensemble, das
sich der seinerzeit an der amerikanischen
Westküste gespielten Variante des Cool



Hat sein Domizil in Frankfurt: Gustl Mayer

Foto: L+R Records

Jazz verschrieben hat. In ihm spielen der
Pianist Klaus Guthke, Erwin Hamel, Gitar-
re, und Hans Maywald, Baritonsaxophon.
Sie und ein paar andere bringen auch auf
der Amateurszene mehr als nur dilettanti-
sche Kulisse für den allabendlichen Touri-
stenrummel auf der Southside oder bier-
selige Frühschoppenstimmung.

Wolfgang Dohl

Abstecher oder Heimkehr?

Zum fünftenmal VS swingt

An den Villingener Festivalmodus, an die
Gewichtungen dieser viertägigen Veran-
staltung muß man sich wohl gewöhnen -
und man hat sich vermutlich auch schon
daran gewöhnt. Der traditionelle Jazz wird

breitstämmig ins Rampenlicht der Festi-
val-„Eigentlichkeit“ gestellt, von vier
Hauptveranstaltungen im Theater am
Ring gehören drei dem Traditionsbereich
- die Prestigeweihen eines „Jazz at the
Opera House“ sind damit von vornherein
gegeben.

Und der zeitgenössisch-moderne Jazz?
Ihn läßt man nur - oder immerhin - zum
Abschluß auf die Bühne, sonst aber be-
handelt man ihn als Kellerkind, will sagen,
der ortsansässige Jazzclub in der We-
bergasse nimmt sich der Sache in Form
eines sogenannten „Vorfestivals“ an.

„VS swingt 81“, zum fünftenmal also ein
Internationales Jazzfestival in Villingen-
Schwenningen. Es begann mit den Ameri-
can Traditional All Stars, dazu gab's eine
Session mit der einheimischen BBS-Big
Band, sie hatte als Gäste den Sänger
Bobby Michaels und den Pianisten Horst

Jankowski, der von Berlin in den Schwarzwald fuhr, um seinen Hit von der „Schwarzwaldfahrt“ zu vergessen und zur Abwechslung wieder mal richtigen Jazz zu spielen. Für modernen City-Blues waren Buddy Guy und Junior Wells mit ihrer Chicago Blues Band zuständig, und dafür, daß man in Villingen vor Begeisterung völlig aus dem Häuschen geriet, sorgten die Brooklyn All Stars, eine Gospelgruppe mit dem vielgepriesenen Sänger Paul Owens.

Basie mit gespaltener Münze

Die Angebote der beiden letzten Abende: einmal Swingtradition, einmal Modern Jazz.

Marshall Royal, altbewährter Saxophonsatzführer des Basie-Orchesters, stellte die Basie Alumni Band vor, einen Trupp von wackeren Basie-Absoiventen, die sich meist in den fünfziger Jahren beim Count etlichen Haudegenruhm erworben haben. Eines mußte man dieser solide drivenden Band lassen: Sie hatte es nicht darauf abgesehen, Schlag auf Schlag die ach so krisensicheren Top-Titel aus dem Basie-Repertoire herunterzurattern, sondern hielt es statt dessen mit dem nicht ganz so Geläufigen. Zwar ging's nicht ohne „One o'clock Jump“ ab und auch nicht ohne „Jumpin' at the Woodside“, in dem sich die Saxophonisten Buddy Täte und Billy Mitchell eine heiße Tenorjagd lieferten - aber solche Titel gehören wohl nun einmal zur unvermeidlichen Basie-Signatur.

Indes, einen Vorwurf kann man der Alumni-Band nicht ersparen. Die Altswinger glaubten nämlich, hier nur die jumpende und zupackende Seite von Basie herauskehren zu müssen, abgesehen von Harry Edison und seinen gelassen schönen Tönen auf der gestopften Trompete wurde der delikate, in seiner Aussparung so mitteilbare Basie schlechtweg unterdrückt. In dieser Session im Theater am Ring mußte immer gerüttelt und geschüttelt werden, Buddy Täte hieb des öfteren mit ruppiggrellen Übertreibungen drein, und im Trompeten-Feature „Struttin' with some barbecue“, einem Leib- und Magennummerchen aus der Armstrong-Küche, lieferte Joe Newman nichts weiter als eine im Ansatz schlecht geblasene Aneinanderreihung überstürzter Fanfarenstöße ab. Das war alles in allem ein Basie mit gespaltener Münze, da wurde nur die Seite mit dem strammen Adler ins Spiel geworfen, eine Halbvaluta, die der Wirklichkeit nicht entspricht.

Wie ein Kammersänger

Fast wie eine Korrekturabsicht wirkte zeitweise der Auftritt von Basie-Sänger Joe Williams, der, begleitet von der Alumni-Band, nicht nur kräftige Attacken hören

ließ, sondern den Blues, den Song mit der hineinlauschenden Sorgfalt eines Kammersängers anging. Zum Staunen schön seine Version des „All Blues“ von Miles Davis, ein elegisch feines Gewebe in Moll, in das der Sänger eine witzig-anspielsreiche Kadenz hineinflicht. Wenn Joe Williams in Villingen einmal zeigen wollte, was ein Blues-Shouter seiner Güte zwischen ausgereiften Tönen des Mezzoforte und dem verweht leisen Aushauchen eines Liedes alles kann, dann ist es diesem „Kammersänger“ überzeugend gelungen.

Auch „Großtrompeter“ Freddie Hubbard hatte bei diesem Festival wohl die Absicht, etwas zu dokumentieren, nämlich daß er nach zehnjähriger Glamourtrompeterei im Discostil noch immer unverfälschten Jazz zu spielen versteht. Trotzdem mußte man sich bei dieser Session des Hubbard Quintetts eingemala fragen, ob der sich seines Starruhms merklich bewußte Meister auf der Bühne da oben nur mal rasch einen kleinen Abstecher ins Jazzland unternehmen möchte oder ob er eine tatsächliche Heimkehr im Sinne hat? Geht's Hubbard mit dem glatten Pop wie der Katze mit dem Mäusen - man kann's halt nun mal nicht lassen? Hubbard servierte zwischendurch einige mäßig angerockte Stückchen, und da wurde die Sache auch schon flach.

William Childs, am Flügel eben noch ein hervorragender Pianist mit einem durchdacht großflächigen Spiel, ließ auf dem E-Piano nur glattes Geklimper hören, Schlagzeuger Carl Burnett gab sein drängelnd engmaschiges Spiel auf und klopfte das erwünschte Bumbum routiniert herunter, Larry Klein verkraftete den Umstieg vom Kontra- auf den E-Baß noch einigermaßen unbeschadet.

Während Hubbard in solchen Nummern nur als ausgefuchster Techniker glänzte, war Dave Schnitter mit dem Sopran- und dem Tenorsaxophon der Mann, der mit bewundernswerter Unbeirrbarkeit das halbrockige Geflutsche um ihn herum nur halb zur Kenntnis nahm und sich mit scharf konturierten Improvisationen durchzusetzen wußte. Allerdings, Schnitters Beiträge waren insgesamt viel zu kurz, auch kam es nie zum echten Dialog mit Hubbard - der Meister leitete den Auftritt wohl reichlich magistral, es schien, als hätte er im voraus per Arrangement dafür gesorgt, daß vor allem ihm selbst das Oberwasser zufloß, „Der Staat bin ich“. Was Hubbard in der Hauptsache hören ließ, das war melodisch ausgeformter neuer Hard-Bop, Kompositionen von ihm selbst, auch Parker und Gillespie fehlten nicht, ein Hard-Bop so hinreißend, wie man ihn nur ganz selten erlebt. Die Chorusse dieses Trompeters waren Symbiose aus Konstruktivität und Phantasie, Stück für Stück ließ Hubbard das zur schieren

Kunst der Fuge hinaufklettern - die Heimkehr dieses Freddie Hubbard zum Jazz ist da nicht nur legitimiert, sie ist notwendig.

Klaus Robert Bachmann

Jazz aktuell

Musikalischer Einfallsreichtum

John Carter

Ein echtes Jazz-Erlebnis, ein gelungener Auftakt, der Maßstäbe für das diesjährige Veranstaltungsprogramm des ausrichtenden Jazz Club Augsburg e. V. setzt: das Konzert der wegen anreisebedingten Fehlens des Trompeters Bobby Bradford in Quartett-Besetzung spielenden Gruppe um den Bandleader und Klarinettenisten John Carter! Was der über 50jährige Carter, der an der Musikhochschule von Los Angeles Komposition und Harmonielehre unterrichtet, in der Kreßlesmühle im Rahmen eines atmosphärenreichen Abends begleitet von James Newton, Flöte, Roberto Miranda, Bass, und William Jeffrey, Schlagzeug, an spontaner Musizierlust, Virtuosität und musikalischem Einfallsreichtum auf die Bühne brachte, sucht seinesgleichen (gerade auch angesichts der Tatsache, daß die Klarinette im Jazz deutlich unterrepräsentiert ist).

Augsburgs Jazzfreunde wurden auf eindrucksvolle Weise mit einem Free-Jazz konfrontiert, der eine Transparenz besaß, die so gar nicht in die oft gebrauchte, abqualifizierende Formel Free Jazz = Chaos paßte. Zwar wurden unleugbar hohe Anforderungen an die Hörgewohnheiten und die Aufnahmebereitschaft der Konzertbesucher gestellt, die aber bei voller Konzentration durch ein exzellentes Musik- und Musiker-Erlebnis belohnt wurden. Trotz hervorragender Einschätzung der Kritiker (ich denke dabei z. B. an die Besprechungen seiner Konzerte beim SWF New-Jazz-Meeting 1979 und im Rahmen des 8. Internationalen New-Jazz-Festivals in Moers im gleichen Jahr, bei dem auch die Carter-LP „Variations“ aufgenommen wurde) ist Carter Publicity-scheu und daher bei uns weniger bekannt als er es seinem überragenden Können nach verdient, denn er beherrscht alle Ausdrucksmöglichkeiten der klangmäßig äußerst reizvollen, technisch anspruchsvollen Klarinette. Extreme Sprunghaftigkeit und Wildheit im meisterhaften Intervallspiel kennzeichnen Carters expressiven Stil ebenso wie die flüssig-rasante Beweglichkeit niemals zum Selbstzweck verkommender chromatischer Läufe im Diskant. Es ist zwar - angesichts der gleichartig hohen musikalisch-technischen Qualität aller Musiker, die zu einer kollektiven Geschlossenheit **und** Dichte der Stücke beitrugen - fast unzulässig, aber ich möchte doch einen herausheben, dessen Querflötenspiel durch bemerkenswerte Kongenialität bestach: **der** seiner Erscheinung nach **unbekümmerte**, jun-

Jazz aktuell

genhaft wirkende James Newton. Ihm ist eine - unüberhörbar klassisch geschulte - technische Versiertheit und Brillanz des Flötenspiels eigen, die in Verbindung mit einem ausgezeichneten Einfühlungsvermögen die Grundlage für ein oftmals atemberaubendes Zusammenspiel bildete. Aufeinander eingehen, sich gegenseitig hochsteigern, Impulse einbringen und aufnehmen: diese Kennzeichen gemeinschaftlichen Musizierens blieben bei dem Gespann Carter/Newton sowohl im Themenvortrag als auch in den ausführlichen Kollektiv-Improvisationen keine Floskeln. Unschlagbar m. E. an diesem Abend, was die adäquate Umsetzung seiner Emotionalität auf eine vorzügliche Beherrschung des Instrumentes anging: der aus Santa Monica (Los Angeles/Kalifornien) stammende Roberto Miranda, ein in Timing und Fingersatz, Rhythmik und Melodiosität gleichermaßen überzeugender Bassist, dem es ausgezeichnet gelang, seine immense Energie durch Körperimpulse direkt auf den Kontrabaß zu übertragen. Dagegen wirkte Schlagzeuger Jeffrey - trotz technisch gekonnten, variationsreichen Spiels - etwas gehemmt und blaß; er hatte offensichtlich nicht den besten Tag erwischt. Jedenfalls mangelte es ihm gegenüber den anderen Musikern deutlich an individueller Ausstrahlung.

Im Rahmen zweier ausgedehnter Sets brachte die Gruppe eine erstaunliche Bandbreite an musikalischer Dynamik des Modern Jazz zu Gehör. Besonders angesprochen im ersten Teil hat mich „Petals“, ein im kompositorischen Aufbau durchdacht konzipiertes, von Carter vorzüglich solistisch eingeleitetes, mit herrlichen Unisono-Passagen durchsetztes Stück, das trotz gelegentlich ungestümer Gefühlsausbrüche in seiner Grundstimmung eher melancholisch wirkte, ein Eindruck, der sich bei dem lyrisch-versonnenen, langsam getragenen „Night Fire“ noch verstärken sollte. Nach der Pause dann ein origineller Auftakt: zwei ausdrucksstarkstimmungsgeladene Duos, die - den hohen Grad des gegenseitigen Verständnisses der Musiker eindrucksvoll demonstrierend - von Carter/Miranda bzw. Newton/Jeffrey vorgetragen wurden. Den Höhepunkt bildete das Schlußstück, in dem praktisch eine Art „Bilanz“ der musikalischen Ausdrucksvielfalt des Ensembles gezogen wurde: rasantes Tempo, exaktes Themenspiel in fulminanter Schnelligkeit, furiose Soloeinlagen. Es stand außer Frage, daß das sehr sachverständige Publikum eine Zugabe fordern würde. Die Gruppe kam diesem Verlangen - sichtlich inspiriert von der hervorragenden Resonanz und angetan von der Club-Atmosphäre der Mühle - mit ihrer modernen Version eines Jazz-Blues, dem „Woodman's Hall Blues“, nach.

Roman Kern

Jazz News

Eddie Sauter in New York gestorben

An seinem Wohnsitz in Nyack, New York, erlag der amerikanische Komponist und Bandleader Eddie Sauter am 21. April im Alter von 66 Jahren einem Herzversagen.

Eddie Sauter, dessen Eltern aus einem kleinen Ort bei Schaffhausen am Rhein nach Amerika gekommen waren, wurde am 2. Dezember 1914 in Brooklyn geboren, wuchs aber in Nyack nahe von New York auf. Schon als Kind hatte er Trompete und Schlagzeug spielen gelernt, später absolvierte er ein Musikstudium an der Juilliard School, wurde Berufsmusiker, spielte Trompete in Archie Bleyer's Dixieland Ensemble und in Charlie Barnets Band. Bekannt wurde er erstmals in der Red Norvo Band, für die er dann aufsehenerregende Arrangements schrieb. 1940 holte ihn Benny Goodman als Arrangeur für sein Orchester, doch schrieb Sauter auch Musik für Tommy Dorsey, Woody Herman und Ray McKinley. Nachdem er sich bei dem aus Deutschland nach den USA emigrierten Stefan Volpe mit zeitgenössischen Komposition befassen hatte, gelangte Sauter zu einem Kompositions-Stil, der in der Fachwelt zwar

auf Bewunderung, im Musik-Business jedoch auf Ablehnung stieß. 1952 tat sich Eddie Sauter mit dem Volpe-Schüler Bill Finegan zusammen und gemeinsam leiteten sie dann ein Orchester, mit dem sie ihre neuen musikalischen Ideen verwirklichen konnten. Trotz allen Lobes konnte sich das Sauter-Finegan Orchester mit seiner ungewöhnlichen instrumentalen Zusammensetzung, seinen neuen Klängen, seinen jungen Musikern nicht behaupten und so verließ Eddie Sauter 1957 die USA, um das nach Edelhagens Weggang verwaiste Tanzorchester des Südwestfunks zu übernehmen. Doch konnte er sich auch hier nicht wunschgemäß entfalten und so kehrte er 1959 enttäuscht in die USA zurück, tat sich wieder mit Bill Finegan zusammen und arbeitete für Funk und Fernsehen. In Nyack, wo er sich zeitlebens zuhause fühlte, war er in den letzten Jahrzehnten wie immer sehr rührig, ging in seiner Musik auf, ohne sich dabei ins rechte Licht zu stellen.

Und mitten aus dem Alltag heraus ist er nun gestorben. Er hinterläßt seine Frau Margaret und zwei Söhne.



Eddie Sauter

Lee Konitz gehört neben Karl Berger, Kenny Wheeler, Phil Nimmons, Dave Holland, Ed Blackwell und Big Miller zu den Jazzmusikern, die vom 26. Juli bis 7. August beim Banff Summer Jazz Workshop in Alberta, Kanada, unterrichten. Dabei werden tägliche Instruktionen für Improvisationsübungen gegeben, zudem wird Instrumentalunterricht erteilt, und die Studenten geben abends auch zwanglose Konzerte. Kontaktanschrift: The Registrar, The Banff Centre, School of Fine Arts, Station J, Box 1020, Banff, Alberta, Canada, TOL OCO.

The Soulphonic Jazz Orchestra nennt der Komponist, Arrangeur und Produzent Wade Marcus sein 19 Mann starkes Orchester, das am 15. März sein Debüt in Kalifornien gab. „Die Musik soll die Lücke zwischen Jazz und klassischer Musik schließen“, meint Marcus, der neben Roger Hogan für die Band schreibt. Im Orchester sitzen so namhafte Jazzsolisten wie der Trompeter Bobby Bryant oder die Posaunisten Jimmy Cleveland und Garnett Brown. Kontaktanschrift: Sayles/Morgan Associates, 12501 Chandler Boulevard, Suite 101, North Hollywood, California 91607, Tel. 7 69 / 44 66, USA.

New-Set Music legte jetzt ihre erste Platte auf dem I. M. Label vor. Seit Februar arbeitet die Gruppe im Trio. Im April spielten Karl-Heinz Biemann, Thomas Kammann und Norbert Sollbach in Paris mit französischen Musikern auf der Straße und nahmen am 3. Workshop der Initiative Musik W.-E. e. V. teil. Im Mai gingen sie auf Tournee durch Süddeutschland. Kontaktanschrift: New-Set Music, Norbert Sollbach, Edmund-Weber-Straße 182, 4690 Herne 2, Tel. 0 23 25 / 3 63 98.

Das **Sunrise Orchestra** feat. Clifford Thornton, Alan Praskin & Bobby Stern wird vom 3.-15. November auf Tournee gehen. Leiter der 8köpfigen Band ist der Schlagzeuger Brünig von Alten, der schon mit Joe Malinga, Tone Jansa und Karlheinz Miklin arbeitete und zusammen mit Jürgen Seefelder die Gruppe Breath gründete. Kontaktanschrift: Brünig von Alten, Leonhardplatz 3 a, A-8010 Graz, Tel. 00 43/3 16/77 00 54.

Nachrüstung ist eine neue Gruppe aus dem Ruhrgebiet, die aus dem Klarinettenisten Theo Jörgensmann, dem Keyboardspieler Jürgen Pluta, den Gitarristen Rainer Müller und Jochen Schrupf besteht. Zudem gehört noch Michael Rüsenberg dazu, der eigene Texte vorträgt. Nachrüstung steht stilistisch zwischen New Wave und Free Jazz, sie versucht eine neue musikalische Kybernetik. Kontaktanschrift: Saguitarius Music, Jochen Schrupf, Oskarweg 44, 4600 Dortmund 18, Tel. 02 31 / 31 01 95

Eberhard Weber wird mit dem amerikanischen Gitarristen Bill Friesell, der schon bei der Weber-Platte „Fluid Rustle“ mitwirkte, am 21. Juni auf dem diesjährigen Jazz Festival in Neuwied auftreten. Danach wird das Duo noch einige Konzerte geben. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Ike Isaacs starb am 27. Februar im Alter von 57 Jahren in Atlanta. Der Bassist stammte aus Akron, Ohio, arbeitete mit Tiny Grimes, Earl Bostic, Paul Quinichette, Benjie Green und leitete während seiner Ehe mit Carmen McRae das Begleittrio der Sängerin. Später stellte er das Begleittrio für Lambert-Hendricks-Ross zusammen und wirkte im Count Basie Orchester mit. Danach reiste er mit Erroll Garner und Clark Terry. Eine **Veranstalterinteressen-gruppe** hat sich am 10. März im Raum Duisburg/Krefeld gegründet. Ziel dieser losen Zusammenarbeit soll eine Programmabstimmung sein. Es ist gedacht, Musiker oder Gruppen für mehrere Tage in o. e. Raum zu buchen. Mitglieder der IG sind: Jazzförderkreis Duisburg, c/o Ferdy Brockerhoff, Angertaler Str. 25, 4100 Duisburg 28; Kulturamt der Stadt Duisburg, z. Hd. Herrn Bollert, Memelstr. 23-25, 4100 Duisburg 1; Kultur-ring Neukirchen-Vluyn, c/o Hans-Gerd Claus, Im Wiesengrund 9, 4100 Duisburg 17; Kulturamt der Stadt Rheinberg, z. Hd. Frl. Thuleweit, Postfach, 4134 Rheinberg 3; Kulturamt der Stadt Moers, z. Hd. Herrn Thomas, Am Kastell, 4130 Moers 1; Georg Niechzienski, Uerdinger Str. 316, 4150 Krefeld 1, Klaus B. Paul, Kuhdyk 42a, 4134 Rheinberg 3.



Erste Duo-Platte: Wolfgang Schlüter (links) und Christoph Spindel
Foto: Ralph Quinke

King Pleasure starb am 21. März im Alter von 58 Jahren in Los Angeles. Der Sänger stammte aus Oakdale, Tennessee, und wurde unter dem Namen Clarence Beeks geboren. Er wurde durch Lester Youngs Solo im „D B Blues“ dazu inspiriert, Texte zu schreiben und zu singen. 1951 wurde er professioneller Sänger, nachdem er bei einem Wettbewerb im New Yorker Apollo Theater mit seiner Vokalversion von James Moodys Solo in „I'm in the mood for love“ einen spektakulären Sieg errang. King Pleasure löste damit eine Welle von nachgesungenen Instrumentalsoli aus, deren berühmteste Vertreter Eddie Jefferson und das Trio Lambert-Hendricks-Ross werden sollten.

Christoph Spindel-Wolfgang Schlüter haben nach dreijähriger Tätigkeit im Duo ihre erste Platte für MRC/Electrola aufgenommen, die unter dem Titel „Orange Town“ erscheinen wird. Das Duo gastierte im Februar in der „Galerie du Art Moderne“ in Paris, trat im Mai in der Jazzbühne in Ostberlin auf und wird sich im Auftrag der ARD im September beim Festival in Arhus, Dänemark, vorstellen. Spindel und Schlüter werden sich am 26. Juli im Kunsthistorischen Museum in Frankfurt und am 11. September im Hofgarten in Düsseldorf präsentieren. Kontaktanschrift: Ulrich Balss, Hoyeler Kirchring, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/7 07.

Jazzharmonielehre-Seminar Biberach

Frank Sikora wird das Jazzharmonielehre-Seminar leiten, das vom 11.-15. Juli an der Volkshochschule in Biberach an der Riß stattfindet. Das Seminar besteht aus einem Grundkurs und einem Aufbaukurs, die Höchstteilnehmerzahl beträgt pro Kurs 20 Personen. Voraussetzungen zur Teilnahme: **Philippe Caillat** wird am 24. Juni in der Fabrik in Hamburg seine Deutschlandpremiere geben. Im Juli wird die Gruppe um den Gitarristen mit einem 10köpfigen Ballettensemble in Montpellier auftreten und im August für zwei Wochen in Skandinavien spielen. Für November ist eine BRD-Tournee mit Ballett geplant. Zuvor soll die erste Platte der Caillat-Gruppe unter dem Titel „French Connection - Dirty Rats“ auf dem neuen Label JA & RO erscheinen. Kontaktanschrift: JA & RO Tours, Ulrich Baß, Hoyeler Kirchenring 17, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/7 07.

M. a. i. **Orchester** heißt die sich seit Anfang des Jahres regelmäßig in Witten treffende Improvisationsgruppe. M. a. i. steht für Music all improvised. Es sind beteiligt: Jochen Kußmann, Trompete, Jörg Drewing, Posaune, Pinguin Moschner, Tuba, Fritz Huber, Willi „Bolla“ Wenning, Saxophone, Erhard Hirt, Gitarre, Martin Theurer, Klavier, Candice Natvig Geige, Gesang, Torsten Müller, Cello, Baß, Hans Schneider, Baß, Rolf Drensen, Jochen Twelker, Paul Lytton, Schlagzeug, Percussion. Das Orchester wird sich u. a. bei den 3. Wittener Herbsttagen für Improvisierte Musik '81 vorstellen. Kontaktanschrift: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten, Tel. 0 23 02/1 38 77.

Gert Kilian hält ab September Vorträge zum Thema „Westafrika - Wiege der Rhythmik“, bei denen Videofilme, Dias, Musikbeispiele und Demonstrationen auf Originalinstrumenten die Musikkultur Senegals und Malis beleuchten. U. a. sind Trommelorchester der Wolof (Senegal), Balafonspieler der BO-DO (Sikasso, Mali), Grabgesänge mit Trommeln der Dogon (Mali) zu sehen. Kilian, der eine Forschungsreise durch Afrika unternahm, vermittelt auch die Beschaffung von afrikanischen Instrumenten. Der Perkussionist wird solo oder zusammen mit dem senegalesischen Meistertrommler Matar Mbye die Vorträge bereichern. Kontaktanschrift: Gert Kilian, Crannachweg 4, 7312 Kirchheim/Teck, Tel. 0 70 21/5 88 58.

Das **Fred Hill Jazzduo**, das aus dem Keyboardspieler und Bassisten Harald Weigel sowie dem Percussionisten Werner Steinhäuser besteht, nahm im April seine erste Platte auf. Die LP wird Ende Juli erscheinen, kurz bevor das Duo auf Tournee gehen wird. Kontaktanschrift: Fred Hill Group, Max-Reger-Straße 22, 8590 Marktreidwitz, Tel. 0 92 81/ 8 2417.

nahme sind gute Kenntnisse in allgemeiner Musiklehre. Anmelde-schluß ist der 7. Juli, die Gebühr beträgt DM 100,-. Anmeldungen sind zu richten an die Volkshochschule Biberach an der Riß, Geschäftsstelle, Untere Schranne, Marktplatz 17, Tel. 0 73 51/ 5 13 38 und 5 13 43.

Oscar Peterson, Joe Pass und Count Basie gehören zu den Attraktionen des 5. Artpark Jazz Festivals, das vom 3.-7. September in Lewiston, N. Y., stattfinden wird.

Jan Hammer und David Earle Johnson haben zusammen für CMP eine Platte aufgenommen. Hammer betätigte sich dabei an Keyboards und Schlagzeug, Johnson sang und spielte Percussion. Die LP, die nicht nur für Jazzfreunde interessant ist, wird unter dem Titel „Hip Address“ erscheinen.

Bestselling Jazz LPs sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Grover Washington Jr. „Winelight“, 2. Tom Browne „Magic“, 3. Dave Grusin „Mountain Dance“, 4. Joe Sample „Voices In The Rain“, 5. Bob James „All Around The Town Live“, 6. Earl Klugh „Late Night Guitar“, 7. Spyro Gyra „Carnaval“, 8. George Benson „Give Me The Night“, 9. Bill Evans „You Must Believe In Spring“, 10. Dan Siegel „The Hot Shot“.

Karl Ratzer legte jetzt seine lang erwartete Soloplatte unter dem Titel „Dancing on a string“ auf CMP vor.

Das **Women's Jazz Festival**, das vom 25.-29. März in Kansas City stattfand, konnte eine Besucherzahl von 13 000 verzeichnen. Es nahmen 25 Künstlerinnen teil, darunter auch die Sängerin Flora Purim.

Two Much nennt sich ein Jazzduo, das aus dem amerikanischen Saxophonisten Alan Eit und dem Kontrabassisten Rainer Glas besteht. Es bietet eigene Kompositionen und auch Jazz-Standards. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/4 93 25.

Jazz aktuell heißt eine neue Sendereihe von Radio DDR II, die von Rolf Reichelt, Jazzproduzent des DDR-Rundfunks und deutscher Redakteur der in Warschau erscheinenden Jazz-Zeitschrift Jazz Forum, seit Januar dieses Jahres regelmäßig gestaltet wird. Das Programm wird an jedem zweiten Montag des Monats von 16.00-17.15 Uhr ausgestrahlt und tags darauf von 19.45-12.00 Uhr wiederholt. Die Sendung stellt Neuproduktionen des DDR-Rundfunks und neue Jazzplatten vor, informiert über Konzerte, Tourneen und Festivals und bringt aktuelle Veranstaltungshinweise.



Traditional Jazz Studio Prag mit Sinfonieorchester unter Leitung von Vaclav Smetacek (ganz rechts)

Foto: Stepan K. Aussenberg

Butch Thompson ging im Mai erstmals auf eine Tournee nach England. Der Pianist und Klarinetist wurde bekannt als Mitglied der Hall Brothers New Orleans Jazz Band. Unter seinem Namen legte er eine vielbeachtete Pianosoloplatte mit Musik von Jelly Roll Morton vor. Thompson leitet heute in den USA ein Trio und unterrichtet in Minnesota am College Jazzgeschichte.

Peter Sonntag legte kürzlich seine dritte Platte unter dem Titel „Words, written in stone“ auf Major Records vor. Mit dem Bassisten spielten der Saxophonist Walter Sembritzki, der Saxophonist und Flötist Hermann Basten, der Saxophonist Heribert Leuchter, der Gitarrist Günter Krause und der Schlagzeuger Am Leidner. Major Records sind jetzt im Vertrieb von Pläne.

Das Traditional Jazz Studio aus Prag hat in letzter Zeit öfter mit verschiedenen Sinfonieorchestern zusammengearbeitet, die teilweise unter der Leitung des Vaters von Bandleader Pavel Smetacek, des Dirigenten Dr. Vaclav Smetacek, standen. Unter anderem wurde dabei die Komposition „Ragtime Echo“ von Vaclav Smetacek aufgeführt. Seit 1. Januar spielt das Traditional Jazz Studio in leicht veränderter Besetzung. Es besteht jetzt aus: Pavel Husicka, Trompete, Flügelhorn, Jan Jirucha, Posaune, Pavel Smetacek, Klarinette, Altsaxophon, Jiri Niederle, Tenorsaxophon, Klarinette, Ivan Smetacek, Baritonsaxophon, Antonin Bily, Klavier, Ivo Pluhacek, Gitarre, Vit Fiala, Baß, und Karel Machek, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Pavel Smetacek, Janovskeho 20, CSSR-170 00 Praha 7, Tel. 37 98 202.

3. Jazzkurs in Freiburg-Opfingen

Vom 10.-13. Juni findet in der Jazz-Werkalerie in Freiburg-Opfingen der 3. Jazzkurs statt. Als Dozenten konnten dafür der Saxophonist und Flötist Leszek Zadlo, der Pianist Larry Porter, der Bassist Günter Lenz und der Schlagzeuger Joe Nay gewonnen werden. Das Lehrprogramm umfaßt Jazzharmonielehre, Rhythmik, Im-

provisationsübungen, Ensemble-spiel (eventuell eine Workshop Big Band) sowie Sessions. Am Ende des Kurses wird ein Abschlußkonzert mit Studenten und Dozenten stattfinden. Die Teilnahmegebühr beträgt 180,- DM. Anmeldungen sind zu richten an Werner Englert, Brestenbergstr. 11, 7809 Denzlingen, Tel. 0 76 66/16 56.

Jazz News

Jazz Palace ist der Name eines neuen Clubs, der auf dem Broadway Strip in San Francisco eröffnet wurde. Das Lokal, das 350 Sitzplätze hat, bot als erste Attraktionen Les McCann, Bobby Hutcherson und John Handy.

Das nationale **Jazz- und Rockfestival Äugst** wird in diesem Jahr nicht stattfinden. In einer Presseveröffentlichung des Musik-Zirkus Thatwil steht folgende Begründung: „Das nationale Jazz- und Rockfestival Äugst hat längst an Bedeutung verloren. Als Sprungbrett für junge Gruppen und repräsentativer Querschnitt durch die einheimische Szene mangelt es dem jährlich stattfindenden Nachwuchsfestival allein schon an der Medienpräsenz. Doch auch die Organisation scheint nur noch eine Aibiübung zu sein und entbehrt jedem Engagement. Nachdem die vertraglichen Abmachungen der Hauptveranstalter nicht eingehalten wurden, mußte nun die Ausscheidung Zürich und Ostschweiz annulliert werden.“

Rainer Brüninghaus wird mit einer Gruppe um Kenny Wheeler und Jon Christensen im Dezember auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Toto Blanke hält sich vom 5.-14. August auf Einladung von Art Lib in Stockholm auf. Der Gitarrist wird dort Unterricht geben. Blanke hat kürzlich die Aufnahmen für seine neue Soloplatte beendet. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68

Jazz im Zelt ist das Motto einer Konzertreihe im wiedereröffneten Berliner Tempodrom am Potsdamer Platz. In der Zeit vom 4. bis 9. Juli sind Auftritte vorgesehen von: Bennie Wallace Trio, Rainbow mit John Handy, Taj Mahal, Aíto Moreira, Dollar Brand, Pharoah Sanders, Muddy Waters und John McLaughlin.

Charlie Mariano, Philip Catherine und Jasper van't Hof werden vom 26. November bis zum 13. Dezember wieder zusammen auf Tournee gehen. Die drei Solisten, die von 1973-1975 in der Gruppe Pork Pie arbeiteten und danach Tourneen unternehmen und die CMP Platte „Sleep my love“ vorlegten, gaben bereits ein Vorabkonzert am 7. Mai in Mannheim. Kontaktanschrift: veraBra music, Lindweiler Weg 144, 5000 Köln 60, Tel. 02 21/5 99 20 31 oder 5 99 20 32.

Gunter Hampel wurde mit seiner Galaxie Dream Band eingeladen, vom 16.-26. Juni in der DDR zu gastieren. Hampel reiste bereits im April 1980 durch die DDR und konnte große Erfolge in Peitz, Leipzig und Berlin Ost erleben. Im Mai trat die Band bei Jazz en France in Angoulême auf und gab danach zwei Konzerte in Toulouse. Mit Hampel reisten Jeanne Lee, Perry Robinson, Thomas Keyserling und Martin Bues. Kontaktanschrift: Birth Records, 34 Göttingen, Philipp-Reis-Str. 10, Tel. 05 51/3 18 71.

Jazz-Wettbewerb bei den Weltmusiktagen 1982

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) veranstaltet in der Zeit vom 29. Oktober bis 7. November 1982 in Graz die Weltmusiktage 1982. Dabei wird zum ersten Mal der gesamte Bereich des Jazz und der jazzverwandten Musik berücksichtigt. Neben Konzerten mit Neuer Musik werden Jazzkonzerte stattfinden. Außerdem werden Jazzmusiker und andere Künstler aufgefordert, sich an einem Wettbewerb in folgenden Kategorien zu beteiligen: 1. Werke für Jazz Orchester, 2. Experimentelle Jazzformen, 3. Nichtkommerzielle Rock-Musik, 4. Liedermacher (mit und ohne Gruppen), 5. Andere experimentelle Musikformen. Eingereichte Arbeiten sollen die Big Band Besetzung nicht

überschreiten, innerhalb der letzten drei Jahre komponiert und nach Möglichkeit noch nicht aufgeführt sein. Der Lebenslauf des Komponisten sowie Partitur und Stimmen müssen der Einsendung beiliegen. Tonbänder oder Kassetten können zur Information mitgeschickt werden. Die Einsendungen werden von einer österreichischen Kommission beurteilt und für eine Aufführung im Rahmen der „Weltmusiktage 1982“ in Graz ausgewählt. Sämtliche Konzerte werden vom ORF aufgezeichnet, Einsendeschluß ist der 31. März 1982. Einsendungen sind zu richten an: IGNM Weltmusiktage 1982, c/o IGNM-Sektion Österreich, A-1010 Wien, Hanuschgasse 3.



Wird mit Rainer Glas auf Tournee gehen: Yuko Gulda

Foto: Uwe H. Seyl

Yuko Gulda, die in München lebende japanische Jazzpianistin, wird im Oktober zusammen mit dem Bassisten Rainer Glas auf Tournee gehen. Das Duo nennt sich Dialogue und wird ruhige, sensible Musik zum Zuhören bieten. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 091 31/4 93 25.

Living Swing ist der Name einer Karlsruher Gruppe, die der Bassist Ebi Meßmer mit dem englischen Banjospieler Dickie Bishop, dem Trompeter, Flügelhornisten und Gitarristen Martin Spiegelberg, dem Tenorsaxophonisten und Mundharmonikaspieler Dieter Göl, dem Pianisten Harald Schwer und dem Schlagzeuger Ringo Hirth gründete. Kontaktanschrift: Eberhard Meßmer, Neuensteinstraße 9, 7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 42 31.

Mr. Circle ist der neue Name der ehemaligen Gruppe Brummkreisel. Die erste Platte der Formation, die jetzt aus dem Posaunisten Jörg Drewing, dem Saxophonisten Semel van Peppel, dem Keyboardspieler Mikesch van Grümmer, dem Bassisten Steve Dohmen und dem Schlagzeuger Gerd Breuer besteht, liegt unter dem Titel „Thi Nam“ vor. Als Gäste wirkten dabei Bill Ramsey, John Thomas und Ponda O'Bryan mit. Kontaktanschrift: Bergrath & Siebert, Neustraße 35, 5102 Würselen, Tel. 0 2405/41 39 oder 917 13.

Dizzy Gillespie begleitete die Sängerin Chaka Khan auf ihrer jüngsten Plattenproduktion in ihrer Aufnahme von „Night in Tunisia“. Dieses inzwischen zum Jazz-Standard gewordene Stück schrieb Gillespie bereits 1946.

Das **Contact Trio** hat unter dem Titel „Musik“ eine neue Platte aufgenommen, die in Kürze bei JAPO erscheinen wird. Das Trio geht ab Anfang Juli auf eine dreimonatige Konzertreise durch Südamerika. Im Oktober wird die Formation wieder Konzerte in Deutschland geben. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Elly Wright macht in letzter Zeit als Jazzsängerin in Berlin und Wien von sich reden. Die Sängerin, die sich dem swingenden Jazz verschrieben hat, aber auch Bossas, Balladen und Bebop-Stücke bietet, wird dabei vom Michael Starch Trio begleitet. Kontaktanschrift: Michael Starch, Gr. Neugasse 13/13, A-1020 Wien, Tel. 5 71 01 52.

Mocean wird im September mit dem senegalesischen Meistertrommler Matar Mbyie auf Tournee gehen. Mbyie wird dabei mit Gert Kilian einen Programmteil afrikanischer Musik auf Originalinstrumenten gestalten. Die Gruppe bietet begleitende Workshops für Keyboards (Martin Schrack), Saxophon, Flöte (Büdi Siebert), Baß (Wolfgang Lauer), Schlagzeug, Perkussion (Gert Kilian) und afrikanische Trommeln (Matar Mbyie) zum Konzert an. Kontaktanschrift: Gert Kilian, Cranachweg 4, 7312 Kirchheim/Teck, Tel. 0 70 21/5 88 58.

Ken Werner wird im Juni mit Leszek Zadło, Allan Praskin, Ratso Harris und Billy Elgart Plattenaufnahmen in Deutschland machen. Mit dieser Gruppe wird der Pianist auch einige Konzerte in der BRD geben und im September wieder auf eine größere Tournee gehen. Kontaktanschrift: NGO-Knieps Verlag, Großkölnstraße 71, 5100 Aachen, Tel. 02 41/3 10 26.

Jazz On Channel 10, das Unterhaltungsprogramm der Lufthansa, bringt im Juni unter dem Titel „Erinnerungen an die Blütezeit des Cool Jazz“ Aufnahmen von Shorty Rogers, Howard Rumsey, Gerry Mulligan-Chet Baker, Bob Brookmeyer, Bud Shank-Bill Perkins, Albert Mangelsdorff, Joe Zawinul, Art Pepper, Cy Touff-Richie Kamuca und Gerald Wilson. Im Juli ist eine Jazz-Party zu hören mit Aufnahmen von Fatty George, den Tremble Kids, den Saints and Sinners sowie von Count Basie, Ella Fitzgerald, Monty Alexander, Heinz Sauer-Bob Degen, Alfred Bruder und Maynard Ferguson.

Georg Lawall, der Gründer der Gruppe Oresix, hat eine Gitarren-Soloplatte aufgenommen, die im Herbst auf dem Spygel-Label erscheinen wird.

Victoria Spivey hat unter dem Titel „Let's Boogie“ eine neue Platte auf ihrem eigenen Label herausgebracht. Darauf singt sie mit einer Gruppe um Eddie Barefield und Pat Wilson, zudem gibt es noch Aufnahmen von Beulah Bryant, Washboard Doc, Lucky und the Flash sowie von Clem Moorman zu hören. Kontaktanschrift: Spivey Records, 65 Grand Avenue, Brooklyn, N. Y. 11205, USA.

JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXX Juni 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

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

Juli fehlt

Anita O'Day

7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

02-32

901

6368203

JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXX Juni 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

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

August fehlt

Anita O'Day

7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

02-32

901

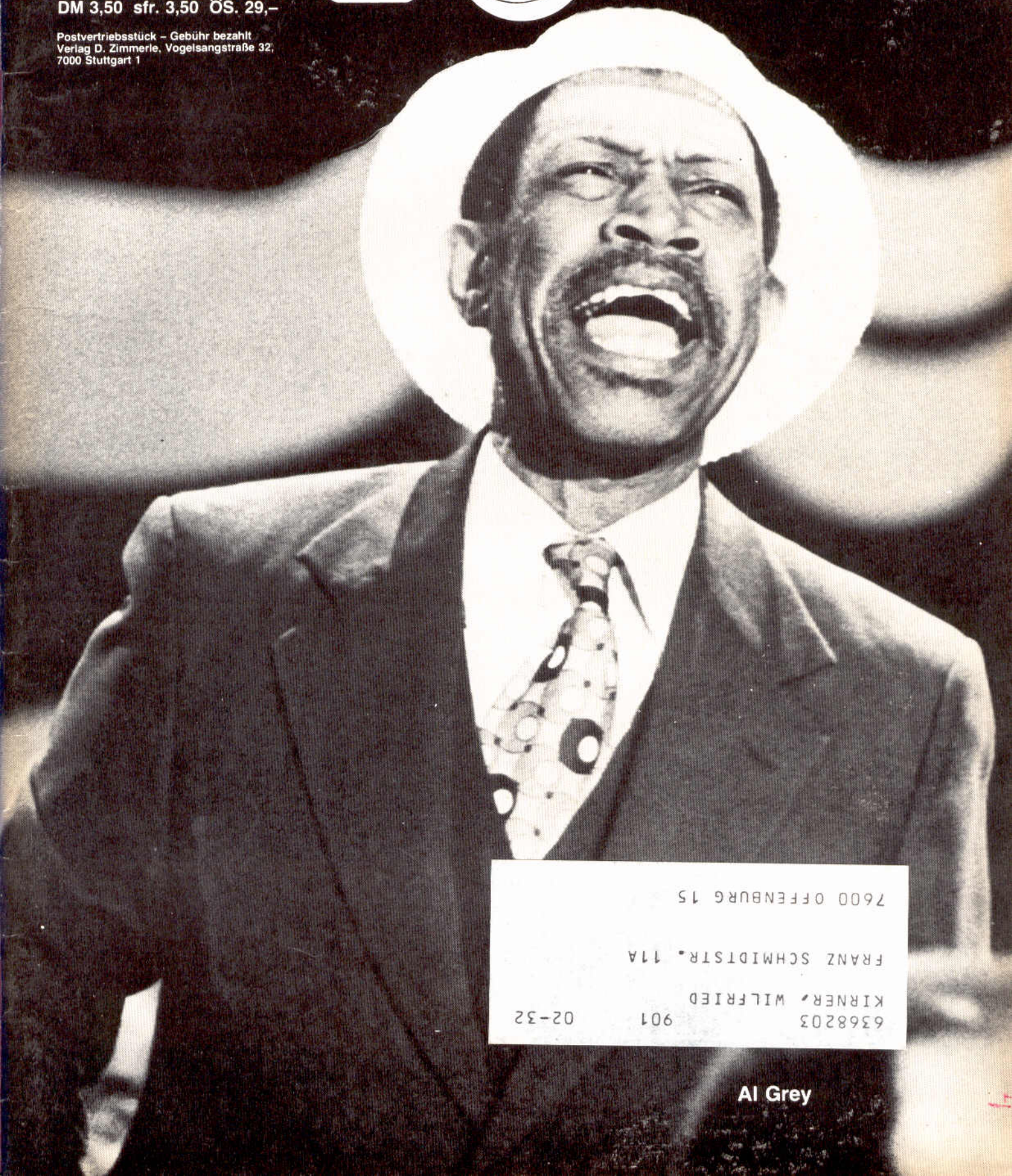
6368203

JAZZ PODIUM

Nr. 9/XXX September 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

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



7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

6368203 901 02-32

Al Grey

Der Stoff, aus dem die Träume sind - das Material des Jazzmusikers?

Die folgenden Artikel sind Auszüge aus einem Buch, das Dita von Szadkowski demnächst unter dem Titel „Jazz Musik - Gedanken, Bilder und Reflektionen zur Zeit“ vorlegen wird.

„Material“ ist das, was aus der Idee des Musikers eine spielbare, gespielte Substanz macht. Die Rolle, die das Klangmaterial, die Instrumentalistik dabei spielt, ist die der Farbe für den Maler. Es ist eigentlich immer so, daß Musikunterricht bei Kindern mit der Blockflöte, mit dem Klavier beginnt, weil es die erreichbarsten Instrumente sind. In jeder Instrumentenkunde steht alles über Faktur, Aufbau, Geschichte, Material und Entwicklung des Instruments und vielleicht noch ein paar Sätze darüber, wie es klingt.

Wie unterschiedlich die „Seelen“ dieser Instrumente - ihre Sprachen - sind, damit beschäftigt sich vornehmlich erst der Komponist, der sie, wie ein Maler die Farben, einsetzt. Es ist interessant, bei vielen Jazzmusikern nachträglich zu ergründen, wie stark und wieso sich die „Seelenverwandtschaft“ zu ihrem Instrument im Umgang gebildet hat, oder aber auch, wie sie - immer schon vorhanden - zu gerade diesem Instrument geführt hat. Wie groß in diesem Zusammenhang zum Beispiel der Unterschied der Artikulation zwischen Bläsern und etwa einem Pianisten ist, zwischen einem Bassisten und einem Vibraphonspieler, das scheint selbstverständlich; dabei ist es in seiner sehr tiefgründigen Ursächlichkeit kaum Gegenstand besonderer Beachtung gewesen.

Der Weg vom Kind, das mit den ersten Blockflötengriffen, den ersten Tonleitern und Griffen am Klavier Freude daran hat, selbst Töne, Klänge zu erzeugen, bis zum Musiker, der mit allen Mitteln und Möglichkeiten seines Instruments das tun, das ausdrücken, beschreiben, klingen machen kann, was er will, hat mit einer anderen Kunde der Instrumentalistik zu tun. In besonderem Maße zeigt im Jazz der Umgang mit den Klang- und Ausdrucksspektren eines Instruments bei seinen typischsten Instrumentalisten die besonderen Sounds, Moods, die Farben- und Artikulationseigenarten in einer nur hier so eigenartigen instrumental-persönlichen „Sprache“. Auch der Zusammenhang von „zeitgenössisch“ und Instrumentalsprache ist hier ein besonderer. Gerade im Jazz suchten sich Traum, Emotion, unbewußtes Erlebnis eine klangsprachliche Palette, die immer schon sehr viel menschlicher gewesen ist in der Tiefe und Vielfalt ihrer gebrochenen, gemischten, auch „verschmutzten“ (dirty) Farben als die klassische Kunstmusik - sieht man mal vom Rhythmus ab. Und sieht man ab von

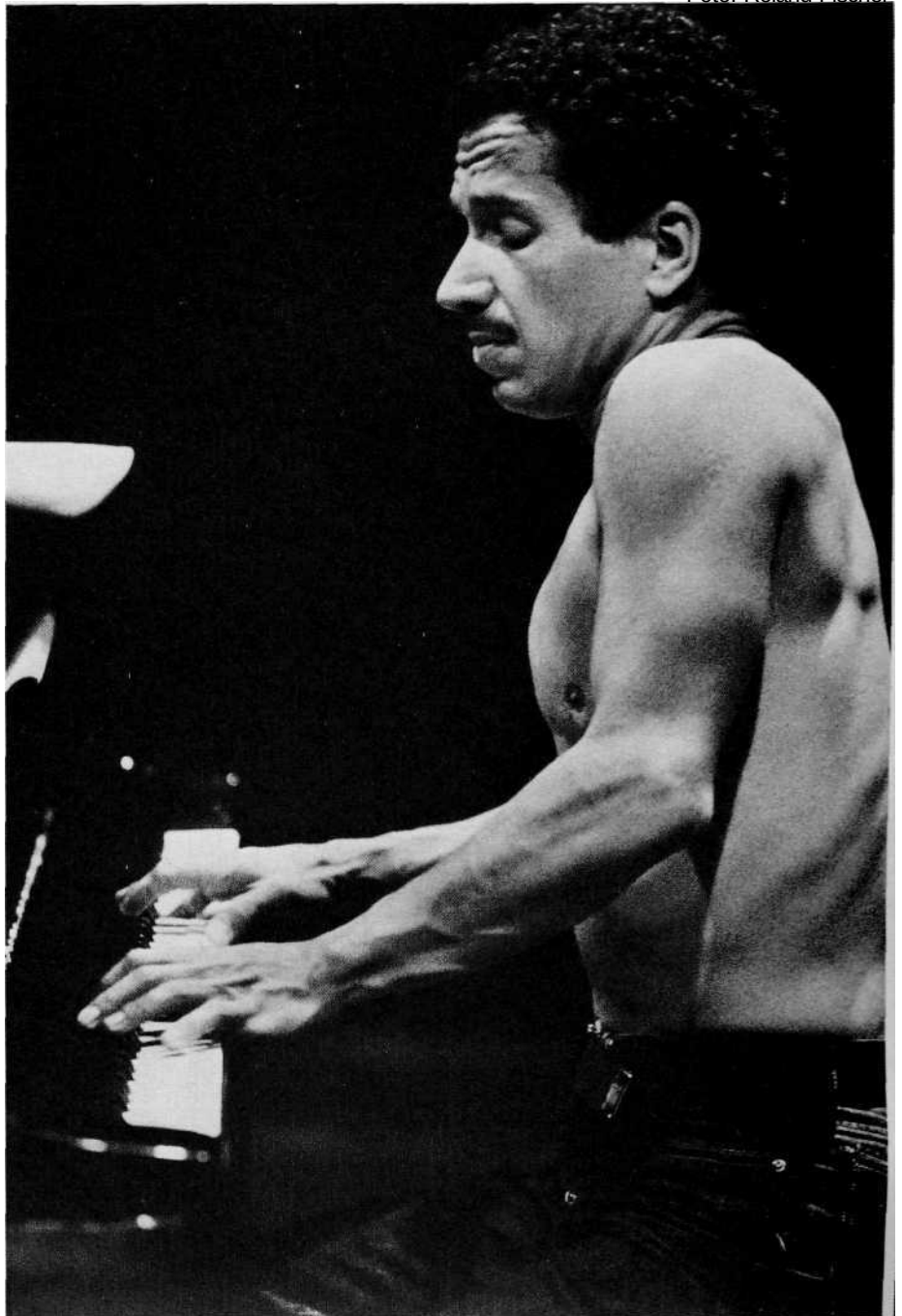
Sinn, Inhalt, Message oder Aussage, so bleibt eben die Betrachtung dieses Materials, das von der instrumentalen Beschaffenheit geprägt ist.

Die Transkription eines Stückes auf eine andere Instrumentenbesetzung ist - auch in der Klassik - immer eine Art von Umfärbung, von „Durch eine andere Brille se-

hen“. In der nach-impressionistischen Malerei hat es (1886-1891) eine Sektion gegeben, die sich „Cloisonnismus“ (von „cloisonne“, aus dem Email-Zellenschmelz-Verfahren der Glasbilder-Herstellung) nannte. Der Maler Auquetin, der eines Tages durch ein gefärbtes Stück Glasbild auf seine Straße schaute, bemerkte, wie sich die „ganze Welt“ dieses Bildes in seiner Stimmung und Wirklichkeit durch die andere Farbe völlig veränderte. Die Farbe „als Vermittlerin geistiger Inhalte“ - dies wurde sehr wichtig für viele Maler, wie etwa van Gogh oder Kandinsky. Diese „Sicht“ - im Volksmund zum Beispiel als „rosa Brille“ geläufig, durch die man manchmal schaut - räumt der Farbe den Stellenwert vieler möglicher Wirklichkeiten geistiger Inhalte ein. Diese

Hat die Verwandtschaft von Blues und Romantik aufgegriffen: Keith Jarrett

Foto: Roland Fischer



Farbgebung ist eine Selbstverständlichkeit für jeden Komponisten, der sein Werk instrumentiert, seine Partitur ausstattet. Seit den Anfängen des Jazz hat das Saxophon seine besondere, jazz-spezifische stimmliche Farbe und vor allem Klangkonsistenz. Die Palette der Saxophon-Familie in den Abstufungen und Unterschieden filigran gezeichneter oder rhythmisch pulsierender Art, gebrochen „unreiner“, menschenstimmlich artikulierender Melodik ist nicht zufällig das typische Jazz-Instrument - besonders im Bebop - gewesen. Die ausgeprägten Typen seiner Spieler - von Parker und Coltrane bis Rollins, Wallace, Shepp und Barbieri - sind anders als an dieses Instrument und seine/ihre Sprache gebunden gar nicht denkbar.

Nimmt man die markantesten Jazzmusiker unserer Ära, so erscheinen ihre bezeichnendsten, auch menschentypisch signifikantesten Eigenschaften nur im Zusammenhang mit ihrem Instrument vorstellbar. Wobei es wahrscheinlich gar nicht so wichtig ist, ob diese „Seelenverwandtschaft“ Musiker/Instrument vorgegeben war oder sich erst Wechselwirksam im Umgang damit ergeben hat, denn zweifellos prägt ein Instrument einen Menschen ebenso wie umgekehrt. Der Pianist Keith Jarrett ist ebensowenig auf ein Saxophon, eine Posaune übertragbar wie Albert Mangelsdorff auf ein Piano. Ehe ich ins instrumentalfarbene Detail gehe, erscheint es mir an dieser Stelle angebracht, darüber nachzudenken, welche Potenz und Bedeutung dieser Begriff einer „geistige Wirklichkeit bildenden Sicht“ nicht nur als eigene Instrumentalfarbe, sondern als Stellenwert allgemein im „Orchester“ unserer Lebensverhältnisse hat. Die Kräfte, die mitten in dieser Zeit, mit ihren (im vorausgegangenen Heft) beschriebenen Verwirrungen durch Undefinierte oder definierte Bedrohungen, noch eine eigene, positive Anschauung haben und damit eine - auf welchem Gebiet auch immer - fruchtbar werdende Wirksamkeit, sind Persönlichkeiten mit eben solch einer eigenen Sicht, „Brille“ und Wirklichkeit. Sie sind in ihrer selbsterstellten Färb- und Sinnggebung im Ausmaß der Verwirklichung ihrer eigenen „Wirklichkeit“ motiviert genug, aktiv zu werden, andere zu motivieren und zu aktivieren. Die Bildung einer eigenen geistigen Wirklichkeit, das „Dieser Welt farbige und positive Aspekte geben“, entfällt bei sehr vielen Menschen, bei großen Teilen der Jugend. Andererseits ist es phänomenal und noch nie dagewesen, in welchem Ausmaß subkulturelle Beschäftigung der Jugend durch den Amateurumgang mit Jazzinstrumenten - mehr noch jetzt Rock-Instrumenten - farbgebende Lebensmotivierung, Verlebendigung durch die „Einfärbung“ ihres Instruments und der damit assoziierten Idole sucht. Immerhin ist glaubwürdige Motivation abhängig von

Das was heute an modernster Jazz-Pianistik existiert - nimmt man das Piano als prädestiniertes Instrument für sublimierte polyphone, von brillant bis kristallin-erdig artikulierte Farbgebungen -, hat in faszinierender Weise die Verwandtschaft von Blues und Romantik aufgegriffen.

der Ausbildung einer traumfähigen, also auch zu einer eigenen Realität fähigen, flexiblen und vitalen Phantasie. Da die Erziehung immer materialistischer wird, fehlt spirituelle Vorstellungskraft; eine „geistige Welt“ erscheint in dieser unserer Welt vielen als verstiegen. Andere Strömungen der Jugend tun genau das Gegenteil: Sie flüchten - und dies oft mit Rauschgift - in eine eigene Welt, die aber, mangels erlernter Fähigkeiten, nicht selbst erbaut, sondern nur rauschhaft erreichbar ist und fremder Transportmittel bedarf. Wer mit Rauschgiftkonsumenten spricht, erfährt über ihre Erlebnisse oft in erster Linie etwas über die Farbigkeit jener Trip-Welt. Was die Entbehrung von Farbe in der „grauen Wirklichkeit“ besonders kraß deutlich macht. Erstaunlich dabei ist, daß man sich nur in der Medizin und in der Musik-Psychologie therapeutisch über die Förderung eigener Wirklichkeitsbildung und -Stabilisierung durch Farbe in Verbindung mit Instrumentalistik Gedanken macht.

Genauso wie die Farb-Psychologie allen Farben ihre Eigenschaften zuweist, existiert ebenso so etwas wie eine Instrumental-Farbenpsychologie. In der Art, wie man folkloristische Modi, bestimmte Tonleitern, musikalisch charakterbestimmend erkennt und einsetzt (die Pentatonik der Chinesen, die Phrygische Leiter als typisch spanisch, die Gregorianik usw.). Man weiß, daß jede Zeit, jede Mode ihre ausdrucksstärksten Instrumente hat. Das einzelne Instrument ist erst im detailgeschärften, Individuum-betonten Lebensgefühl der Renaissance hervorgetreten. Spinett, Clavichord, Cembalo und Orgel sind barocke Instrumente, auch rokokohafte. Zur Rolle der vielgenutzten Streicher in der frühklassischen Sinfonie kamen die ein formales Weltbild farblich ausweitenden Bläser stärker ins Orchester. Die prunkvolle Farbausbreitung des romantischen Orchesters ist ebenso Lebensgefühlstypisch wie die spezielle Palette romantischer, später impressionistischer Pianistik; hier sind die Valeurs, die Farbwerte des Pianos geradezu prädestiniert. Man könnte dies beliebig fortsetzen. Kommt man zum Jazz, so kann man bei

Pianisten wie Keith Jarrett oder beispielsweise Joachim Kühn, um in die Nähe zu gehen, eine Adaption der Romantik in den Jazz feststellen, die in ihrer Ambivalenz von amerikanischen Jazz-Ursprüngen und europäischer Eigenentwicklung im Jazz in solch extensiver Weise bei keinem anderen Instrument vorstellbar ist. Ebenso ist die Einverleibung des von dem Belgier Adolphe Sax - also stockeuropäisch - entwickelten Saxophons in den schwarzen Jazz in einer Zeit der Suche nach dem besonderen musikalischen Sprachausdruck bemerkenswert. Die spezifische farbliche und substanzielle Expressivität dieses Instruments dient am besten zur musikalischen Verkörperung des Prozesses der auch in der Musik reflektierten Auseinandersetzungen und Synthesen des Problem- und Lebenskomplexes schwarzer und europäischstämmiger weißer Welt.

Trompete, Flügelhorn und weitgehend auch Posaune, generell Blechblasinstrumente, geschichtlich dem „königlichen Signalinstrument“ entstammend, haben im Jazz in den verschiedensten sinngemäßen Farbbrechungen immer einen besonders messagehaften, signalisierenden Charakter behalten. Die fast zentrische Individualistik ihrer Wesensart im Jazz von Armstrong bis Hubbard, von Harry James bis zur Gegenwart, sei es Manfred Schoof, Frederic Rabold, Herbert Joos. Ack van Rooyen in unserer Szene, ist sich im Prinzip, wenn auch in Farbwerten und Stilistik variiert, treu geblieben. Dies kann man in der ganzen Jazzgeschichte beliebig fortsetzen und beobachten. In den „Trompeten von Jericho“ - wo es noch gar keine gab - findet das Ausdruck; selbst wenn der Trumpet Blues von Harry James durchaus blue war in notes und Farbe, so lag doch Attacke in seinem Charakter, und Charlie Parker hat den Trompeten-„Gott“ Miles Davis einen marsischen Menschen genannt - nach Mars, dem Kriegsgott. Jedenfalls und bis heute, da der Trompetenklang softer und füllig-variabler gebraucht wird (und eigentlich die Entwicklung der Posaune als tieferem, dunkelfarbenenerem Instrument seit Albert Mangelsdorff, J. J. Johnson usw. bis Günter Christmann eine spezifischere, zeitrelevantere Entwicklung hat als die Trompete), bleibt diesem „metallischsten“ Blechinstrument sein Kolorit - seit Jagd- und Heroldzeiten, über die Barocktrompete bis zu Markus Stockhausen in Karl Heinz Stockhausens „Michaels Reise um die Welt“.

Wenn auch die Verbindung vom Blues-Piano bis zur „Blauen Blume der Romantik“ mit der Blüte der romantischen Klaviermusik sehr gewagt erscheinen mag, so ist doch Blau als Farbe, als „Brille“, durch die eine Welt-Sicht entsteht, ein verwandter Übertragungsprozeß von „grauer Wirklichkeit“ in jene sublimiert erlebte eigene Wirklichkeit von Seele und

Geist (Farbpsychologie: „Blau“ = Hoffnung).

Das was heute an modernster Jazz-Pianistik existiert - nimmt man das Piano als prädestiniertes Instrument für sublimierte polyphone, von brilliant bis kristallin erdig artikulierte Farbgebungen -, hat in faszinierender Weise die zuvor angeführte Verwandtschaft von Blues und Romantik aufgegriffen: Gerade in dieser Synthese, die sich sowohl der wurzelnden Rootsmäßigkeit bedient als auch der sehr europäischen Illuminationsspektren von romantischer und impressionistischer Klaviermusik. Es gibt buchstäblich keinen Pianisten im Modern Jazz - auch im Avantgardismus nicht, und seien es formalistische Experimentierer -, die nicht in diesen beiden Elementen fußen. Ob sie Keith Jarrett (der besonders!) heißen oder Chick Corea, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Dollar Brand, Wolfgang Dauner, Jasper van't Hof, Joachim Kühn, Jo Anne Brackeen; ob das im Norden Europas Bobo Stenson, in der Schweiz George Gruntz oder Irene Schweizer, in Frankreich Martial Solal, in England Gordon Beck oder sogar der intellektuell-filigrane Oscar Peterson ist: Sowohl der Blues als auch Liszt, Chopin, Schumann, Debussy, Rachmaninoff oder

zuletzt Strawinsky geistern durch ihre Pianistik. Dabei ist es gleichgültig, ob das Blues-Element seinen Weg über Monk- oder Ellington-Stilistik, über Meade Lux Lewis- oder Horace Silver-„Roots“ nahm, ob die europäische Romantik über Gershwin, Friedrich Gulda oder eben Keith Jarrett in den Jazz gekommen ist.

Besonders interessant sind die progressivsten Piano-Entwicklungen in diesem Zusammenhang, was Blues und Roots und romantisch-impressionistische Wurzeln betrifft. Beide erscheinen als Elemente, in denen durch polyphone Anordnung (ursprünglich die Blues-Linke mit dem erdhaften Ostinato, die Blues-Rechte mit der 12taktigen Melodik/Phrasierung in der spezifischen Blue-Note-Stimmung) ein Dualismus zweier - oder mehrerer - Ebenen ausgedrückt werden kann: Die zu meist in den Tiefen der Linken, auch in der Romantischen Klaviermusik oft einem Ostinato - einer stabilisierenden Baßfigur - gleichende Ebene der „realitätsbezogenen Situation“, in Rhythmus und Puls fest gehalten; und zum zweiten die Rechte, auf jene „irrationale“, darübergestellte Wirklichkeitsebene ausschweifend, aus singend, alle Farben und Illuminationen durchlaufend. Daß diese bezeichnenden

Merkmale einer Modern Piano-Entwicklung anders sein könnten wird deutlich, wenn man barocke Tasteninstrument-Kontrapunkt betrachtet (punctus contra punctus: eine Note ausgewogen gegen die andere gesetzt, unten-oben) oder an die typische Bebop-Piano-Rechte denkt: links nur raffiniert versetzte Begleitung (kontrapunktähnlich) rhythmischer Ergänzungen - klangliche Lichtbrechungen.

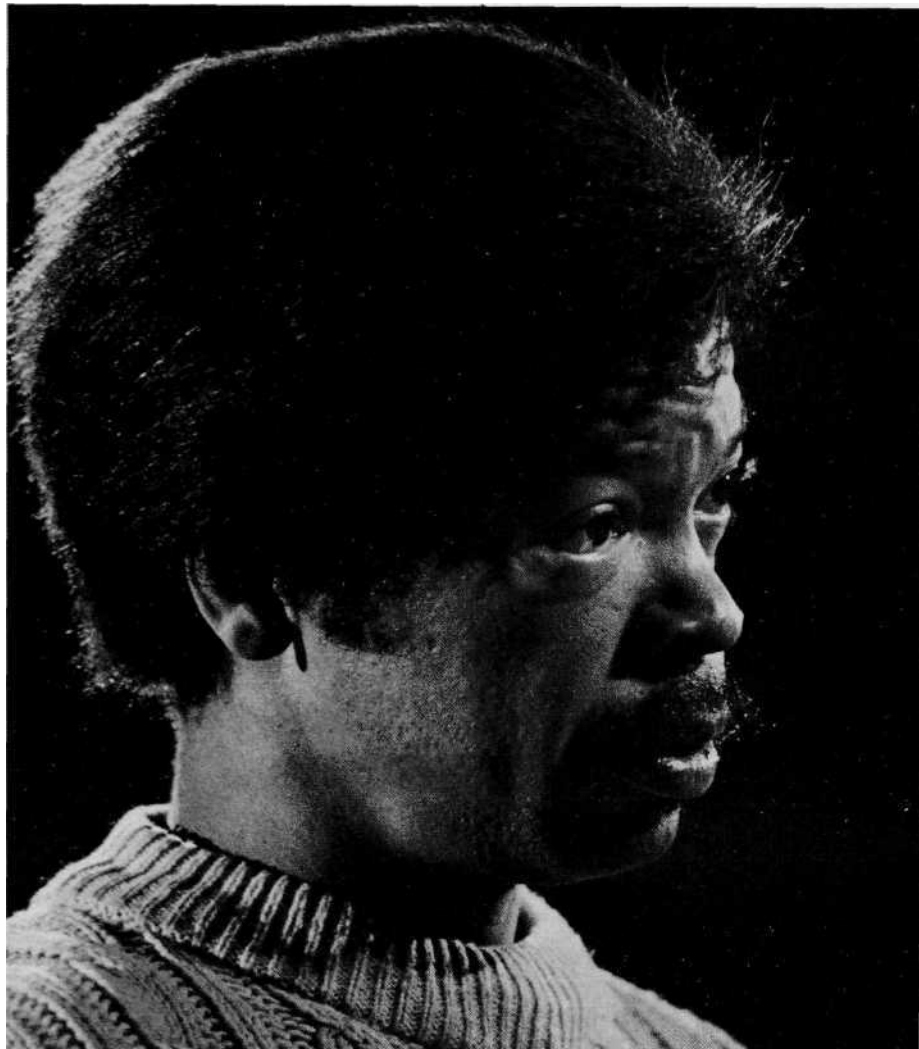
Zum andern ist interessant, wie sich bei großer Besetzung im New Jazz oder gar im New Funk ein Bedürfnis nach ähnlichem Zwei-Ebenen-Ausdruck zeigt. Zwei Ebenen, die als gültiger Situationsausdruck, als Sicht des zeitgenössischen Menschen und seiner „Gespaltenheit“ einander bedingen. Einmal die Ebene musikalisch „realistischer“ Situation, historisch im Bewußtsein etablierter Musik in Form von Zitat, herkömmlichem Rhythmus, als initialzündendes Transportmittel. Zum andern die avantgardistischen Perspektiven einer Ebene neuer, freier Formen, die neue, eigene Wirklichkeiten reflektieren, von der satirisch-ironischen Spiegelung des historischen oder volkstümlichen Zitats bis zur alle zeitgenössischen Problemfarben und -dimensionen durchlaufenden Vision und Distanz. Ornette Coleman macht solch neuen „Funk“, aber auch bei Willem Breukers Kollektief, dem Vienna Art Orchester und in der Big Band Musik von Toshiko Akiyoshi in Amerika ist derlei zu finden. Ein Arbeitsprinzip im übrigen, dessen Dualismus, dessen Doppelsinnigkeit und -bödigkeit zweier Ebenen schon in Gustav Mahlers Sinfonien mit ihrer Ironie, ihrem Reichtum an Trivial-Zitaten vor den dunklen Farben der Hintergründigkeit vorkommt.

Um auf das Modern Piano zurückzukommen: Seine Sprache über das bisherige Farbspezifikum hinauszutreiben, das haben - seit Wolfgang Dauner - so einige probiert. Diese teilweise interessanten Versuche endeten doch meistens in bewerkhafter Bedeutungslosigkeit, Piano bleibt Piano, und für tasteninstrumentale Ausweitung und Entwicklung bot und bietet der Synthesizer mehr an.

Es gibt meines Erachtens zur Stunde einen Pianisten, der diese - man kann inzwischen vielleicht sagen - herkömmlichste Art des Jazzpiano, sei es Keith Jarrett, Dollar Brand, Stu Goldberg oder Jasper van't Hof, hinter sich gelassen hat. Wer den schwarzen amerikanischen Pianisten Don Pullen solo Piano spielen hört, bemerkt staunend eine neue und doch pianospezifische Artikulation. Hier wird das Linke-Rechte-Zwei-Ebenen-Prinzip zweier Wirklichkeiten zusammengeschmolzen zu einer. Das hat nichts mit Rechts-links-Äquivalenz etwa eines Dave McKenna zu tun. Hier entsteht eine klirrend kalte, atmend heiße Klang- und Bewegungssubstanz pianistischen Gegenwärtigkeitsausdrucks, der in unerhörter Dichte essenziell

Läßt eine klirrend kalte, atmend heiße Klang- und Bewegungssubstanz pianistischen Gegenwärtigkeitsausdrucks entstehen: Don Pullen

Foto: P. G. Deker



und präsent wirkt. Da ergeben die Begriffe Subjektiv und Objektiv, Realität, Vision, Utopie und Historie eine Einheit. Ein Prozeß scheint hier vollzogen, der sich - damit verglichen - noch bei Cecil Taylor wie das fragende Klopfen an eine Tür ausnimmt. Einen interessanten Versuch gibt es noch auf der neuen deutschen Szene, neue Ausdrucksbereiche abzuklopfen durch formalistische Klangversuche und eine alle Fingerstellungen, Arm- und Handanschlagstechnik nutzende Manier: die des jungen Martin Theurer. Allerdings ist hier noch der Weg von formaler Progressivität zu inhaltlicher Dichte zu finden.

Die Farbe des Blues ist die einer über das Dasein erhobenen Wirklichkeit. Die „Brille“, durch die der Blues sieht, ist in den stimmlichen und instrumentalen Ausdrücken die des Leidenden, aber Überwindenden, in den Zustand des „Trotzdem“-sich-Erhobenen. Die Jazz-Musik unserer Zeit besteht zu ihren allergrößten Teilen aus einer Reflektion der Zeit, ihrer faszinierend interessanten bis zutiefst erschreckenden und lähmenden Gesichter, musikalische Spiegelungen halten sie fest, man artikuliert sie und sich; da wird nichts - wie im Blues - erhoben, sondern abgebildet. Was sich dabei im Zusammenhang mit der Entwicklung und Entdeckung von instrumentaler Farbe, Einsatz und Nutzung ergeben hat, ist neu und typisch. Die elektronische Verstärkung von Instrumenten und ihre Spielweisen geben hierbei eine Menge Gesichtspunkte. Wobei man

mit der Ansicht, die Elektronik entmensliche, verflache und trivialisiere den Instrumentalklang, wohl vielfach ganz auf dem Holzweg ist. Der so besondere, äußerst menschlich und in weitatmender Weichheit artikulierende Klang von Pat Methenys Gitarre, die klanglichen Bocksprünge, Skurrilitäten, die ganze vertrackte Lebendigkeit von Jeremy Steigs Flöte, die Charakteristika von Jaco Pastorius' E-Baß oder, um auf unserem Boden zu bleiben, die elektronischen Erweiterungsversuche auf der erneuerten Jazzklarinette eines Theo Jörgensmann sind weitgehend nichts anderes als Verlängerungen des eigenen musikalischen Atems, der Körper-Impulse, die sich, wie schon vorher auf dem Instrument, nur intensiver, in Musik umsetzen. Man könnte hier beliebig in Beispielen fortfahren.

Gerade das „Mir fehlen die Worte“ im herkömmlichen Instrumentgebrauch zur unübersehbar vielschichtigen Gegenwart und ihrer Reflektion hat sich in neuen Farben versucht. Dabei mußte Klang-Einfärbung, -Verfremdung und -Veränderung, die veränderte Benutzung des Instruments ein selbstverständliches Mittel werden, dem allerdings die Gegenströmung zum akustischen Instrument begegnet. Die Abenteuer der Entdeckerfreude, die durch instrumentalfarbene Erfindungen - von der Elektronik und Musikern wie Klaus Schultze oder Tangerine Dream und ihren vielen ungenutzten Möglichkeiten mal ganz abgesehen - noch anstehen, sind sicherlich nicht abzusehen.

Instrument und Improvisation

Die großen Instrumentalisten des Jazz wurden was sie waren, weil sie es fertigbrachten, „ihre Seele ins Instrument zu geben“. („The song is you“). Dies klingt wie eine Platitüde, ist aber nicht selbstverständlich und als Vorgang nicht mit der klassischen, mit der E-Musik zu vergleichen. Ihre Instrumentalisten, mit Ausnahme der romantischen, spätoromantischen, impressionistischen Pianisten-Komponisten (Brahms, Schumann, Liszt, Chopin, Rachmaninoff etc.) sind bis heute fast durchweg das, was sich seit der Klassik als Typus des Star-Interpreten, des Star-Dirigenten herausgebildet hat. Man hat sehr differenziert eigenen Stil, Eigenart und Gefühl dafür, das Werk eines Komponisten zu spielen. Man „beseelt“ die Komposition eines anderen, das ist ein großer Unterschied. Die E-Musik lebt intensiv von der Qualität ihrer Interpretation wie das Theaterstück vom Schauspieler, man liest auf Konzertplakaten oft zuerst groß den Namen des Interpreten, dann klein die Komposition. Da steht die Komposition auf dem Papier, und alles hängt davon ab, wie diesem Geschriebenen Leben gegeben wird.

Es ist eines der wichtigsten Merkmale des Jazz, daß es hier einen grundsätzlichen Unterschied gibt. Bei einer Uraufführung eines modernen Werkes für Orchester und Jazzquintett fiel mir auf, wie locker die Jazzer, wie verbissen die Orchestermusiker, auch die Solisten, im Spiel wirkten. Als ich den Konzertmeister der Celli darauf aufmerksam machte, meinte er: „Die (Jazzer) können ja auch loslegen, wir nicht, wir spielen ja streng notiert, ich wäre lieber auf deren Seite!“ Das Bemerkenswerte daran war, daß die Jazzquintettler genauso ihre Noten vor sich hatten. Aber sie spielten, ohne an den Noten zu kleben, frei und intensiv den musikalischen Sinn heraus. Durchaus mit kleinen, aber sinnbetonenden Freiheiten, die nicht auf dem Papier standen. Der Komponist hatte dies bezeichnenderweise in der Notation für das Jazzquintett vorausgesetzt, während die Orchesterpartitur im Rahmen der Herkömmlichkeit auf die Merkmale der gehorsamen Interpretationsqualität aufgebaut war. („Rough“, Komposition für Orchester und Albert Mangelsdorffs Jazz Quintett von M. Spahlinger, Uraufführung Juni 81 Mönchengladbach).

Jede Musik ist für den Jazzmusiker „seine“ Musik, er spielt immer sich, wenn er gut ist. Gleich ob er, wie es im Jazz selbstverständlich ist, Eigenes oder ein Traditionales spielt: Es ist jedesmal ein Stück, dem er seine Umriss, seine Gestalt, seine Identität mitgibt, - es ist seine Version. Immer spielt er, wenn er gut ist, seine eigene nicht nur musikalische, sondern auch vor allem instrumentale Sprache hinaus, auch noch in den Kompositionen anderer sind es seine Riffs, Breaks, Impros und Fill-ins oder Licks.

Um die Unterschiede zwischen E- und Jazzmusiker klarer zu machen, sei zunächst ein Wort Franz Liszts zitiert: „Das Werk ist für den Virtuosen nur die tragische und ergreifende Inszenierung seiner eigenen Gefühle.“ Arnold Schönberg weist „Die Annäherung eines Interpreten an einen Schöpfer“ klar zurück. „Je mehr eine Wiedergabe sich an die Zeichen hält, d. h. je mehr von dem wahren Willen des Autors sie aus ihnen zu entnehmen vermag, desto höher steht natürlich die Interpretation. Denn der Interpret ist nicht der Erzieher des verwaisten Werkes, oder gar der Seelsorger, sondern sein heissester Diener, jeden Wunsch möchte er ihm von den Lippen ablesen, jeden Gedanken, ehe er gedacht, empfangen, um ihn zu bewahren.“ Hierzu schreibt der Pianist Alfred Brendel (in „Nachdenken über Musik“): „Dem stehen zwei Unvollkommenheiten entgegen, die der Notation und die des Dieners. Der Diener ist nämlich zu meist eine Individualität, die sich ausleben möchte, statt sich hineinzuleben.“!

Aus diesen Äußerungen geht sehr deutlich ein Ur-Kontrast hervor, in den der Jazzmusiker sich zum Interpretieren der klassischen oder neuen Musik setzt. Er selbst ist die Hauptperson, Jazzmusik ist in hohem Maß vom einzelnen Musiker abhängig und davon, wie stark und überzeugend er sich in seiner eigenen Sprache artikulieren kann. Diese Erkenntnis drückte zum Beispiel mit seinen Worten der umfassende Musiker, Pianist und Komponist an der Wende der Moderne (1924 gestorben) Ferruccio Busoni (in Alfred Brendels Buch „Nachdenken über Musik“) so aus, daß „die Improvisation dem eigentlichen Wesen der Kunst am nächsten stünde, wenn es in des Menschen Fähigkeiten läge, die Eingebungen aus dem Stegreif zu meistern“.

Und der Jazz tut dies: Er versucht es, er meistert, und zwischen diesen beiden „Orten“ - dem Versuch und der Meisterung - liegt seine Welt, das in allen den wirklich lebendigen Farben schillernden, mit der Wärme, der Bewegung des Licht- und schattenvollen Lebens angefüllte Universum seiner musikalischen Artikulation. „Universalität heißt nicht alles wissen, alles kennen, sondern alles lieben“, das hat ebenfalls Busoni gesagt. Das bedeutet wiederum jene Lebensbejahung, von der hier schon zuvor - siehe Chick Coreas

Worte zu seinem „Weltbild“ - ausführlich die Rede war. Für den Jazzmusiker ist sein Instrument das Instrument seiner direkten Seelenäußerung, - ob er seine Version von „Autumn leaves“ spielt, sein eigenes Stück oder eine Improvisation. Ausschlaggebend in der Instrumentalistik des Jazz waren immer solche Musiker, die auch stilistisch ausschlaggebend wirkten. Es gibt unzählige Beispiele, einige seien herausgegriffen. Da gab es den Tenorsaxophonisten Lester Young, der, wie Armstrong und Parker, als Solist den Jazz-Kurs jener Zeit (er starb 1959) veränderte. Es scheint deutlich aus seiner Mentalität, seiner Vita und seiner Entwicklung ablesbar, daß seine Art Saxophon zu spielen

dazu relevant war. Seine von ihm geschaffenen Sounds, Phrasen und Melodien, mit Charlie Christian wichtigster Vorläufer des Bebop, gilt Young als Symbolfigur des graduellen Wechsels vom Hot zum Cool-Jazz. Und zwar widersetzte sich Young dem anstehenden vollen, großen Sound Coleman Hawkins, der aktuell war, sein Ton, der auf Schärfe und Lautstärke verzichtete, klang zurückhaltend, entspannt, wenn man so will, stumpfer, flacher. Er entsprach der etwas melancholischen Sprache seiner Persönlichkeit. „He was a sad-eyed poet, mystical hurt, that the world was not in actuality as beautiful as he dreamed of it. So he made it the way, he wanted it, with his art, his own

beautiful world, into which all the paradoxes and misery of the real one could not enter, except to be cleansed.“ (Dies sind die Worte des Kritikers Ralph J. Gleason 1959, als Lester Young starb, im San Francisco Saturday News Chronicle.) Dies ergänzt das zuvor hier Gesagte über „Wirklichkeiten“. Seine Saxophonsprache, instrument- und persönlichkeitsgebunden, auf vielen Platten festgehalten, hat bezeichnenderweise wohl dort am meisten Lester Young-Authentik gehabt, wo sie, heute für immer verloren, in der Improvisation erklang: „We can play the records. But the rest of his precious music he gave away as freely as the wind in countless jam sessions in afterhours clubs, hotelrooms and basements all over the world ... in years of nightclub-workings ... that's the music, we'll never hear again“ (R. J. Gleason). Als er starb, in einem Manhattan-Hotelzimmer, war er 49 Jahre alt. Seine Kindheit, größtenteils in New Orleans, war bestimmt davon, daß sein Vater ihn mit Schlagzeug, Trompete, Violine und Altsax in Berührung brachte, daß er zwischen 10 und 20 allein herumzi-geunerte im Westen und Mittelwesten, daß er viel „Realität“ sah und Sehnsucht hatte nach einer ganz bestimmten Welt und Wirklichkeit seiner Vorstellung.

Eine andere legendäre Gestalt des Jazz: Chet Baker. Seine ungeheure von den tiefsten Schatten seiner Lebenserfahrung, seiner sensiblen Menschlichkeit geprägte instrumentale Intensität ist nicht die der Brillanz, der Klang- oder Krafteffekte. Seine Conn Constellation-Trompete, mit der er, weil sie zu groß ist und zuviel seiner begrenzten physischen Kräfte braucht, Mühe hat, benutzt er trotzdem, weil er glaubt, nur hier das artikulieren zu können, was er sagen will. Es geht in der Sprache seiner Musik um das Überleben, um Werte, Lyrik und „Sicht“ jener Wirklichkeit, die er in ihrer melancholischen Schönheit und Wahrheit ausdrücken will, und wenn die Trompete versagt, singt er, „weil das noch natürlicher ist“. Mensch und Instrument sind identisch.

Typen von einer so ausgeprägten Art, mit einem dermaßen in den Feuern ihres Lebens geschmiedeten Profil und seiner instrumentalen Entsprechung im europäischen modern Jazz zu finden, ist aus mehreren Gründen nicht so einfach. Die psychologische „Halbschatten“-Situation, von der auf diesen Seiten schon die Rede war, die Elemente der Reflektion, der Färb- oder Instrumentalcharakter-Brechung oder Verfremdung hat viele Musiker zu Multi-Instrumentalisten gemacht. Was den Vorteil der Artikulationsbreite, eines erweiterten Wortschatzes, den eventuellen Nachteil geringerer Identität als Instrumentalist hat. Manfred Schoof ist immer so etwas wie ein „Charaktertrompeter“ gewesen, mit herbem Ton und Ansatz, im Spektrum seiner Artikulation wa-

Es geht in der Sprache seiner Musik um das Überleben: Chet Baker

Foto: Jörgen Bo



ren „Mann und Instrument“ auf charakteristische Weise identisch. Wie verschieden ist schon die Posaunenidentität eines Albert Mangelsdorff verglichen mit der in Einbeziehung aller möglicher Atem-Sound-Geräusch-Klang- und Tonexperimente artikulierenden Neu-Dimensionierung Günther Christmanns. Eine Spur von Ent-Persönlichung des Instrumentalklangs zugunsten einer alle Möglichkeiten nutzenden, allgemeinmusikalischen Expressivität und Beredsamkeit ist eine der unterschwelligen Charakteristika des modernen Jazz.

Die Einbeziehung einer ganzen Welt von Schlagzeug- und Percussionsmöglichkeiten in seinen Horizont als Drummer machten aus dem Schlagzeuger Peter Giger den Vater der Family of percussion, als solcher ist er heute mehr charakterisiert wie als Drummer. Der passionierte Darstellungswille geistig-musikalischer Lebensvorgänge in ihrer expressivkühl ausilluminieren Lebendigkeit machte aus dem Vibraphonisten Gunter Hampel den komponierenden Multi-Instrumentalisten, man könnte eine Weile so fortfahren.

Trotz dieser „Aufsplitterungserscheinungen“ innerhalb einer Instrumentalisten-seele, um interessante und neue Klänge zur Palettenweiterung zu finden, behielt der instrumentale Archetypus durchaus seine Funktion und Bedeutung. Ein sehr gutes und - obwohl es sich um Jazzmusiker handelt - auch allgemeinmusikalisch weiterführendes Beispiel dafür, wie man Klangtypen der Instrumente färb- und ausdrucksdeutlich in recht progressiver Zeitsprache zu Wort kommen lassen kann, ist die LP des Musikers, Trompeters. Komponisten und Produzenten Michael Seil „Innovation for 10 instruments“.

Und hierher gehört auch noch der deutsche Klarinetist Theo Jörgensmann, der neu und „anders“ und zeitgemäß artikulierend - eine sowohl klarinettengemäße als auch zeit- und persönlichkeitsgerechte Art des Spiels hat wie heute sonst kein Klarinetist. Oder man denke an Peter Brötzmann, dessen Saxophon fast jeder sogleich als „Peter Brötzmann“ erkennen kann.

Mag auch, wie gesagt, im modern Jazz das instrumentale Klangspektrum Veränderungen erfahren haben, so ist doch die instrumentale Identität, die Persönlichkeit, wie sie zuvor erläutert wurde, unerhört wichtig, wo es um die Improvisation geht. Als direkter Ausdruck dieser „Persönlichkeit“ - und darum ist das Improvisieren schwer und „die größte Kunst“ - verlangt sie einen Direktanschluß des Instruments an die „Seele“, an die innere Stimme und Aussagekraft des Musikers. Dieses nun wiederum ist nicht nur stark an die technische Artikulationsfähigkeit gebunden, sondern auch daran, wie gut und infolgedessen wirkungsvoll sich der Musiker die „innere Mensuren“, das Klangvokabular auch zwischen den Tasten, Saiten und Klappen seines Instruments „einverleibt“ hat. Daß weder ein guter Techniker noch ein sensibler Interpret ein guter Improvisator sein muß, ist klar. Vor allem die Wirkungen von Erziehung und Praktik in der E-Musik berücksichtigen die Fähigkeit zur Improvisation in keiner Weise, zumal sie zuvor teils üblich, im 18. Jahrhundert weitgehend, im 19. ganz - aus dieser Art von Musikleben verschwunden ist. Der Jazzler allein improvisiert noch, und hat damit eigentlich allein und einzig die Berührung, die spontane Beziehung zu den Ursprüngen aller Musik behalten.

sammelte Konzentrationen, einer Botschaft etwa, auf- und einzusparen.

Es gibt die lustige - und sinnige - Fabel von La Fontaine „Le cigale et la fourmi“, Grille und Ameise, mit der unbekümmert musizierenden Grille, die - ohne Winter-vorrat - bei der fleißig hortenden und arbeitenden Ameise im Winter borgen will - und abgewiesen wird. Nicht zufällig ist die materiell so unvorsorglich leichtfertige Grille eine von der „Musikerzunft“, vom „Künstlervölkchen“ oder was immer für Bezeichnungen die Geschichte für den Typus des „weltfremden“, materiell Unbekümmerten, aufzuweisen hat. Dabei entspringt dieser Leichtsinn wie beim zerstreuten Professor genau gerade jener Art von Überkonzentration auf andere Werte, auf andere Prioritäten eines nicht materiell, sondern geistig-seelisch orientierten Lebens.

Das „Freaktum“ im Jazz gibt sich selbst heute noch innerhalb jenes gewissen Establishments gerne in dieser nur vorge-täuscht Äußerlichkeiten vernachlässigenden Haltung, als Mode. Vernunft hat Leidenschaft abgelöst (wie das Wort sagt, kommt es von Leiden, auch in emotional positiver Bedeutung der Liebe soll es Angegriffenheit, an der Substanz zehrendes Engagement ausdrücken), das frühere „Passion Play“ Jethro Tülls, das einstige atemlose Theater von „The Who“ ist heute sogar in der Rockmusik - und natürlich auch dort - einem müderen und artigeren Glanz gewichen.

Der „Spartopf“, das Konzentrationszentrum kreativer Intention - wie schon erwähnt nach der Aufklärung europäisch mehr und mehr den religiösen Quellen abgewandt - ist nach der Natur- und Gefühlsverherrlichung der Romantik heute, was „Wertbildung“ als Inhaltliches betrifft, in Schwierigkeiten. (Siehe Vorangegangenes über Klischee, Topoi, Metapher und „Substanzmangel“ neuer Inhalte der Musik.)

Es ist eine unbestreitbare, in unserer Zeit typisch oft verschämte verschwiegene Tatsache, daß die Liebe das große Herz war, dessen Schlag die Kunst der Zeiten gespeist hat. Und gerade von ihr ist heute kaum, oder in unvorstellbar blutleerer Weise die Rede. Nicht gemeint ist - obwohl hier Wunschdenken gespiegelt wird - die unendlich viele „Liebe“ der Schlagertexte und Populärmusik.

Genau besehen war alles, was jemals Kunstwerke hervorgebracht hat, Liebe. Sogar ihre pervertierte Form, der Haß. Jede Form von Leidenschaft für eine Idee in der Welt künstlerischer Darstellung hat eine Spielart der Liebe zum Kern. Die Tierdarstellungen aus der Steinzeit in den Höhlen von Lascaux wie in den Tassiliber-gen des tiefsten Afrika sind Ausdruck einfacher Liebe zum Lebendigen, das Leben gab: Der Tierwelt. Ob sixtinische Madonna, Phallusdarstellungen der Griechen,

Jazz ist Liebe?

Beim Begriff Wertbildung assoziiert man sofort das kapitalistische Prinzip der Anhäufung und Ansammlung von Kapital und seiner Verzinsung, den volks- und betriebswirtschaftlichen Kreislauf von Wertbildung und Investition. Obwohl wirtschaftspolitisch betrachtet wir ständig von „Krisen und Miesen“ geschüttelt werden (so jedenfalls hört sich immer von oppositioneller oder anderer Seite an), so ist doch gerade bei uns ein volksbreites Anwachsen von „Wertbildungen“ zu beobachten. Dies allerdings ist dem sogenannten kleinen Mann nicht bewußt, er ist als Folge der proklamierten Ängste pessimistisch und fühlt sich als sogar europäisch reichster Besitzer von Werten keineswegs zufrieden. Warum? Weil die mühsamen Früchte seiner Arbeit, die seit der Verarmung der Nachkriegszeit angestrebte Anhäufung von materiellen Werten heute abgewertet wird als Konsumdenken und Status-Symbolik, und weil der kleine

Mann bereits innerhalb und während dieses Prozesses dazu aufgefordert wird, ihn als absurd zu erkennen. Was jedoch innerhalb dieses Absurdums keineswegs zu Veränderungen führt, „nur“ zu vermehrtem Aussteigertum in der Jugend. Die Zwanghaftigkeit dieses Systems steht in genauer Logik der Analyse und verbessernden Verhaltensweisen im Wege, weil „nicht sein darf, was nicht sein kann“. Prüft man indessen trotzdem - beim Gedanken an Wertbildung im materiellen Sinn - seine Anwendbarkeit auf kreative Entwicklung in der Musik (allgemein in der Kunst), so stößt man auf Erscheinungen und Funktionen, die auf demselben Prinzip von Sammlung, Konzentration, sogar von Sparen basieren. Ein versprühter Wassertropfen ist nichts, ein Wasserfall verändert das Erdgesicht. Das Ausgeben kreativer Emotion „in Kleingeld“, in verspielte Formalismen, erfolgt als Folge des Motivationsmangels, sie für größere, ge-

Fruchtbarkeitsgöttinnen Afrikas, ob Pyramiden, Mona Lisa, Bachs Johannespassion, der Kölner Dom, Mozarts Zauberflöte, das Decamerone oder Venus von Milo, die Alpensinfonie von Strauss, aber auch Picassos Guernica oder Ravels Bolero -, jedes von der Passion kreativen Schöpfungswillens Geschaffene wurzelt im Bedürfnis, der Liebe zum Lebendigen und seiner darüberstehenden Ordnung Ausdruck zu geben - oder zusammenhänglichen Gefühlen, und sei es Protest oder Haß.

Man sagt, wie die Emotion, so habe der Mensch die Liebe verlernt oder verloren, zugunsten einer analytischen Betrachtungsweise, die in ihren Resultaten unsäglicher Bedrohung, unmöglicher Freuden mit dem Begriff Liebe wenig anzufangen weiß. Das Klischee ihrer verbalen Populärverherrlichung schwebt wie eine schillernde Seifenblase in lustobjekthaften

mus und Formalismus ersetzen auch hier vielfach den „Inhalt“, durch eine Form von Liebe und Emotion, die den Menschen weder aus noch über sich hinaus treibt. Der Jazzmusiker zur Stunde, ein Reagens, sich selbst ständig verändernd in einer Welt ständiger unbegriffener Veränderungen nie dagewesener Ausmaße, auf die er lediglich so gut zu reagieren versucht, wie er im augenblicklichen Weltverständnis kann, ist zur Liebe schlecht befähigt. Denn dieser Liebe ist die Selbst-Liebe vorangestellt, wie sie bei den großen Jazzvorbildern und -vätern noch zu hören ist. Er scheitert bereits an ihr, weil er sich nicht selbst lieben kann, da er sich selbst kaum erkennt, wie kann er sich, wie also andere und anderes lieben. Und solange er eine Reaktion auf seine ungeordnete, nicht akzeptierte Umwelt ist, fehlt zur Aktion diese Versammlung, diese Konzentration, die als Gebets- oder Medi-

renden, pulsierenden Sinnlichkeiten entspricht, die wir überall da finden, wo sich versammelt und verschmolzen körperliche, geistige, seelische Kraft und Bewegung ausdrückt.

Endlos lang ist im Jazz, im alten, aber auch im neuen, in Amerika, die Reihe der Musiker, wo man die „Liebe“ hört, bevor man zu einer Analyse kommt. Und in den hinter uns liegenden Jahren, wo es in Europa und hierzulande um eine begeisterte Nachfolgeschaft ging, fehlte es auch hier nicht an swingenden, großartigen Musikern im Jazz. Zur Stunde aber, wo „europäischer“ (oder deutscher?) Jazz ein eigener, vielbeschriebener Begriff der Prognosen und Thesen zu werden beginnt, ist er in einem Stadium, das man schon „Depression“ nennen kann bei uns. Zum Thema „Body and Soul“, Liebe mit Leib und Seele, zitiere ich hier interessehalber das Beispiel eines engagierten „klassischen“ Musikers, des großen Pianisten Claudio Arrau, Chilene, ein Wort von ihm, auf die Frage, ob er ein physisches Erleben von Musik kenne, das über das unmittelbare Erleben von Motorik hinausgeht (Interview mit Robert C. Bachmann in seinem Buch „Große Interpreten im Gespräch“):

„Sie meinen im Sinne von Sinnlichkeit, von Sexualität? Oh ja, das empfinde ich sehr stark. Die großen ekstatischen Momente im Spiel gleichen sehr den sexuellen Orgasmen. Das empfinde ich auch hin und wieder... manchmal auch im Konzert... wir kennen ja die Fälle von Interpreten und Komponisten, die das spielen und komponieren, was sie im Leben nicht erleben; das gibt es sehr oft... ich empfinde aber auch sehr stark die Wechselwirkung zwischen mir und dem Publikum. Die Teilnahme des Publikums spüre ich außerordentlich. Es gibt da ein Glücksgefühl, das, wenn Sie so wollen, dem Gefühl der Befriedigung nach einem Orgasmus durchaus vergleichbar ist.“

Frage: „Kennen Sie auch das Gefühl des Einsamseins und der Isolation während des Interpretierens?“

„Vielleicht in der Art, wie es die Priester irgendeiner Religion empfinden können. Wie wenn man auf einer höheren Ebene stünde, um von dort aus zu projizieren, was man auf verschiedenste Weise erlebt. Aber dabei eben doch allein, ganz auf sich gestellt...“

Aus Amerika, dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten, kam die „Love“-Bewegung der Hippies, die so bei uns nicht denkbar gewesen wäre. Während heute bei uns Aufwertungstendenzen eines wohlgeordnet Rational- nicht Nationalstaates kühl erwägend prüfen, was in der strapazierten deutschen Geschichte, was am Preußentum etwa an „Tradition“, an Tugenden übernehmenswert wäre - all das ohne Spur einer nationalen Selbstliebe, tief in Schuldgefühlen und mangelndem Selbstbewußtsein.



Was seine Kunstwerke hervorgebracht haben, war Liebe oder ihre pervertierte Form, der Haß: Charles Mingus
Foto: Hans Kumpf

Darstellungen schöner Männer und Frauen, die sich umarmen oder vereinigen, selbst auf Margarine- oder Suppenreklamen, über einer so ganz anderen Wirklichkeit. Die praktizierte Form christlicher Nächstenliebe - einzige, weil brot-nötige Form unserer Existenzmöglichkeit als Gesellschaft -, ist auch als eheliche Form noch der Garant für ein Funktionieren der Kommunikation, das der Verunsicherung menschlicher Verständnisbeziehung noch einen „herz-lichen“ Nenner gibt, wo früher der unantastbare Dienst an der Sache des heiligen Ehesakraments diese Funktion in strenger Form hielt. Funktionalis-

tationsform zum Selbstverständnis aller nur existierenden Religionen nicht nur, sondern auch zu jedem kreativen Ausdruck von Bedeutung gehört.

Versammlung, zielgerichtetes Denken und Fühlen also ergeben „wertbildend“ - oder bedingen - jenen Begriff der Liebe zu einer Sache, die mit Lebendigkeit des Daseins bezeichnet werden kann, die in ihrer ausgeübten Form die Essentials künstlerischen Ausdrucks ergeben. Es gibt so einige Musiker im Jazz, die gesagt haben, „Jazz ist Liebe“. Und da wo es swingt, hat es jenen Appeal von Schwingungen, deren Unbeschreiblichkeit all jenen vibrie-

Jazz aktuell

Jazz an einem Sommertag

New York Festival, U.S.-Sommerszene '81

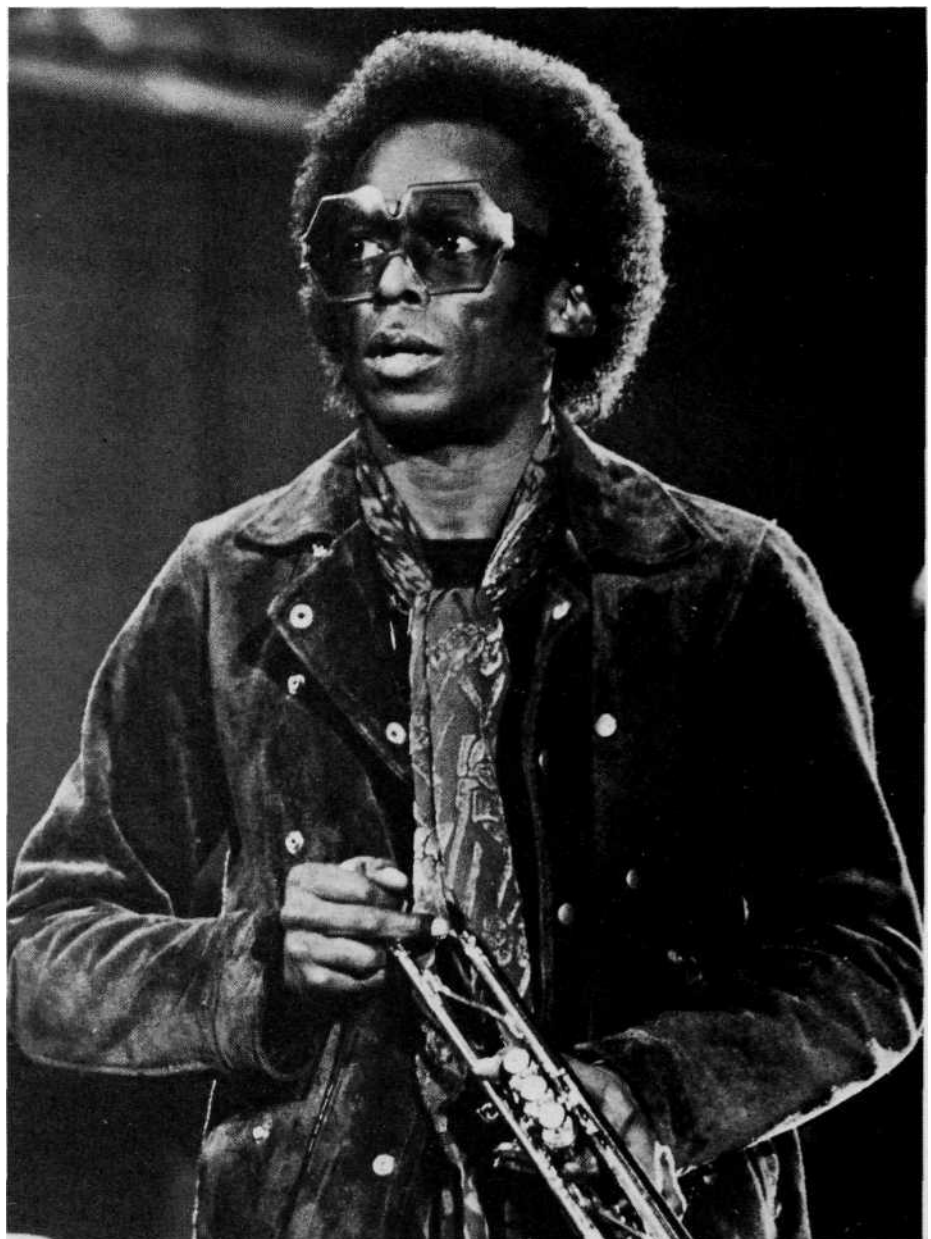
„Jazz an einem Sommertag“: Vorjahren war das nur ein Titel von Gjon Mishi erfolgreichem Film, heute ist es Standardangebot überall in den USA - von Long Island, wo der Badeort Hempstead in diesem Sommer erstmals ein Jazz-Festival anbot, über das Bix Beiderbecke Gedächtnisfestival in Davenport (der Geburtsstadt des großen Chicago-Stil-Trompeters) bis hin zum Jazz-Festival von San Juan, einer kleinen Insel, die Vancouver Island vorgelagert ist, im äußersten Nordwesten der USA, fast schon in Kanada. Ich habe mir den Spaß gemacht - und es war ein Spaß - ein rundes Dutzend dieser Festivals zu besuchen - von Long Island im Osten bis zum Staate Washington im Nordwesten der USA.

Im Mittelpunkt steht natürlich George Weins berühmtes New York Festival. Erstmals wurde in diesem Jahr auf den Namen „Newport“ verzichtet - was schon lange fällig war, denn das Festival findet seit 10 Jahren nicht mehr in Newport, sondern in New York statt. Dafür heißt es jetzt „Kool Jazz Festival New York“. Wichtigster „Sponsor“ ist die Zigarettenfirma Kool geworden, die den Verzicht auf den Namen „Newport“ nicht zuletzt deshalb erzwang, weil „Newport“ eben nicht nur ein Badeort ist, sondern auch eine konkurrierende Zigarettenmarke.

Der Europäer rümpft die Nase, wenn er solche Dinge bemerkt, aber ich meine, es ist kein Unterschied, ob eine Zigaretten- oder Whisky-Firma eine Jazz-Veranstaltung subventioniert oder, wie bei uns, Stadtverwaltungen und öffentliche Kulturetats. Das Entscheidende ist nur, daß sich der „Sponsor“ nicht in die Programmgestaltung einmischt, und diese Voraussetzung ist bei einer Zigarettenmarke gewiß eher gegeben als bei den städtischen und staatlichen Stellen, die unsere Festivals subventionieren und deren Beamte ja meist ihr Wörtchen mitreden wollen. Im übrigen muß man doch annehmen, daß die Verbindung zu einer Kunst und die Verpflichtung ihr gegenüber sehr viel stärker sind, wenn Firmen aus eigener Initiative dieser Kunst helfen, als wenn „die öffentliche Hand“ dies tut, die ja schließlich - bei uns - den Auftrag hat, dies zu tun.

Miles Davis' Comeback

„Miles ist kein Gott“ hatte ein Leser der Zeitschrift „down beat“ geschrieben, als der Kult um diesen erfolgreichsten Musiker des modernen Jazz und die Spekulationen um seine Rückkehr auf die Szene



Die Jazzwelt erwartet Übernatürliches von: Miles Davis

Foto: Jan Persson

immer absonderlichere Formen annehmen. Aber sie behandelten Miles wie einen Gott, als er nach sechsjähriger Zurückgezogenheit auf dem New York Jazz Festival 1981 endlich wieder spielte. Er spielte wunderbare Musik und trieb seine zumeist aus jungen, noch nicht bekannten Musikern bestehende Gruppe zu einem Klimax brennender, leuchtender Schönheit. Er blies mehr und besser Trompete als in den Jahren vor seiner Zurückgezogenheit. Das alte, unverwechselbare „Miles Davis-Glücken“, das 1973 oder 1974 erkaltet zu sein schien, war wieder da - gleichzeitig triumphierend und resignierend.

Aber es gab nichts Neues in Miles Davis' 1981er-Musik. Sie war eine Rekapitulation des Miles der ersten Hälfte der 70er Jahre - aber viel besser gespielt - und blendete an einigen Stellen sogar zurück zum Miles Davis der „King of Blue“-Perio-

de Ende der 50er Jahre. Miles' Drummer war - aufschlußreicherweise - Al Foster. Der hatte schon früher mit ihm gespielt - was bestätigt: Miles' Rhythmen stammten aus der ersten Hälfte der 70er Jahre. Es war offensichtlich: Miles hatte während seiner Zurückgezogenheit so isoliert gelebt, daß er gar nicht wahrgenommen hatte, wieviel sich inzwischen verändert hatte etwa durch einen Schlagzeuger wie Ronald Shannon Jackson. Alles, was neu im Jazz ist, ist ja zuerst einmal rhythmisch neu.

Miles galt immer als der große „Starmacher“ des modernen Jazz. Aber es ist fraglich, ob aus den Musikern, die er diesmal vorstellte, Stars werden. Keiner von ihnen ist überragend - abgesehen vielleicht von dem jungen Chicagoer Altsaxophonisten Bill Evans (der ein Cousin des verstorbenen Pianisten gleichen Namens sein soll).

Wie üblich in solchen Fällen trieben die Haie des Publicity-Geschäftes das Miles Davis-Comeback in gigantische Dimensionen. Ein Public Relations-Fachmann von der Madison Avenue (wo die meisten dieser Leute ihren Sitz haben) wies darauf hin, daß zu Miles' Comeback-Party mehr Photographen und Journalisten gekommen seien als selbst zu Elizabeth Taylors „Heimkehr zum Broadway“. Diese Party war eine ausgesprochene Geschmacklosigkeit. Sie fand in einer New Yorker Disco statt - mit über die Anwesenden hinwegflackernden Stroboskoplichtern und dröhnender New Wave-Musik. Versteht sich, daß Miles zu spät kam. Versteht sich, daß er nur solange blieb, bis die zahllosen Photographen ihr Bildchen gemacht hatten. Versteht sich auch, daß er die Damen seines Klans so dicht um sich scharte, daß sonst niemand an ihn herankam.

Die Reklame der Plattenfirma Columbia, die präzise zum Comeback-Konzert die neue Miles-Davis-Platte „Man with the Horn“ herausbrachte, meint, Miles „zeige der Welt die musikalischen Richtungen der 80er Jahre“. Das ist Unsinn - oder höchstens dann wahr, wenn die Dekade nichts Neues bringt; aber sie hat ja schon Neues gebracht. Die Jazzwelt erwartet Übernatürliches von Miles. Er hat den Lauf der Jazzgeschichte dreimal bahnbrechend verändert - mit seinem Capitol Orchestra von 1949, den Hard-Bop-Gruppen in der zweiten Hälfte der 50er Jahre und mit „Bitches Brew“ 1970. Es ist nicht fair zu verlangen, daß er das nun auch noch ein viertes Mal tun solle. Miles Davis hat genug getan.

Es war offensichtlich, daß er seine persönlichen Probleme in der Zeit seiner Zurückgezogenheit nicht gelöst hatte. Er begann seinen Auftritt 40 Minuten zu spät, vermied es in der altbekannten Weise, sein Publikum anzuschauen, und spielte nur 55 Minuten - in einem Konzert im Lincoln Center, dessen Eintrittskarten 25 Dollar gekostet hatten. Die Fans buhten (das einzige Buhen, das ich in den letzten fünf oder sechs Jahren in den USA gehört habe) - und dabei hätte dieses Comeback mit einer jubelnden „standing ovation“ enden können! Die Musik jedenfalls - und zumal Miles' Trompetenspiel - war gut genug dafür. „Miles braucht so viel Liebe und Zärtlichkeit wie ein Baby“, sagte mir eine junge Dame, der Miles auf seiner Comeback-Platte ein Stück gewidmet hat. „Deshalb braucht er auch immer diese Fassade.“

Max Roach und Red Norvo

Mein persönlicher Festival-Höhepunkt war das Konzert „The Grand Collaboration“, das Max Roach mit seiner Perkussionsgruppe M'Boom und dem World Saxophone Quartet in der New Yorker Ka-

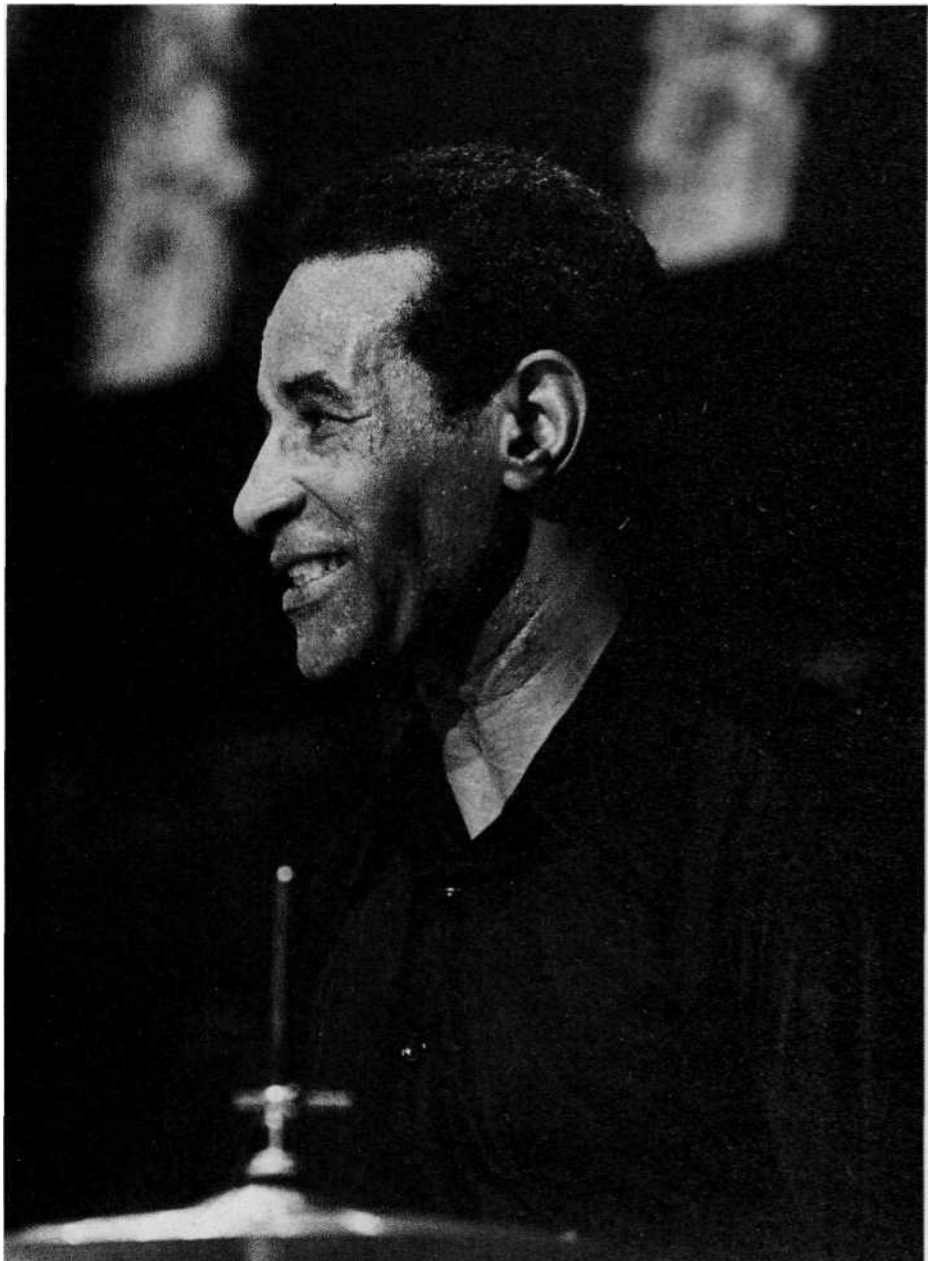
thedrale Saint John The Devine gab. Roach verwendet seine acht Perkussionisten, die achtzig bis hundert verschiedene Instrumente spielen, wie ein Orchester. Da wird nicht einfach drauflosgetrommelt. Da wird zarte, durchsichtige, sparsame, geistvolle perkussionistische Musik gemacht. M'Boom ist das jazzmäßige Gegenstück zum Straßburger Perkussionsensemble. Und Max Roach bewies wieder einmal, daß er der einzige aus der Schöpfergeneration des modernen Jazz ist - der Generation, die in den 40er Jahren die Szene revolutionierte -, der auch heute noch immer wieder Neues schafft.

Noch aufregender wurde es, als das World Saxophone Quartet zu den Perkussionisten hinzutrat. Vielleicht spielte es nicht so „hip“ - mit so vielen verschlüsselten Andeutungen und ironischen „messa-

ges“ -, wie wenn es allein spielt; aber es spielte kraftvoller - mit jenem Sinn für die Jazztradition, der ja auch sonst bei dieser avantgardistischen Gruppe eine so wichtige Rolle spielt, der aber im Zusammenspiel mit Max Roach zusätzliche Dimensionen gewann. Unvergesslich, wie der Sound all dieser Perkussionisten und Saxophonisten in der riesigen Saint-John-Kathedrale - dem größten gotischen (!) Bauwerk der Welt - dröhnte und blühte und sich überschlug und vervielfältigte. Gewiß - das war nicht der klare, eindeutige Klang, den man in Jazzkonzerten erwartet; aber auch Orgelmusik in europäischen Kathedralen klingt oft nicht klar und eindeutig, vervielfältigt sich in den Bögen und Rundungen der Kuppeln und Seiten- und Querschiffe. Das Geheimnisvolle, das Mythische und Magische, das aller Kunst

Der einzige aus der Schöpfergeneration des modernen Jazz, der noch immer Neues schafft:
Max Roach

Foto: Jochen Richter



Jazz aktuell

innewohnt - und das seiner Natur nach mehrdeutig ist -, wirkt dadurch um so eindringlicher. Die Musik, die Max Roach, M'Boom und das World Saxophone Quartet an diesem Abend spielten, war klanggewordener Raum. Raumgewordener Klang.

Unvermünterweise gab es am gleichen Abend in der Carnegie Hall ein „Art Blakey Reunion Concert“, das für diejenigen Kritiker, die dort anwesend waren, ebenfalls Höhepunkt war. Besonders priesen die Kritiker das Spiel des Trompeters Freddie Hubbard. Er sei der einzige Lebende in der Liga der ganz großen Trompeter des Jazz - jener Liga, die mit King Oliver und Louis Armstrong begann.

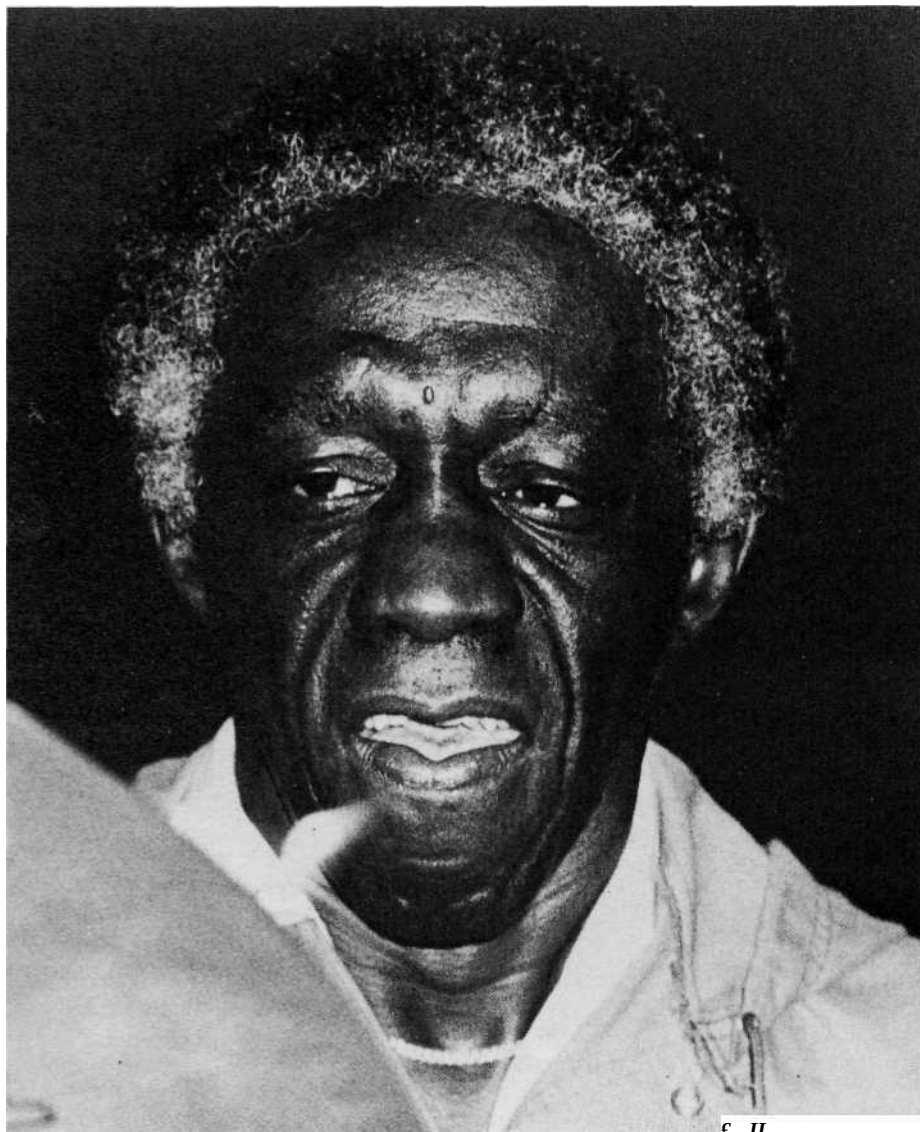
Für mich war das der Hauptfehler von George Weins Festival-Planung: zu viele Konzerte ähnlicher stilistischer Richtung um die gleiche Zeit. Am schlimmsten war es an dem Abend, an dem Ella Fitzgerald in der Carnegie Hall sang, Herbie Hancock in der Avery Fisher Hall spielte und in der Town Hall ein „Portrait of Art Tatum“ gegeben wurde. Oder - ein Abend vorher

-, als Gerry Mulligan, Mel Torme und George Shearing in der Carnegie Hall die großen amerikanischen Songs feierten, während die neuen Gruppen von Chick Corea und Red Norvo im Lincoln Center spielten und es in der Town Hall ein Portrait von Roy Eldridge gab. Selbst wenn man - wie ich es meist tat - in der Pause von einem Konzert zum andern hinüberging, verpaßte man immer noch das dritte. Eine besondere Freude war die Wiederauferstehung des Red Norvo Trios, das nicht nur im Lincoln Center, sondern allabendlich auch in einem New Yorker Club spielte. Das klassische Norvo Trio vom Anfang der 50er Jahre ist aus der Geschichte des kammermusikalischen Jazz nicht fortzudenken. Aber was Norvo heute spielt - mit dem Gitarristen Tal Farlow und dem jungen Washingtoner Bassisten Steve Novosel - wirkt wie eine Komprimierung von allem, was Jazz als Kammermusik in einer 40jährigen Entwicklung umfaßt. Red Norvo - die Vibraphon-Schlegel kurz haltend, damit die Wege kurz sind und alles leicht und locker und leise klingt

- macht „Musik in Pastellfarben“. Van Gogh, wäre er Musiker, könnte so klingen. Besonders bewegend war „Candlelights“, eines der vier Stücke für Solo-Piano, die Bix Beiderbecke Ende der 20er Jahre in impressionistischer, debussystischer Manier geschrieben hatte. Ich dachte: Was hätte Bix für eine Freude gehabt, wenn er das hätte hören können! Niemand zu seinen Lebzeiten - auch er selbst nicht, denn er war ja nur ein mittelmäßiger Pianist - hat dieses Stück je so vollendet gespielt. Es spricht für Norvos musikalische Spannweite, daß er solche nahezu vergessenen Kompositionen wiederentdeckt. Spannweite liegt ja nicht nur in dem, was man in die Zukunft projiziert, sondern auch darin, was man aus der Tradition neu herausholt. Gerade in der Bundesrepublik, wo das Avantgardistische zum Konformistischen geworden ist, ist es wichtig, sich dies vor Augen zu halten. Kein Wort deshalb über den gar zu traditionellen Charakter von George Weins Festival. Darüber ist in all diesen Jahren soviel geklagt worden, daß, wer heute immer noch klagt, sich nur von den Wassern - den Wässerchen - des allgemeinen Konsensus weiterräumen läßt.

Zentralfigur eines Reunion-Konzerts: Art Blakey

Foto: Uwe H. Seyl



In memoriam Art Tatum

Die überwiegende Anzahl der Konzerte war bestimmten Themen gewidmet. So gab es Konzerte über die Kunst des Jazzgesanges, über Chicago als Jazzstadt, über Frauen im Blues und im Jazz, über „Duos im Jazz“ (Dan Morgenstern, der Produzent dieses Konzertes wies darauf hin, daß die ersten Duo-Konzerte bereits vor zehn Jahren in Deutschland stattgefunden haben) und Portraits von Art Tatum und Roy Eldridge. Die Produktion dieser Konzerte war bekannten Jazzkritikern angetragen worden. George Wein realisierte also ein Konzept, wie wir es in Deutschland seit 1964 auf den Berliner Jazztagen zu verwirklichen versucht haben - und er weiß das. „Das ist die Art, wie man heute Jazz-Festivals machen muß“, sagt er - und die New Yorker Kritik gibt ihm Recht.

Das - für mich - eindrucksvollste dieser Themenkonzerte war das „Portrait von Art Tatum“, dem großen, 1956 verstorbenen, blinden Pianisten, der jenes totale pianistische Solo-Spiel begründet und vorausgenommen hat, das im Grunde erst 30 Jahre später, in den 70er Jahren, bei Spielern wie Keith Jarrett seine eigentlichen Triumphe feierte. Billy Taylor und Dick Hyman, zwei der hervorragendsten Pianisten der Tatum-Schule, erklärten und demonstrierten die Geheimnisse des Spiels ihres Herrn und Meisters - seine Kadenzen und „runs“, Figurationen und Rhythmen, Verzierungen und Akkorde. Und dann wurde ein Interview der „Stimme Amerikas“ aus

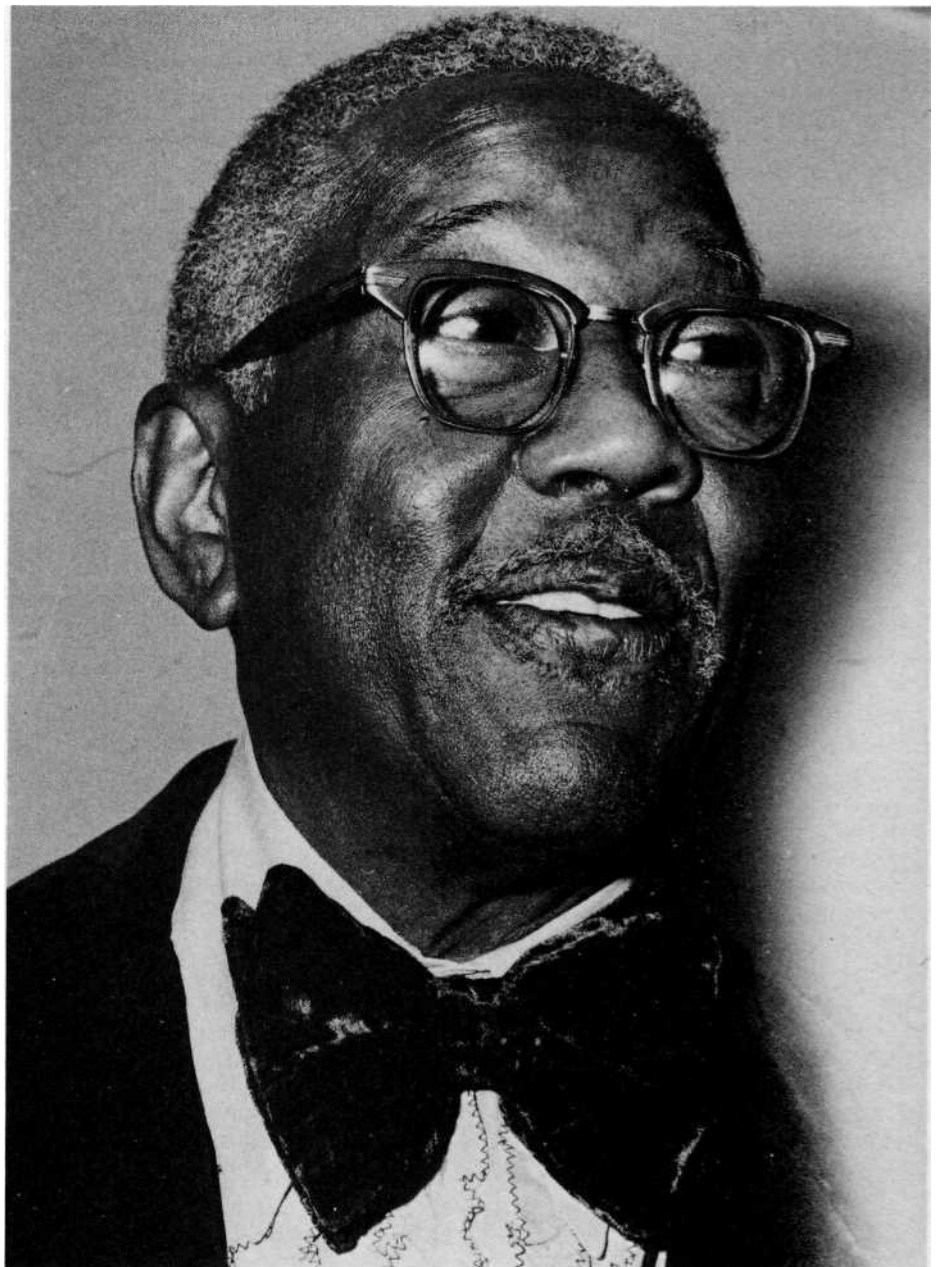
dem Anfang der 50er Jahre eingeblendet, in dem Tatum zwar beiläufig, aber doch höchst persönlich eben diese beiden Musiker - Taylor und Hyman - als Leute bezeichnete, die ihn besonders gut verstanden haben. In Europa hätte man solch einen „plug“ übelgenommen, aber hier begriff man es als das, was es ja eigentlich nur ist: als den - für die meisten Konzertbesucher notwendigen - Beleg für die Authentizität dieses Abends und die Autorität dieser Musiker.

Und dann erschien ein Haufen von Pianisten, die alle in selbstloser Weise demonstrierten, daß es Tatum gewesen ist, dem sie entscheidende Anregungen verdanken - Hank Jones, John Lewis, Adam Makowicz, Dick Wellstood, Barry Harris, Ellis Larkin . . . Die überragende Bedeutung Tatums hätte kaum deutlicher werden können als dadurch, daß er Musiker so verschiedener Stile und Zeitabschnitte geprägt hat. Schade nur, daß Oscar Peterson, der doch immer mit so besonderer Verehrung von Art Tatum spricht, fehlte. Warum kam er nicht einfach? Er war in New York. Auch zu anderen Konzerten - das war ja das Schöne an diesem Festival - erschienen ständig Musiker, die sich irgendjemandem, dem da Tribut gezollt wurde, verpflichtet fühlten - auch dann, wenn sie nicht eingeladen worden waren - und sogar dann, wenn sie, wie freilich auch Peterson, ihr eigenes Konzert hatten.

Woman Don't Have The Blues

Das New York Festival war auch ein Festival des Gesanges. Sechs Konzerte waren dem Song und der Kunst des Jazzgesanges gewidmet. Ella Fitzgerald und Sarah Vaughan hatten Solokonzerte für sich selber. Beide singen nicht mehr so virtuosspielerisch wie vor zehn Jahren, aber gerade dadurch wird deutlich, wie großartig sie sind: Trotz der Abstriche, die man inzwischen machen muß, ist auf der heutigen Szene niemand in Sicht, der ihnen auch nur annähernd gleich käme - nicht als Sängerin und schon gar nicht als Persönlichkeit. Beide - Ella und Sarah - können immer noch ihr Publikum zwei, drei Stunden lang in Atem halten. Welche andere Sängerin kann das? (Übrigens: Hier klatschten sogar die Platzanweiserinnen. Kann man sich das vorstellen - ein Platzanweiser in der Berliner Philharmonie: klatschend -? They couldn't care less.) Sarah Vaughans Kontra-Alt reicht nicht mehr in Sopranhöhen, aber sie hat immer noch einen Umfang von drei Oktaven - was ja respektabel genug ist. Und was sie in den Höhen verloren hat, gewinnt sie in den Tiefen, mitunter bis in Baritonbereiche hinabtauchend.

Ein hübscher Einfall war das Konzert



Tributkonzert in der Town Hall: Roy Eldridge

Foto: Manfred Bauerle

„Wild Women Don't Have The Blues“ mit großen schwarzen Sängerinnen der 20er Jahre: Neil Carter, Linda Hopkins, Sippie Wallace . . . „Wir wollen das nicht länger - Texte wie ‚Ich sterbe für dich‘ oder ‚Ich gehör‘ dir‘. Nicht mal im Spaß. So etwas ist nicht lustig“, schrieb Rosetta Reitz, die Produzentin dieses Konzertes, im Programmheft. „Wir wollen zeigen, daß Frauen nicht nur geseufzt und geweint haben, wenn sie den Blues sangen. Sie haben gelacht und geschrien - in Freude und Trotz.“

Sippie Wallace, 92jährig, mußte auf die Bühne geführt werden, aber sie hat immer noch ihre machtvolle Stimme, die kein Mikrofon braucht, um die riesige Avery-Fisher-Halle zu füllen. Und vor allem: Sie hat noch das perfekte Timing, das schon vor

60 und 70 Jahren so verblüffend an ihr war. Sie kann kaum noch gehen: der Mann, der sie geführt hatte, kam, als sie mit ihrem Auftritt fertig war, nicht wieder zurück auf die Bühne, um ihr zu helfen. Und so stand sie dann da, hilflos ans Mikrofon geklammert, sich in eine Zugabe nach der anderen flüchtend. Das Publikum aber verstand die heikle Situation, blieb warm und herzlich und gut gelaunt. In Berlin hätten sie die 92jährige, gehunfähige Dame von der Bühne gebuht. Aber die eigentliche Gesangsentdeckung des Festivals war ein neuer Mann: Bobby McFerrer, ein Super-Al Jarreau - noch jazziger, noch intensiver, noch zeitgemäßer, noch beweglicher. Man merke den Namen vor. McFerrer gehört im November nach Berlin.

Jazz aktuell

Wein für George Wein

Die Kritik hat es, wie meist in den USA, gut mit George Wein und seinem Festival gemeint. Lediglich sein Chicago-Konzert wurde mehrheitlich abgelehnt. Die Amerikaner - nicht nur die Kritiker, sondern auch das Publikum - sind dankbar, daß es Wein gibt und daß er diese Festivals, die oft genug mit einem Defizit geendet haben, nun schon seit einem Vierteljahrhundert veranstaltet.

Weins Vertrag mit der Zigarettenfirma Kool läuft darauf hinaus, daß Kool die Publicity-Kosten - und nur diese - übernimmt. Jenseits davon leistet die Firma nur eine Ausfallbürgschaft, so daß Wein - im Unterschied zu den vorausgegangenen Jahren - in keinem Fall verlieren kann. Andererseits aber kann er erst gewinnen, wenn seine Konzerte zu mehr als 80% verkauft sind. Da sich ein Ausverkauf bei drei um die gleiche Zeit miteinander konkurrierenden Veranstaltungen nur in Ausnahmefällen - zum Beispiel beim Miles-Davis-Comeback - erreichen läßt, ist die Gewinnspanne also verhältnismäßig gering.

Die Zustimmung, der sich George Wein in den USA (und auch in den meisten anderen Ländern - etwa in England und Frankreich) erfreut, kontrastiert auffällig zu der Ablehnung, die ihm in der Bundesrepublik widerfährt. Ich habe ihn darauf angesprochen. Wein: „Früher war ich betroffen. Jetzt ist's mir egal. Viele deutsche Kritiker sind emotional ‚sick‘ - sind psychisch krank. Wer dazu tendiert, alles negativ zu sehen, sieht eben auch dies negativ. Positiv finden diese Leute nur noch das, worin sie ihre eigenen Probleme wiederfinden. Sie trauen sich selber nicht, deshalb trauen sie auch niemand anderem.“

Auf jeden Fall besitzt es eine seltsame Ironie, wenn George Wein oft gerade von denen als Geschäftsmacher abqualifiziert wurde, die selber versucht haben, ihre Geschäftchen - meist ohne Erfolg - ins Trockene zu bringen. Wer Festivals - und zwar viele Festivals! - gemacht hat, an denen er Geld verloren hat, muß auch das Recht haben, Festivals machen zu dürfen, an denen er verdient. Daß Wein musikalisch nun einmal einen anderen Geschmack hat als die meisten deutschen Kritiker - ich eingeschlossen -, dürfte die Kritiker nicht daran hindern, sachlich zu urteilen.

Einen Eindruck von der Integrität dieses Mannes - die doch in vielem, was über ihn geschrieben wurde, eine Rolle spielt - gewinnt man, wenn man bemerkt, daß er seine Mitarbeiter seit der Mitte der 50er - seit der Gründung des Newport-Festivals - nahezu ohne Veränderungen behalten hat. Wer bei den bekannten Jazzleuten in den USA aus- und eingeht, findet in ihren Büros alle paar Monate neue Gesichter.

Wein ist im business wie Ellington in der Musik: Er behält seine Leute. Als ich das Thema anschneide, sagt er: „Ich weiß, sie gehen für mich durchs Feuer. Aber es ist auch ein Nachteil. Sie sind inzwischen solange bei mir, daß sie nicht mehr in andere Berufe gehen können. Ich bin für sie verantwortlich. Ich hätte sonst schon längst aufgehört.“

New York Jazz Awards

Aber es gab nicht nur das Festival mit seinen 37 (in Worten: siebenunddreißig!) Veranstaltungen. Die Buchhandlung Dalton auf der Fifth Avenue organisierte Roundtable-Gespräche über Themen wie „Die Fusion-Idee heute“, „Jazzzerziehung“, „Jazz als Weltmusik“ (auch ich wirkte dabei mit) und „Jazz im Radio“. Aus Anlaß des Festivals wurden wie jedes

Jahr die von der Whisky-Firma „White Label“ gestifteten Jazzpreise, die sogenannten „New York Jazz Awards“ überreicht. Zur Jury gehörten so bekannte Jazzleute wie der Produzent Teo Macero und der Kritiker Dan Morgenstern - und zu den Ausgezeichneten: Max Roach als „Musiker des Jahres“ (und als Schlagzeuger!), der Gitarrist Blood Ulmer als „Neues Talent“, Arthur Blythe als Saxophonist, Sonny Rollins als Tenorsaxophonist, Toshiko als Arrangeurin, Betty Carter als Sängerin, Ornette Coleman als Komponist, Stephane Grappelli als Geiger, Blood Ulmer (zum zweiten Mal!) als elektrisch verstärkt und Kenny Burrell als akustisch spielender Gitarrist, Sun Ra als Keyboardspieler, McCoy Tyner als Pianist, James Moody als Flötist, Michael Cuscuna als Schallplattenproduzent, Columbia als Plattenfirma, „Jazztimes“ (früher „Radio Free Jazz“) als Jazz-Zeit-

Zustimmung in den USA, Ablehnung in der BRD: George Wein

Foto: Wolfgang Fickert



schritt - also, so fragwürdig solche Preise sein mögen, eine durchaus respektable Auswahl.

Und dann gab es die Clubs - rund 40 verschiedene, die, alle paar Tage wechselnd, hervorragenden Jazz anbieten. Man muß das einmal aussprechen: was die New Yorker Clubs im Juni/Juli eines jeden Jahres präsentieren - das ist, noch ein weiteres Mal, ein „New York Jazz Festival“. Das interessanteste Programm bieten zwei neuere Clubs: „Soundscape“ an der äußersten Westseite der 52nd Street (der alten Jazzstraße!) und das „Jazzforum“ an der Ecke Bleecker Street und Broadway im Greenwich Village. In letzterem hörte man unter anderem Slide Hampton's „World of Trombones“ - ein Orchester von neun überragenden Posaunisten, die die Möglichkeiten ihres Instrumentes und seine Kombinationsmöglichkeiten auf verblüffende Weise erschließen. Coltranes „Impressions“ wurde zu einem posaunistischen „Dampfbad“. Und im „Soundscape“ demonstriert die weitgereiste Chefin dieses Loft-Clubs, Verna Gillis, Jazz als Weltmusik. Aus Cuba holte sie einen neuen Congalero, der noch kaum Englisch spricht, Daniel Ponce: ein Musiker, der für die 80er Jahre werden wird, was Chano Pozo in den 40ern oder Mongo Santamaria in den 60ern waren - der überragende kubanische Perkussionist. Und als Ronald Shannon Jacksons Decoding Society im „Soundscape“ spielte, war die New Yorker Jazzfachwelt so vollständig anwesend wie sonst nur noch beim Miles Davis-Comeback. Endlich schienen nun auch die amerikanischen Kollegen begriffen zu haben, was in Europa seit Jahren gesagt und geschrieben wird: Jackson ist der einzige, der rhythmisch etwas Neues macht, und er hat es nun endlich geschafft, seine Polyrhythmen auch als Komponist und Ensemble-Chef zu realisieren.

Die angebliche Krise des Plattengeschäftes

In Roundtable-Diskussionen und anlässlich der Verleihung der New York Jazz Awards wurde über die vieldiskutierte Krise der Plattenfirmen gesprochen. Fachleute aus der Industrie gaben zu, daß die Krise künstlich aufgebauscht wird - einerseits von der Industrie selbst, andererseits von den Medien - aus beiderseits durchsichtigen Gründen. Der wirkliche Rückgang betrifft die Rockmusik, und der ist verdient, nachdem uns die Plattenindustrie seit 15 Jahren mit den gleichen Sounds über-versorgt. Im Jazz gibt es einen Rückgang vor allem bei den Firmen,

die ohnehin seit Jahren, mehr oder minder isoliert von der Szene, an dem, was jeweils im Mittelpunkt des Interesses steht, vorbeiproduzierten. Das sind, von Columbia abgesehen, alle großen Firmen, aber nur wenige der kleineren. Ja, unter den letzteren haben diejenigen, die die Signale der Zeit rechtzeitig erkannt haben, sogar ihre Umsätze vergrößert. Innercity zum Beispiel - nach wie vor unter den amerikanischen Firmen besonders gelobt - hat seine Jazzverkäufe um 20%, die Schweizer Firma Hat Hut um fast 50%, Moers Music sogar um 400% vergrößert. Gerade diese letztere Firma macht deutlich, daß es wirklich darauf ankommt, die aktuellen musikalischen Signale zu erkennen. Von den kleineren Firmen am stärksten ist, nach eigener Aussage, offenbar MPS-Pausa betroffen - mit einer Produktionseinschränkung um 50% (von bisher 24 Platten pro Jahr auf nunmehr 12).

Teo Macero sagte: „Es wird Zeit, daß die Plattenfirmen endlich Vernunft annehmen. Sie haben eine Verpflichtung - nicht nur gegenüber der Musik, sondern auch gegenüber der Gesellschaft. Wenn sie diese Verpflichtung nicht erfüllen, werden sie früher oder später kaputt gehen. Und es ist gut, daß die Firmen, die sie nicht erkennen, kaputt gehen. Es sollte ein paar Musiker geben, die Jus und Business und Economy studieren, und die dann in die Plattenindustrie gehen, um sie vor dem Zusammenbruch zu schützen. Diese Industrie ruiniert sich selbst. Die Chefs vieler Firmen sind, was den Jazz betrifft, so von der Realität abgeschieden - durch all die diversen Kanäle, die sie zwischen sich selbst und das musikalische Geschehen gegraben haben -, daß sie gar nicht mehr wissen, was heute los ist. Man sieht diese Leute ja auch nie bei den entscheidenden Ereignissen. Zum Beispiel sind sie nie in den Clubs, in denen die neuen Dinge ausgebrütet werden, nie auf den wichtigen Festivals ...“

Eckart Rahn, dessen Plattenfirma „Celestial Harmony“ immer mehr zum Geheimtip anspruchsvoller meditativer Musik und World Music wird, meint: „Wer oft in Plattengeschäfte geht, merkt, daß die Leute heute viel mehr suchen als in früheren Jahren. Sie suchen, aber sie finden nicht mehr, was sie haben wollen. Wenn sie fänden, was sie brauchen, dann würden sie's kaufen - sonst würden sie ja nicht ständig in den Geschäften herumsuchen. Die Krise, von der soviel geredet wird, gibt es nur insofern, als die Plattenfirmen nicht anbieten, was die Leute haben wollen. Jenseits davon ist das Plattengeschäft gesund - und würde sofort wieder völlig gesunden, wenn es endlich nicht mehr neben der Szene dahinvegetierte, sondern Bestandteil der Szene werden würde.“

Karl Berger's Creative Music Studio in Woodstock

Das New York Festival hat zahlreiche Ableger. Hempstead auf Long Island habe ich bereits erwähnt. In dem Kurort Saratoga am nördlichen Ende des Staates New York gab es an zwei Tagen ein Mammutfestival - nach jenem Vorbild von Weins Veranstaltungen in Nizza und anderswo, das zwar von uns Europäern wenig geliebt wird, sich aber in den USA wachsender Zustimmung erfreut.

Die New Yorker State University in Purchase im Staate New York veranstaltete in ihrem „Center for the Arts“ simultan an drei verschiedenen Spielstätten ein Festival, das von den Kritikern Ira Gitler und Dan Morgenstern produziert wurde - mit bemerkenswert mehr modernen Musikern und Gruppen als in Weins Konzerten in Manhattan - darunter Robin Kenyatta, Julius Hemphill, Billy Harper, Byard Lancaster, aber andererseits auch mit einem Tribut an Sonny Greer, den alten Duke Ellington-Schlagzeuger, einer Gruppe „In memoriam Louis Jordan“, dem Boogie-Pianisten Sammy Price und einer Tap Dance Company im Stile des Harlem Steptanzes der dreißiger Jahre. Man sieht an solchen Zusammenstellungen, daß das amerikanische Publikum den Jazz in seiner Gesamtheit - von der Tradition bis heute - viel stärker als kontinuierlich sich entwickelnde Einheit empfindet, als die meisten Europäer dies tun.

Zum Schluß fuhr ich dann auch noch zu Karl Berger's Creative Music Studio in Woodstock, der alten Rock-Festival-Stadt, wo es auch in diesem Jahr wieder ein der „Weltmusik“ gewidmetes „Summer Festival“ gab - mit Musikern aus Kuba, Brasilien, Sierra Leone, Senegal, Südafrika, Indien und China, auch mit Unterweisung in Zen und Buddhismus und mit Jazzleuten wie Jack DeJohnette, Dollar Brand, Collin Walcott und Trilok Gurtu. Unter den Teilnehmern und Schülern: Auffällig viele Deutsche; es gab Momente, in denen mehr deutsch als englisch gesprochen wurde. Ein Lob den zuständigen Senatoren in Berlin und Bremen, daß sie Musikern ihrer Städte ein Seminar in Woodstock ermöglichen!

Was Karl Berger in Woodstock macht, ist auf der heutigen Szene ohne Vergleich. Hier wird wirklich Musik als Einheit nicht nur gelehrt, es wird nicht bloß darüber geredet, sie wird als Einheit erfahren, und diese Erfahrung ist so stark, so unmittelbar, daß jeder, der einmal in Woodstock war, sie als unverlierbare Gabe mit in die Welt nimmt.

Joachim Ernst Berendt

Jazz aktuell

Höhepunkte: Getz und Torme

Grande Parade du Jazz in Nizza

Wenn man nach fünf Jahren erstmals wieder bei der Grande Parade du Jazz in Nizza dabei ist, werden die Veränderungen, die das Festival in der Zwischenzeit erfahren hat, natürlich besonders auffällig. Waren ursprünglich die traditionellen Spielarten von New Orleans bis Modern Mainstream vorherrschend, so geht das Konzept heute bis zu den aktuellen Bereichen um Herbie Hancock und Chick Corea und teilweise bis in die Peripherien des Popgeschäfts hinein. Demzufolge hat sich der Publikumsandrang enorm verstärkt und aus dem gemütlichen Umherwandern zwischen den drei Spielstätten im Park von Cimiez ist ein rechtes Geschiebe und Gedränge geworden. Vor allem, wenn Namen wie die oben erwähnten oder Rock-Urahn wie Chuck Berry auf dem Programm stehen. Dann kommt es in der Tat zu chaotischen Verstöppelungen, wie sie Karlheinz Nass in seinem vorjährigen Festivalbericht geschildert hat und wie sie von den Veranstaltern der klingenden Münze wegen offenbar ungerührt in Kauf genommen werden. Wie eine Landplage haben sich dazuhin die zahllosen privaten Film-, Video- und Tonbandaufzeichner ausgebreitet, die sich mit einer Rigorosität Platz zu verschaffen wissen, die nur noch vom rücksichtslosen Verkehrsverhalten der französischen Autofahrer übertroffen wird.

Andererseits wiegen die Positiva die Unerquicklichkeiten bei weitem auf, so daß diese alljährliche „Jazzparade“ an der Cote d'Azur nach wie vor als lohnender Festivaltrip empfohlen werden kann. Noch immer gibt es eine Fülle guter bis exzellenter Musik zu genießen, und wer nicht gerade auf die Sets von Hancock, Corea, Albert Collins und Chuck Berry erpicht ist, findet mit etwas Geschick auch meist ein Plätzchen, das konzentriertes Zuhören erlaubt. An der Atmosphäre dieses elftägigen Open-Air-Ereignisses in den römischen Siedlungsresten von Cimiez hat sich kaum etwas geändert: Ungezwungen bewegen sich die „Aktiven“ auf freundschaftlicher Tuchfühlung mit dem Publikum; es gibt ständig Gelegenheit zu einem privaten Plausch, und das konkurrenzlos strahlende Wetter (das nur selten einmal durch Regenwolken getrübt wird) trägt wesentlich zur allgemeinen Gelöstheit bei, die sich hinwiederum auf die Qualität des Gespielten auswirkt. „Es ist das schönste Festival, das ich je erlebt habe“, sagte mir Nick Fatool, und so wie er empfinden viele Musiker. Für die mei-

sten ist Nizza nicht nur ein gut bezahltes Engagement, sondern vorrangig ein hochwillkommenes „Familientreffen“, auf dem man Kollegen wieder sieht, mit denen man oft jahrelang nicht mehr zusammengewesen ist.

Hatte George Wein in den Anfangsjahren der Grande Parade du Jazz hauptsächlich auf Einzelmusiker zurückgegriffen, die er in ständigem Wechsel zu reizvollen Ad-hoc-Besetzungen formierte, so liegt heuer das Schwergewicht auf festen, regulären Gruppen, die ihre entsprechend eingeübten Arrangements mitbringen. Art Pepper konzentrierte sich mit Hilfe von George Cables ganz auf dissonant-abstrakte Unisonogefüge Altsax/Klavier, aber im Vergleich zu seiner legendären Contemporary-Epoche geht heute keine Faszination mehr von ihm aus. Sein Ton ist längst nicht mehr so rund und stabil wie einst, sein Spiel sehr oft nervös und stockend. Ihm fehlt die kontinuierliche Entwicklung seines Kollegen Phil Woods, der heute dort steht, wo auch Pepper sein könnte, wenn dieser nicht so gravierend in seiner Laufbahn gehemmt gewesen wäre. Stan Getz hatte seinen Rock-Gitarristen Chuck Loeb erfreulicherweise zu Hause gelassen und statt dessen - zur allgemeinen Überraschung - den hervorragenden Westcoast-Pianisten Lou Levy zu einer Europatournee überredet. Die daran geknüpften Hoffnungen erfüllten sich prompt: an der Seite seines einstigen Band-Kollegen aus der Herman Herd lief Getz zu unglaublicher Form auf und sorgte zusammen mit Mel Torme (von dem noch die Rede sein wird) für die absoluten Höhepunkte des Marathonfestivals. Damit hat der Tenorsaxophonist das in letzter Zeit im Fusionland verlorene Terrain auf einen Schlag gutgemacht und steht wieder eindeutig an der Spitze der aktuellen Jazzszene. Von Lou Levy - für mich der eindrucksvollste Pianist des Nizza-Festivals - stammte auch der Großteil des für die Europatournee neu arrangierten Repertoires, darunter eine rhythmisch reizvolle Bearbeitung des alten Kurt-Weill-Songs „This is new“. Stan Getz „Wiedergeburt“ hatte sich in Cimiez mit Windeseile herumgesprochen, so daß bei seinen Auftritten (zehn an der Zahl) stets eine besonders große Schar zuhörender Kollegen beobachtet werden konnte. Stellvertretend für viele kam Buddy Tate gratulierend auf die Bühne - die Begeisterung stand ihm im Gesicht geschrieben.

Positives gab es auch von Dizzy Gillespie zu notieren, zu dessen „All Stars“ James Moody und Milt Jackson gehörten (der ebenfalls angekündigte Lalo Schiffrin war leider nicht erschienen). Von dieser Partnerschaft deutlich inspiriert, kam der Trompeter ernsthafter als gewohnt zur Sache und beschränkte seine Clownerien auf das Maß des Erträglichen. Schließlich

sorgten auch so illustre Einsteiger wie Elvin Jones, Toshiko Akiyoshi, Lew Tabackin, Stan Getz und Pierre Michelot dafür, daß Dizzys Ehrgeiz geweckt blieb. Als echte Profis - im guten Sinne - erwiesen sich die Concord All Stars: immer pünktlich und topfit auf der Bühne, immer first class im Solo- wie im Zusammenspiel, mit Al Cohn (stilistisch den Four Brothers zugehörig, vom Aussehen her den Marx Brothers nicht unverwandt) als famosem Schrittmacher, dem die anderen nach Kräften folgten. Warren Vache entwickelt sich immer mehr zum Ruby Braff der neunziger Jahre - seit ich ihn zuletzt vor vier Jahren im New Yorker „Eddie Condon's“ hörte, hat er enorme Fortschritte gemacht. Major Holleys Mule Kicks (mit dem trotz seiner 76 Lenze noch immer erstaunlich sicher in die Höhen gehenden Doc Cheatham) erwarben sich viele neue Freunde mit ihrem rustikalen Harlem-Swing, wenngleich sich die mitgebrachten Tap Dancer Chuck Green und Buster Brown auf Dauer wohl etwas verloren vorkamen. Präzis aufeinander abgestimmten Feinschmeckerjazz für Ästheten bot das Ross Tompkins Trio mit Milt Hinton und Shelly Manne, der in den unterschiedlichsten Gruppierungen seine Meisterschaft unter Beweis stellte, mit geringstem Aufwand größtmögliche Wirkung zu erzielen. Mit ihm und Elvin Jones, Billy Higgins, Roy Haynes (hervorragend im Chick Corea Quartet), Tony Williams (bei Hancock), Jake Hanna (Concord All Stars), Frankie Dunlop, J. C. Heard, Oliver Jackson, Gus Johnson und Carl Burnett war die Schlagzeugbrigade diesmal besonders prominent besetzt, so daß man - im Gegensatz zu früher - keiner Ad-hoc-Gruppe begegnen mußte, die durch inkompetente Trommler gehandikapt war.

Den großen Dexter Gordon, der immer noch über machtvolle Gestaltungskraft und einen ehernen Ton verfügt, vom Alkohol zerstört über Bühne und Festivalgelände torkeln zu sehen, war ein deprimierender Anblick. Zwischenzeitlich mußte der Tenorist ins Hospital eingeliefert werden; am Schlußtag stand er wieder auf dem Podium, erst halb erholt und sichtlich kraftlos. Daß die Begegnung mit Arnett Cobb deshalb unter keinem glücklichen Stern vonstatten ging, nahm niemand wunder. Das Quintett der Heath Brothers

Harald Dayot

fotografierte bei der Grande Parade du Jazz in Nizza (v. l. o. n. r. u.):

Ed Cherry mit Wynton Marsalis, Jimmy Heath, Dorothy Donegan, Dizzy Gillespie, Gil Evans, Art Pepper, Larry Coryell, Buster Williams, Teddy Wilson, Stan Getz, Kirk Lightsey, Gary Peacock, Arnie Lawrence, Al Grey, Mel Torme und Woody Shaw



Jazz aktuell

(mit Jimmy und Percy, aber ohne Albert) bot eine publikumsträchtige Mischung aus melodischer Motivik und rhythmischer Funkiness; für Stanley Cowell dürfte die Gruppe wohl nur einen Interimsjob bedeuten. Einen vielversprechenden, mit frischen Ideen aufwartenden Posaunisten (Steve Turre) stellte das Quintett von Woody Shaw vor, der von seinem als Ansager auftretenden Manager etwas marktschreierisch als „musikalisches Genie“ gepriesen wurde - ein Superlativ, der eher Ira Sullivan zuzuschreiben wäre, dem bemerkenswertesten der an exzellenten Trompetern nicht gerade armen Grande Parade (außer den bereits genannten noch Art Farmer, Red Rodney, Jimmy Owens, Enrico Rava, Benny Bailey, Clark Terry, Harry Edison, Joe Newman, Snooky Young und Wallace Davenport). Sullivan, wegen seiner vorwiegend auf Florida beschränkten Aktivitäten bislang ein Geheimtip weniger Eingeweihter, ist ein in dieser Prägung höchst seltenes Multitalent: er bläst hervorragend Flöte, Alt-, Sopran- und Tenorsax, zählt aber vor allem auf Trompete und Flügelhorn zu den interessantesten Stilisten des modernen, harmoniebezogenen Jazz. Sein Spiel ist zutiefst im Erbe Charlie Parkers und Fats Navarros verwurzelt, aber von ganz und gar persönlicher, aus dem Ich gewachsener Eigenart. Mit dem kongenialen Red Rodney - die beiden kennen sich seit den fünfziger Jahren und arbeiten jetzt wieder zusammen - lieferte er sich atemberaubende Improvisationsflüge, die in einer meisterhaften, unbegleiteten Jazzfuge gipfelten („Monday's dance“, für ein Konzert in der Carnegie Hall geschrieben, wie Sullivan erklärte). Einen beachtlichen Erfolg verdiente sich Richie Coles dynamische junge Gruppe Alto Madness, bei der nur die Tremolotiraden und Unterarmclustern des philippinischen Pianisten Bobby Enriquez aus der Billigpreisklasse stammten. Richie Cole hat stets einen saftigen musikalischen Joke auf Lager (von der jazzverfremdeten Marseillaise bis zum verballhornten Fernsehthema „Dragnet“), spielt einen sehr selbstbewußten, harten Neobop, muß sich aber einige Klischees abgewöhnen - wie das bei Dexter Gordon abgeschauten Zitieren aus der Standardliste, wobei alles auf „Laura“ und „Fascinating Rhythm“ hinauszulaufen scheint. Wohl jeder Jazzfreund hegt im stillen Kämmerlein ein paar bestimmte Musiker-namen, nach denen er jahrzehntelang auf der Lauer liegt, um sie einmal live erleben zu können. Für den JP-Chronisten erfüllten sich in Nizza gleich zwei private „Herzenswünsche“: Terry Gibbs und Mel Torme. Die insgeheim bange Frage, ob der Vibraphonist und der Sänger wohl noch so gut seien, wie man sie von ihren alten Platten her kennt, wurde von den beiden in geradezu überwältigender Weise hin-

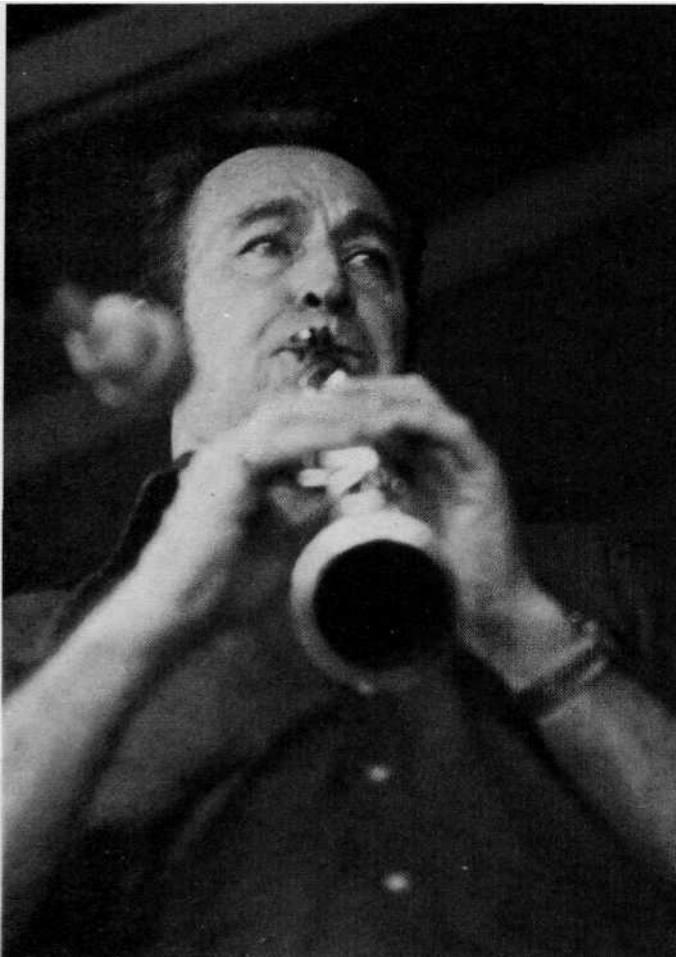
weggewischt. Mel Torme machte seine beiden Auftritte (an verschiedenen Tagen) in der Arena Stage - dem größten der drei Freiluftpodien - zu wahren Sternstunden-sen. Triumphal gefeiert, demonstrierte er die ganze Skala seines bravourösen Könnens: vom synkopengenauen Timing und geschmeidigen „note-bending“ bis zur instrumentalen Scatbrillanz, ganz zu schweigen von der unschlagbaren Geschmackssicherheit und der wohlüberlegten Repertoireauswahl. Der Draht zwischen ihm und seinen Begleitern (Mike Renzi, Klavier, Jay Leonhart, Baß, Don Osborne, Schlagzeug) funktionierte hervorragend, und wer beide Sets hörte, konnte unschwer feststellen, daß Torme kein schablonisiertes Programmschema abspult, sondern durch Improvisation und ständiges Nuancieren der Spontaneität viele Möglichkeiten offenhält. Stürmischen Jubel gab es auch um Terry Gibbs, dessen Spielfreude, Einfallsreichtum und unbändiger Swing jeden seiner Auftritte zu einer formidablen Session machte und die Stimmung zum Überkochen brachte. In dieser Atmosphäre fühlte sich auch Buddy De Franco sichtlich wohl, und wer je an die Legende vom kalten Supertechniker geglaubt hat, dürfte spätestens in Nizza eines Besseren belehrt worden sein. In der Rhythmusgruppe wechselten sich J. C. Heard, Elvin Jones, Jimmy Woode, Pierre Michelot, Michel Gaudry, John Lewis und Martial Solal ab, dessen Klavierfeuerwerk respektvolle Anerkennung seitens De Franco und Gibbs hervorrief.

Der New-Orleans- und Chicago-Jazz (früher wesentlicher Bestandteil der Grande Parade) war diesmal unterrepräsentiert. Lediglich Bob Crosby's Bobcats verkörperten das Dixie-Angebot, sieht man von lokalen französischen Gruppen wie Maxim Saury und Irakli ab, die aber von etlichen deutschen Amateurformationen glatt in den Schatten gestellt würden. Wer die reaktivierten Bobcats in einer guten Stunde erwischte, bekam recht ordentliches Ensemblespiel und eine Reihe swingender Soli zu hören, aber in „Alltagslaulne“ bot die soigniert wirkende Altherrenmannschaft nicht viel mehr als nostalgische Rückerinnerung. Yank Lawson ist stark abgefallen und bringt außer peinlichen Intonationsproblemen kaum noch etwas auf die Bühne, wenngleich ihn Billy Butterfield diskret zu stützen versucht. Von den originalen Bobcats sind Bob Haggart und Eddie Miller noch am besten im Schuß, aber die erfreulichsten Momente gehen von den „Dazugekommenen“ aus: von den Europa-Neulingen Nick Fatool, Ray Sherman, Abe Most und Bob Havens, der so prächtig Posaune spielt, daß man seiner deftigen „Tiger-Rag“-Show auch noch beim vierten Mal Vergnügen abgewinnt.

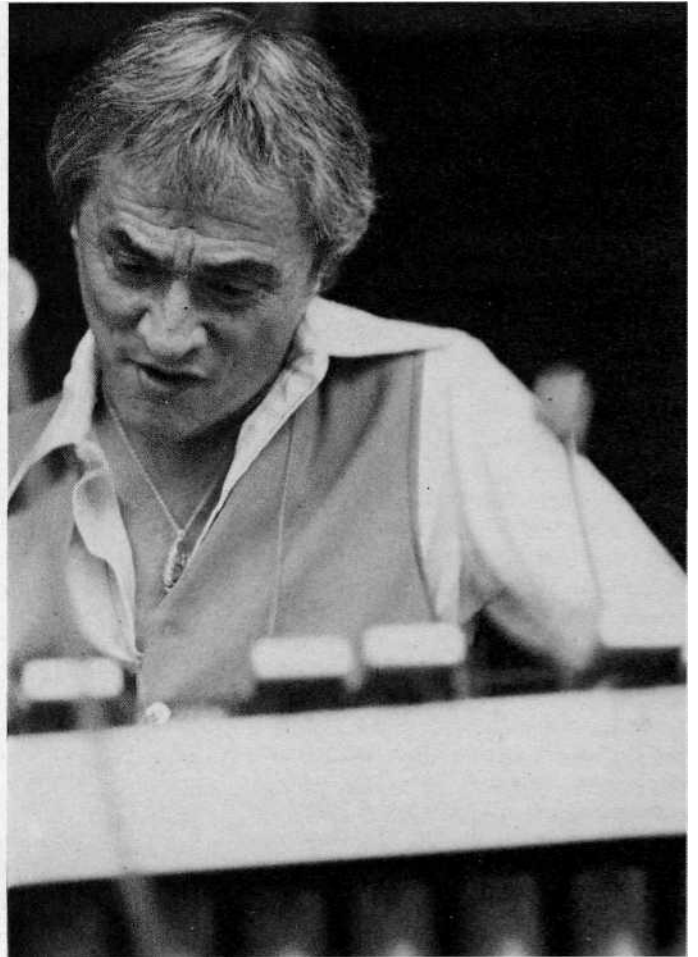
Als Fels in der Brandung diverser Jam Sessions (doch, es gibt sie noch, wenn auch ihre Zahl erheblich zurückgegangen ist) bewährte sich das ausgezeichnete Cedar Walton Trio mit Buster Williams und Billy Higgins, vor dem sich Arnett Cobb und Ricky Ford genauso zu Hause fühlten wie Lee Konitz und Didier Lockwood. Apropos Konitz: seine anfangs zerhackten, zusammenhanglosen Stückwerkphrasen glätteten sich im Verlauf des Festivals zu organischen Legatolinien, was der ordnenden Bindung seines Spiels wesentlich zugute kam. Als „Einzelkämpfer“ in wechselnder Umgebung traten diesmal auch Toshiko Akiyoshi und Lew Tabackin auf, die ohne ihre Big Band nach Nizza geflogen waren. Einen großen persönlichen Erfolg landete Trummy Young, der sich auf seinem Altersruhesitz in Honolulu in eine überraschende Form gebracht hatte. An „Margie“, seinem alten Plattenhit, kam er natürlich auch in Cimiez nicht vorbei.

Wegen Erkrankung Lionel Hamptons war seine All Star Big Band zum Tentett verkleinert nach Nizza gekommen. Aber auch mit nur drei Saxophonen - voran Illinois Jacquet und Arnett Cobb - und je zwei Trompeten und Posaunen fetzte das Ensemble durch die Partituren, daß die Mikrofone wackelten, vorwärtsgepeitscht von Frankie Dunlop, dem jungen Bassisten Paul Bemer und Wild Bill Davis am Klavier (die Orgel hatte er diesmal nicht im Gepäck). Kein abschließendes Urteil ließ die Basie Alumni Band unter der Leitung von Clark Terry zu: ihr fast zweistündiges Konzert ging ausgerechnet in der überlaut beschallten Garden Stage vorstatten, die alles zu Brüllmasse vermengte, was an Satz-dynamik vorhanden gewesen sein mag. Im großen und ganzen ließen die Arrangements aber keinen besonderen Einfallsreichtum erkennen, wenn man von Herbolzheimers „Blues in my Shoes“ (eine explosive Featurenummer für die Posaunisten Al Grey, Benny Powell und John Gordon) und der Nat-Pierce-Bearbeitung von „Girl talk“ absah. Mit Kontrast und Abstufungen wartete dagegen das aus englischen Musikstudenten gebildete „Doncaster Jazz Orchestra“ auf, das von Cobhams „Crosswinds“ und Hancock's „Chameleon“ bis zu Nesticos „Basie straight ahead“ perfekte Stilbeherrschung demonstrierte. Nicht nur in den USA markieren die College- und Clinic-Bands einen wichtigen Weg der Jazzentwicklung - auch in der Alten Welt scheinen ähnliche Bestrebungen nun endlich Früchte zu tragen.

Von der europäischen Kolonie beeindruckten mich am stärksten Pierre Michelot, Didier Lockwood und Michel Petrucci, letzterer ein zwergenhüchsig,



Kein kalter Supertechniker: **Buddy De Franco**



Spielfreude, Einfallsreichtum und unbändiger Swing: Terry Gibbs
Fotos: Willy Küster

achtzehn Jahre alter Franzose aus Toulon, der es trotz schwerster körperlicher Behinderung zu erstaunlichen pianistischen Fähigkeiten gebracht hat. Mit Aldo Romano am Schlagzeug machte das Petrucciani-Trio einen intensitätsschwangeren Eruptivjazz, der trotzdem mehr als einmal auf Bill Evans Bezug nahm. Lockwood war der beste Mann eines „Tribute To Django“, und brillierte an anderer Stelle mit einem fulminanten Solo über „Autumn leaves“, aber es wird wohl nur noch eine Frage der Zeit sein, bis ihn die Auguren des Big Business vereinnahmt haben. Von den Italian All Stars mit Enrico Rava und Franco d'Andrea hörte ich einen mäßigen Set; deutlich inspirierter spielte die Gruppe mit den Gästen Rodney und Sullivan. Eine feine Mainstream-Mannschaft hatten die Engländer mit den Jazz Journal All Stars geschickt, von denen Johnny Barnes mit glänzenden Baritonsoli Sonderbeifall einheimste. Leader George Chisholm ließ nur in der Featurenummer „Ain't misbehavin“ sein großes Können aufblitzen (ich hatte ihn aus dem Londoner 100 Club wesentlich moderner

und mitreißender in Erinnerung), so daß die Palme für den eindrucksvollsten Posaunisten an Kai Winding fiel, zu dem Curtis Fuller einen gut kontrastierenden Duo-Partner abgab. Von dem Paar sind inzwischen schon zwei Platten erschienen, zuletzt ein Live-Mitschnitt des vorjährigen Auftretens bei der Grande Parade du Jazz (auf „Ahead“ veröffentlicht).

Daß es bei anderthalb Wochen mit täglich dreimal sieben Stunden Musik auch Schwachstellen gibt, liegt auf der Hand. Enttäuschend fand ich beispielsweise Larry Coryell, der es offenbar nicht mehr fertigbringt, sein lächerliches Pop-Gehabe abzustreifen. Er klotzte seine heulenden Rock-Klischees genauso unpassend in einen Mainstream-Set wie in eine Bebop-Session, wobei er den Fehler machte, sich mit Bruce Forman einzulassen: der begabte Gitarrist von Richie Coles Alto Madness spielte den selbstgefälligen Superstar dann auch erbarmungslos an die Wand. Warum George Wein das gesamte Festival über den unimpressiven und langweiligen Altsaxophonisten Arnie Law-

rence durchschleppte, blieb ebenso unerfindlich wie die Verpflichtung von Dorothy Donegan, die außer ordinärer Volksbelustigung nichts zu bieten hatte. Und was Chuck Berry, Magic Slim and the Tear-droppers und Albert Collins and his Ice-breakers auf einer Jazzveranstaltung zu suchen haben, wird der „Napoleon der Impresarios“ (so das Monopolblatt „Nice Matin“) auch nochmal erklären müssen.

Auffallend war, daß keine einzige Sängerin das Cimiez-Programm bereicherte. Wer eine hören wollte, mußte einen Tag nach der Grande Parade in den Pinienhain von Juan-les-Pins fahren: hier hatte Ella Fitzgerald ihren großen Abend, meisterhaft begleitet vom Jimmy Rowles Trio, das im allein bestrittenen Eröffnungsteil allerdings weniger überzeugend wirkte. Die First Lady präsentierte sich sehr gelöst und gut bei Stimme, wenngleich ihre Phrasierungskunst nun doch nicht mehr so virtuos wie früher ist. Aber auch mit dem verbliebenen Können weiß sie noch immer gehörig zu wuchern.

Horst Schade

Jazz aktuell

Kokettiert mit dem Größenwahn

Northsea Jazz Festival 81

im Norden nichts Neues? Daß die Veranstalter des Northsea Jazz Festivals einem musikalischen Gigantismus frönen - man wußte es schon länger. Kein Name, der nicht teuer und exquisit genug wäre, die erlesenen Spalten der Programmvorschauen zu schmücken. Was in Den Haag alljährlich an einem Wochenende im Juli - mit niederländischer Perfektion und Leichtigkeit organisiert - abläuft, ähnelt in Form und Inhalt dem Wettstreit der Starathleten in den Sportarenen. Keine Olympiade des Jazz, die mag in Montreux oder Monterey stattfinden; Den Haag, das ist die Weltmeisterschaft der Jazz-Musik: Amateure und Außenseiter bleiben ohne Starterlaubnis. Northsea-Veranstalter Paul Acket annonciert sein Musikmarathon als „das größte Jazz-Festival der Welt“, ohne irgendwelche juristischen Widrigkeiten fürchten zu müssen. Die Bilanz für 1981 kokettiert mit dem Größenwahn: 200 Konzerte, 600 Musiker, 30 000 Besucher, 9 Bühnen, 30 Stunden Jazz an nur drei Tagen. Zu Recht wurde dem Northsea Festival vorgeworfen, die schier unüberschaubare Quantität erschlage jene behäbige Qualität, die den Jazz in europäischen Breiten mitunter auszeichnet. Doch ließen sich diesmal zaghaft Strukturierungen erkennen, musikalische Eckpfeiler und Wegweiser, die Den Haag vom Ruch einer musikalischen Repertoirebühne entlasten.

Salsa, jene „Soßen“-Musik aus afro-amerikanischen, karibischen und lateinamerikanischen Musikelementen, drückte dem diesjährigen Festival seinen Stempel auf. Nach mehr als einer Generation in der Versenkung taucht heute die Salsa wieder auf; Mitte der 50er Jahre hatten die „conjuntos“ (Musikgruppen) unter der Leitung von Chano Pozo und Machito dieser von kreolischen Rhythmen getragenen Musik zu beachtlicher Popularität verholfen. Durch den numerisch und sozial ständig wachsenden Einfluß der Latinos auf die nordamerikanische Gesellschaft wandten sich die lateinamerikastämmigen US-Amerikaner - in ihrer erdrückenden Mehrzahl sozial unterprivilegiert - eigenen kulturellen Ausdrucksformen zu. Die Renaissance der Salsa-Musik ist Symptom jener ethnischen Vielschichtigkeit des amerikanischen Schmelztiegels, kulturell ein hohes Maß an Flexibilität und Vitalität garantierend. Der zweite große Salsa-Boom - mehr als nur eine kurzlebige Modeerscheinung - wird heute, Anfang der 80er Jahre, von den ehemaligen Schülern Chano Pozos und Machitos auf solidem Fun-



Elegischer Schuß an Witz und Frivolität: Sarah Vaughan

Foto: Roland Fischer

Geschmeidig glatt in Repertoire und Interpretation: Mel Torme

Foto: Karlheinz Bechholz

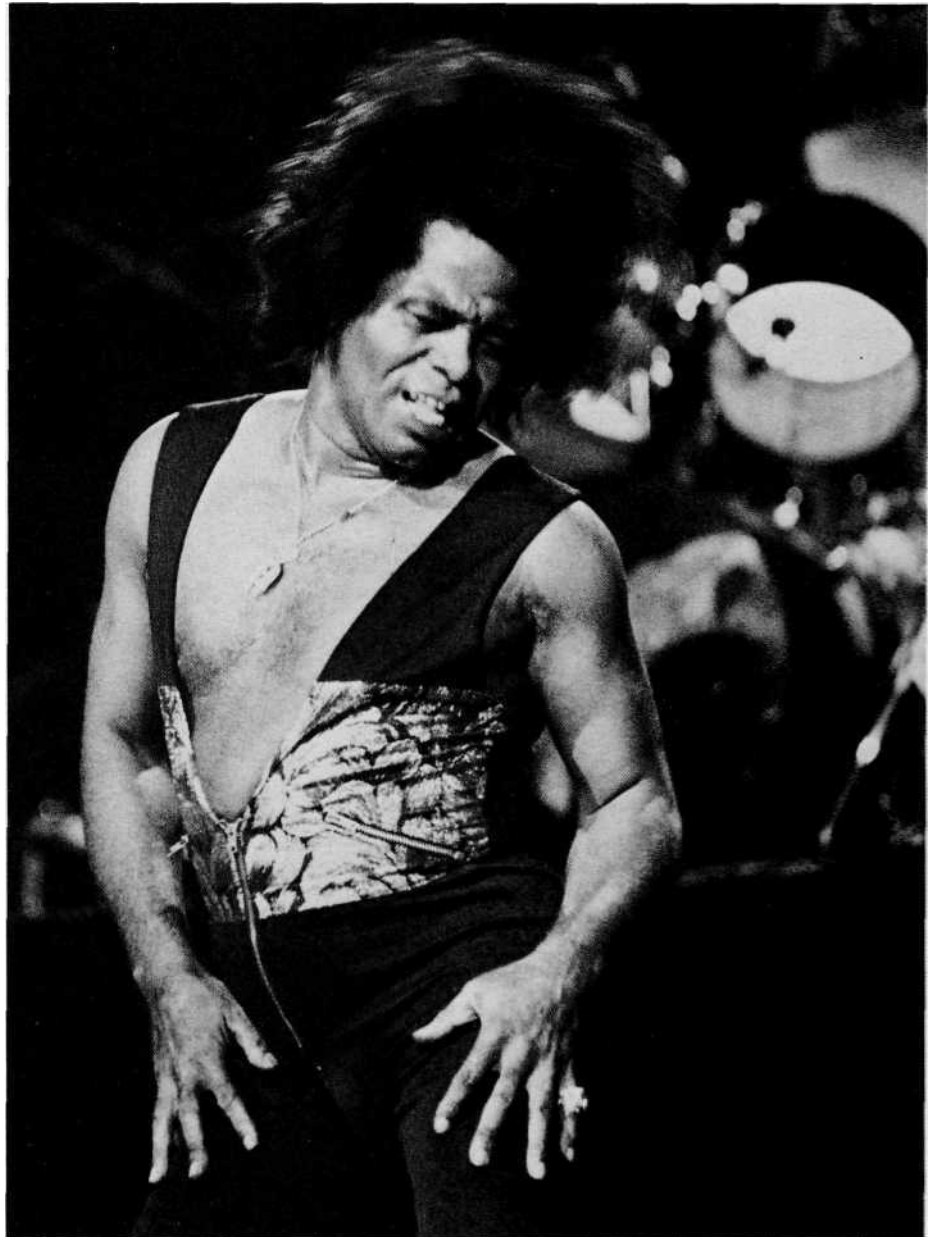


dament angeführt. Gleich fünf Vertreter des Latin Jazz ließen die Wellen der Begeisterung auch beim europäischen Publikum hochschlagen.

Das Salsa-Orchester des Puertorikaners Ray Barretto, dezent rhythmusorientiert, sechs Perkussionsinstrumente stehen vier Melodieinstrumenten gegenüber, die musikalische Spannung zwischen den lateinamerikanischen Congas, Bongos, Timbales und einer trompetalen oder vokalen Melodieführung macht den eigentümlichen Reiz dieser Musik aus. Die Ansagen der Akteure, in Spanisch gehalten, künden von neuem Selbstbewußtsein - sozial und musikalisch -, Freiräume, dem weißen Amerika abgetrotzt. Mongo Santamaria, ein weiterer Protagonist der Salsa, auch kommerziell überaus erfolgreich, verkörpert eine stark melodisch betonte, harmonisierte Stilistik. Mongo Santamaria, der am nachhaltigsten von Chano Pozo beeinflusst wurde, meint: „Wir sollten versuchen, überall eine musikalische Synthese der afro-amerikanischen und der lateinamerikanischen Musik mit dem Jazz und Rhythm & Blues zu verwirklichen.“ Die „Brazilian Explosion“ mit den beiden Gastsolisten Mauricio Einhorn und Erica Norimar, brasilianisch gediegen, ohne jeden technischen Schnickschnack, bewahren den südamerikanischen Charakter ihrer Musik; sie hat sich dem Filter des nordamerikanischen Musikkonglomerats weitgehend entziehen können.

Larry Russell and the Mexican Revolution, im Auftreten zappatanisch bizarr, in der musikalischen Ausführung eher unverbindlich, versuchen sich mit amateurhaftem Ehrgeiz an der Kreuzung von Jazz-Rock und lateinamerikanischer Musik. Obwohl die angekündigten Orchester von Tito Puente und Eddie Palmieri nicht auftreten konnten, zeigte sich, welcher Stellenwert dem Latin Jazz auch in Europa beizumessen sein wird; zeitgenössischen Jazzstilen, die sich durch intellektuelle Abgehobenheit der Realität entfremdet haben, hält die Salsa ihre tiefverwurzelte Volksverbundenheit entgegen.

Ein weiterer Programmschwerpunkt gehörte den Vokalistinnen des Jazz. Mit Sarah Vaughan präsentierte Den Haag das Aufregendste, das der stimmliche Jazz heute zu bieten hat. „Fascinating Rhythm“, ihre schmissige Eröffnungsnummer, war ein wahres Feuerwerk an ausgereifter Technik, Tempiwechseln und einfallsreichen Improvisationen. Sowohl Bop-inspirierte Balladen wie „My funny Valentine“ als auch Cole Porter-Liedchen wie „From this moment on“ zelebriert sie mit einem elegischen Schuß an Witz und Frivolität, neben der die etwas altmütterliche Interpretation Ella Fitzgeralds verblaßt. Rosemary Clooney, mehr eine Showbiz-Stimme denn dem Jazz zugetan, wußte überzeugend mit Gershwin- und



Simpel in der Ausführung, schlicht in der Wirkung: James Brown Foto: Karlheinz Bechholz

Billy Joel-Kompositionen zu langweilen; sie, Schauspielerin von Profession - unter anderen in so herrlichen Nichtigkeiten wie „White Christmas“ -, wird gesanglich von einer heiteren Sanftheit in Arrangement und Interpretation beflügelt, der aggressive Jazz-Impetus geht ihr völlig ab. Mit dem aaligen Showgeschäft hat demgegenüber Ernestine Anderson, begleitet vom Monty Alexander Trio, wenig im Sinn. Karibisch rasant oder intellektuell kühl - Ernestine Anderson pariert so ziemlich alle Herausforderungen, die die Sangeskunst einer Jazzsängerin stellt. Die Niederländerin Rita Reys und die Amerikanerin Shirley Horn komplettierten die überzeugende Parade der Sängerinnen. Die männlichen Pendant demgegenüber - Mel Tormé und Al Jarreau -, geschmeidig glatt in Repertoire und Interpretation, agierten ohne Witz, umsteuerten mit Las

Vegas-Routine jede mögliche arrangistische Klippe und bewiesen wiederum, daß der Jazzgesang eine Domäne der Frauen ist.

Daß der „alte“ Jazz nicht viel Neues zu bieten hat, ist eine Binsenwahrheit. Dennoch sorgt so manches nostalgische Wiedersehen für ein Gefühl bedrückender Ergriffenheit. Bei Bob Crosby and the Original Bob Cats war dies der Fall. In den 30er und 40er Jahren gehörten die Männer um Bob Crosby zu den führenden Orchestern in den Staaten; sie sind die Erfinder eines swingenden Dixielands. Bob Crosby, frontstage als master of ceremonies, die alten Haudegen Yank Lawson, Trompete, Bob Haggart, Baß, Eddie Miller, Tenorsaxophon, Abe Most, Klarinette, Nappy Lammare, Gitarre, und Nicky Fatool. Schlagzeug, der musikalische Hintergrund. Da blieb den alten Herrschaften zwar manch-

Jazz aktuell



Zwei Ausnahme-Tenoristen der Lionel Hampton Band: Illinois Jacquet (l.) und Arnett Cobb

Fotos: Roland Fischer

mal die Luft weg; bei manchen Tönen traf man sauber daneben, und das gleiche mag man 1934 schon mal, nur viel besser, gehört haben - alles verziehen Freunde, bei Tränen, es hat gefallen. Und Bob Crosbys Stimme - „Pennies from heaven“ - ist von der, die seinen Bruder Bing auszeichnete, gar nicht so weit entfernt. Altersbeschwerden scheint die Lionel Hampton Big Band - diesmal ohne den erkrankten Meister - nicht zu kennen. Welche Formation kann schon zwei Ausnahme-Tenoristen wie Illinois Jacquet und Arnett Cobb vorweisen, Meister ihres Fachs wie Kai Winding und Curtis Fuller einige Posaunen-Duelle austragen lassen und einen Organisten, der wie Wild Bill Davis swingend Musiker, Zuhörer und Konzertraum in bebende Wallung bringt! Etwas gesitteter geht es da bei den „Schülern“ Count Basies zu. Die Basie Alumni Big Band, mit Clark Terry als Leiter, gibt sich gefällig, akademisch ausgefeilt, wobei der verlorene Sohn Al Grey auf der Posaune glänzt und Buddy Tate - „Jumpin' at the Woodside“ - schier unaßbare Spielereien auf dem Tenorsaxophon bringt.

Oscar Peterson und Niels Henning Ørsted Pedersen, Klavier und Baß, bei Duke Ellington-Medleys, in Sphären höherer Harmonieeintracht, absolute Perfektion bis in die Fingernagelspitzen.

Der moderne Jazz bleibt in Den Haag eher unterrepräsentiert. Ansprechend vertreten vermochten ihn Archie Shepp - wieder auf dem Weg zurück zu den Wurzeln des Bop -, Woody Shaw mit Quartett und das McCoy Tyner Quintett. Erfolgreich beim Publikum, da wohlgefällig und unverbindlich musikalisch daherkommend: Herbie Hancock. Bassist Ron Carter vermochte Schlimmeres zu verhindern.

„Loft“ in Den Haag: Chico Freeman, improvisatorisch rabiat und melodios einfühlsam. Peinlich wurde es bei diesem Festival jedesmal dann, wenn man versuchte, durch „große“ Namen das Jazz-Publikum zu ködern. So war die Show des Spagat-Clowns James Brown („Sex Machine“) zwar als Musik übel, aber als Witz hervorragend. Diese amerikanische Soap-Show läuft nach den Gesetzen des mittleren musikalischen Schwachsinn ab: Zuerst tritt ein leidliches Orchester auf,

durchsaust alle populären Plotten, die der Durchschnittsamerikaner so in sein Herz geschlossen hat - Richard Strauß: „Also sprach Zarathustra“, „Star Wars“, „Over the Rainbow“ -, vom Publikum mit bewundernswertem Stoizismus ertragen, anschließend trällern drei propere Maiden - „Dear Mr. Postman“, „I wish you a merry Christmas“ -, bis es selbst dem wahrlich nicht kritischen Publikum des Schlechten zuviel wird. Nach einer dreiviertel Stunde werden sie von der Bühne gebuhrt; für die letzte Viertelstunde erscheint der Meister, Mr. Dynamite - durchsichtig im Arrangement, simpel in der Ausführung und schlicht in der Wirkung.

Es scheint beim Northsea Festival schon ehernes Gesetz zu sein: Die dicken Knüller, die teuren Stars produzieren heiße Luft, der Gigantismus verlangt Opfer. Doch Hoffnung: Ab 1983 will das Den Haager Kultusministerium die fetten Subventionen streichen. Zeit der Mäßigung - nicht unbedingt das Schlechteste für den Jazz an der Nordsee.

Wolf J. Stock

öde und Dröhnland

Münchner Jazzfest '81

An kritischen Stimmen, die sich gegen das George Weinsche Wandergroßunternehmen Münchner Jazzfest richteten, hat es von Anfang an nicht gefehlt. Auch der Erfolg beim ersten Jazzfest 79 konnte über die dürftige Programmkonzeption, die sich am supermarktklichen All Star Denken orientiert, nicht hinwegtäuschen. Im letzten Jahr war dann das inzwischen aus multipler Festivaleuphorie erwachte Münchner Publikum nicht mehr bereit, sich unterschiedslos im musikalischen Riesensupermarkt zu bedienen; doch man hatte der Forderung nach Präsentation der aktuellen Szene Rechnung getragen und die an sich fragwürdige Supermarktkonzeption in einem Ambiente tatsächlich im Ansatz als Wahlmöglichkeit verwirklicht, und so gab es am Tag, als dies geschah, erheblichen Publikumszuspruch.

Die Klotzigkeit des Münchner Jazzfests war anfangs mit der Begründung zu rechtfertigen, daß es eben eines solch spektakulären Anfangs bedurfte, um den Offiziellen den Einstieg in eine jährliche Jazz-

großveranstaltung schmackhaft zu machen. Die Kritik und - was für einen Veranstalter ja wirklich zählt - die Publikumszustimmung forderten eindeutig echte und in jeglicher Hinsicht repräsentative Jazztage in publikums- und musikfreundlicher Präsentation.

Vor diesem Hintergrund bleibt das Programm und die Präsentation des Jazzfests '81 vollkommen unverständlich, sieht man davon ab, daß George Wein auf den Spielplatz München für seinen Wanderzirkus nicht verzichten wollte. (Denn nachdem bei diesem Programm Rundfunk, Fernsehen und die Landeshauptstadt aus der Beteiligung ausgestiegen waren, gab es heuer George Wein Produktion pur.) Das heißt, weitgehend ad hoc zusammengestellte All Star Reigen „führender Traditionalisten“ (Wein) lieferten routiniert ihre Kunststückchen ab wie weiland New Yorks Fußballpensionärsclub Cosmos auf Europatournee. Auch glaubt George Wein immer noch, mit Rhythm and Blues Stars in einem Jazzprogramm das Publikum über die Jazzgemeinde hinaus vergrößern zu können. In Wirklichkeit tritt jedoch ein gegenseitiger Effekt des Sich-Verweigerns ein, und so kommen eher weniger Leute - so war es jedenfalls deutlich in München am zweiten Tag.

Dieses Programm wurde von George Wein **flugs** als „**Back to the roots**“ ange-

boten. Die Nizza All Stars eröffneten den Programmreigen des ersten Tages, einem Dienstag, in einem noch nicht in die Ferien entlassenen Bundesland. Nun spielen in dieser Formation immerhin Art Farmer, Red Rodney, Ira Sullivan, Lee Konitz, Lew Tabackin, Toshiko Akiyoshi, David Williams und Shelly Manne. Um so ärgerlicher also, wenn beim Publikum nur Jam Session Pflichtbeiträge ankommen; differenziertes Bemühen ließ die Übertragung, die Dröhnendes durch die auf den Rängen fast gar nicht besetzte Olympiahalle gellen ließ, nicht hörbar werden.

Zu einem Jazzfest gehört auch Präsentation; da geht es nicht an, daß man nur die folgende Gruppe mit ihren Mitgliedern ansagt, zumal dann, wenn diese Gruppe - abweichend vom Programm - statt um 24 Uhr um 21 Uhr auftritt. Die Rede ist vom Herbie Hancock Quartett, das mit Ron Carter, Tony Williams und dem Trompeter Wynton Marsalis sich auf das gemeinsame Miles Davis Erbe zurückbesinnt. Bei den ersten Klängen ging es mir kalt über den Rücken; bei geschlossenen Augen glaubte man zunächst, der Miles Davis Band der mittleren 60er Jahre zu lauschen, wobei Wynton Marsalis sein Vorbild an instrumententechnischer Meisterschaft fast noch zu übertreffen scheint. Bald wurde jedoch deutlich, daß die vier mit ungeheurer Spielfreude und

Besannen sich auf das Erbe von Miles Davis: Wynton Marsalis (l. o.) Tony Williams (l. u.) und Ron Carter

Fotos: Karlheinz Bechholz



Jazz aktuell



Spielt immer noch eine **großartige Boptrompete: Dizzy Gillespie (l.) mit Chuck Berry (Mitte) und Milt Jackson**
Foto: Hans Kumpf

auch mit Freiheiten sich in dem ja von ihnen mitgeschaffenen Idiom bewegen. Tony Williams zeigte, daß er - im Gegensatz zu den Platten aus neuerer Zeit, deren Sound dies nicht mehr deutlich werden läßt - immer noch jenes von ihm initiierte, subtile und doch hochkomplexe, vielschichtige Schlagzeug spielt. Allerdings wurde die Übertragung, die inzwischen zwar das Gellen aufgegeben hatte, seiner Beckenarbeit nicht gerecht, die war nur direkt hinter dem Podium so zu hören. Die Originals aus der Davis Epoche wurden mit solch reifer Meisterschaft und Verve dargeboten, daß selbst Dizzy Gillespie, der hinter die Bühne getreten war, für Minuten erstarrte und Augen, Mund und Ohren aufriß. So war mit der zweiten Formation schon der Höhepunkt des gesamten Festivals gelaufen.

Das Art Pepper Quartett hatte da natürlich einen schweren Stand, und trotz intensiven Bemühens wollte es ihm nicht gelingen, das Publikum zu mehr als freundlichem Beifall zu begeistern. Vielleicht bewegte sich Art Peppers Musik zu sehr im Bereich der Standard-Routine. Ein Ärgernis, daß sein Beitrag, den man mit Spannung erwartet hatte, vorhersehbar in den Schatten der wahren Giant-Formation fallen mußte!

Schon 1979 war Dizzy Gillespies Formation der Flop des Abends, als sie mit E-Baß-Gewummere und knochenhartem, spröde unelastischem Rockbeat jeder Nummer die Genickstarre eintrieb. Letztes

Jahr klang es zwar etwas versöhnlicher straight, heuer aber wurde ganz an das 79er Musizierideal angeknüpft; die Tonmeister führen ganz auf dem discoverwandten Sound ab und die Klangregler kräftig auf. Dizzys immer noch großartige Boptrompete und die Beiträge der Gäste James Moody und Milt Jackson (den die Tonregie erst gar nicht richtig zur Kenntnis nahm) blieben da vergebliche SOS-Rufe nach Menschlichkeit in der Dröhnlandöde. Inzwischen war es halb zwei geworden, bis Sarah Vaughans Auftritt erfolgen konnte. Der Sound war wieder unter die Schmerzschwelle gedreht, doch zu dieser Zeit konnte die phänomenal virtuose Sängerin, obschon in bester Verfassung, nicht mehr die große Begeisterung hervorrufen; allzu brav und barpianistisch wurde sie begleitet.

Der zweite Abend begann mit dem gleichen Ärgernis wie der erste: einer All Star Jam Session. Wieder die Diskrepanz von Potential auf der Bühne und dem, was bei einer solchen Konzeption und Präsentation eben notwendigerweise nur als abgelebte Pflicht beim Publikum ankommen kann. Auf der Bühne waren: Clark Terry, Joe Newman, Harry Edison, Doc Cheatham, Al Grey, Benny Powell, Buddy Tate, Frank Foster, Eddie „Cleanhead“ Vinson, Marshall Royal, Nat Pierce, Major Holley, Eddie Jones und Gus Johnson. Auf die All Stars folgten Rhythm and Blues mit Albert Collins and The Icebreakers. Trotz der eingangs erwähnten grundsätz-

lichen Bedenken muß dieser Formation ehrlich erdige, zupackende Spielweise attestiert werden. Mit dem Dexter Gordon Quartett und seinem Gast Woody Shaw (und ohne den angekündigten Larry Coryell) kehrte wieder Vollblut-Jazz in die Halle ein. Souverän wird hier mit der ganzen reifen Meisterschaft eines langen Musikerlebens über die gesamte moderne Tradition verfügt. Ton und Phrasierung, die um die Bedeutung der Pausen weiß, und die über die Choruseinschnitte hinaus die Soli zu einem gestalteten Ganzen macht, weisen Dexter Gordon als einen der größten lebenden Vertreter seines Instruments aus. Er war in überaus relaxter Spiellaune, und mit Kirk Lightsey am Klavier besaß er einen beeindruckenden, ebenbürtigen Partner. Woody Shaw rundete das Quartett zu einem integrierten Bebop-Quintett ab.

Nach langer Umbaupause kam der zweite Rhythm and Blues Auftritt. Die beim Umbau zwischendurch amateurhaft an den Instrumenten hantierenden Europäer entpuppten sich nicht als Rowdies, sondern als die Chuck Berry Band. Chuck Berry, als Sänger zwar immer noch ein überzeugender Rock'n'Roller, wurde mit seiner Schleuderband bei diesem Festival der Anachronismen zu der anachronistischen Zumutung des Jazz-Fests überhaupt. Für den Festausklang sorgte wieder eine All Star Formation; wenn auch arrangierter, so konnten doch diese All Stars, darunter immerhin Benny Bailey, Illinois Jacquet, Kai Winding und Curtis Fuller, ebenso wenig wie die anderen „jammernden“ Solistenreigen überzeugen.

Von der „Programmkonzeption“ war schon eingangs die Rede, doch etwas anderes ist noch schlimmer: Zur mangelnden Präsentation kam noch die Lieblosigkeit den Musikern gegenüber, und so schrieb Baidur Bockhoff zu Recht in der Süddeutschen Zeitung: „Wie man aber Musiker hier ankarrte und fortkarrte, sie einer nicht zu beschreibenden Akustik auslieferte, sie allein ließ mit einer gährend leeren Olympiahalle, das ist empörend (...). Nicht nur die Zuhörer sind Gäste, die Musiker sind es auch. Wenn man sie so behandelt, ist von ihnen nicht mehr zu erwarten ...“ Von dem ursprünglichen Münchner Jazzfestgedanken hat nicht einmal die Fest-Konzeption überlebt. Stadt und Funk hatten recht, aus diesem rein amerikanischen Dollarzirkusunternehmen auszusteigen. Allerdings sind sie jetzt in die Pflicht zu nehmen, die bei George Wein nicht verschleuderten Millionen einem anderen, wirklichen Münchner Jazzfestivalunternehmen zugute kommen zu lassen. Das Jazzfest ist tot, es lebe ein repräsentatives Münchner Jazzfestival.

Thomas Fitterling

Schlachtrösser am **Rande**

Jazz in Montreux

Am letzten Festival-Tag, nach siebzehn Tagen randvoll mit Musik, kommt sie dann doch noch zu Wort, die Straßenmusikantin alter Schule mit Geige, Akkordeon und knapp siebenjähriger Tochter. Vor dem Casino im Schweizer Touristen-Dorado Montreux sorgt sie mit ihren still-besinnlichen Tönen (sei's drum: Schnulzen meinetwegen) für eine späte kleine Erholung im Festival-Marathon am Genfer See. Nur ein bunter Farbtupfer am Rande? Mag sein. Eine Randerscheinung wie diese hat aber viel zu sagen über die Atmosphäre eines Festivals, des 15. inzwischen in Montreux. Eines vorweg: wo andernorts die sommerlichen Gemischtwarenläden in Sachen Jazz nur zu oft zu miesen McDonalds mit Musik-Dressing verkommen, ist Montreux auch nach anderthalb Jahrzehnten musikalisch hellwach. Und sogar - alle Achtung! - für Überraschungen gut. Entscheidend jedoch ist das Drumherum. Wer als abschreckendes Beispiel das Jazzfest in München in Erinnerung hat, der kann die lockere Offenheit des Festivals in Montreux gar nicht genug würdigen. Wobei gar nicht mal an das „Off-Festival“ gedacht ist, jene Tour de Force durch soundsoviel Musikstile zum Nulltarif, die alltäglich vor dem Casino auf einer luftigen Terrasse abläuft. Kennen wird viele dieser engagierten Musiker wohl niemand, und dem Jazz-Puristen mag ein ums andere Mal auch das arg gequälte Ohr abfallen - doch was all diese jungen Leute verbindet, und zwar auch die rund ums Casino zwischen Schlafsack und Baguette „Jammenden“, ist eine unbändige Freude an der Musik, die ihnen weder Regen noch andere Widrigkeiten vermiesen können. Obwohl der Vergleich ansonsten nicht nur hinkt, sondern geradezu kriecht: was die Beteiligung von Publikum und Laienmusikanten angeht, kann es Montreux leicht mit dem so gar nicht kommerziellen Alternativ-Mekka Moers aufnehmen. Der „Spirit“ ist durchaus ein ähnlicher.

Schön auch, daß derartiges zuweilen noch auf hochbezahlte Musiker übergreifen kann. Womit ich endlich beim Programm wäre. Wenn's nur Spaß mit Gleichgesinnten verspricht, ist hier jeder Newcomer und auch so mancher Altvordere gern bereit, einzusteigen, auch mal Stil Stil und Job Job sein zu lassen. David Sanborn zum Beispiel, sonst wahrlich kein Swing-Veteran, sondern eher neuzeitlichem Disco-Schmus zugetan, verhilft dem ansonsten etwas mageren „Tribute to Louis Jordan“ am letzten Festival-Tag zu überraschender Hitze. Desgleichen

Paquito d'Rivera, Exil-Kubaner mit aggressivem Saxophon-Sound, für den - wer wollte es leugnen - die Gelegenheit, mit Arthur Blythe, Chico Freeman und McCoy Tyner zu spielen, natürlich auch enormen Publicity-Zuwachs bedeutet. Aber wer seine Session-Lust derart reduziert, wird von dem Emotionsausbruch des Herrn Rivera wenig begriffen haben. Genauer: nichts.

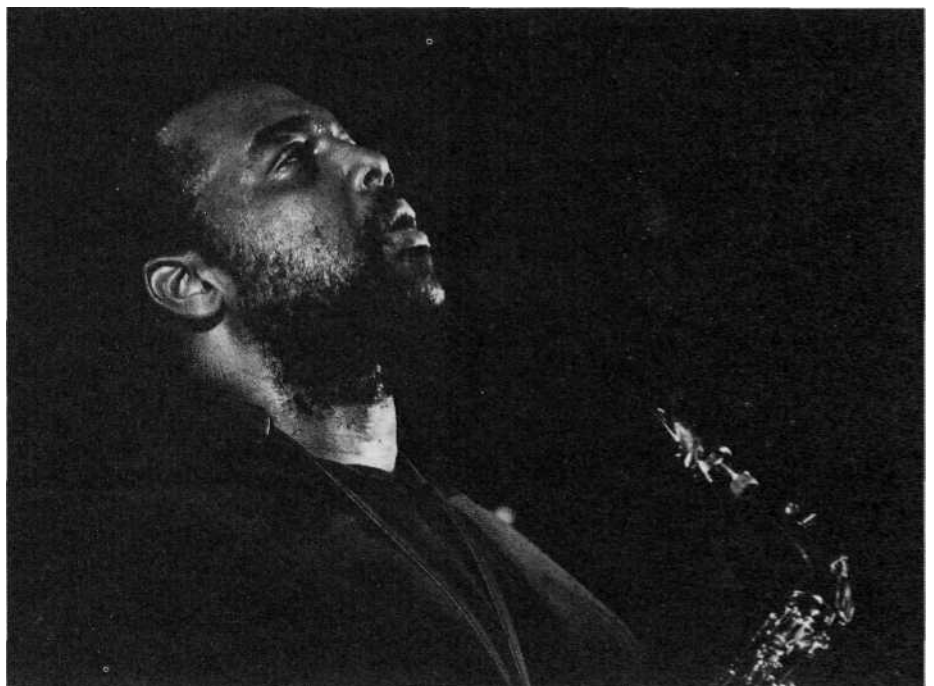
Ein wenig Chronologie. Montreux, das haben die zurückliegenden zwei, drei Jahre angekündigt, ist nicht länger ein Nur-Jazz-Festival. Pop, Rock, Country, Reggae, Salsa, auch Punk (oder wie die gerade aktuelle Anti-Mode sich jeweils nennen mag) haben ihren Raum bekommen. Das führt zu ausgesprochenen Glanzabenden (wie dem Auftritt des britischen Multi-Instrumentalisten Mike Oldfield mit einem durch und durch ehrlichen, überzeugenden Programm im Rock-Idiom), aber auch zu mäßigeren Kommerz-Shows, wo altgediente Meister kaum mehr als Moosbewachsenes runterzubeten haben. Und auch die ganz Jungen verwechseln bisweilen Lärm und Kraft, wenn's nur eine fotogene Trotzpose abwirft. Pech auch hat Festival-Macher Claude Nobs mit jener Brasilianerin Elba Ramalho gehabt, die die im übrigen sehr schöne und hitzige brasilianische Nacht eröffnete. Wirres Haar, schöne braune Haut (sehr viel davon), recht eindeutige Akrobatik: alles sehr ansprechend. Aber eben zuwenig, wenn so gar keine Stimme dazu kommt. Wo dagegen der Trumpf dieser Musik liegt, in der Einfachheit, aus der urplötzlich der rhythmische Vulkan entwächst, zeigt vorzüglich Toquinho, auch Moraes Morei-

ra. Und so ist der Abend doch nicht vertan. Ein Fest der Begegnungen ist Montreux geworden. Und eins der Pianisten. Chick Corea sitzt wieder einmal mit John McLaughlin beisammen, ganz allein. Ein Meisterstück an Spontaneität und musikalischer Instinktsicherheit wird daraus. Zuvor noch hatte Corea im Quartett seine Hitze gewöhnte Fan-Schar auf eine Konzentrationsprobe gestellt. Denn im Quartett mit Joe Henderson, Gary Peacock und Roy Haynes spielt Corea zwar unverwässert mit zahllosen Möglichkeiten romantisierender Kompositionstechniken, breitet auch unentwegt schöne neue Klangmuster aus, ohne die Sache allerdings je „losgehen“ zu lassen. Was gegen keinen der Musiker spricht, auch nicht gegen Corea, der abwärtsdüpfende Skalen zur Genuge variiert. Nur ein wenig lustvoller mag man's sich wünschen.

Der andere „Chef-Elektriker“ des modernen Jazz (und Jazzrock) zeigt sich ebenfalls „brav“ akustisch. Herbie Hancock hat sich daran gemacht, die Super-Crew einer großen Zeit (das Miles Davis Quintett der frühen Sechziger Jahre) neu zu beleben - mit dem damals ebenfalls beteiligten Ron Carter und Tony Williams. Als „Miles-Ersatz“ ist Wynton Marsalis dabei, gerade 20 Jahre jung, abgeklärt bis nahe an die Arroganz heran und technisch wohl besser als Davis in guten Tagen. Und obwohl die Stimmung, ein wenig düster-hintergründig, vorwiegend Moll und wenig strahlend, doch dafür sehr intensiv wirkend, großartig nachempfunden ist - an den Rändern dieses im Ganzen dichten Bildes scheint doch bisweilen die Kopie durch, die Nachnahme einer Zeit, die

Freie Klang-Assoziationen: Arthur Blythe

Foto: Sybille Kettering



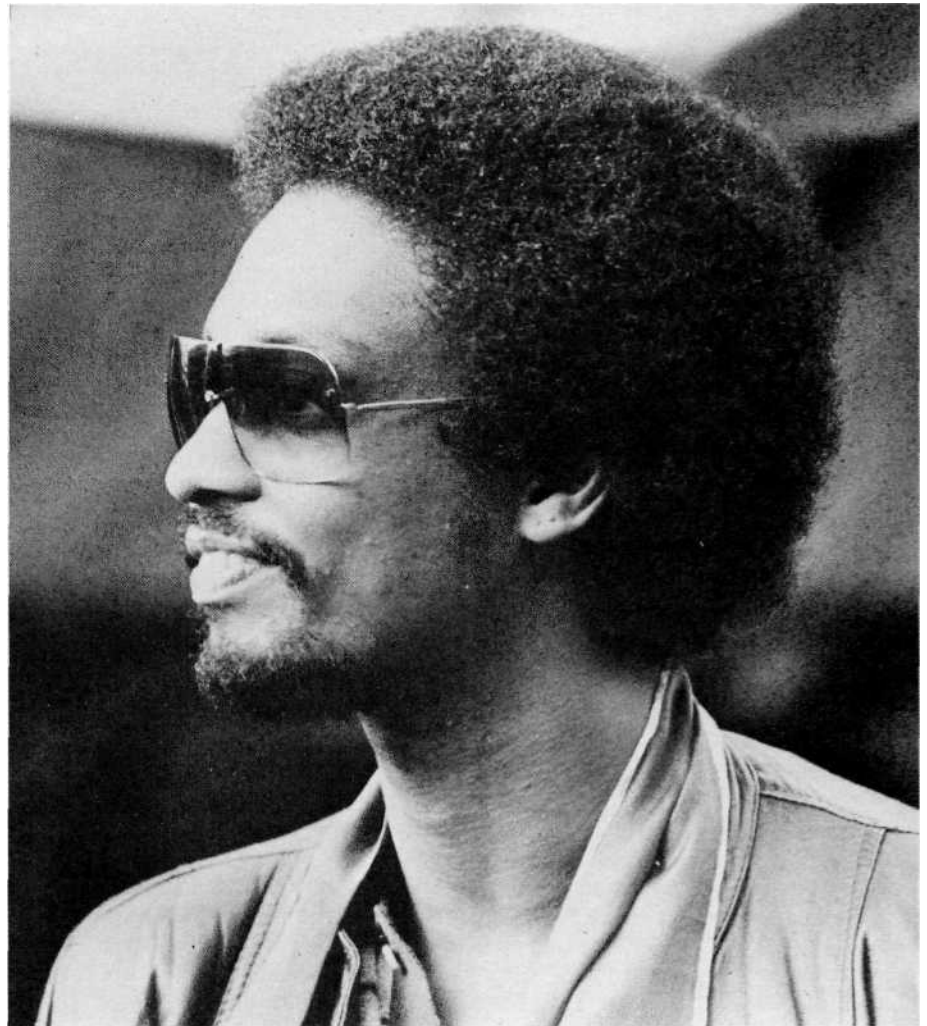
Jazz aktuell

eben doch nicht mehr ist - und sein kann. In der nächtlichen Begegnung mit Oscar Peterson pustet sich das denn auch fix weg. Mag sein, daß der Ur-Swing, wie ihn Peterson perlend und leichthändig aus der Tastatur zaubert, doch etwas zeitloser wirkt als Hancocks Davis-Revival. Peterson, übrigens in vorzüglicher Form und mit viel Lust am Spiel in Montreux, weit entfernt von Routine-Blässen, hat in Niels Henning Ørsted-Pedersen und Terry Clarke die gewohnt stilsicheren Begleiter - und was die Publikums-Rezeption angeht nur eine ernstliche Konkurrentin: die nicht mehr ganz junge Wahl-Schwedin aus den USA, Dorothy Donegan.

Daß das noch möglich ist zu Zeiten, da man bald alles schon mal gehört zu haben glaubt! Sie kommt (bis auf ein paar Weltreisende in Sachen Jazz kennt sie niemand), sie spielt (sich die Seele aus dem Leib und die Perücke vom Kopf) und siegt (eine Ovation wie diese ist selbst im jubelgewohnten Montreux ungewohnt). Und wofür das alles? Für eine Frau, die in ihrem Piano-Spiel alles gibt, die sich einen feuchten Schmutz schert um stilistisch enge Grenzen, kurz mal zu Rachmaninoff hüpfte, die Bogart-Bergmann-Schnulze „As time goes by“ aus Curtiz' „Casablanca“ hernimmt und mit soviel Spannung auflädt, daß da im Auditorium reihenweise die Schauer über heiße Rücken rieseln, die aus ihren Begleitern (Major Holley und Oliver Jackson aus dem „Jordan Tribute“) alles an Blues- und Swing-Feeling herausprügelt (aus dem armen Klavier übrigens auch!), die nicht abläßt, bis alles an Kraft, Lust und Gefühl rausgeschrien ist. Dafür dieser schier unendliche Jubel in Montreux. Und dafür zurecht.

Über viel Traditionelles wäre zu reden. Über Ella Fitzgerald zum Beispiel, die in besserer Form als zuletzt auf ihrer Europa-Tournee ist, von Dizzy Gillespie, der einen matten Rock- und Disco-Verschnitt einstmals großer Themen ablieferte und dafür noch dazu Milt Jackson verheizte (was mag der sich bei all dem gedacht haben, bei einer Rhythmusgruppe zum Beispiel, die swingt wie eine Trachtenkapelle aus der Nordheide?), über Monty Alexanders Karibik-Assoziationen (bläser jedoch als Ray Barrettos Salsa-Orkan), über Tommy Flanagans durchweg ehrliche Solo-Präsentation. Doch die Schlachtrösser, das ist ein Fazit von Montreux, rangierten im fünfzehnten Jahr eher auf dem Nebengleis.

Die Jungen dagegen stehen am Hauptgleis. Zwei besonders haben in Montreux überzeugt. Und wenn Montreux auch bei der Bestimmung des jeweils neuesten Jazz-Standortes eine eher geringe Rolle spielt, so ist mit der Präsentation der Gruppen von Arthur Blythe und Chico Freeman doch ein Blick auf jüngere Jazz-Entwicklungen gelungen. Blythe, explosi-



Steht mittendrin im zeitgenössischen Jazz: Chico Freeman

Foto: Karlheinz Bechholz

ver in der musikalischen Thematik und sehr auf die Dynamik scheinbar griffiger Themen setzend, die sich im Verlauf der Stücke dann aber immer mehr verformen zu freien Klang-Assoziationen, und Freeman, aus dessen Feder auch endlich wieder junge, nicht mehr mit Patina bedeckte Balladen stammen, stehen mittendrin im zeitgenössischen Jazz - mit Eric Dolphy im Hinterkopf und der Tradition der Bird, Hawk und Pres im Rücken. Wie sehr ihnen wohl die Gegenwart (und Zukunft?) gehört, beweist der schwächere Eindruck, den angesichts dessen der offensichtlich höher gehandelte McCoy Tyner hinterläßt. Gegen die Filigrantechnik mit Gefühl vor Ohren, die besonders Freeman auszeichnet, scheint schon Tyners unstreitige Virtuosität bemüht.

Mehr als Eindrücke lassen sich von einem Festival wie diesem kaum vermitteln, der große programmatische Rundschlag bliebe pure Scharlatanerie. Die unbestechliche Waage für musikalische Ausdrucksformen wird man tunlichst daheim lassen müssen, fährt man nach Montreux. Wer wollte Philip Catherine gegen Bireli Lagrene, wer James „Blood“ Ulmer beispiels-

weise gegen Harry Pepl ausspielen wollen? Sie alle, acht Gitarristen insgesamt, spielen in Montreux in einem Konzert, und alle finden, abseits unterschiedlicher stilistischer Präferenzen, zum gemeinsamen Ausdruck. Ob er nun Jazz heißt, Swing oder Jazzrock, ob für Teile davon die Rabulistik-Schubblade „Punkjazz“ bemüht werden muß - wen kümmert's da auf der Bühne? Zueinander finden die da oben, Spaß macht's ihnen, und ein Festival eröffnet ihnen die ungewöhnliche Möglichkeit dafür. Wer sich auf derlei immer neuen Spaß einlassen mag, wer offen ist für Unerwartetes zu jeder Tages- und Nachtzeit (auch für Flops bisweilen, die ja auch nichts als kreative Verirrungen aufzeigen), wer offene, schubladenlose Ohren hat, der bleibt in Montreux willkommen. Wie die ungezählten Freizeit-Mukker im Casino-Garten, wie Madame und ihr geigendes Kind. Wie die 75 000, die heuer Geld in Montreux ließen. Solange die da sind, braucht man sich um die Zukunft gerade dieses sommerlichen Treffens nicht zu sorgen. Denn sie sind das Festival.

•'

Michael Laages

Breite Palette des Angebots bei

Jazz in the garden

Als Ende der sechziger Jahre die open-air-Welle aus den USA über den Atlantik schwappte, konnte niemand ahnen, wie sehr sie beim Publikum ankam und vor allem half, den Funken präsentierter Musik zum Überspringen zu bringen - kreativer und inspirativer als im abgekapselten Konzertrahmen. Zu den beständigsten musikalischen Ereignissen im Freien ist „Jazz in the garden“ zu zählen. Nach New Yorker Vorbild konzipiert, läßt diese renommierte Reihe unablässig die Fans in den Skulpturengarten der Berliner Nationalgalerie strömen. Über 1000 waren es allwöchentlich, die die diesjährigen sieben Konzerte besuchten, das ausgelassene Ambiente auskostend.

Ralf-Schulte Bahrenberg, um ein differenziertes Programm inhaltlich und organisatorisch bemüht, brachte zwei Solisten und elf Bands auf die Bühne, die, wie er sagt, „zum einen den neuen Trend im schwarzen Jazz vorstellen, zum anderen die Fülle der aktuellen Spielformen live erleben lassen sollen“. An no wave, dem sattem bekannten neuen Trend, scheint kein Veranstalter vorbeizukommen. Viel ist über diese neue Musik geschrieben worden. Kritiker, mehr oder weniger hilflos, scheinen sich darin einig zu sein: das ist die neue Richtung. Visionen der achtziger Jahre haften ihr an, dabei ist sie so neu nicht. Was die Musik von Shannon Jackson, einem veritablen Schlagzeuger, auszeichnet, ist der mühelose Umgang mit dem, was vorher war. Und Luther Thomas, effektheischender Aktionist und Saxophonist, macht nichts anderes als Rhythm and Blues. Was no wave ausmacht, ist die Heterophonie. Mehrere Stimmen verfolgen die gleiche melodische Linie. So wirkt das Ganze oft wie eine Toncollage oder ein dräuender Klangdschungel. Fernab dieses Modetrends, der keiner sein will, agiert das Trio des Perkussionisten Kahlil El Zabar, das Ethnic Heritage Ensemble. Was ihre Musik kennzeichnet, ist die Rückbesinnung auf die Wurzeln, den Ursprung. Ihr Pfad führt nach Afrika, in beredtem körperlichem Ausdruck. Ein ostinates und doch variables rhythmisches Gerüst ist die Grundlage, auf der sich die Bläserlinien hinziehen, mal aggressiv, mal feinfühlig introvertiert. Sie hat wenig Modisches an sich, die Musik dieser three gentlemen from Chicago (so der Titel ihrer mit dem deutschen Schallplattenpreis bedachten Platte). Mit diesen drei Gruppen war ein Paket auf Wanderschaft, geschnürt von den Machern in Moers.

Verständlich, daß Schulte-Bahrenberg

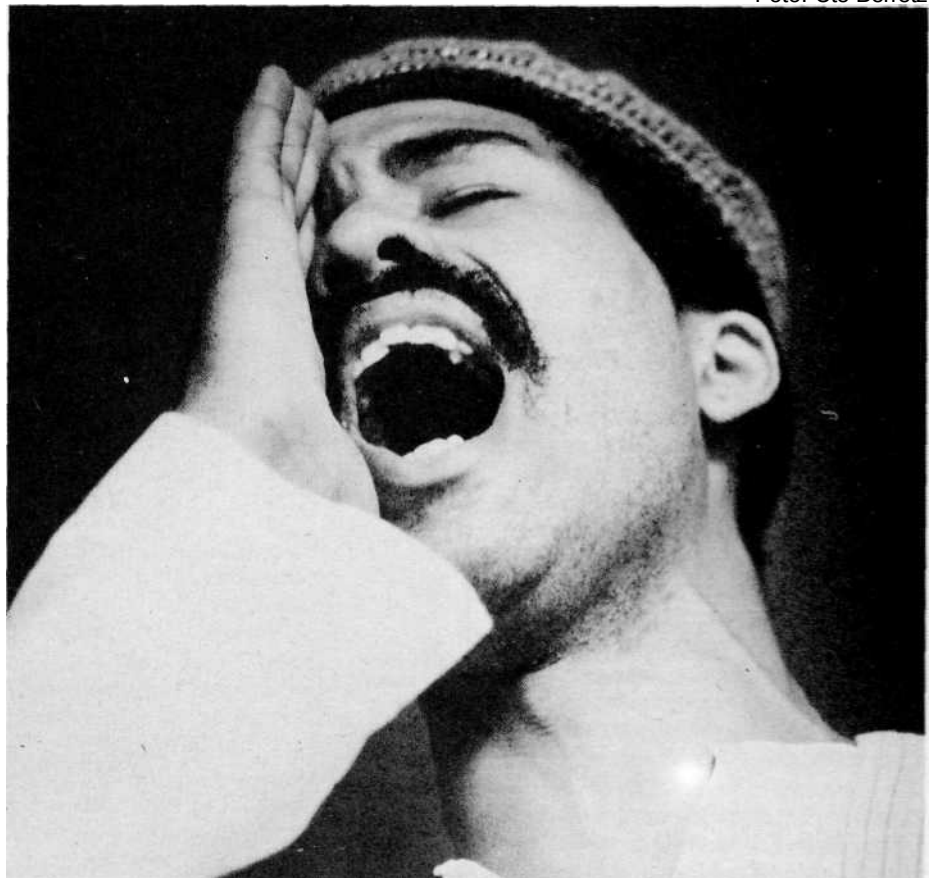
nicht alles Neue oder was dafür ausgegeben wird, aufgreifen will, doch einen roten Faden in der Programmkonzeption zu erkennen, fällt schwer. „Die Fülle der aktuellen Spielformen“, das ist alles und auch wieder nichts. Natürlich durfte der Neo-Bop nicht fehlen. Doch was die Herren Stan Getz, Woody Shaw oder David Schnitter präsentierten, waren keine Ruhmesblätter und enttäuschend. Wenn Bop zur Masche wird, also Standards neu aufbereitet werden, Chorusse wie früher klingen, dann ist von Kreativität nicht mehr viel zu spüren. McCoy Tyner schließlich, vor einem Jahrzehnt führender Pianist der Szene, ist heute eine Kopie seiner selbst. Umgeben von mittelmäßigen Studiomusikern, vermag Tyner keine gruppenmusikalischen Akzente mehr zu setzen. Martin Theurer, talentierter Free-Pianist aus Witten, ist für musikalische Höchstleistungen immer gut. Mit viel Drive und Dynamik bearbeitet er seinen Konzertflügel, entlockt ihm stets Klangkaskaden. Alexander von Schlippenbach hatte nicht gerade seinen stärksten Tag mit einem Quartett, dessen Zusammensetzung mit klangvollen Namen (Petrowsky, Rutherford, Sommer) offensichtlich noch keine Garantie bietet für musikalischen Erfolg. Es dauert lange, bis man zusammenfindet, und wenn, dann verlieren sich die Improvisationen im Rund des Gartens.

Neben klassischem Free Jazz, auch das japanische Sakata Trio hatte seinen gewichtigen Anteil daran, war auch Musik zu hören, wohlklingend und nicht aneckend. Was der Multiinstrumentalist Stephan Micus sinnfällig demonstriert, ist Weltmusik. Immer mehr wird dies im Jazz als improvisierter Musik deutlich. „Nicht japanisch, indisch, afghanisch, nicht bayrisch, es ist keine traditionelle Musik . . . nenn es wie du willst. Es ist vielmehr der ursprüngliche Wunsch, das innere Wesen dieser Kultur zu verstehen“, meint Micus. Mit Sitar. Flöte, Zither und allerlei Percussionsinstrumenten wird Lyrik zelebriert und ein Hauch fernöstlicher Mystik. Ebenso angenehm ist die Musik des Quartetts Frey/Tiepold/Thierfelder/Lang, das sich binnen kurzer Zeit auf der Szene durchsetzte. Lateinamerikanische und afrokubanische Rhythmik dominiert, allerdings oft in eingängiges Fahrwasser geratend. Eine breite Palette bot „Jazz in the garden 81“. Dessen Gestaltung setzt zu sehr auf das Beständige, stellte risikolos (zum wievielten Male?) gängige Bands vor. Europäische und deutsche Jazzer, das „ceterum censeo“ der Jazz-Kritik, waren wiederum unter ferner liefen zu hören. Doch das soll in absehbarer Zeit anders werden, versichert der Veranstalter. Am neuen Konzept wird gebrütet.

Reiner Kobe

Sein Pfad führt nach Afrika, in beredtem körperlichem Ausdruck: Kahlil El Zabar

Foto: Ute Berretz



Jazz aktuell

Auf Sparflamme

Jazz Festival Pisa

Das Internationale Jazz Festival Pisa ist eines der wenigen in Italien, die sich langfristig halten konnten. Zum sechsten Mal fand es dieses Jahr statt, trotz fast unüberwindlicher Geldprobleme. Auf die Eintrittspreise (ca. DM 20,- für 4 Tage mit Vormittags- und Nachmittagskonzerten) wollten die engagierten und unkommerziell arbeitenden Veranstalter die Kosten nicht abwälzen. So fiel der Workshop, von Musikern für das Publikum kostenlos durchgeführt, dieses Jahr den Sparmaßnahmen der Kommune zum Opfer. Eine weitere, radikale Lösung der Veranstalter: Solos, mehr als ein Dutzend; der Rest der Veranstaltung bestand aus Duos, einem Trio und zwei Quartetten. Es wurde versucht, aus der Not eine Tugend zu machen: Für mich war die unmittelbare Vergleichsmöglichkeit, die sich durch das Hören einiger Musiker als Solisten und dann in wechselnden Duos oder im Trio ergaben, sehr fruchtbar.

Verweilen - beim Schlagzeug

Am meisten haben mich die Solis des amerikanischen Trompeters und Flötisten Leo Smith und des Perkussionisten Paul Lovens beeindruckt. Trotz der verschiedenen Instrumente waren die Solis vergleichbar. Beide Musiker arbeiten extrem überlegt und vorsichtig. Man kann sehen, wie sie während des Spielens komponieren. Leo Smith scheint jede Note abzuwägen, die er einer anderen folgen lassen will, so wie jemand sich jedes Wort in einer sehr wichtigen Unterhaltung überlegt. Er erzeugt so fremdartige Klänge, wie ich sie auf der Trompete noch nicht gehört habe und er beherrscht ein unglaublich großes Arsenal unkonventioneller Techniken mit einer Perfektion, die die Voraussetzung für die exakte Umsetzung dessen ist, was er klar im Kopf komponiert. Wie für Lovens ist die Stille ein wichtiger Bestandteil seines Spiels. Am Ende seines Konzertes tanzte Leo, versteckt in einen bunten Sack, um die Verbindung mit afrikanischen Festen und den schwarzen Wurzeln seiner Musik herzustellen. Lovens geht eher experimentell, aber ebenfalls sehr überlegt vor. Er entdeckt Klänge mit einer Ernsthaftigkeit, wie sie im Spiel sonst nur Kinder haben. Es macht Spaß, seine kindliche Verwunderung über die von ihm erfundenen Klänge zu sehen, die er dann Raum und Zeit auskundschaften läßt.

Verglichen mit dem Schweizer Perkussionisten Pierre Favre, im Duo mit der französischen Sängerin Tamia, dessen Spiel

beruhigend, fast sakral ist und ein Gefühl von Weite in einem unbegrenzten Raum gibt, ist Lovens' Spiel aufregend und aktivierend. Da ich eher Orientierung suche als mich in einem Raum zu verlieren, bevorzuge ich Lovens' Spiel. Eine andere Art des Schlagzeugspiels stellte Jerome Cooper (USA) vor. Er spielte seine Komposition „25 the Blue of the Blues“, begann das Becken mit einem Bogen zu streichen und erzeugte Töne, die mich an eine ruhig arbeitende Industrieanlage erinnerten. Jerome nahm sich sehr viel Zeit, um ein Kontinuum von anschwellenden und abflauenden Wellen jammernder Töne aufzubauen, die leichte und graduelle Veränderung der Wellen war nur in der Diskontinuität, nur plötzlich bemerkbar. Der ungeduldige Zuhörer mag gelangweilt gewesen sein, wenn er nicht aktiv wurde in dem Sinne, daß er dem Stück selbst Rhythmus gab. Ich denke, es ist diese eigene geistige Arbeit, die in jedem Kunstgenuß steckt. Während ich Jerome zuhörte, erinnerte ich mich an einen Satz des Philosophen Gadamer, der sagt, daß es in der Erfahrung der Kunst darum geht, daß wir am Kunstwerk eine spezifische Art des Verweilens lernen. Es ist ein Verweilen, das sich dadurch auszeichnet, daß es nicht langweilig wird. Je mehr wir uns verweilend mit dem Kunstwerk einlassen, desto reicher erscheint es. Dies sei das Wesen der Zeiterfahrung der Kunst, und vielleicht ist es das, was man Ewigkeit nennt: die Weise, auf welche Kunst eine Überwindung der Zeit ist. Jerome beendete sein Solospiel mit einem Stück, das auf einem eindringlichen aber nicht penetranten Rhythmus basierte, den ich wie eine latente Bedrohung empfand.

Ein anderer Schlagzeuger, Andrew Cyrille, zeigte sein Können im Quartett mit dem Tenorsaxophonisten David S. Ware, dem

Trompeter Ted Daniel und dem Bassisten Nick de Geronimo und hielt die Gruppe gut zusammen. Aber die Spieler sahen aus wie ihre Musik: cool, ohne Enthusiasmus. Außer einigen kalkulierten Effekten passierte da nicht viel. Ich war überrascht über den langen Beifall.

Als Perkussionist des neuen Stils ist Cyrille weniger überzeugend. Die Benutzung von Plastik-Quietschern, Rasseln, Ketten und Hupen bleibt aufgesetztes Beiwerk zu seinem sonst traditionellen Trommeln. Gut fand ich den Anfang seines Solos, als er sehr leise spielte, sein Schlagzeug mit Stoffstücken gedämpft. Dieses behutsame Spiel paßte gut zu Richard Teitelbaums Synthesizer, der oft wie ein Klavier oder eine Spieluhr klang. Aber abgesehen von einigen Augenblicken machte jeder seine Sache und es kam nicht zu einem wirklichen Duo.

Kondo und seine Partner

Dies gelang dem amerikanischen Perkussionisten Milford Graves und dem japanischen Trompeter Kondo Toshinori. Sie inspirierten sich gegenseitig zu einer elektrifizierenden Feuermusik. Milford schien genau der richtige Schlagzeuger für Kondo zu sein: nervös, aber kein durchgängiges powerplay, das Kondos intensive Sprengkraft nur wiederholt, ihr aber nichts entgegenzusetzen gehabt hätte. Milford explodierte vor Energie und geriet fast außer Kontrolle. Er ahmte Kondos Körperbewegungen nach, die den Eindruck vermitteln, als sei es sein Körper, der die Musik erzeugt und die Trompete nur das Mittel, um sie hörbar zu machen. Überraschend, daß die Leute bei dieser aufheizenden Musik stillsitzen konnten, bis Milford seine Trommel schlagend, sich unter Publikum mischte, es zum Singen

Sein Synthesizer klingt einmal wie ein Klavier, ein anderes Mal wie eine Spieluhr: Richard Teitelbaum
Foto: Dagmar Gebers



und Swingen brachte, während er auf dem Boden krabbelte oder über die Sitze rollte. Milford glaubte, dem Publikum erklären zu müssen, was vorging und wie seine Musik zu verstehen sei: auf gar keinen Fall über den Kopf. Er möchte, daß seine Musik direkt ins Innere der Zuhörer geht, „ist es doch sein Herzschlag, der sein Schlagzeug spielt“. Obwohl die meisten Zuhörer dazu Beifall klatschten, kann ich Milford absolut nicht zustimmen. Mich stört seine Tendenz, den Verstand zu denunzieren und Gefühl und Verstand als sich ewig und unüberwindlich widersprechende Gegensätze darzustellen. Die Geschichte hat uns doch gelehrt, wie gefährlich die rein emotionale Aufnahme von Mitteilungen sein kann.

In seinem Trio spielte Kondo mit einem völlig anderen Schlagzeuger: Roger Turner. Auf einem Mini-Schlagzeug (drei kleine Trommeln, eine etwas größere und ein Becken) produzierte er ein weites Klang-Spektrum hauptsächlich dadurch, daß er die Schlagstöcke auf seinem Instrument rieb. Dies paßte gut zu Russells Gitarre, die kracht, knallt und quietscht. Russell scheint stark von Derek Bailey beeinflusst zu sein (aber welcher Jazz-Gitarrist ist das nicht!). Als Kondo auf einem riesigen Papier-Megaphon zu spielen begann, schien die Grenze der Belastbarkeit eines großen Teils der Leute erreicht zu sein. Sie verließen das Theater.

Kondos Spielweise blieb unbeeinflusst von den Musikern, mit denen er zusammenspielte, ob es Milford oder Russell und Turner, oder Peter Brötzmann war. Im Duo war Brötzmann eher der ruhige Pol, was nicht heißt, daß er sein sonstiges kraftvolles Spiel mit wahnsinnigen Höhenflügen und Abstürzen völlig vernachlässigte. In seinem Solo-Auftritt gefiel mir sein Spiel auf dem Tarogato, einem ungarischen Volksmusikinstrument: eindringlich sprechend, prustend und flüsternd. Die Musik war tänzerisch leicht, singend, lustig und enthielt einen wohl ausbalancierten Wechsel von Spannung und Entspannung, in verschiedenen Geschwindigkeiten wiederholt auf- und abgebaut. Alex Schlippenbach, seit langem bekannt als perkussiver Pianist, der den Flügel mit Ketten und Glocken und in den frühen siebziger Jahren sogar mit Brettern manipulierte, konnte im Solo und im Trio mit dem Saxophonisten Evan Parker und Paul Lovens gehört werden. In Schlippenbachs Solo fand ich es spannend, seine Musik bis zu dem Punkt zu verfolgen, von dem es kein Weiter mehr zu geben schien, und dann zu erleben, was er aus diesen Situationen macht. Mir gefielen auch die sanften Stellen, die er mit einem Gesichtsausdruck spielte, als traue er der von ihm erzeugten Harmonie noch nicht ganz.

Im Trio spielte er, verglichen mit früher,



Beherrscht ein unglaublich großes Arsenal unkonventioneller Techniken: Leo Smith

Foto: Matthias Creutziger

merklich anders. Er produziert nicht mehr diese endlosen Wasserfälle von Tönen, sondern spielt eher pointillistisch, läßt Lücken zum Einsteigen für seine Mitspieler. Paul folgte den anderen oft eine ganze Weile und setzte dann plötzlich etwas völlig Neues hinzu. Auch er gibt genug Spielraum, damit Parker sich entfalten kann. Parker spielte im Trio melodischer als bei seinem Solo tags zuvor. Ich bin noch immer fasziniert von Parkers technischer Perfektion, die es ermöglicht, daß sein Saxophon so klingt, als spielte eine ganze Saxophongruppe. Aber ich sehe auch eine gewisse Gefahr in dem vollständigen Fehlen von Themen in seinem Spiel und in der Atomisierung von Tönen bis in die kleinsten Partikel. Denn manchmal frage ich mich, wo das hinführen wird.

Solo oder Zusammenspiel

Aber zurück zum Trio. Im langen und un-gemein energiegeladenen Spiel ergaben sich die Soli spontan und ich hatte den Eindruck, daß sie von jenem übernommen wurden, der am wenigsten erschöpft war. Für mich gab dieses Trio das deutlichste Beispiel für die Vorzüge von Gruppenspiel verglichen mit Solo-Darbietungen. Die gegenseitige Inspiration, die Unterstützung, die einer dem anderen gibt, die Fähigkeit, den anderen Freiraum zu gewähren, ohne die eigene Verwirklichung zu behindern, das sind Qualitäten, die für mich zum Jazz dazugehören. Denn Jazz ist mehr als Musik. Jazz ist eine Lebensform. Wenn in einer Gruppenimprovisation deutlich wird, daß sich Individuum und Gruppe nicht als

Jazz aktuell

Gegensätze gegenüberstehen, sondern sich das Individuum erst durch die Gruppe voll entfaltet, dann wird Jazz zur konkreten Utopie und gibt Zeugnis von einer idealen sozialistischen Gesellschaft. Deshalb finde ich es auch nicht erstrebenswert, Solo-Konzerte im Jazz so dominieren zu lassen, wie auf dem diesjährigen Jazz-Festival in Pisa.

Die erwähnten Qualitäten des Zusammenspiels zeichneten das Duo Braxton/Teitelbaum aus, die sehr sensibel aufeinander eingingen. Streckenweise waren ihre beiden Instrumente nicht mehr auseinanderzuhalten. Ihr Spiel war lyrisch, manchmal traurig, aufbegehrend und von aufrüttelnder Intensität. Braxton konzentrierte sich darauf, eigenartige Klänge aus seinem Saxophon herauszuholen, ohne die Klappen zu benutzen. Wie für das Trio Parker. Schlippenbach, Lovens gab es tosenden Beifall. Ich war völlig ausgefüllt von ihrer Musik und fand die dritte Zugabe überflüssig. Natürlich, letztendlich entscheidet das Publikum, wieviel mehr es will, aber es sollte klar sein, daß das Erklatschen von Zugaben mehr ist als nur die schlechte Angewohnheit, niemals genug des Guten zu kriegen.

Taya Fischer überzeugte schon durch ihr Solo-Spiel: Geige, wild und dramatisch und meist ohne Überleitungen vom Zupfen zum Streichen der Saiten. Fast ohne Verfremdungstechniken erzeugt sie auf ihrem Instrument - ob mit den Fingern gezupft oder dem Bogen gestrichen - die seltsamsten Klänge und Geräusche.

Den Italiener Eugenio Sanna halte ich für einen Gitarristen, der die traditionelle Spielweise dieses Instrumentes überwunden hat, aber dennoch lyrisch und cantoral spielt und sehr verschiedenartige musikalische Sprachen beherrscht. Das Duo Fischer/Sanna zeigte, daß Zusammensein absolut nicht heißt, immer gemeinsam dasselbe zu tun. Es ist eine Frage der Toleranz und Flexibilität. Verschiedene Dinge zu tun und eins daraus zu machen, Gegenspiel produktiv für den einen wie den anderen werden zu lassen und die Impulse des Partners bis zu einem Extrem voranzutreiben, das war das Charakteristische für dieses Duo. Nichts davon bemerkte ich, als Taya Fischer mit dem englischen Flügelhomen Mike Charig „zusammenspielte“.

Ungereimtes

Es gab andere Soli und Duos: Russell und der portugiesische Geiger Carlos Zingaro oder der italienische Fagottist Dino Mariani. Reine, neue Musik, die dem Hörer ein Maximum an Aufmerksamkeit abverlangte. Es war diese kopflastige Atmosphäre des Festivals, die der Saxophonist und Baßklarinettist Michel Portal mit Bernard Lubat, Piano, Schlagzeug, Henri Texier, Baß und Jean Pierre Drouet, Perkussion,

kritisierte und überwinden wollte. Was sie aber als Alternative anboten, waren Albernheiten und Witzchen auf niedrigem Niveau. Sie trieben ihre Späßchen nicht nur mit Plastikkarotte und Konfetti, sondern auch mit dem Publikum, indem sie ihm die Sicherheit einer melodischen Musik und eines regelmäßigen Rhythmus gaben, sein Klatschen dirigierten und dann plötzlich den sicheren Grund wegzogen und die Leute ein wenig von oben herab irritierten. Musikalisch waren sie völlig unbefriedigend und eklektisch, und meine Enttäuschung war umso größer, als ich Portal und seine Gruppe als hervorragende Musiker kenne.

Eine andere Katastrophe war Annette Peacocks Konzert. Ein Lied wie das andere, musikalisch hohl, Texte über Liebe, Paradies, Angst, Einsamkeit und Träume, abgesehen von einigen sozialkritischen Texten, die die Dekadenz der Großstädte beschrieben und das Landleben romantisierten. Seelenschmalz, der absolut nicht ins Festival-Konzept paßte. Es gab scharfe Reaktionen aus dem Publikum, aber bei der Mehrheit kam Annette an, und sogar die meisten der Avantgarde-Musiker fanden sie gut. Ich vermute, weil Annette eine sehr charmante Frau ist. Aber wenn dies das Kriterium ist, um Kunst von Frauen zu beurteilen, dann möchte ich - als Frau - sagen, daß dies auch Diskriminierung von Frauen ist.

Natürlich, meine Eindrücke sind höchst subjektiv. Leo Smith negiert sogar das Recht von Kritikern, Musik zu beurteilen. Er hält es für die Pflicht eines jeden Musikers, seine Musik selbst theoretisch zu erklären. In einer Diskussion mit dem Publikum sagte er, daß Avantgarde-Musik verständlich gemacht werden muß, um den zunehmenden reaktionären Tendenzen im Jazz entgegenzuwirken. Besonders schwarze Musiker sollten über ihre Musik schreiben, da die herrschende Klasse etwas dagegen hat, daß die Schwarzen über ihre Angelegenheiten sprechen. Deshalb schreibt er (wie auch Braxton, Cecil Taylor und andere) Bücher über seine Musik und stellt sie in ihren sozialen Kontext. Sein letztes Buch, gerade ins Italienische übersetzt, wurde auf dem Festival vorgestellt. Ellen Brandt

Vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten

Michael Sagmeister Trio

Außermusikalische Mißklänge störten die Anfangsphase des Gastspiels, das das Michael Sagmeister Trio in der Augsburger Kreßlesmühle gab: Erheblich verzögerter Auftrittsbeginn, aufreizend langes Instrumentestimmen und nachlässige Burschikosität bei der spärlichen, wäh-

rend des zweiten Sets vollständig ausbleibenden Ansage lassen sich in dieser Häufung schwerlich als reine „Kavaliersdelikte“ abtun, zumal diese Negativakzente im insgesamt unengagierten und zu lauten Vortragsstil der beiden Eingangsstücke fortwirkten. Erst mit der gefühlvoll-dynamischen Interpretation einer Horace Silver Ballade, der ein rhythmisch auflockerndes Latin-Funk-Jazzstück folgte, schlug die bis dahin unterkühlte Stimmung auf Musiker- wie auf Publikumsseite um. Jetzt demonstrierte der Frankfurter Jazzgitarrist und Triochef Michael Sagmeister schnörkellos-gradlinig seine außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten und stellte eindrücklich unter Beweis, daß ihm seit 1978, dem Jahr seines vielbeachteten Debutauftritts als (damals gerade 18jähriges) Jungtalent bei der Newcomer-Matinee des Deutschen Jazz Festivals, zu Recht der Ruf vorausseilt, einer der herausragenden Musiker des bundesrepublikanischen Jazznachwuchses zu sein. Sagmeisters exzellente Gitarrentechnik resultiert aus einem wirkungsvoll-ökonomischen Plektrumseinsatz gepaart mit einem vorzüglichen Fingersatz. Dieser gestattet ihm, in den Lagen mit immenser Schnelligkeit und frappierendem Fluß auch bei schwierigen Intervallsprüngen (glänzende Oktavtechnik im Stil Wes Montgomerys!) makellos zu „swingen“ und das „Single Note“-Spiel zu einer durchdacht-sorgfältigen Melodieführung zu verdichten. Außerdem besitzt er eine erstaunliche Beweglichkeit bei den Akkordwechseln, die durch harmonische Ausgefeiltheit und rhythmische Prägnanz bestechen. Zu diesem gitarristischen Ausnahmekonnen (Vorbilder wie John McLaughlin, Terje Rypdal oder auch John Abercrombie sind nicht zu hoch gegriffen!), das sich innerhalb ausführlicher Soloausflüge vielfältiger Ausdrucksmöglichkeiten bediente, lieferten Sagmeisters Mitspieler, der aus Freiburg/Br. stammende Schlagzeuger Rolf Kilchling und der Kölner (etatmäßig bei Trompeter Uli Beckerhoffs Riot spielende) Bassist Rainer Linke, der eine „singend“-getragene, die langgezogenen-hallerzeugten Melodielinien der Gitarre passend ergänzende Spielweise pflegt, (im Anschluß an die angedeuteten Unstimmigkeiten im Anfangsteil) ein stets zuverlässiges Begleitfundament. Nach dem Höhepunkt des Schlußstückes, das in seiner thematisch-konzeptionellen Anlage viele Parallelen mit der Spielauffassung der amerikanischen Jazzrockgitarristen Pat Metheny und Larry Coryell aufwies, ging es natürlich nicht ohne Zugaben ab: Ein mit viel Feeling intonierter Slow-Blues, den das Sagmeister Trio zum mitternächtlichen Abschluß bot, konnte dann endgültig die Präsentationsdissonanzen der „Ouvverture“ dieses Jazzkonzertes musikalisch vergessen machen. Roman Kern

Das Paradies auf Erden ist in
New Orleans

Shangri La

Mit Paradies auf Erden ist bestimmt nicht die Bourbon Street in New Orleans gemeint, obwohl sie dem, der das erste Mal dort aufkreuzt, schon paradiesisch genug erscheinen muß. Neben dem vielen Dixieland in der Bourbon Street - man kann da so bewährten Musikern wie Thomas Jefferson, Wallace Davenport und der Clive Wilson Band begegnen - entdeckt man in den Seitenstraßen so manch andere interessante Attraktionen. So z. B. das Musical „Shangri La“ im „Blues Saloon“ in der Conti Street.

Auf dem Plakat im Fenster steht: „The New Orleans 1950's Rhythm And Blues Musical“. Shangri La bedeutet soviel wie „mythisches Land ewiger Jugend und Schönheit“, eben Paradies auf Erden, und kommt in der Novelle „Lost Horizon“ von James Hilton vor. In Anlehnung daran haben einige junge Leute diesen Begriff als Musical-Titel gewählt und den guten alten Rhythm and Blues wieder aufleben lassen. 12 Songs sind es, deren Texte überwiegend von Dalt Wonk stammen; die Musik schrieb und arrangierte Charles Neville. Diese R&B-Show ist Sehens- und hörens- wert, vom langsamen Blues über heftige Shout-Nummern bis zum wilden Tanz ist alles vertreten. Und die Künstler bieten ihr Bestes.

So Lady BJ (als Fern Foster), wenn sie die Songs nicht nur einfach vorträgt, sondern z. B. „Burning up“ und „Slow and easy“ wahrhaft zu durchleben scheint („Your fire in my soul will always burn soo“) oder erregt fragend immer wiederholt „What do you do without me?“ Mich beeindruckte Frozine „Jo“ Thomas (als Cecile Le Day) am meisten. Sie sang gefühlvoll Blues („Sands of time“) und begann dann urplötzlich mit enormem Einsatz zu shouten und zu swingen, wie man es lange nicht gehört hat. Da waren die seligen Zeiten des R&B ganz hautnah. Ein anderes Pardestück war „Hot mama“, worüber in einer Kritik vor Ort zu lesen war: „she struts as smooth as butter and rocks until the preacher gets enough“. Treffender kann man es nicht sagen.

Beide Damen haben prächtige Bluesstimmen, wirken in ihren engen Kleidern sehr sexy und lassen in ihren Vorträgen an Deutlichkeit nichts fehlen. Da kann es schon mal passieren, daß beim Stampfen oder Hüfteschwenken (geline ausge-drückt!) einiges an engen Sachen zu Bruch geht, und sei es nur, daß ein Rocksaum platzt oder ein Knopf oder eine Schnalle ins Publikum kullert.

Die begleitende Band ist ganz hervorragend besetzt: Charles Neville, Altsaxophon, Flöte, David Lastie, Tenorsaxo-



Der Rhythm and Blues lebt wieder auf: Shangri La Ensemble

Foto: Horst Herling

phon, Terry Manuel, Klavier, „Hutch“ Hutchinson, Bass, und Stanley Stephens, Schlagzeug, lassen förmlich ihre „Puppen“ tanzen und steuern mit ihrer Begleitung und mit ihren Sololeistungen zum Gesamterfolg nicht wenig bei. Allen voran David Lastie, der in den R&B Nummern schön honkende Soli auf dem Tenorsaxophon losläßt. Ein schönes Erlebnis am Rande des French Quarters. Auszüge aus „Shangri La“ wurden auch mit zum Teil wechselnder Besetzung beim Festival in den Fair Grounds gebracht, wobei die Truppe ebenfalls mit viel Beifall bedacht wurde.

Horst Herling

Ungestüme Materialschlacht

Hans Kraus-Hübner Gruppe

„Ex Ovo Pro“-Pianist Hans Kraus-Hübner hat einen neuen musikalischen Vorstoß gewagt. Der in Sachen Jazzmusik unermüdliche Altdorfer Musiklehrer beschäftigt sich seit Jahren mit den elektronischen Klangmöglichkeiten des Synthesizers. Die Umsetzung erfolgt diesmal im Quartett. Als Schlagzeuger hat er sich dafür den Volker-Kriegel-Drummer Evert Fraterman angeheuert; Baß und Percussionsinstrumente bedienen zwei Nürnberger: Peter Paul Freitag und Klaus Mages. Doch beinahe hätte das sommerlich-heiße Wetter mit all seinen Stadtteil-, Straßen- und Burggrabenfesten das mit einiger Spannung erwartete Nürnberger Debüt zum Platzen gebracht - mangels Masse. Gähnende Leere im Nürnberger Jazzstudio. Warten auf Gäste, Kaffeepause, dann - der Keller hatte sich inzwischen leidlich gefüllt - volle Fahrt voraus.

Mit der hier gezeigten Vehemenz und Lautstärke hätte man die Nürnberger Burg

beschallen können. Kraus-Hübner geht voll in die Tasten. Drei Synthesizer stehen ihm zur Verfügung, zusätzlich die Stimme, gutturale Formanten, die, elektronisch verwandelt und verfremdet, eine zusätzliche Steigerung bedeuten. Es entstehen kompakte Klangblöcke, deren rockig-orchesterlicher, geballter Sound beinahe schon etwas Beklemmendes ausstrahlt. Das geht durch Mark und Bein.

Ein äußerst präziser, schneller und quirli- ger Drummer muß hier Akzente und Gegenschwerpunkte setzen. Evert Fratermans „Mild Maniac“-Erfahrung kommt hier voll und schlagkräftig zur Geltung. Es ist immer wieder überwältigend, was manche Jazz-Rock-Schlagzeuger so über die Trommeln und Becken laufen lassen. Vollendete Motorik, kraftvoll und intelligent eingesetzt. In Kraus-Hübner ist es mehr der kompositorisch planende Geist, der zur Entfaltung kommt; das meiste liegt wohl schon in seinem Kopf parat, bevor er sich an die Keyboards setzt. Bei Fraterman dagegen kommt mehr das vitale Element zum Zug, das die verkabelten Klangfestungen der Synthesizer aufbricht und die Statik des elektronischen Soundkörpers entzerzt. Ohne ihn wäre solch ungestüme Materialschlacht nicht möglich.

Ein wenig unterschätzt wird dabei freilich die enorme Wirkung einer raffiniert gesetzten Pause, die läuternde Kraft einer behutsamen Sequenz, die Faszination der leisen, aquarellhaften Töne. Hier ergäben sich ungeahnte Chancen für Percussion und Baß. Ich wünschte mir eine stärkere akustische und dynamische Differenzierung, Schattierungen, Farbtupfer. Eventuell könnte auch ein zweites Melodieinstrument gute Dienste leisten - ein Saxophon oder eine Gitarre. Aber es müßte schon was Gutes sein.

⋮ :>'".>.,... j- Bernd Ogan

Jazz aktuell

Kunst und Anti-Kunst

Schlippenbach/ Johansson und Theurer/Lovens

Das Berliner Haus am Waldsee ist weniger akustisch, wohl aber räumlich, mit seinen verwinkelten Galerieecken und dem wohlthuenden Blick auf Veranda und Park, günstig für jene Sommerfreitage und -Sonntage, die das Kunstamt Zehlendorf auch in diesem Jahr mit frei improvisierter Musik anfüllte (die Wunschparole „Fall in Jazz“ ist da wohl eher Vater des amtlichen Gedankens). Die Free Music Production als Programmplaner beschloß die Reihe mit zwei Piano-Schlagzeug-Abenden, die im Vergleich zwei avancierte Möglichkeiten anboten, musikalische Gefühlsintensitäten zu erarbeiten. Da ist, altgedient an vorderster ästhetischer Front, Alexander von Schlippenbach. Er hat die tradierte Haltung des Pianisten, aus totaler Verausgabung heraus, extremisiert. Aus hohem Schulteransatz und mit Händen wie Forken - von hinten sieht das aus, als spiele Cecil Taylor die berühmten Hanon-Etuden (und die klingen auch manchmal unverhohlen auf) - werden die sozial und im Kunstan-spruch fremdesten Musikstile und -materialien in freier Assoziation einander ange-nähert, umgewandelt, in den Strom fortrei-ßender Intensität geworfen. Von außen mag sich das zuweilen gleichförmig anhö-ren. Schlippenbach erklärt nicht, was er beim Anblick natürlicher Materialgewalten fühlt.

Man kann auch das Meer nicht erklären. Da kann man sich nur hörend hinzusetzen. Denn jeder musikalische Klang, jeder Stil hat seine Ausdrucksgebärde, und diese Gebärden profilieren sich bei Schlip-penbach wiederum als intensiv erlebtes Material. Da extemporiert Schönberg einen Foxtrott, versucht Liszt sich am Ragti-me, und Jelly Roll Morton zelebriert ex-pressiven, weitintervalligen Alban Berg. Schlippenbach kreuzt ihre Gebärden mit Cluster werfender, ins Ungefähre des Stromes präzise treffender Heftigkeit; sein linkes Bein klemmt unter dem Flügel fest, körperlicher und musikalischer Wider-stand sind befruchtend gleichgesetzt. Das wichtigste Formmittel dieses Intensiv-stroms ist naturgemäß die Repetition: die Wiederholung, das Ostinato, das Ansam-meln, Auflösen, Verfließen. Der schwedische Berliner Sven-Ake Jo-hansson, der, wenn Schlippenbach gera-de mal Schönberg spielen „läßt“, dazu passend auch schwüles

Versmelodram rezitiert oder zum Akkor-deon greift -, er betrommelt zäh und mit Vorliebe die Normalität seines Schlag-zeugs, aus der Perspektive des Hand-tuchs, des Schuhspanners, des Violinbo-gens, bebläst es mit Trockenerbsen; oder umgekehrt wechselt er das Schlagzeug gegen Telefonbücher und Schaumstoff ein. Der irrt, der einen Komiker vermutet. Johansson ist ein Phantast des Normalen. Da spielt Dada mit Schönberg zusammen, was historisch stimmt.

Schlippenbach entdeckte bei einem Kur-sus den Wittener Pianisten Martin Theurer (der kürzlich bei Jazz in the Garden auf-trat), und Theurer ist ästhetisch Schlip-penbachs Alter ego. Während Schlippen-bach und Johansson ihr Instrumentalspiel über selbstgestellte Erschwerungen und Umwege gleichsam neu suchen und als Natürliches vollenden, spielen Theurer und kongenial sein Aachener Schlag-zeugpartner Paul Lovens gegen ihre In-strumente an. Neue, ungewohnte Klang-arten sind unendlich viel und vielfältig prä-pariert, auch Perkussionstypen, und die beiden verhalten sich körperlich gegen ih-re Instrumente. Singende Säge und prä-parierter Cembaloklang sind da noch der konventionellste Einfall; zumeist werden Klanghörspiele ertüfelt, die verblüffen. Da sirrt, flüstert, knallt, zirpt, dümpelt, tost, rauscht es auf und dennoch sind nur ein Flügel und vielerlei Perkussionsinstru-mente zu sehen. Ein eigenes Reich der Anti-Kunst, wo musikalisch Objet-trouve und Ready-made virtuos zur Kunst erklärt werden. Und, wo wir gerade in den Kate-gorien der bildenden Kunst gelandet sind: Schlippenbach/Johansson mögen dann dagegen die Jazz-Kubisten sein, die mu-sikalische Begriffe illusionslos normal zu rekonstruieren trachten.

Jürgen Engelhardt

Nicht klein zu kriegende Geduld der
Dozenten beim

Jazzkurs Weikersheim

Es scheint sich zu bewähren: das Konzept des „Jazzkurses für fortgeschrittene Amateure“, der vom 12.-18. Juni zum fünften Mal in Weikersheim stattfand. Für die Teilnehmer eine Menge Jazz: vormit-tags Theorie und Instrumentalunterricht, nachmittags hauptsächlich Combospiel mit der zunächst etwas unscharf daste-henden Zielrichtung Standards, Latin, Free-Jazz oder Jazz-Rock, je nach Lust und Laune des betreuenden Dozenten und seiner Gruppe. Abends dann die Big Band mit ihrem chronischen Posaunen-mangel.

Wer wollte, konnte also locker auf neun Stunden betreuten „Jazzunterricht“ pro Tag kommen!

Fast unverändert auch diesjahr die be-währte Mannschaft: Als Leiter Sigi Busch, Kontrabaß, Otto Wolters, Klavier, Chri-stopth Lauer, Saxophon, Wolfgang Breuer, Big Band, Uli Beckerhoff, Trompete, John Thomas, Gitarre, Peter Giger, Schlagzeug und Percussion mit Jo Thönes als Assi-stenten - es waren 14 Schlagzeuger zu versorgen!

Bei aller Begrenzung, die ein einwöchiger Kurs mit sich bringen muß, war doch auch eine Menge Theorie bei den Praktikern zu lernen, denen man heutzutage nicht mehr nachsagen kann, sie hätten nur von Tuten und Blasen eine Ahnung. Man muß stau-nen, wie weit der heutige Jazz theorie-orientiert angelegt ist, es niemanden mehr gibt, der nicht genau durchschaut, was er spielt.

Eins noch, was typisch ist für Weikers-heim: die Atmosphäre! Sie ist gekenn-zeichnet natürlich durch die Umgebung:

Ertüfelt mit Paul Lovens verblüffende Klanghörspiele: Martin Theurer Foto: Norbert Gerdes



das Schloß, der herrliche Park (den man zum Üben benutzen konnte!), aber ebenso eindeutig durch die recht zusammengewürfelte Mischung der Teilnehmer und die gute Laune und nicht klein zu kriegende Geduld der Dozenten ...

Heinzpeter Schmitz

Anregende Atmosphäre

6. Leipziger Jazztage

Die Möglichkeit des Vergleichs kann sich nicht so sehr auf die Feststellung von Niveauunterschieden beziehen als vielmehr auf ein Angebot zur Orientierung in einem verzweigten Netz musikalischer Richtungen. In diesem Sinne erschienen mir die diesjährigen Leipziger Jazztage die gelungensten ihrer relativ kurzen, jedoch bereits Kontinuität andeutenden Geschichte. Die einheimische Szene wurde durch das Duo des Saxophonisten Manfred Hering mit dem Gitarristen Helmut „Joe“ Sachse glänzend vertreten. Beide haben in langer Zusammenarbeit ein schlüssiges Konzept entwickelt, das an die Qualitäten einer integrierten Gruppe erinnert und dennoch ohne die Rhythmusgruppe im landläufigen Sinn auskommt. Hering und Sachse können sich mit erspielter Sicherheit auf ein gemeinsames Materialreservoir beziehen und auf erstaunlich „freie“ Weise damit umgehen. - Improvisationsmusik von kammermusikalischem Charakter bot das Trio des Pianisten Hannes Zerbe mit dem von der klassischen Musik kommenden Tubisten Dietrich Unkrodt sowie dem Saxophonisten und Klarinettenisten Manfred Schulze. Im Versuch, verschiedene musikalische Erfahrungswelten zu integrieren, wurde Problematisches und Prägnantes erlebbar.

Ein ganzer Abend blieb dem Globe Unity Orchestra vorbehalten, das sich im ersten Teil zunächst in kleineren Gruppen präsentierte. Faszinierend fand ich vor allem das Quartett mit Alexander von Schlippenbach, Evan Parker, Paul Lovens und Buschi Niebergall. In den Orchesterpasagen wurde deutlich, welche Energie und Dynamik von Globe Unity ausgeht, und auf welche Weise sich der vor fünfzehn Jahren entwickelte Ansatz in die Zukunft projizieren ließ. Unter den herausragenden Solisten: Ernst-Ludwig Petrowsky. Das Orchester brauchte mehr als gelegentliche Auftritte, auch mehr als einen Abend; es brauchte „Jazztage“ für sich, um seine eigenen Klangdimensionen ausschöpfen zu können. - Immerhin hätte dieser eine Abend den Besuch der Leipziger Jazztage gelohnt.

Albert Mangelsdorff, Ernst-Ludwig Petrowsky, Buschi Niebergall und Andrea Centazzo ließen sich an einem anderen



Beziehen sich mit erspielter Sicherheit auf ein gemeinsames Materialreservoir: Helmut „Joe“ Sachse (l.) und Manfred Hering
Foto: Otto Sill

Abend auf das Risiko einer unvorbereiteten Quartettbegegnung ein, die gerade durch den Arbeitscharakter, durch die Art unterschiedlichen Reagierens und prozessualen Findens musikalischer Gemeinsamkeiten Aufmerksamkeit beanspruchte. - Ein Trio, das sich der Auslotung von Klangstrukturen widmet, bilden Ulrich Gumpert, Radu Malfatti und Tony Oxley. Bemerkenswert erschien, wie all das zusammenkommen kann: Soundexpeditionen, Clusters, Akkorde, plötzlich eingestreute Motive, spielerischer Umgang mit Geräuschhaftem. In diesem Trio wurde es demonstriert.

Jazzrockiges mit flatternd freien Trompetenlinien bot das Milan Svoboda Quartett aus der Tschechoslowakei. Nicht recht überzeugen konnte das ungarische Lajos Horvath Quartett, dem es - trotz interessanter Passagen des Geigers und Pianisten Lajos Horvath - an einer Gruppenkonzeption mangelte. - Zu den Gruppen, die das Publikum „im Nu“ begeisterten, gehörte Third Eye mit dem Coltrane-inspirierten Wilton Gaynair, dessen unüberhörbare Qualitäten vielleicht noch mehr Anerkennung verdienen. - Ein Erlebnis besonderer Art wurde der Auftritt von Gunter Hampel und seiner Galaxie Dream Band mit einer gleichermaßen frei schwebenden und von dichter Bewegung gekennzeichneten Musik, die von Hampel geprägt wird, aber ohne das kollektive Zusammenwirken aller - beseelt und beeindruckend: Jeanne Lee und Perry Robinson - kaum denkbar ist.

Das schon zur Tradition gewordene Piano-Solokonzert im Leipziger Alten Rathaus stellte John Fischer vor, der auf eine eigenwillige Weise traditionelle und avancierte Elemente miteinander verband. Fischers Spiel kommt aus der europäischen

Tradition, widersetzt sich aber mit einer sicher in Amerika gewachsenen Einstellung der Trennung von „ernsten“ und „unterhaltenden“ Absichten. Fischer spielte zum Abschluß auch noch einmal ganz allein in der großen Kongreßhalle. Zuneigung zum Publikum setzen wir mitunter allzu schnell mit Zugeständnis gleich. Im emotionalisierten Spiel Fischers wurde - wie immer man zum Material stehen mag - etwas anderes deutlich: eine Haltung.

Zu den Überraschungen und Höhepunkten der Leipziger Jazztage gehörte der Auftritt des Doppeltrios von Dieter Glawisch, Klavier, Baßtrompete, und Ekkehard Jost, Bariton-, Baß, Altsaxophon. Ausgeprägtes Formbewußtsein stand improvisatorischen Entfaltungen nicht im Wege, sondern ermöglichte dynamische Steigerungen von kollektiver Expressivität. Mit dieser Musik, die sich vom Klanglichen über starke Themen zu assoziativen Weiterentwicklungen aufschwang und bei der die Lust am Musizieren unüberhörbar war, schien ein Nerv des Publikums getroffen. Es ging enthusiastisch mit.

Zum Festival wurden die Leipziger Jazztage durch die angenehme und anregende Atmosphäre, durch nächtliche Sessions, ein erstmals in der DDR veranstaltetes Podiumsgespräch zu Fragen europäischer Jazzentwicklung mit internationaler Beteiligung, einen Erfahrungsaustausch von Jazzclubs im Kulturbund, nicht zuletzt durch ein aufnahmeberechtigtes Publikum. Bemerkenswert schließlich, daß die Jazztage ausschließlich von Amateuren, von Kraft und Freizeit einsetzenden Jazzfreunden organisiert werden, die sich im „jazzclub leipzig“ beim Kulturbund der DDR zusammengefunden haben.

Bert Nogliki

Jazz aktuell

20jähriges Bestehen

Villinger Jazzkeller

Man sollte es nicht glauben, doch stimmt es: Der Jazzkeller in der Schwarzwaldstadt Villingen wird in diesem Herbst 20 Jahre alt. Obwohl er damit zu den Veteranen der deutschen Jazzszene zählt, erfreut er sich einer ungebrochenen Vitalität. Und weil zwei Jahrzehnte Jazz ein Grund zum Feiern sind, wird zwischen dem 11. und 19. September mit sechs Konzertabenden und einer Filmvorführung Geburtstag gefeiert.

Seit 1961 gibt es die beiden gemütlichen Kellerräume in der Webergasse, mitten im Zentrum Villingens gelegen. Was ein Häuflein aufrechter Enthusiasten damals ins Leben rief, wurde bis heute kontinuierlich fortgesetzt. Eigentlich erstaunlich, denn zwischen 1961 und 1981 mußten so viele andere Clubs aus den verschiedensten Gründen aufgeben. Für die Ausdauer gibt es gute Gründe. Einmal den Glücksfall mit den Räumlichkeiten, die seit der Gründung nicht mehr gewechselt werden mußten. Ein ehemaliges Kitt- und Glaserlager ist heute gemütliches Vereinslokal der Jazzer. Musiker und Publikum loben die Atmosphäre hier gleichermaßen. Die Eigentümer des Hauses Webergasse 5 haben durch die Bereitstellung der Räume sicher auch ihren Anteil an dem so regen Jazzleben in Villingen. Dann gehören zu einem Club natürlich auch die Idealisten, die eine Menge Freizeit aufbringen, damit die viele Arbeit hinter und vor den Kulissen bewältigt werden kann. Für die engagierte Tätigkeit in Sachen Jazz fanden sich bisher immer begeisterungsfähige - meist junge - Leute, die für den Fortbestand sorgten.

Das erste Konzert der Jazzvereinigung Villingen, wie der Club damals hieß, konnte 1961 nicht im Jazzkeller stattfinden, die Umbauarbeiten waren noch nicht abgeschlossen. So spielte die Modern Jazz Group Tuttlingen damals in einem anderen Saal vor zahlreichen Musikfreunden. Und seitdem fanden regelmäßig Abende mit den verschiedensten Bands statt; kaum noch feststellbar ist, wieviele. Nur ist sicher, daß so ziemlich alle namhaften deutschen Jazzmusiker in dem relativ kleinen Keller gespielt haben - viele von ihnen fast regelmäßig. Albert Mangelsdorff zum Beispiel oder Gunter Hampel, Peter Brötzmann, Wolfgang Dauner, Manfred Schoof, Alex von Schlippenbach - und wie sie alle heißen. Daneben internationale Stars wie Archie Shepp, Charlie Mariano oder Jasper van't Hof. Dabei ist das Angebot des Jazz-Clubs Villingen viel umfangreicher, als es diese Namen aussagen. Die verschiedensten Stilarten werden gepflegt: Dixie, Swing,



Spielte ein humorvolles, positiv-persiflagehaftes Potpourri mit Scott Joplin Kompositionen: Steve McCall
Foto: Roland Fischer

Blues, Bop bis hin zum Free. Neben bekannten Bands treten auch regelmäßig Nachwuchsgruppen oder weniger bekannte Jazzformationen auf. In der Regel hat jede Jazzrichtung in Villingen ihre Anhänger. Und nicht allein der Jazz fand hier vor 20 Jahren seinen Anfang: Literaturabende, Kunstausstellungen und politische Gesprächsrunden gehörten in der ersten Zeit zu den kulturellen Aktivitäten hinter den dicken Gewölbemauern. Sogar eine Theatergruppe existierte zwischenzeitlich. Und der jetzt in Villingen bestehende Folk-Club ist eigentlich auch ein Ableger der Jazzer, denn bis vor einigen Jahren standen auch Folkloreabende regelmäßig auf dem Programm. Natürlich steckt ein solch nichtkommerziell geführter Club meistens in finanziellen Schwierigkeiten. Die laufenden Unkosten (Heizung, Strom, Miete) wollen getragen werden und über den Eintritt alleine läßt sich kaum eine Gruppe bezahlen, denn viel mehr als 100 Zuhörer passen absolut nicht in die Kellerräume und Erweiterungsmöglichkeiten gibt es nicht. So bleibt einzig aus dem Getränkeverkauf eine schmale Gewinnspanne, über die sämtliche unvorhergesehenen Ausgaben außerdem mit bezahlt werden müssen. Ein relativ bescheidener Zuschuß der Stadt hilft da auch nicht viel weiter. Aber irgendwie hat es der Jazz-Club Villingen bisher immer geschafft, den Kopf oben zu behalten. Warum sollte das künftig anders sein?

Zum „20jährigen“ spielen zwischen dem 11. und 19. September unter anderem: die Waldi Heidepriem Jazz Group, das Zipflo Reinhardt Quartett, Brötzmann-Miller-Moholo und das Christoph Spendel/Wolfgang Schlüter-Duo.

Friedhelm Schulz

Phantastische Kollektivimprovisationen

Air

„Warten auf Air“ hieß - in leichter Abwandlung des Beckettschen Dramentitels - zunächst die unfreiwillige Devise für die gut 100 Besucher des Jazzkonzerts der schwarzamerikanischen New Yorker Trio-Formation Air, die im Rahmen einer Deutschland-Österreich-Frankreich-Tournee auf Einladung des Augsburger Jazz-Clubs im Bürgerhaus Kreßlesmühle gastierte. Allerdings waren (ganz im Gegensatz zum letztlichen Ausbleiben Godots) Saxophonist und Flötist Henry Threadgill, Schlagzeuger Steve McCall und Kontrabassist Fred Hopkins dann nach ihrem verspäteten Eintreffen voll engagiert präsent und sorgten (fast tropische Abendtemperaturen trieben das Thermometer in der „Mühle“ gewaltig in die Höhe) zumindest für musikalisch sauerstoffreichste „Frischlufte“. Vom balladesk-ruhigen Beginn an, für den Threadgill den ausgeglichen-warmen Ton der relativ selten gespielten Baßflöte wählte, präsentierten die Air-Musiker mit mitreißender Spielleidenschaft und in reaktionsfreudig-sensiblen Ensemblegeist einen trotz (oder gerade wegen) aller Komplexität stets eingängig-durchsichtigen Free Jazz, der sie (alleamt der auf experimentellen Jazz eingeschworenen Chicagoer Musikervereinigung „Association for the Advancement of creative Musicians“ angehörig) gegenwärtig neben dem Art Ensemble of Chicago und dem World Saxophone Quartet als führendes Ensemble der avantgardistischen New Black Music ausweist.

Vorrangig drei herausragende Komponenten sind bei Air eine interessant-originäre Synthese eingegangen: Instrumentelle Perfektion und Virtuosität, gefühlsmäßig-intellektuelle Vertrautheit mit den historischen Ursprüngen der afro-amerikanischen Musiktradition, deren Stilausprägungen souverän beherrscht werden, und nicht zuletzt - als bewunderungswürdiges Ergebnis einer mittlerweile zehnjährigen (!) kontinuierlichen und intensiven Zusammenarbeit - phantastische Kollektiv-

timprovisionen, deren kommunikative Dichte dem fast ausschließlich auf Spontaneität beruhenden Stückeaufbau ein Höchstmaß an Geschlossenheit der Durchführung verleiht. Man vergißt bei Air schon nach wenigen Takten, daß „nur“ drei Musiker agieren; totale Gleichberechtigung der Musiker bzw. Instrumente führt beim Air-Trio (das aufgrund der Vielschichtigkeit und Vielfalt der erzeugten Klangwelten nicht mehr als solches empfunden wird) zu einer niveauvoll überzeu-

Mitreißende **Spieleidenschaft, reaktionsfreudig-sensibler Ensemblegeist: Henry Threadgill**
Foto: Roland Fischer



genden, radikalen Sprengung des solistisch beschränkten Rahmens herkömmlichen Triospiels. Es ist dies aber keine Radikalität, die der hermetischen Exzentrík oder elitären Exklusivität verfällt und den Zuhörer auf der Strecke läßt: Air verwendet stets (allerdings unter neuer, absolut eigenständiger Beleuchtung) musikalisch Bekanntes, Gehörtes, Er- und Begriffenes, körperlich Erlebtes und Erfahrenes - emotional-intellektuell elementare Musik für Herz und Hirn!

Mehr als verdient daher der langanhaltende, begeistert-herzliche Schlußapplaus, der Steve McCall nach einer furiosen Zugabe (ein humorvolles, positiv-persiflagehaftes Potpourri hinreißend interpretierter Kompositionen des Ragtime-Pianisten Scott Joplin und des großen alten New-Orleans-Mannes Jelly Roll Morton, denen Air in ihrer bislang letzten, 1980 produzierten LP Air Lore, Arista Novus AN 3014, ihre traditionsbewußte Reverenz erwiesen haben) mit viel augenzwinkerndem Understatement gegenüber den Zuhörern („You are too kind!“) das - hoffentlich einlösbare - Versprechen abgeben ließ, bald wieder in Augsburg für „Fresh Air“ zu sorgen.

Roman Kern

In Moskau zu Gast

John Fischer und Hans Kumpf

Ein ungewöhnliches Ereignis fand im „Musikalno-Pedagogitscheskoje Utschischje Gnesinich“, dem Musikpädagogischen Institut Gnessin statt. Gäste der Jazz-Abteilung des Colleges waren John Fischer, eine schillernde Figur der New Yorker Loft-Szene, und Hans Kumpf. Klarinetist, Fotograf, Musikkritiker und im letzten Jahr die „Deutsche Verbindung“ zwischen dem Jazz im Westen und der Sowjetunion.

Den beiden, die zuvor zwei Konzerte in Leningrad gaben, gesellten sich zwei sowjetische Top-Musiker zu: der Tenorsaxophonist Alexej Zubov und der Pianist Leonid Tchizhik. Soli von Fischer auf dem Piano und Kumpf auf der Klarinette wurden abgelöst von „Ost-West-Duos“. Die Improvisationen der vier zusammen wurden vom Auditorium enthusiastisch gefeiert. Zuvor vollführten Fischer und Kumpf den am meisten kommunikativen Beitrag des Abends, nämlich ein Vokal-Duett, bei dem das fröhliche Publikum in einen piepsenden, schnarchenden, singenden, flüsternden und schreienden Chor umfunktioniert wurde. Die Session war geradezu unglaublich, und sie war eine wertvolle Erfahrung für beide Teile.

Alexej Bataschew

Jazz aktuell

Viele repräsentative Europäer beim

III. Münsteraner Jazz-Festival

Eröffnet wurde das Festival im Preußen-Stadion von der Münsteraner Gruppe Pro Ton, neben der Kölner Headband übrigens die einzige Formation, die sich auch eines elektrischen Instrumentariums bediente. Das musikalische Spektrum schien hier etwas zu breit geraten, allerdings gefielen einige Kompositionen des Gitarristen Klaus Merkel gut. Neben ihm ist noch der Saxophonist Wolfgang Fiege hervorzuheben, der schöne Soli voller Wärme blies. Mit viel Spielwitz und rasanter Geläufigkeit folgte Jasper van't Hof, zur Abwechslung einmal nur auf dem Piano und ohne elektronisches Instrumentarium: Nachdrücklich bewies er, wie ein Solist sein Publikum trotz starken Regens in Begeisterung versetzen kann. Stilistisch ist van't Hof überhaupt nicht zu verwechseln. Er sucht nicht den Vergleich mit Epigonen des Pianos, sein Weg ist - das hört man auch beim akustischen Instrument - vorbestimmt vom elektrischen Möglichkeitsensemble. Kennzeichnend für ihn sind verwobene Klangteppiche, die Grundlinie liegt dabei immer in der linken Hand, die rechte umspielt, verziert. Mit seinem Filigranspiel, Anklänge an impressionistische „E-Musik“ sind unüberhörbar, sind van't Hofs Möglichkeiten keineswegs erschöpft: In der ausgesprochen komischen Zugabe bewies er, daß auch geschlagene, gestampfte Rhythmik sein Metier ist. Vervollständigt wurde der erste Abend (neben dem abschließenden Catherine-Trio) durch die Kölner Headband: Titel wie „Tingeltown“ und „Dampfwalzer“ umreißen relativ genau die spielerischen Elemente ihres Jazzrock. Das Quintett sucht sich muntere, eingängige Themen und löst sie in komplizierte Strukturen auf. Überraschende Figur der Gruppe war der Saxophonist Norbert Stein., seine Saxophone brachten die entscheidende Dynamik in die Musik.

Nach dieser lautstarken Musik eroberten ganz leise Klänge die Zuhörer: Es machte riesigen Spaß, dem Pianisten Walter Norris und dem Bassisten Aladar Pege zuzusehen und zuzuhören. Sie schienen sich fast blind zu verstehen und waren immer fähig, die vom jeweils anderen vorgegebenen Ideen aufzugreifen. Das war ganz impressionistische Musik voller geschmeidiger Tupfer, ohne dabei glatt zu wirken. Ihre ganz eigene Interpretation von Jazz zeigte sich besonders bei dem Standard „Cherokee“. Norris spielte mit der Geläufigkeit eines Art Tatum, mit stark swingenden Momenten, und Pege mit weichen, warmen Baßlinien, die wohl einzigartig bei diesem Festival waren; was Aladar Pege

zupfte, konnte von anderen nur mit dem Bogen zum Ausdruck gebracht werden. Höhepunkt des zweiten Tages sollte - so hatte es der Veranstalter geplant - das Bennie Wallace Trio zusammen mit Albert Mangelsdorff und Ray Anderson werden. Bennie Wallace ist sozusagen auf dieses Festival abonniert (sein dritter Auftritt beim dritten Festival). Die entscheidende Anregung, die aus dieser als Weltpremiere angekündigten Begegnung erfolgen sollte, blieb aber für mich aus. Zwar waren immer wieder kantable Themen zu hören, die jeder der drei Solisten (Wallace, Anderson und Mangelsdorff) seinem Naturell entsprechend interpretierte, aber der entscheidende Durchbruch, das große Verständnis fehlten. Allzusehr dominierte Ray Andersons Posaune (seine Soli waren wirklich überzeugend) und verdeckte die Growl-Töne Mangelsdorffs beinahe ganz. Bennie Wallace hatte zunächst Schwierigkeiten, sich in die unterschiedliche Spielauffassung der beiden Posaunisten vermittelnd einzubringen. Wohlgemerkt, da waren fünf hervorragende Musiker auf der Bühne (Eddie Gomez am Baß und der

technisch brillante Alvin Queen am Schlagzeug vervollständigten das Quintett), aber es fehlte das entscheidende Stückchen Spannung, um dies Konzert zu einem wirklichen Erlebnis zu machen. Wenn das III. Münsteraner Jazz-Festival das letzte sein sollte, so liegt dies sicher nicht am Einsatz des künstlerischen Leiters, Frank Schraven, und auch nicht am Zuspruch des Publikums, dann liegt das an einer Stadt wie Münster, die zu dem runde 100 000 DM teuren Unternehmen nur mickrige 3 000 DM beizusteuern bereit ist. Die Töpfe des veranstaltenden ASTAs der Universität sind mit der Finanzierung eines solchen Festivals überfordert, und so wird es wohl seinen Geist ausgehaucht haben (das ist Kulturpolitik!). Zieht man einen Vergleich zum letztjährigen Festival, so kann man jetzt feststellen, daß insgesamt eine rundere Sache herausgekommen ist. Kriterien, die zwischen Gutem und Schlechtem unterscheiden, ließen sich wohl nur am eigenen Geschmack festmachen. Mit einer Ausnahme vielleicht, dem Höhepunkt: Am ersten Abend trat der belgische Gitarrist Philip

Wurde mit Ray Anderson und Bennie Wallace zusammengeführt: Albert Mangelsdorff

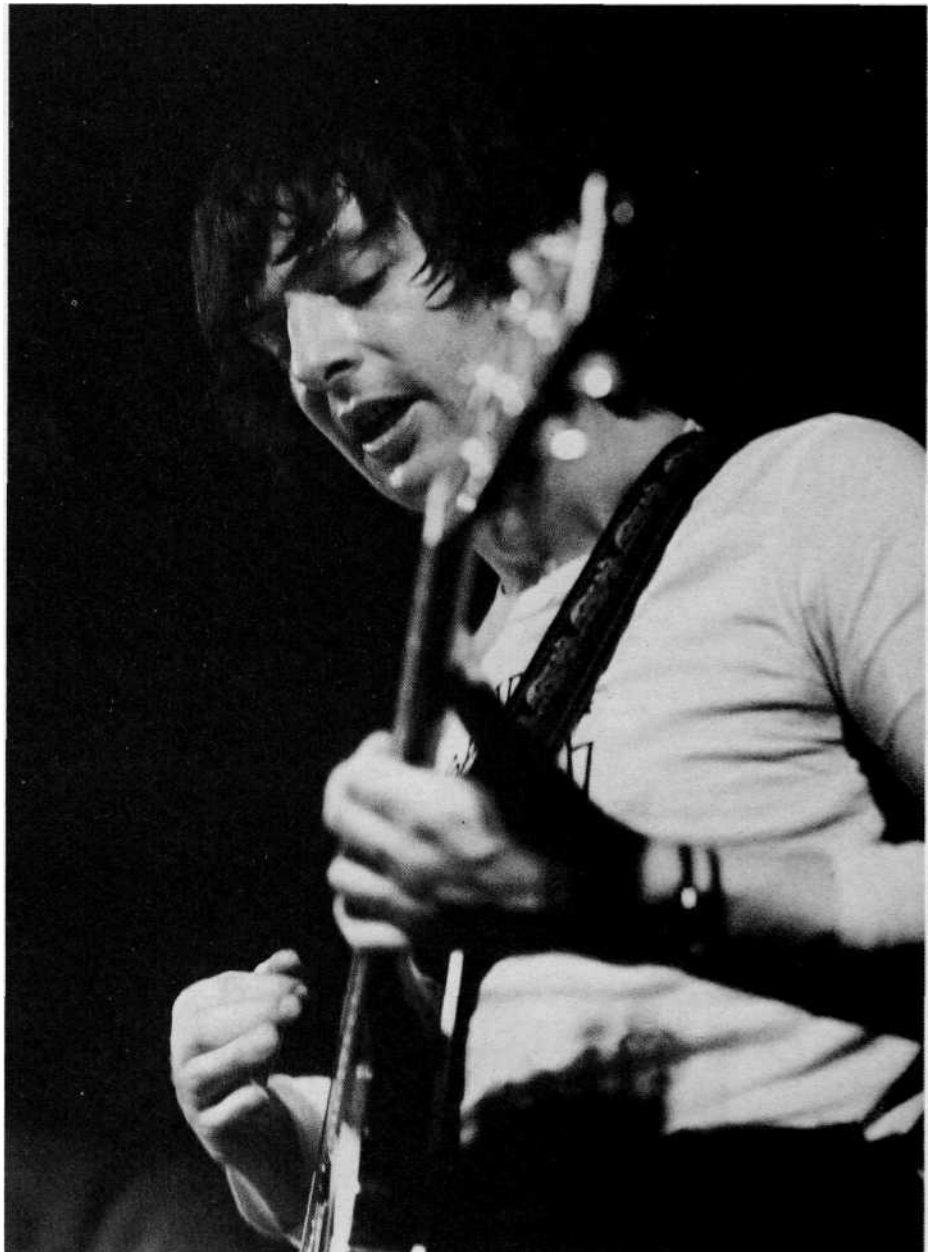
Foto: Jochen Richter



Catherine zusammen mit seinem Schüler Nicola Fiszman und dem Saxophonisten Charlie Mariano auf. Die improvisatorischen Ausflüge, die Mariano (hauptsächlich auf dem Saxello) mit den beiden Gitarristen unternahm, waren erfüllt von allem, was der Jazz zu bieten hat. Die Fröhlichkeit und Melancholie dieser Musik war von dem starken Verständnis der Musiker untereinander gekennzeichnet. Das Trio machte deutlich, welche Bedeutung etwa in einer gedehnten Pause liegen kann, wie man Spannung erzeugt, die dem Publikum den Atem raubt. Man kann Catherine bekanntermaßen stark von Django Reinhardt geprägtes Spiel mögen oder nicht, es war so viel an ursprünglicher Improvisationskunst im Spiel dieser drei, daß solche Kriterien unerheblich wurden. Ich habe lange nicht mehr so viel Kommunikation, so viel Tastendes, auf den anderen sich einstellendes Musizieren gehört wie an diesem Abend. Am deutlichsten wurde das vielleicht, als Mariano zum oboenähnlichen indischen Nagaswaram griff und damit „Petit Nicola“ - von Catherine vor einigen Jahren für den damals noch kleinen Nicola Fiszman geschrieben - abschloß.

Der zweite Tag wies eine fast kontinuierliche Steigerung auf. Eröffnet wurde er wie auch die anderen Festivaltage von einer Münsteraner Gruppe. Partout hinterließ bei mir von diesen drei einheimischen Gruppen den stärksten Eindruck: Zwischen dem Baß von Wolfgang „Doc“ Heyn und dem Tenorsaxophon Manfred Wordtmanns bestand schöne Harmonie, der Uli Dünnewald sein Schlagzeug gut anpaßte. Die Musik von Partout erinnerte in ihrem freien Konzept sehr an die Gruppe Plöp, der der Saxophonist Wordtmann angehört hat. Es folgte das österreichische Duo Pirschner und Pepl, die sich selbst Jazzzwio nennen. Für ihre geistvollen und teilweise witzigen Improvisationen auf Gitarre und Vibraphon war aber das Open-Air-Festival nicht ganz der richtige Rahmen. Ich hätte sie lieber im Saal gehört, im Stadion ging leider allzuviel von der äusserst intensiven Spannung verloren. Einen starken Auftritt bot der Schlagzeuger Dannie Richmond mit The Last Mingus Band. Was das Quintett spielte, war voller Dynamik und ließ immer wieder die Tradition des großen Charles Mingus erkennen. Nicht nur, daß eine Reihe seiner Kompositionen im Repertoire waren, auch die übrigen Stücke, größtenteils von Richmond geschrieben, bewegten sich in den von Mingus vorgezeichneten Bop-Bahnen. Mit Richmond zusammen gefiel die gesamte Rhythmusgruppe mit Bob Neloms am Piano und Cameron Brown am Baß sowie der Tenorsaxophonist Kenneth Garrett.

Der letzte Tag begann mit der Münsteraner Gruppe Footprints. Das Quintett um



Ursprüngliche Improvisationskunst: Philip Catherine

Foto: Manfred Rinderspacher

den Sopran- und Tenorsaxophonisten Wolf Burbat und den Pianisten Heiner Kleinjohann hinterließ einen guten Eindruck: Es zeichnete sich vor allem durch schöne eigene Themen aus, die besonders im Bläasersatz gut zur Geltung kamen. Erstaunlich gutes Verständnis herrschte zwischen Burbat und dem erst siebzehnjährigen Trompeter und Flügelhornisten Karl Farrent. Das nachfolgende David Schnitter Quintett aus den USA bewegte sich auf ähnlichen Hardbop-Ebenen wie Footprints, wies aber doch ein größeres Maß an Dynamik auf. Das Quintett lebt von der Korrespondenz zwischen der schönen, gutturalen Stimme Marty Mabins und dem Tenorsaxophon Schnitters. Die Zielrichtung wurde mit der Eröffnungsnummer, Coltranes „Naima“, aufgezeigt, auch in den nachfolgenden Stücken war die Kompositionsstruktur Coltra-

nes zu spüren. Absolut überzeugend immer wieder die Stimme der aparten Marty Mabin, die nicht so sehr von großer Technik als vielmehr von ihrem starken Jazz-Feeling geprägt ist. Mit dem McCoy Tyner Quintett war dann, zumindest von der Gunst des Publikums betrachtet, der Höhepunkt des dritten Tages erreicht. Tyners Piano-Kaskaden überstrahlten die ganze Gruppe. Seine Spielfreude schien erst so recht entflammt, als er bei der Zugabe nur mit der Rhythmusgruppe - mit dem hervorragenden Bassisten Avery Sharpe - antrat; da perlte es nur so herunter. Gegen diese geballte schwarze Kraft hatte es die zwar wilde, aber eher leise Musik der Galaxie Dream Band von Gunter Hampel schwer, Zugang zum Publikum zu finden. Aber so berauschend Tyners Pianostil auch ist, das Experimentierfeld, das die Galaxie Dream Band betritt.

Jazz aktuell



**MISTER
ACKER BILK**



**and his
PARAMOUNT
JAZZ
BAND**

**Tournee:
15.-16. Dezember 1981
April/Mai 1982**

**reservieren Sie rechtzeitig
Ihren Termin**

Concertbüro Kamen

Flözweg 26
D-4618 Kamen 1
☎ (0 23 07) 170 94

scheint mir fruchtbarer. Vielleicht war es ungünstig, diese Gruppe erst so spät einem nun doch schon von Ermüdungsercheinungen gezeichneten Publikum zu präsentieren, denn um die melodischen und harmonischen Schritte Hampels nachvollziehen zu können, bedarf es sicher vollster Aufmerksamkeit. Mir haben die Klangvielfalt des Quintetts, die schwirrenden, kleinen Abstufungen, mit denen sich das Vibraphon Hampels auf die Stimme Jeanne Lees fast tänzerisch zubewegte, überaus gut gefallen.

Den Abschluß des III. Münsteraner Festivals bildete die Willi Kellers Workshop Band, eine wirklich hochkarätige Truppe, die sich der Trommler Kellers da zusammengesucht hat. Schon beim letztjährigen Festival hatte er zusammen mit Peter Brötzmann Begeisterungstürme entfacht; dieser war nun auch wieder dabei, dazu gesellten sich Willem Breuker und Frank Wright als weitere Bläser sowie der südafrikanische Bassist Harry Miller. Die Session dieser fünf sorgte für einen glanzvollen Abschluß der drei Tage. Alle drei Saxophonisten garantieren sozusagen, daß nichts vorhersehbar ist. Was wild und frei klingt, entpuppt sich schließlich als „Bruder Jakob“, aber es ist auch genauso schnell wieder etwas ganz anderes. Free Jazz at it's best.

Ein Kompliment muß man zum Abschluß noch dem geduldigen Publikum machen, kein Regenschauer konnte der Musikbegeisterung Abbruch tun, alle waren bestens für solche Fälle gerüstet. Zudem dürfte es den Musikern großen Spaß gemacht haben, vor derartig begeisterungsfähigen Zuhörern zu spielen.

Eine runde Sache war dieses Festival, es beleuchtete zwar nicht alle Möglichkeiten, die Jazz bietet, aber es waren wichtige Musiker vertreten: Viel Bop-Musik, die ja wieder en vogue ist, viele repräsentative europäische Musiker, die sonst so kompakt nicht häufig präsentiert werden, und die Münsteraner Szene war auch entsprechend berücksichtigt worden. Das Konzept hat mir gefallen.

J. Christian D. Emigholz

Flöten-Workshop mit Bob Downes

Bob Downes bestreitet im Oktober zwei Flötenworkshops im Freien Musikzentrum in München. Vom 5.-9. gibt es eine Einführung in freies Flötenspiel, gedacht als ein Intensivkurs für Fortgeschrittene, die ihr Musikempfinden vertiefen und ihren individuellen Stil entdecken und entwickeln wollen. Es wird in der Gruppe wie auch einzeln nach vorgegebenem Material im-

Marion Brown trat in den letzten Monaten solo im SoundScape in New York, in der Emmanuel Church in Boston, der American Church in Paris, sowie in Padua und in Hartford, Connecticut, auf. In Paris gab er zwei Solokonzerte im La Defense mit dem Pianisten Dave Burrell. Der Altsaxophonist stellte sich auch mit verschiedenen Quartettformationen in Washington. Italien und Frankreich vor. Brown legte kürzlich unter dem Titel „Back to Paris“ eine Platte bei Freelance Records vor, auf der er mit dem Pianisten Hilton Ruiz, dem Bassisten Jack Gregg und dem Schlagzeuger Freddie Waits zu hören ist. Zudem schrieb er eine Komposition für das Plattenalbum „Poems for piano“ von Amina Claudine Myers für Sweet Earth Records. Zwei von Browns Kompositionen für Solopiano wurden kürzlich auch veröffentlicht, und zwar bei Schirmer Books, New York, in „Scores“: An Anthology of New Music“.

Jazz-Rock-Neue Musik in Wuppertal heißt ein Volkshochschulkurs, den Ingrid Schuh und Rainer Widmann ab 5. Oktober an der VHS Wuppertal durchführen. Im Mittelpunkt des 9 Abende dauernden Kurses stehen Gespräche mit Musikern aus den Bereichen Jazz, Rock, New Wave und Neue Musik. U. a. werden dort Peter Brötzmann, Detlef Schönenberg, Gerd Rataj und R.M.E. Streuff mit den Kursteilnehmern über ihre Musik diskutieren. Kontakt: VHS Wuppertal, Auer Schulstr. 20, 5600 Wuppertal-Elberfeld.

Jörn Behrens spielt jetzt im Trio zusammen mit dem Bassisten Andreas Scheel und dem Pianisten Christoph Spendel. Der in Düsseldorf lebende Schlagzeuger arbeitete 12 Jahre lang mit dem vor 2 Jahren verstorbenen Pianisten George Maycock in Nordrhein-Westfalen zusammen. Kontaktanschrift: Jörn Behrens, Markgrafenstr. 27.4000 Düsseldorf 11. Tel. 02 11/57 24 45.

A Touch Of Jazz machte kürzlich eine Produktion für den Bayerischen Rundfunk im Studio Nürnberg. Das Quartett, das aus dem Altsaxophonisten Michael Session, dem Pianisten Dieter Köhnlein, dem Bassisten Bernhard Mrohs und dem Schlagzeuger Dennis Butler besteht, spielt modernen zeitgenössischen Jazz. Pianist und Bassist arbeiten auch im Duo zusammen. Kontaktanschrift: Bernhard Mrohs, Am Bocksberg 12, 8800 Ansbach, Tel. 09 81/6 43 42.

provisiert. Die Teilnahmegebühr für diesen Workshop beträgt DM 100,-. Im Workshop „Flöte für Anfänger“, er kostet DM 75,-, werden die Grundlagen für guten Ton, Beherrschung des Atems, sowie saubere Technik erarbeitet. Kontaktanschrift: Musikwerkstatt des Freien Musikzentrums, Kirchenstr. 15, 8000 München.

Herman Stark ist am 7. Juli im Alter von 86 Jahren in Miami Beach gestorben. Stark arbeitete in den 30er Jahren als Manager für den New Yorker Cotton Club und verpflichtete Bands wie die von Jimmie Lunceford und Cab Calloway.

Sein Hauptinteresse gilt dem Komponieren: Oscar Peterson

Foto: Karlheinz Bechholz



3. Jazzseminar in Braunschweig

Die Musikerinitiative Braunschweig e. V. veranstaltet vom 23.-25. Oktober ihr diesjähriges Jazzseminar. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Wolfgang Engstfeld, Saxophon, Flöte, Uli Beckerhoff, Trompete, Alexander Sputh, Gitarre, Otto Wolters, Klavier, Detlev Beier, Bass, und Peter Weiß, Schlagzeug, Percussion. Das Lehrangebot umfaßt: Gruppenspiel, Instrumentalunterricht, Harmonielehre 1 und 2, Rhythmik

Bernd Koppen wird Anfang September seine erste Solo-Piano-Platte veröffentlichen. Die Aufnahmen hierzu wurden am 13. Juni bei einem Jazz AG Konzert in der Musikhochschule Wuppertal mitgeschnitten, darunter sind fünf Eigenkompositionen des 30jährigen Pianisten. Kontaktanschrift: Senti-Records, Graudenzer Str. 17, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02 / 51 08 30.

Das **European Jazz Quintet** erhielt eine Einladung zum Jazz Jamboree Warschau, das vom 22.-23. Oktober stattfindet. Die Gruppe wird im November dann eine ausgedehnte Herbsttournee unternehmen. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Jazzfilme werden jeden Dienstag um 19 Uhr im Thalia-Kino in Berlin gezeigt. Im September stehen auf dem Programm: Hoagy Carmichael, Duke Ellington, Benny Goodman, Jimmy Dorsey, Ralph Marterie, Dizzy Gillespie Big Band, Harry James; im Oktober: Cab Calloway, Bobby Hackett, Benny Goodman, Duke Ellington, Nat King Cole, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Punch Miller, Humphrey Lyttelton, Benny Waters u. a. Kontaktanschrift: Thalia-Kino 2, Kaiser-Wilhelmstr. 71, 1000 Berlin, Tel. 0 30/7 74 34 40.

Snub Mosley ist am 21. Juli im Alter von 71 Jahren in New York gestorben. Der 1909 in Little Rock, Arkansas, geborene Posaunist arbeitete in den 20er Jahren mit Alphonso Trent, von 1934-36 mit Claude Hopkins und von 1936-37 mit Louis Armstrong. Danach spielte er mit Fats Waller, gründete eine eigene Gruppe und wurde als „The man with the funny horn“ populär. Im Zweiten Weltkrieg trug er zur Unterhaltung der Truppen bei, ging dann in den 50er Jahren auf Tournee durch England, Frankreich und Deutschland. Auch in den letzten Jahren war er wiederholt auf dem alten Kontinent zu Gast.

Pete Allen wird mit seiner Jazzband, die als eine der fünf gefragtesten englischen Trad Bands gilt, wieder vom 6.-18. Oktober in Deutschland sein. Mit dem Klarinettenisten und Altsaxophonisten werden reisen: der Trompeter Ian Hunter Randall, der Posaunist Ian Bateman, der Bassist Tony Bagot, der Schlagzeuger John Armatage, sowie der Vater von Pete, der Banjospieler Bernie Allen. Kontaktanschrift: Herbert Freisen, Clemens-August-Str. 59, 4270 Dorsten 1, Tel. 0 23 62/2 38 83.

Lucien Malson, französischer Jazzkritiker, erhielt ein Doctor of Jazz-Diplom von der Pariser Sorbonne-Universität verliehen.

Oscar Peterson ließ kürzlich verlauten, daß er nur noch ungefähr vier Monate im Jahr auf Tournee gehen wolle. Sein Hauptinteresse gilt derzeit dem Komponieren. So legte er kürzlich auf Pablo Today „A Royal Wedding Suite“ vor. Ein weiteres ausgedehntes Werk soll im Winter seinen Abschluß finden.

Jazz '82 ist der Titel eines Foto-Postkarten-Kalenders von Greta Herr und Georg Hoch. Er enthält 12 Foto-Postkarten und ein Kalenderium mit Platz für Notizen. Format 11,5 x 50 cm, Preis DM 9,80.

VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR hat einen Katalog von Jazz-Langspielplatten vorgelegt, der 48 Seiten umfaßt und ein fast lückenloses Jazz-Repertoire auflistet, das bisher von Amiga veröffentlicht wurde. 124 LPs mit Coverabbildungen und Beiträgen (Text: Karlheinz Drechsel), sowie 16 Fotos von internationalen Jazz-Interpreten, lassen die Ausgabe zu einem unentbehrlichen Helfer für die Jazzfreunde der DDR werden.

LDH Records ist der Name eines neuen belgischen Jazzlabels, das in diesem Sommer folgende drei Platten vorlegt: „Sava“ mit Greg Badolato, Charles Loos, Serge Lazarevitch, Jean-Louis Rassinfosse und Felix Simtaine (Ldh 1001), ACT Big Band, ein Orchester, das sich aus führenden belgischen Musikern zusammensetzt und sechs Kompositionen von Michel Herr, Bill Frisell und Steve Houben spielt (Ldh 1002) und das Trio des Gitarristen Paolo Radoni mit dem Bassisten Rudi Schröder und dem Schlagzeuger Ernst Bier (Ldh 1003). Kontaktanschrift: LDH Records, 18, rue du Due, B-1150 Brüssel, Belgien.

Jimmy Witherspoon hat vor kurzem während einer Europatournee in England eine Platte für JSP Records aufgenommen, die demnächst unter dem Titel „Big Blues“ erscheinen wird. Der Bluesshouter wurde dabei von Hai Singer, Pete King, Mike Carr, Jim Mullen und Harold Smith begleitet. Hai Singer machte vor kurzem zusammen mit dem Gitarristen Al Casey eine Platte für JSP. Kontaktanschrift: JSP, 112, Sunny Gardens Road, London N. W. 4., England, Tel. 2 0313 24.

Night **Creature** - A Journal of jazz, 1975-1980, nennt sich das neue Buch, das Whitney Balliett bei der Oxford University Press in New York vorgelegt hat. Es enthält zum Teil Beiträge über Konzerte, Festivals, Clubs, Plattenaufnahmen und Musikerpersönlichkeiten, die zuvor schon in der Zeitschrift The New Yorker erschienen sind.

Eine kleine Jazzmusik ist der Name einer neuen Gruppe aus Hamburg, die unter der Leitung des Trompeters und Arrangeurs Volker Reckeweg spielt. Seit August tritt die Band nach vielen Monaten Probe öffentlich auf. Zur „Kleinen Jazzmusik“ gehören: Volker Reckeweg, Trompete, Wolfgang Ahlers, Posaune, Bass-Trompete, Wolfgang Burmeister, Klarinette, Baritonsaxophon, Wolfgang Thüsing, Klavier, Dietrich Niestka, Gitarre, Christian Ritter, Bass, und Hans Prinz, Schlagzeug. Kontakt: Tel. 0 40/6 03 51 78 oder 6 03 03 10.

Wolfgang Lackerschmid wird im Oktober und November mit Mark Egan, Victor Lewis, Joe Gallardo und Mario Castronari auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Sandra Sound, Landhausstr. 82, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 / 28 34 36.

Die Landes-Jugend-Big **Band** Rheinland-Pfalz führt vom 8.-15. Oktober ihre nächste Arbeitsphase unter der Leitung von Anton Becker und Ulrich Adomeit durch. Als Gastdozent wurde erneut Jiggs Whigham verpflichtet. Die LJB-RHP, die seit 1979 besteht, nimmt noch neue Mitglieder auf. Zur Zeit ist die Stelle eines Vibraphonisten frei. Auch Bläser können noch berücksichtigt werden. Interessierte Jugendliche aus Rheinland-Pfalz können sich melden bei: Ulrich Adomeit, Ellingshohl 4, 5400 Koblenz. Tel. 02 61/7 56 63.

Ken Werner wird mit seinem Sextett im September und Oktober in Europa gastieren. Mit dem Pianisten reisen: Billy Drews, Joe Liviano, Bill D'Arrango, Ratso Harris und Bobby Moses. Werner wird sich danach auch mit dem Pantomimen Andy Geer vorstellen. Kontaktanschrift: enja Records, Nymphenburger Str. 209, 8000 München, Tel. 0 89/16 17 77 oder 16 51 72.

Dave Burell hielt sich kürzlich drei Monate in Europa auf und stellte dabei seine Jazzoper „Windward Passages“ vor. Mit dem in New York lebenden Pianisten waren der Bassist Peter Frei und der Schlagzeuger Sunk Pöschl auf Tournee.

Shannon Jackson & The Decoding Society taucht mit der Platte „Nasty“ bei Moers Music neben der Lennie Felix LP „Boogie Train“, Calig, unter der Rubrik „Pop, Jazz, Folklore“ auf der Vierteljahresliste der deutschen Schallplattenkritik auf.

Eine **Blind Willie McTell** Biographie erstellt derzeit Teddy Doering. Sie umfaßt zudem sämtliche Songtexte und eine ausführliche Diskographie. Die Arbeit soll demnächst als Buch vorgelegt werden.

Das **SOH** Trio wird im Oktober eine neue Platte auf Vinyl vorlegen. Skidmore-Oxley-Haurand sind darauf mit einem Live-Mitschnitt aus einem Konzert in Neuss zu hören.

International Jazz Consensus, die neue Formation von Adelhard Roidinger, Lala Kovacev, Allan Praskin und John Thomas, hat im Mai eine Platte unter dem Titel „Beak to Beak“ aufgenommen, die demnächst erscheinen wird. Kontaktanschrift: Nabel-Records, Rainer Wiedensohler, Matthiashofstr. 31, 5100 Aachen, Tel. 02 41 / 2 57 35.

Oleo, eine Fusionsgruppe mit erfahrenen Musikern der deutschen Rock- und Jazzszene, hat unter dem Titel „Hope you get it“ eine Platte aufgenommen, die im Herbst auf Nabel-Records erscheinen wird. Bei Oleo spielen: Michael Villmow, Saxophon, Eberhard Wagner, Gitarre, Stephan Schleiner, Keyboards, Emanuel O'Stanley, Baß, Jan Dix, Schlagzeug, und Rainer Winterschiaden, Trompete. Kontaktanschrift: Nabel-Records, Rainer Wiedensohler, Matthiashofstr. 31, 5100 Aachen, Tel. 02 41 / 2 57 35.

Danny Toan, der vor einiger Zeit unter dem Titel „Big Foot“ bei Sandra Music eine Platte mit John Lee, Gerry Brown und Joachim Kühn vorlegte, wird im Februar 1982 auf Deutschlandtournee gehen. Der amerikanische Jazz-Rock-Gitarrist wird dafür eine neue Formation mitbringen. Kontaktanschrift: Sandra Sound, Landhausstr. 82, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 / 28 34 36.

Cleo Laine hat auf Sepia Records unter dem Titel „One more day“ eine neue Platte vorgelegt.

Das **New Trace** Jazz Quartett 81 machte für den Bayerischen Rundfunk eine Studioproduktion, bei der auch der Bassist Adelhard Roidinger mitwirkte. Das Quartett, das aus dem Saxophonisten und Flötisten Frank Loeff, dem Pianisten Gerd Wilden Jr., dem Bassisten Peter Christl und dem Schlagzeuger Sunk Pöschl besteht, wird mit Roidinger im Herbst einige Konzerte in Österreich geben. Kontaktanschrift: NTM-Prod., Pollingerstr. 12, 8000 München, Tel. 0 89/7 14 19 16

Remy Filipovitch ist in dem Notenhft „Jazz-Tunes“, das beim Verlag Wolf Jeske Music in Bonn erschienen ist, mit zwei Kompositionen vertreten. Es sind die Stücke „Good Message“ und „Six Years“, die auch auf der Platte „All night long“ zu hören sind.

Leszek Zadlo geht mit Bob Degen, Günter Lenz und Joe Nay Anfang September wieder auf Tournee. Im Oktober ist der polnische Saxophonist dann mit Lenz und Nay zwischen Kiel und Konstanz unterwegs. Im November wird Zadlo als Mitglied des European Jazz Quintett reisen und sich im Dezember mit eigener Gruppe im süddeutschen Raum und in Österreich vorstellen. Vom 23.-27. November wird er am New Jazz Meeting in Baden-Baden teilnehmen und vom 21.-25. September ist er als Dozent an der Musikhochschule in Mannheim tätig. Zadlo und Nay proben z. Zt. mit dem Schauspieler Dieter Rupp und dem Wiener Maler Heli Degen an einer Mixed Media Inszenierung von Büchners „Lenz“, mit der sie im September und Dezember sowie im Frühjahr 82 auf Tournee gehen wollen. Zudem arbeitet das Leszek Zadlo Ensemble an einer Reihe „Jazz und Lyrik“ mit dem polnischen Regisseur und Schauspieler Jan Biczycki. Kontaktanschrift: Uschi Eibl, Türkenstr. 63, 8000 München 40, Tel. 0 89/ 2 72 40 43.

Bestverkaufte Jazzplatten sind derzeit nach Angaben der Musikzeitschrift Billboard in den USA: 1. Graver Washington Jr. „Wine-light“, 2. Pat Metheny „As falls Wichita“, 3. Miles Davis „The man with the horn“, 4. David Sanborn „Voyeur“, 5. Stanley Clarke-George Duke „The Clarke-Duke Project“.

Dem **Werner Pusch Sextett**, das auf dem 16. Internationalen Jazz Festival in San Sebastian im Wettbewerb mit 6 anderen europäischen Gruppen die BRD vertrat, wurde dort der 2. Preis verliehen. Den ersten Platz errang das Michel Kotchhoff Trio aus Frankreich. Mit dem Trompeter Werner Pusch spielten sein Bruder Rainer Pusch, Tenorsaxophon, Mathias Bröde, Klavier, Tobias Langguth, Gitarre, Jochen Schaal, Bass, und Thomas Zahn, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Klaus-Werner Pusch, Jarab-Bernhard-Str. 3 a, 6903 Nekkargemünd 2, Tel. 0 62 23/ 1413.

Perry Robinson bietet einen Workshop für improvisierte Musik an, der vom 21.-25. September im Künstlerhaus Osternburg e. V. in Oldenburg stattfindet. Die Veranstaltungswoche beginnt mit einem Solokonzert, in dem auch außermusikalische Ideen verwirklicht werden sollen. Die Workshops an den folgenden vier Nachmittagen finden ihren Abschluß in einem gemeinsamen Konzert Robinsons mit den Teilnehmern. Kontaktanschrift: Künstlerhaus Osternburg, Cloppenburg Str. 35, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/1 51 57. **Gunter Hampel** ist noch bis zum 5. Oktober auf einer ausgedehnten USA-Tournee, danach gastiert er vom 10. Oktober bis Ende Dezember mit seiner Galaxie Dream Band in Europa. Kontaktanschrift: Birth-Records, Gerd Rinne, Philipp-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 0551/31871.

Volker Stegmann hat kürzlich ein Sextett gegründet, mit dem er im Oktober einige Clubkonzerte in Athen geben und beim Jazzfestival in Piräus auftreten wird. Zu der Gruppe des Göttinger Saxophonisten gehören der Vibraphonist und Harmonikaspieler Hendrik Meurkens, der Saxophonist Axel Prasuhn, der Pianist Wolfgang Kohler, der Bassist Stephan Kersting und der Schlagzeuger Ron Kushner. Das Sextett ist ab November auch für Deutschland zu buchen. Kontaktanschrift: Volker Stegmann, Düstere Str. 24-25, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/5 98 10.

Toto Blanke und Rudolf Dasek nahmen am diesjährigen Ljubljana Jazz Festival teil und legten soeben ihre erste Duo-LP unter dem Titel „Silhouettes“ bei Aliso Records vor. Im November wird Blanke wieder mit seinem Electric Circus unterwegs sein.

Jasata, die Schweizer New Jazz Gruppe, die aus dem Trompeter Beat Affolter, dem Saxophonisten Beat Wenger, dem Pianisten Jürg Amman, dem Bassisten Stephan Kurmann und dem Schlagzeuger Guido Parini besteht, wird im September beim Jazz Festival in Aarhus gastieren. Daran anschließend wird das Quintett Konzerte in Deutschland, Österreich, üchtenstein und der Schweiz geben. Kontaktanschrift: Beat Wenger, Stöckackerstr. 77, CH-3000 Bern 18, Tel. 55 85 95.

JAZZ PODIUM

Nr. 10/XXX Oktober 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

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



Arnett Cobb

6368203 901 02-34
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15



Foto: Monica Larsson

Unglaubliches Umfassen verschiedener Kulturen

Dave Burrell

äußert sich zu seiner Jazz-Oper

„Sie haben eine Oper geschrieben. In welcher Arbeitsphase stecken Sie mit ihr augenblicklich?“

DB: „Wir sind jetzt bereit, mit unseren Sängern, Tänzern und Choreographen die Probenarbeit zu beginnen. Wir werden dies in Detroit tun. Ich werde den Gesangspart schreiben und den Klavierpart für ein etwa dreißigköpfiges Orchester bearbeiten.“

„Zum Inhalt. Es handelt sich um eine Jazz-Oper, deren Thema das Schicksal von Menschen auf der Insel Hawaii ist, die von einem Großgrundbesitzer vertrieben werden.“

DB: „Ja, das ist die Essenz der Geschichte. Um etwas mehr ins Detail zu gehen, möchte ich hinzufügen, daß die Geschichte außerdem zeigt, wie eine schwarze Familie in Hawaii aufgenommen und verstoßen wurde. Und dies soll gerade den Schwarzen in den Vereinigten Staaten, die noch nie in Hawaii waren, und die diese Inselwelt für ein Paradies der Rassenvorurteile halten, eine neue Perspektive geben, denn die Oper zeigt, wieviel Spaß und Erfolg - bei allen Kämpfen und Problemen - diese schwarze Familie in Hawaii hatte.“

„Soviel zur politischen Seite der Geschichte. Wie steht es mit der musikalischen?“

DB: „Bevor wir zur musikalischen Seite übergehen, möchte ich doch noch auf einen anderen Teil des politischen Aspektes hinweisen: Die Aufnahmefeierlichkeiten von Hawaii als fünfzigstem Staat der USA mitsamt ihrer Gegenbewegung, das ist meiner Meinung nach ein ganz wichtiger Punkt!“

„Monica Larsson, möchten Sie als Librettistin auch etwas zur politischen Seite der Oper sagen?“

ML: „Meiner Meinung nach ist der politische Aspekt unterschwellig, denn es gibt keine rundheraus geäußerte politische Botschaft. Sie kommt eher in der Art und Weise zum Tragen, wie die verschiedenen Charaktere den Handlungsverlauf gestalten. Natürlich entsteht schon eine politische Situation dadurch, daß es um sogenannte Minderheiten geht und die Mehrheit eben die Vereinigten Staaten sind. Der Unterschied wird noch verstärkt dadurch, daß die Minderheit wirtschaftlich und sozial benachteiligt ist.“

„Ist es also ein Rassenproblem?“

ML: „Es wird ein Rassenproblem, ebenso wie es ein politisches Problem wird. Vor allem aber geht es um eine Minderheit, die ihrerseits aus verschiedenen ethnischen Minderheiten besteht, und darum, wie diese Minderheit sich gegen die drohende Ausbeutung behauptet, die während des Handlungsablaufs zutage tritt. Da soll nämlich der Grund und Boden, auf dem diese Menschen in sogenannter ‚Rassenharmonie‘ leben, Bebauungsvorhaben geopfert werden. Der Grund und Boden, auf und von dem diese kleine Menschengruppe lebt, wird also plötzlich für eine Mehrheit der Bevölkerung als Investitionsobjekt wichtig. Die Minderheit soll den wirtschaftlichen Interessen der Mehrheit weichen, und damit wird die Sache politisch.“

„Enthält die Oper eine pessimistische Botschaft?“

ML: „Ich würde eher sagen: eine hoffnungsvolle. Falls es überhaupt eine Botschaft darin gibt, ist es die, die Frage nach der Berechtigung solcher Bauvorhaben aufzuwerfen, und danach, wem dieses Paradies denn überhaupt gehört und wozu es da ist. Ist es dazu da, daß Menschen an ihm Geld verdienen, oder dazu, daß die Menschen dort leben und glücklich sind? Oder soll es etwa dazu da sein, daß Menschen aus einem anderen Land ihr Geld hineinstecken? Und dann wird es sehr politisch!“

„Wie endet das?“

ML: „Verträumt und hoffnungsvoll. Man kann daraus spüren, daß die Dinge sich vielleicht zum Besseren wenden, oder auch, daß es nie mehr so wie früher sein wird. Für die wenigen Hoffnungsvollen, die in der Handlung enthalten sind, bleibt die Hoffnung. Ich halte es für wichtiger, daß der Protagonist durch diese Erfah-

rung etwas gelernt hat, und genau dieses Wissen trägt die ganze Oper. 'Rassenharmonie' ist ja übrigens etwas, das in den verschiedensten Gesellschaften ständig in Frage gestellt wird, selbst in Europa, wenn man an England denkt. Ist es überhaupt möglich, daß verschiedene ethnische Gruppen oder 'Rassen' in Frieden miteinander leben? Oder wird es immer so sein wie in Hawaii, das ja ein sehr konzentriertes Land ist? Wenn man die Welt insgesamt betrachtet, sieht man dies immer wieder."

„Inhaltlich gesehen ist es also eine skeptische Frage an die Menschheit?"

ML: „Eine sehr skeptische, wenn man an die damit verbundene Ausbeutung denkt."

„Was ist denn nun - soweit es Sie betrifft - der wichtigste künstlerische Aspekt Ihrer Oper?"

ML: „Die Kombination verschiedener Stile, der afroamerikanischen Erfahrungswelt, und die Art, wie der Komponist mit seiner Erfahrung und seinem musikalischen Hintergrund die verschiedenen zeitlichen Perioden darstellt. Und damit verbunden das unglaubliche Umfassen all der verschiedenen Kulturen, die ja in Hawaii zusammenleben. Und dieses wiederum kombiniert mit meiner - sagen wir - europäischen oder westlichen Auffassung von Poesie."

„Können Sie mir genau dafür ein paar Beispiele geben? Wo und wie finden in der Musik, in den Tänzen und Texten diese unterschiedlichen Kulturen ihren Eingang?"

DB: „Zum Beispiel in der Eröffnung: Die Ouvertüre hat eine japanische Tonskala. Später gibt es klare Boogie-Woogie-Rhythmen und den typischen Harlem-Stride Pianostil. Außerdem gibt es in der Ouvertüre ein Lied mit einer hawaiianischen Rhythmusgruppe. Und ein ganz zeitgenössischer Druchstreifen durch all die verschiedenen Musikarten, die später wieder anklingen werden. Im übrigen hat die Musik während der ganzen Oper diesen typischen New-Orleans Ragtime- und Swing-Stil, zu dem ich persönlich ja gehöre und den ich niemals verlieren möchte. Dies zusammen mit den hawaiianischen und orientalischen Elementen ergibt eine ganze Menge von Tonalitäts-Überlagerungen."

„So daß man also diese Spuren durch die ganze Oper verfolgen kann?"

DB: „Ja, sie sind richtig eingewoben und wurden manchmal vor dem Text geschrieben, manchmal danach. In den Fällen, in denen die Musik vor dem Libretto geschrieben worden war und dem Handlungsverlauf nicht gerecht wurde, haben wir sie geändert, bis das Ganze - wie wir es nennen - 'perfect on the first level' war. Wenn der Tanz hinzugefügt sein wird, werden wir uns darum bemühen, einige der Themen klarer herauszustellen, die man in der Piano- oder Klein-Gruppen-Version nicht so lebhaft hat hören können."

„Die Ouvertüre hat eine japanische Tonskala, später gibt es klare Boogie-Woogie-Rhythmen und den typischen Harlem Stride Pianostil. Die Musik hat während der ganzen Oper diesen typischen New-Orleans-Ragtime- und Swing-Stil, zu dem ich persönlich ja gehöre, und den ich niemals verlieren möchte."

Die Orchestrierung wird ganz klar hervorheben, daß dies vor allem hawaiianisch ist und nicht etwa nur plötzlich ins Hawaiiansche überwechselt. Die Musik porträtiert allerhand primitive Lebens Elemente, die es dort noch immer gibt, wie zum Beispiel die Tatsache, daß man wegen einer Meinungsverschiedenheit (in Hawaii) umgebracht werden kann."

ML: „Ich möchte hinzufügen, daß die Geschichte ja sehr stark autobiographisch ist. Sie basiert nämlich auf den Erfahrungen, die Dave und seine Familie in Hawaii gemacht haben. Insofern repräsentiert die Musik eine afro-amerikanische Familie, die aus dem Süden der Vereinigten Staaten in die hawaiianische Kultur verpflanzt wird. Daher wird eben auch die Musik, die sich um diese Erfahrung dreht, beeinflusst vom Hawaiianschen und Orientalischen, aber sie bleibt innerhalb des - musikalischen - Erbes, das diese Familie mitbrachte."

„Und dieses Erbe ist also das Jazz-Erbe, das sozusagen das Dach bildet, unter dem all diese verschiedenen Einflüsse vereint sind?"

DB: „Genau. Und als Jazz-Musiker mit der Idee, eine Jazz-Oper zu komponieren, suche ich Musiker aus, die als Professionelle und Konservatoriums-Studenten die Voraussetzungen mitbringen, die Musik einer Jazz-Oper zu lesen und zu improvisieren. Die Mehrzahl der Musiker wird aus dem Jazz kommen mit Ausnahme einiger klassischer Musiker, die die Harfe und einige Streichinstrumente spielen werden."

„Glauben Sie nicht, daß ein solch breites musikalisches Spektrum Probleme mit sich bringen könnte?"

DB: „Sicherlich wird das schwierig sein, aber wir werden nicht eine Person zuviel haben. Außerdem haben wir noch ein ganzes Jahr bis zur Uraufführung."

„Hawaii ist zwar ein kultureller Schmelztiegel, doch glauben Sie, die Oper wird auch für Leute interessant sein, die mit Hawaii nicht viel am Hut haben?"

DB: „Durchaus, wenn auch für die einzelnen aus verschiedenen Gründen. Vor allem werden die Leute die Musik gern hören. Die Musik ist schön, und sie wird von hervorragenden Musikern interpretiert."

„Werden Sie selbst als Pianist oder Dirigent bei der Aufführung mitwirken?"

DB: „Ich werde mitunter dirigieren und oft die Keyboards spielen - zusammen mit anderen Keyboard-Playern. In jedem Fall aber wird die Aufführung auch für Leute ohne Englischkenntnisse interessant sein, genau wie man sich ja auch an einer italienischen Oper erfreuen kann, ohne Italienisch zu verstehen."

„Halten Sie dies für eine neue Entwicklung im Jazz?"

DB: „Bestimmt! Ich habe z. B. zwei oder drei Vokalistinnen, die sich mit einigen Hörnern musikalisch und improvisatorisch vermischen, und das ist wirklich etwas Neues im Jazz. Darüber hinaus wird die Fusion der Frische des Jazz mit der Welt der Oper (wir haben Opernsänger und -Tänzer) eine Neuigkeit auf der Bühne sein, eine Neuigkeit in der Zusammenarbeit all dieser Gebiete."

„Was hat Sie als Jazzmusiker überhaupt veranlaßt, eine Oper zu komponieren?"

DB: „Ich hatte diese Idee schon lange, denn von Kind auf war ich durch meine Mutter, die an Opernproduktionen in Hawaii mitwirkte, an Opern und Proben für Opern gewöhnt. Später fiel mir auf, daß mehr als eine Jazz-Oper geschrieben worden ist. Ich las in Musik-Enzyklopädien und -Geschichtsbüchern nach und war sehr begeistert von der Oper, die Scott Joplin schrieb, und von dem, was mit ihr geschah. Dies inspirierte und bestärkte mich, machte mich aber auch sehr wütend und traurig."

„Es gibt also nicht etwas wie einen einzigen Anlaß oder einen großen Eindruck?"

DB: „Nein. Wichtige Einflüsse waren: Die verschiedenen Entwicklungen in Ellingtons Orchester mit seinen Shows und religiösen Konzerten und den Step-Tänzern; im Augenblick auch die Skit- und Tanzformen, die Mercer Ellington und seine Leute am Broadway entwickeln. Aber auch Jazz Cabarets mit Filmen von Billie Holiday und Lester Young haben mich immer schon fasziniert."

„Letzte Frage: Gibt es für Sie so etwas wie ein künstlerisches Lebensziel?"

DB: „Vor allem, das Klavier zu meistern. Auch zu zeigen, wieviel musikalische Kultur man sich als Musiker aneignen kann. Dies möchte ich allen, die daran interessiert sind, meinen Fans und Musikstudenten überall, zeigen, indem ich es selbst praktiziere. Und schließlich möchte ich als schwarzer Jazzmusiker die Freiheit haben, das zu tun, was mir gefällt!"

Eve-Marie Ley

Förderkreis Jazz e. V., ein Verband von Jazz-Mäzenen im Dornröschen-Schlaf?

Im Juni 1977 wurde vom damaligen Geschäftsführer der Union Deutscher Jazz Musiker (UDJ), Claus Schreiner, der Förderkreis Jazz e. V. gegründet. Gemeinnütziger Zweck des Vereins sollte die Förderung des Jazz und des Jazzverständnisses sein. Dieser Vereinszweck sollte insbesondere durch musikalische Veranstaltungen, Förderung von Publikationen über Jazz und verwandten Gebieten, Förderung von Jazz-Musikern, u. a. durch Vergabe von Stipendien und Einladungen, musikalische Förderung jugendlicher Musiker (auch Amateure) sowie die Förderung der beruflichen Weiterbildung im musikalischen Bereich erreicht werden. Ein anspruchsvolles und sicherlich erstrebenswertes Ziel! Leider ruhen die Aktivitäten des Vereins seit geraumer Zeit. Dies ist auf viele Umstände zurückzuführen, insbesondere darauf, daß im Jahr 1979 beim Wechsel der Geschäftsführung der Union Deutscher Jazz Musiker - die UDJ ist kooperatives Mitglied des Förderkreis e. V. - damals lösten Otto Wolters und Matthias Weise Claus Schreiner als Geschäftsführer ab - gewisse Anfangsschwierigkeiten bei der Neuorganisation zu verzeichnen waren. Es gab damals nämlich so viele Umorganisationsprobleme, daß der Förderkreis, für den sich auch kein kompetenter Sachbearbeiter finden ließ, in seinen Aktivitäten für einige Jahre brach lag. Nachdem der neue Vorstand und Geschäftsführung der UDJ sich nunmehr endgültig konsolidiert hat, ist es an der Zeit, auch den Förderkreis Jazz e. V. entsprechend neu zu organisieren und dessen Funktion in den Reihen seiner Mitglieder neu zu diskutieren und darauf zu formulieren. Aber bei den Mitgliedern fängt es schon an - lt. Stand 1.1.1981 handelt es sich hierbei um ganze 24 Personen. Neben natürlichen Personen - offensichtlich Jazzliebhabern - gibt es auch einige juristische Personen (Schallplattenfirmen, Jazzmusikerinitiativen, Jazz Clubs e. V.) welche bisher dem Förderkreis angehören. Die Zusammensetzung der Förderkreismitglieder kommt nicht von ungefähr, da im Förderkreis ja nicht die Jazzmusiker, sondern eben gerade die Nichtmusiker, die dem Jazz nahestehen und sich für ihn insbesondere auch finanziell einsetzen wollen, organisiert sind. Die UDJ versteht sich demgegenüber als Berufsverband der in Deutschland lebenden Jazzmusiker.

Anläßlich des 10. Deutschen Jazzforums der UDJ am 16. und 17.10.1981 in Oldenburg sollen sich nun auf Beschluß des Vorstandes der UDJ auch die Mitglieder des Fördervereins einmal treffen, um eine Bestandsaufnahme ihrer Organisation vorzunehmen und zukünftige Aktivitäten im Sinne des Vereinszweckes zu besprechen. Die UDJ hat insofern alle bisherigen Mitglieder des Fördervereins zum 10. Deutschen Jazzforum eingeladen. Am Samstag, dem 17. Oktober 1981 findet eine Förderkreis Mitgliederversammlung um ca. 16.30 Uhr in Oldenburg statt. Begrüßenswert wäre es insbesondere, wenn auch Personen sich hieran beteiligen würden, die bisher nicht Mitglieder sind, aber einer Mitgliedschaft positiv gegenüberstehen. Die UDJ, die ja Initiator der Gründung eines solchen Jazz Fördervereins war, hält es für wichtig, die Reihen der Mitglieder erheblich zu erweitern. Dabei sind sowohl die, die ihre Zugehörigkeit rein passiv verstehen, als auch solche, die sich aktiv für die Erreichung der Vereinsziele einsetzen, als Mitglieder willkommen. Wir sind im Vorstand der UDJ heute davon überzeugt, daß allein in einem solchen Verband, welcher in Deutschland klassischer Weise die juristische Organisationsform eines Vereines besitzt, Ziele auch von größerer gesellschaftspolitischer und kultureller Bedeutung verwirklicht werden können. Die Geschichte der UDJ macht dies deutlich, was an ein paar Beispielen erklärt sein möge.

Improvisationen = selbständige Werke

Ein wichtiges Problem, welches nicht zuletzt auch zur Gründung der UDJ führte, war die Frustration der Jazzmusiker der Deutschen Musikverwertungsgesellschaft GEMA gegenüber. Die GEMA hatte - sicherlich auch deswegen, weil die Jazzmusiker sich bisher nicht entsprechend artikuliert hatten - deren künstlerisches Schaffen ignoriert. Der UDJ gelang es dann über eine die Mißstände aufzeigende Fernsehsendung der Redaktion Aspekte, die den Vorstand der GEMA aufrüttelte, erstmals im Januar 1981 auf höchster Ebene mit der GEMA ein die Probleme klärendes Gespräch zu führen. Anwesend waren u. a. der Generaldirektor der GEMA, Prof. Dr. h. c. Erich Schulze, Erster Vorsitzender der UDJ, Albert Mangelsdorff, sowie Wolfgang Dauner,

Peter Ortmann, Joe Viera und ich. Das Resultat dieser Sitzung: Die GEMA wird eine oder mehrere Personen aus den Reihen der Jazzmusiker als Sachverständige für den Jazz und benachbarter (Pop und Rock) Musikarten bestimmen, die die GEMA dann über die Einordnung der Musikwerke von Jazzmusikern zu beraten haben. Gedacht ist an Wolfgang Dauner, der von Albert Mangelsdorff bzw. Manfred Schoof vertreten werden kann. Gelungen ist es außerdem, die Jazzmusik aus deren falscher Einstufung in der Sparte der Unterhaltungsmusik heraus zu katapultieren. So gab Herr Prof. Schulze in der Besprechung im Januar 1981 bereits zu verstehen, daß seiner Ansicht nach die Jazzmusik mindestens in einem mittleren Bereich zwischen U und E angesiedelt sei. Aber damit nicht genug, es wurde weiterhin erreicht, daß die Jazzimprovisation, welche schon lange im Urheberrecht als Werk und nicht etwa als Bearbeitung verstanden wird, nun auch von der GEMA entsprechend eingeordnet wird.

Auf die doch überraschenderweise so positive Resonanz in der Vorstandsebene der GEMA gegenüber den Interessen der Jazzmusiker hin habe ich, offensichtlich erstmals in der Geschichte der GEMA, beantragt, Improvisationen (von meiner Schallplatte „My Destination“) als selbstständige Werke einzustufen. Nach einiger Korrespondenz, bekam ich vor wenigen Tagen entsprechende GEMA-Computerauszüge, welche meine Trompetenimprovisationen auch über Kompositionen, die nicht von mir stammen, in der von mir beanspruchten Länge als selbstständige Werke einstufen.

Der damit geschaffene Präzedenzfall ist insbesondere für die vielen Studiomusiker, die täglich in ihrer Tätigkeit an irgendeiner Stelle auch etwas improvisieren „dürfen“ und bisher von der GEMA hierfür keinen Pfennig bekamen, von ganz weitreichender finanzieller Tragweite. Denn, das Komponistenprivileg ist damit ein für alle mal vom Tisch. Der bisher mit seiner Improvisation nur dem Urheber der entsprechenden Komposition helfende Improvisator muß damit heute für seine Improvisation von der GEMA mit Tantiemen honoriert werden. Damit hat die tagtägliche Arbeit eines Jazzmusikers, was die Verbesserung seiner improvisatorischen Fähigkeiten anbelangt, erstmals neben der Vorbereitung für das Spiel in Jazz Clubs, bzw. Festivals auch einen ganz wichtigen neuen finanziellen Aspekt, nämlich in der Beteiligung an GEMA-Tantiemen, die bisher allein den Komponisten und deren Verlegern zufließen. Ich glaube, daß diese Neuregelung für den gesamten Berufsstand der Jazzmusiker von immenser Auswirkung sein wird und auch das Bewußtsein der Jazzmusiker nachhaltig verändert, da sie nunmehr entsprechend ihrer kreativen Leistung eingeordnet und von der GEMA honoriert werden

müssen. Ich bin der festen Überzeugung, daß ohne die Existenz eines Interessenverbandes, wie ihn die UDJ nun einmal darstellt, im Zusammenhang mit vernünftiger Medienarbeit, dieser Meilenstein nicht, bzw. nicht so schnell zu erreichen gewesen wäre.

An obigem Beispiel sei gezeigt, daß man der UDJ als Verein nicht einseitig, polemisch wegen dieser nun einmal notwendigen Organisationsform à la „Vereinsmeierei“ - was leider auch immer wieder von Kollegen geschieht - entgegen treten sollte, sondern daß man die Stärke eines solchen Zusammenschlusses, nämlich gemeinsam ein Interesse zu formulieren und durchzusetzen, nicht hoch genug einschätzen kann.

Das gleiche gilt natürlich auch für einen Förderverein Jazz e. V. Ich bin auch darin mit dem Vorstand der UDJ überzeugt, daß es über einen solchen Verein, in dem natürlich auch eine gewisse Prominenz vertreten sein muß, bestimmt möglich sein wird, dessen wichtigem Zweck, nämlich „den Jazz und das Jazzverständnis zu fördern“, umfassend zu dienen. Die Misere des Jazz in Deutschland ist doch immer noch, daß der Jazz, obwohl es ihn nunmehr hierzulande seit über 30 Jahren gibt, die Kunstform einer Minderheit ist. Subventionen werden, wenn schon, dann nur

in ganz geringem Umfange dem Jazz zuteil und das im Gegensatz zur E-Musik, die an allen Ecken - obgleich auch sie die Kunstform einer Minderheit ist - in immensen Maße gefördert wird.

Es gibt immer noch viel zu wenig Spielmöglichkeiten für die vielen, insbesondere jüngeren und noch nicht so bekannten Musiker. Auf Jazz-Festivals sind wie seit eh und je die amerikanischen Vorbilder weitgehend bevorzugt. Die institutionalisierte Musikausbildung von Jazzmusikern liegt völlig im argen. Gibt es in den kleinen Nachbarländern der BRD, nämlich in Österreich und der Schweiz jeweils eine funktionierende hochkarätige Jazzschule (Graz und Bern), so gibt es in Deutschland nichts dergleichen, sieht man einmal vom zweiwöchigen Sommerkurs der Akademie Remscheid und den neuen Tendenzen der Musikhochschule Köln ab. Man betrachte die Sendezeiten im Rundfunk - immer noch viel zu wenig im Vergleich zum doch erheblich gewachsenen Hörerkreis. Oder ein anderes Beispiel, die Unterrichtung über zeitgenössischen Jazz in Schulen. Immer noch ist der Jazz ein Fremdkörper im Musikunterricht - Musiklehrer erklären beispielsweise das Phänomen von „Blue notes“ mit „schlechter Intonation der Jazzmusiker“ und ähnlichem Unsinn mehr.

Man sieht an dieser, sicherlich noch un-

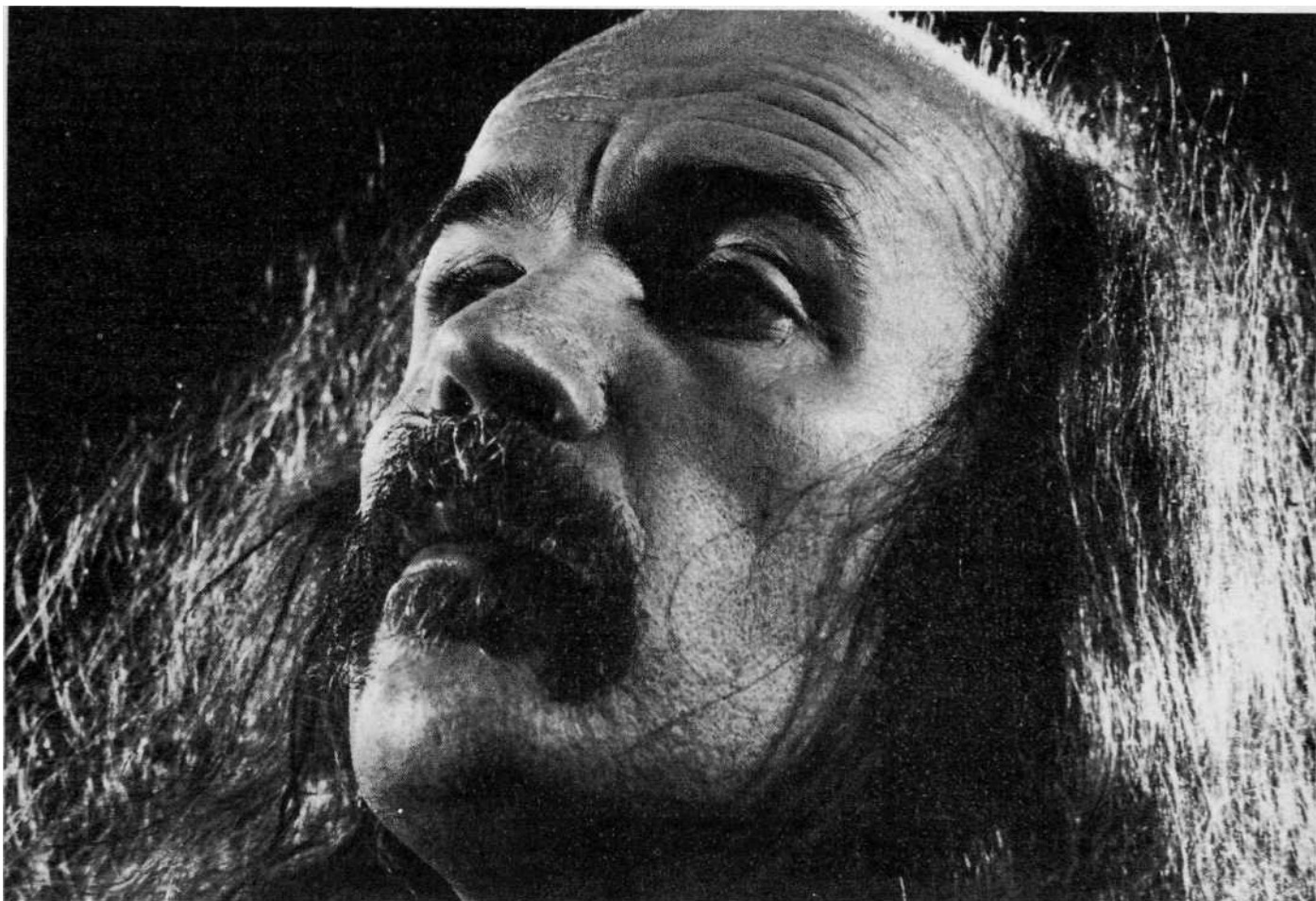
vollständigen Aufzählung von Ansatzpunkten, welches breite Spektrum ein Förderkreis Jazz e. V. zu beackern hätte. Und letzten Endes handelt es sich dabei um eine Tätigkeit, die allen mit dem Jazz befaßten Personen - ganz sicher auch den Nichtmusikern - zugute käme, denn auf die Dauer würde es mehr Möglichkeiten in Deutschland geben, Jazz zu hören. Deutscher Jazz würde sicherlich auch qualitativ wesentlich besser werden, wenn er sein Mauerblümchendasein im Schatten der Kulturgiganten verlieren würde. Diese Aufgabe kann aber nicht allein von den Jazzmusikern bewältigt werden, sie muß von weiten Teilen des engagierten Publikums ausgehen, das in der Öffentlichkeit immer wieder darauf aufmerksam macht, daß eine so wichtige zeitgenössische Kunstform in der BRD völlig unterrepräsentiert ist und von den Kulturträgern vernachlässigt wird.

Im Namen des Vorstandes der UDJ möchte ich insofern am Ende meiner Ausführungen nochmals herzlichst alle an einer Mitgliedschaft in einem solchen Förderkreis interessierten Personen zu unserer UDJ-Vorstandssitzung am 17. Oktober 1981 nach Oldenburg einladen. Wir werden uns dort die entsprechende Zeit nehmen, alle Möglichkeiten einer intensiven Zusammenarbeit zu besprechen.

Klaus Werner Pusch

Soll die GEMA bei der Einordnung der Werke von Jazz-Musikern beraten: Wolfgang Dauner

Foto: Jochen Richter



Mingus - aber nicht nur er

Dannie Richmond Quintett

Nun sind sie denn wohl endgültig gezählt, die Tage des Münchener Jazzclubs „domicile“. Dort, wo sich von Dizzy bis Max Roach, Thad Jones und Mel Lewis bis Art Blakey die Prominentesten der Szene mit Münchner Newcomern die Türe und die Mikrophone in die Hand gegeben haben, wird schon bald alles Mögliche über die Bühne gehen - nur kein Jazz mehr. Ernst Knauff gibt auf, offiziell, weil er die „hohen Dollargagen nicht mehr bezahlen kann“. Nebenher ist dies jedoch auch die kulturpolitische Bankrotterklärung der bayerischen Landeshauptstadt. Jazz hat sie nie geliebt, hat ihn wohl gerade noch als „Hot Dog“-Version in Bierdimpfl-Atmosphäre ertragen, hat ihn schließlich mit der zwei Jahre währenden Bezuschussung des tristen Jazzfestes (das nie eins war) womöglich nachhaltig totgerüstet. Denn während Zigtausende ins Jazzfest flössen (und dort versickerten, wirkungslos), blieb für den Club an der Leopoldstraße kaum eine müde Mark. 40 000 waren's mal, einmalig und widerwillig rausgerückt. Eine bleibende Unterstützung für Münchens vielleicht wichtigsten Jazzort ist's nie geworden. Nun wird München für Jazzfreunde noch weniger attraktiv als es trotz (wegen!) des Jazzfestes und trotz der „Loft“-Bemühungen eh schon war. Weltstadt mit Schmerz?

So ist Dannie Richmonds Gastspiel im „domicile“ beinahe schon die letzte Zuckung gewesen. Allerdings: Ereignisse wie dieses werden fehlen. Richmonds beinahe „lebenslange“ Gemeinschaft mit Charles Mingus prägt zwar sein Quintett, legt es aber darüber hinaus nicht sklavisch fest. Das wird besonders deutlich, als sich Pianist Bob Neloms zu Wort meldet. Der war nämlich in jungen Jahren mit der Soul-Firma „Motown“ assoziiert, und dort wurde unentwegt die hitzig-rockige Musik gepflegt, mit der ein Stevie Wonder groß wurde - und die als Vorläufer heutiger Disco-Wege gelten kann.

Neloms hat aus dieser Vergangenheit die kreativsten Wendungen in der Musik mitgebracht. Das harte, rockige Riff zum Beispiel, das einer im übrigen frei assoziierten Spielweise plötzlich für kurze Zeit neuen festen Halt gibt, frische Kraft für neuerliche Ideen. Das wirkt, von den Solisten Jack Walrath, Trompete, und Kenneth Garret, Saxophon, fortgeführt, ungemein frisch und belebend.

Darunter wirken, unersetzlich und verlässlich, Richmond selbst und Bassist Cameron Brown. Vor allem Brown ist weit mehr als nur ein Rückgrat - originell und einfallsreich in der Nutzung der verschieden-

Jazz aktuell



Zweckdienlich im Ensemble: Dannie Richmond

Foto: Robert Urmann

sten Klangmöglichkeiten seines Instruments, womöglich der kreativste in diesem Quintett. Dannie Richmond wirkt zwar nicht immer inspiriert im Solospiel, dafür aber um so zweckdienlicher im Ensemble.

Mingus-Themen - logisch, daß sie dabei sind. Aber sie geben kaum mehr als die Richtung vor. Mit dem frischen Witz von Neloms, der Rasanz Garrets und der Einfühlsamkeit Browns nehmen die besten Protagonisten dankbar das Angebot von Mingus' Musik an: frei zu werden im intensiven Spiel mit und um die Tradition - was zweifellos „im Trend“ liegt, aber in Zukunft an München wohl vorbeilaufen wird.

Michael Laages

Altbewährtes ohne Risiko

Eutiner Jazztage 81

Die Konzeption ist gleichgeblieben und unter kommerziellen Gesichtspunkten auch wohl zwangsläufig. Die 3. Internationalen Jazztage im holsteinischen Eutin präsentierten wie in den vergangenen zwei Jahren große und zugkräftige Namen, ein Programm, das es schon vor dreißig Jahren hätte geben können. Auch der Ablauf ist gleichgeblieben: Die Hauptkonzerte mit den großen Stars finden auf der herrlichen Freilichtbühne im Schloßpark statt, dort, wo sonst Opernklänge zu vernehmen sind, im Festzelt geht's anschließend weiter bis in die frühen Morgenstunden.

Der erste Abend brachte einige jener heute noch aktiven Musiker auf die Bühne, die schon seit der Swing-Ära vor vierzig Jahren auf der Jazz-Szene zu finden sind.

Nach der schweren Erkrankung ihres Leaders Lionel Hampton mußte seine All Star Band ohne ihren Meister auskommen. Was dies bedeutet, weiß derjenige, der Lionel Hampton mit seiner Band in den letzten Jahren, so auch 1979 in Eutin, erlebt hat. Hampton ist das swingende, antreibende und solistische Herz seiner zupackenden Swing-Musik. Ohne ihn wirkte seine Band, in der so große Leute wie Illinois Jacquet, Amett Cobb, Kai Winding und Wild Bill Davis sitzen, trotz einiger hervorragender Soli (herrlich: Arnett Cobb) als Ganzes saft- und kraftlos. Dies läßt die Rückkehr von Hamp auf die Szene wünschen. Danach dann ein Piano-Alleingang von Oscar Peterson, wobei er eine ganze Big Band aus dem Flügel zauberte. Er spielte swingender und mitreißender als in der letzten Zeit in Trio-Besetzung. Sein einstündiger Exkurs durch die guten alten Klassiker endete mit einer Rundreise durch „Ellingtonia“. Zum Abschluß dann die zusätzlich ins Programm genommenen Basie Alumni, wie zwei Wochen vorher in Den Haag auch hier in Big Band Besetzung. Diese hochkarätige Band verstand es, mit jumpenden Nummern (fesselnd die Tenorsaxophonisten Frank Foster und Ricky Ford mit „Lester leaps in“) und mit getragenen Stücken (auch hier war der große Ellington gegenwärtig) sowie mit Jimmy Witherspoon als Vokal-i-Tüpfelchen durchaus Eindruck zu hinterlassen.

Am zweiten Abend stand nur ein großer Name auf dem Programm: Ella Fitzgerald. Nach der beachtlichen Modern-Jazz-Formation Bop Cats aus Hamburg kommt die große Lady des Jazz mit dem hervorragenden Jimmy Rowles Trio auf die Bühne. „Body and soul“, „Take the A-train“, „After you've gone“, das sind nur einige Titel,

mit denen Ella das Publikum noch immer in ihren Bann zieht. Fast jugendlicher Charme und natürliche Herzlichkeit im Kontakt mit den Zuhörern machen einen Teil der Faszination aus, die die 63jährige auf das dankbare Publikum ausstrahlt, das sie erst nach vier Zugaben von der Bühne läßt. Doch eines wird ungewollt deutlich: Die Stimme dieser einzigartigen Frau wirkt nicht mehr mit der Kraft vergangener Jahre, sie hat nachgelassen.

Am letzten Abend dann zwei „Legenden“ des Blues und Rock'n Roll: Muddy Waters und Chuck Berry. Wo der sechszwanzigjährige Muddy Waters und seine sechs Mann-Band die Fans mit zwar nur wenigen aber zündenden Blues-Titeln anheizt, fällt, der laut Moderator Werner Burkhardt „Erfinder des Rock'n Roll“ merklich ab. Eine lautstarke Fan-Gruppe von Berry-Anhängern und einige tanzende Zuhörer zwar, aber insgesamt nur ein routiniert abgespieltes Programm seiner Erfolgstitel, wie „Johnny B. Good“, was Chuck Berry bot.

Ein Höhepunkt der Jazztage waren der Bassist Major Holley und seine Top-Band mit Eddie Chamblee, Eddie „Cleanhead“ Vinson, Doc Cheatham, Norman Simmons, Billy Butler und Oliver Jackson, die an allen drei Tagen im Festzelt und zum Abschluß außerdem noch auf der Freilichtbühne swingten was das Zeug hielt. „Just a dream on my mind“, damit ließ der Blues-Shouter Eddie „Cleanhead“ Vinson das Festzelt erzittern. Sein markiger Blues-Gesang und die packenden Altsaxophon-Soli rissen die Zuhörer mit und es herrschte echte Session-Atmosphäre. Dazu trugen auch die natürliche Spielfreude der Major Holley Band und die witzigen Darbietungen des Steptänzers Buster Brown bei. Diese junggebliebenen Altmeister spielten auch noch, als neben der gesamten Verstärkeranlage sämtliches Licht erlosch.

Ein gemischtes Publikum am ersten Tag, gestandener Fans bei Ella und zum großen Teil Jugendliche am letzten Abend brachten den gewünschten Erfolg für die Veranstalter, wobei es nicht vertretbar ist, wie am zweiten und dritten Abend geschehen, so viele Karten zu verkaufen, daß buchstäblich jeder Quadratmeter im Schloßpark besetzt war. Die besonders schöne Landschaft, in der in Eutin der Jazz stattfindet, macht einen großen Teil des Charmes dieser Jazzveranstaltung aus, wobei es überflüssig erscheint, über den künstlerischen Anspruch zu streiten. Hier sollen nur große Namen präsentiert werden, gepaart mit Gruppen aus dem norddeutschen Raum während des Rahmenprogramms. Bleibt die Gefahr, daß die Erwartungen in die wohlklingenden Namen nicht immer erfüllt werden.

Thomas Werner

Klausurartiger Intensivkurs

Internationales Jazz-Seminar Deutschlandsberg

Die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz hat als erste und immer noch einzige akademische künstlerische Lehranstalt Europas eine voll ausgebaute Jazz-Abteilung. Sie besitzt alle Einrichtungen, um diese wichtige musikalische Ausdruckform unseres Jahrhunderts in allen praktischen und theoretischen Bereichen zu unterrichten. Der Institution liegt die Erfahrung zugrunde, daß Jazz eine lehrbare Musik ist, und das obwohl die meisten Parameter seines künstlerischen Schaffensprozesses spontaner Natur sind, seien es die formalen Strukturen, die klanglichen und rhythmischen Ausdrucksmittel, die kollektiven wie auch solistischen kreativen Abläufe.

Zur Vermittlung jener Kenntnisse und Techniken, welche Voraussetzung für die zahlreichen Gestaltungsformen des Jazz-Idioms sind, besitzt die Jazzabteilung der Grazer Musikhochschule Instrumentalklassen, in denen die handwerklichen Fundamente für das Spielen aller Jazz-Instrumente gelehrt werden. Gleichzeitig vermitteln theoretische Vorlesungen und Praktika das notwendige Rüstzeug in Harmonik, Komposition und Arrangement. Besonderer Wert wird in aufbauenden Kursen auf die Bereiche Improvisation, Gehörschulung und Werkanalyse gelegt. Das wird in drei Stufen vermittelt: a) intensives Hör-Studium exemplarischer Beispiele des gesamten historischen und zeitgenössischen Jazz-Repertoires, b) Transkription und Nachgestaltung der Beispiele in Repertoirekursen, c) Entfaltung eigener Improvisationstechnik sowie systematischer Aufbau eines eigenen Jazz-Repertoires durch Übungen in unterschiedlichen Ensembles, vom Duo über

Combos bis zur regelmäßig spielenden Hochschul-Bigband.

Die Erfahrungen mit dem Grazer Modell haben gezeigt, daß ein wichtiger Schwerpunkt der Jazzausbildung durch den normalen Studiengang einer europäischen Musikhochschule nicht - oder noch nicht - abgedeckt werden kann, das ist die professionelle Routinearbeit eines erfolgreichen internationalen Studio- und Konzertmusikers. Gerade in diesem Bereich liegen jedoch einerseits die wichtigsten Berufschancen für den profilierten Jazz-Instrumentalisten, während andererseits hier die größten Lücken in der europäischen Szene bestehen: jeder Top-Band-Leader steht nach wie vor unter dem Zwang, für Spitzenkonzerte oder Schallplattenproduktionen ausländische Kräfte engagieren zu müssen, weil die Auswahl hierzulande zu gering ist, weil die wenigen Spitzenmusiker weitgehend ausgebucht sind und weil es auf diesem Gebiet so gut wie gar keinen Nachwuchs gibt.

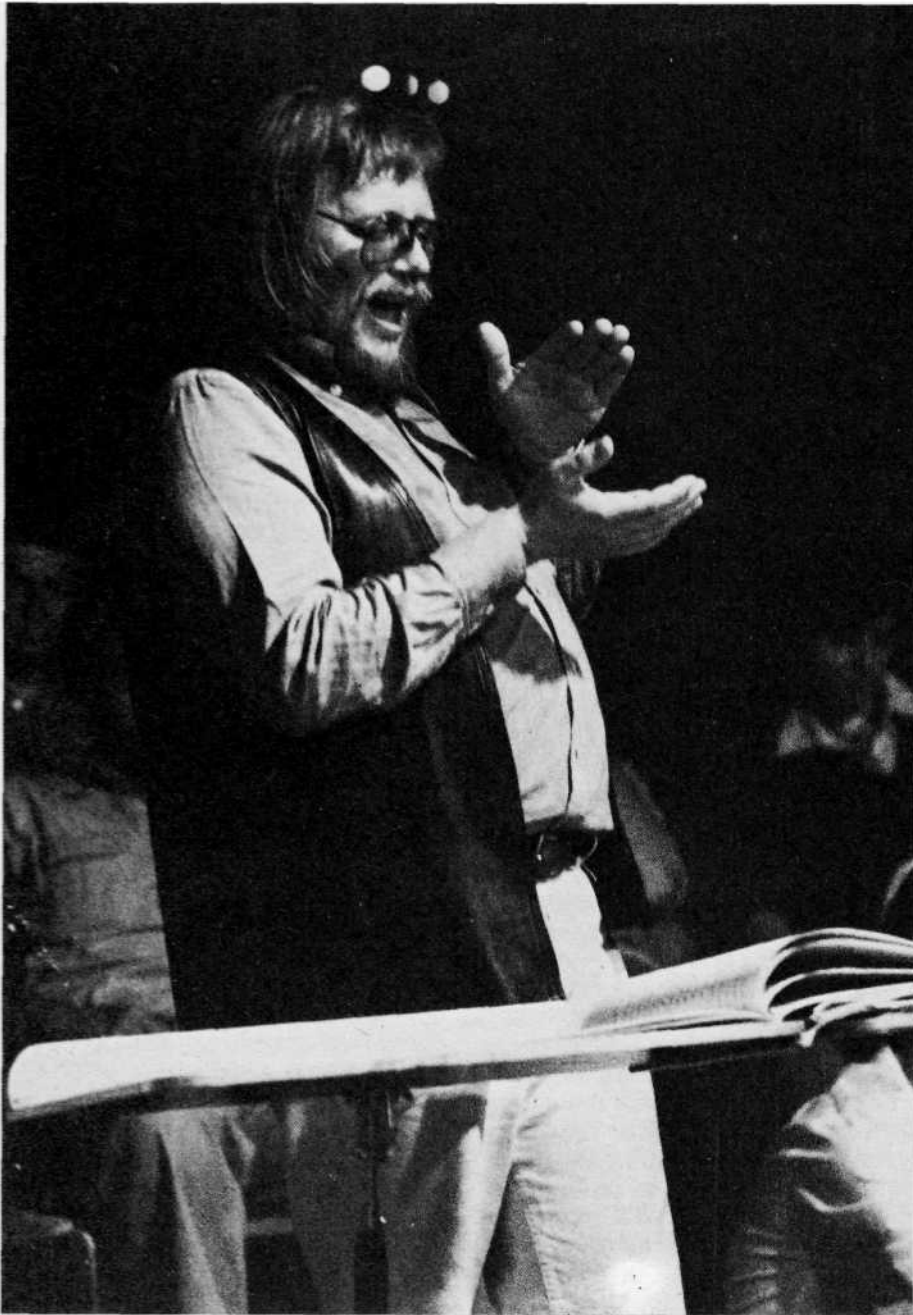
Genau in diese Lücke zielt eine Einrichtung, welche sich die Jazzabteilung der Grazer Musikhochschule durch die Initiative ihres derzeitigen Leiters Harald Newirth geschaffen hat: das Internationale Jazz-Seminar in Deutschlandsberg/Steiermark. In einem klausurartigen Intensivkurs, auf einer Burg 40 km vom Hochschulort Graz entfernt, erarbeiten international bekannte Jazz-Instrumentalisten mit den Studenten und auswärtigen Teilnehmern in harter, acht- bis zehnstündiger Tagesarbeit ein Programm konzertreifer Spitzenarrangements, wobei es sowohl um die Aneignung der professionellen Routine als auch um die Entwicklung individueller solistischer Technik und Ver-

siertheit geht. Lehrer und Schüler leben in ständigem persönlichem Kontakt, so daß die Kommunikation nicht auf die Probenzeit in Bigband und kleinen Ensembles beschränkt bleibt, sondern rund um die Uhr erfolgt. In der zweiten Seminarhälfte wird das erarbeitete Repertoire in einer Serie von Konzerten der Öffentlichkeit vorgestellt. Dabei erhalten die Seminarteilnehmer auch Einblick in die Organisation und Abwicklung von On-the-Road-Tätigkeit und One-Night-Jobs, da sie jedesmal sowohl den Transport als auch den Auf- und Abbau der gesamten Konzertausrüstung selbst durchführen.

Für die Leitung dieses Intensiv-Seminars, das in der Regel an den Schluß des jeweiligen Sommer-Semesters angehängt wird, hat die Jazzabteilung einen der versiertesten Köpfe dieses internationalen Berufsbereiches gewonnen, das ist Peter Herbolzheimer. Er ist ohne Zweifel heute der führende Musiker der Bigband- und Studiobranche im europäischen Raum; seine internationalen Erfolge beruhen auf der bestehenden Brillanz seiner Spitzenarrangements ebenso wie auf der unübertrefflichen Disziplin und der solistischen Fantasie des Spiels seiner eigenen Konzert- und Studiobands. Seine Zusage motivierte er seinerzeit hauptsächlich durch seine Sorge um den mangelnden Nachwuchs in diesem Beruf. In einem Interview sagte er 1978:

„Ein Grund, die Einladung anzunehmen, war für mich persönlich die Neugier, zu erleben, wie das ist, wenn man junge Leute musikalisch weiterbringen will. Mein musikalischer Alltag spielt sich immer mit Spitzenleuten ab, jahrein-jahraus. Natürlich wird da auch viel diskutiert: über Phrasen, über Rhythmen, über Akzente. Aber du mußt keine Sache von Grund auf ansetzen, du mußt keinem eine Phrasierung

Jazz aktuell



Studiert mit dem Nachwuchs Big-Band-Arrangements ein: Peter Herbolzheimer

verläßt, keine Chancen haben wenn es darum geht, Posten in den professionellen Orchestern nachzubersetzen. Dort will man einerseits Leute mit zwanzigjähriger Erfahrung, die andererseits aber nicht älter als zwanzig - fünfundzwanzig sein sollen. Das scheint ein Widerspruch zu sein, ist es aber nicht! Warum in den lukrativen Bigbands für die guten Posten fast nur Ausländer in Betracht kommen, also Engländer, Skandinavier und natürlich Amerikaner, hängt damit zusammen, daß diese Leute zuhause schon als zehn- und zwölfjährige in den Schoolbands mit der Bigband-Phrasierung vertraut werden, und das setzt sich fort in der High School und im College bis zu den professionellen Orchestern. Wenn diese jungen Leute erwachsen sind, sind sie nicht nur gute Musiker sondern auch ein viel besseres Publikum - und davon fehlt uns beides."

Einstudiert wurden folgende Stücke aus dem Repertoire von Peter Herbolzheimer: „Nica's dream“, „Age of prominence“, „Gentle mood“, „Jive Samba“, „Modus vivendi“, „Sunflower chant“, „Blues in my shoes“, „Neosho“, „Spain“ und „Birdland“. Dazu wurden einige Arrangements von Studenten der Jazzabteilung angespielt, die anschließend von Peter Herbolzheimer mit den jungen Arrangeuren einzeln durchbesprochen wurden: „Relaxin“ von Andre Jeanquartier (CH) und „Timing“ von Wim van Zutphen (NL). „One for Erich“, ein Feature für drei Schlagzeuge von Harald Neuwirth, wurde von den beiden Schlagzeuglehrern der Abteilung, Manfred Josel und Erich Bacnträgl, sowie ihrem Schüler Brüning von Alten für die Konzertserie einstudiert. Zur Auswahl der Arrangements und zu den Ergebnissen der Arbeit äußert Herbolzheimer:

„Der Ablauf des Seminartages ist stets der gleiche: am Vormittag von 9 h bis 12 h eine Bigband-Probe; hier werden die neuen Stücke angespielt, ihr allgemeiner Verlauf kennengelernt, die stilistischen und technischen Besonderheiten ausgearbeitet. Hier sitzen die Dozenten als Satzführer mit allen ihren Schülern hinter den Pulten: zehn Trompeten, acht Posaunen, fünfzehn Saxophone - die Gesamtband ist schon über 70 Musiker stark gewesen, da zu dem Seminar auch interessierte Berufsmusiker aus der ganzen Steiermark, aus ganz Österreich und aus den europäischen Nachbarländern eintreffen. Nach dem Mittagessen erfolgen die Satzproben von 14h bis 17 Uhr. Hier gehen die Dozenten mit ihren Schülern die Details der Arrangements durch; hier sind sie ihnen aber auch bei der Bewältigung hoher Ansprüche an ihr Instrumentalspiel durch die Vermittlung eigener Erfahrungen behilflich. Am Spätnachmittag folgt eine weitere Gesamtprobe, bei welcher die Satzarbeit in das Zusammenspiel der Seminarband

beibringen, die er überhaupt noch nicht verstanden hat. Du erklärst nur, ob es die eine oder die andere Phrasierung ist, dann weiß jeder was gemeint ist. Unsere jungen Leute hier beherrschen zwar alle ihr Instrument, aber sie spielen im Prinzip erst Noten, sie spielen nur ein Notenbild. Das war für mich eine überraschende Entdeckung; und ich habe mich gefragt, wo und wie setze ich an, um ihnen beizubringen, daß sie eine Phrase so spielen und nicht anders, wie erkläre ich ihnen, daß es zwingend ist, ein Notenbild so zu spielen, damit der erforderliche Rhythmus ganz präzise herauskommt. Sie müssen lernen, diese zwingende Phrasierung im jeweili-

gen Notenbild sofort zu erkennen. Das ist eine alte Vorstellung von mir, und ich habe mir schon lange gewünscht, mit jungen Leuten in dieser Richtung tätig zu sein. Ich bedaure sehr, daß es in der Bundesrepublik keine Einrichtung gibt, an der eine solche Erziehung möglich ist. Es gibt wohl Seminare, aber die spielen sich meist nicht im Rahmen des Lehrprogramms einer Musikhochschule ab; sie sind meistens auf private Initiativen zurückzuführen und stehen für sich allein. Aber solange diese Erziehung nicht zu einer ständigen Einrichtung unserer Musikschulen, Konservatorien und Hochschulen gehört, wird der Nachwuchs, der diese Schulen

eingebraucht wird. Am Abend üben die Musiker einzeln für sich oder in Gruppen, wenn sie nicht an dem einen oder anderen Sonderprogramm teilnehmen, z. B. Filme ansehen oder diskutieren.

Die internationalen Dozenten des 1. Jazz-Seminars 1978 unter der Leitung von Peter Herbolzheimer waren: Benny Bailey, Trompete, Derek Watkins, Trompete, Runo Erikson, Posaune, und als österreichischer Gastdozent Werner Pirchner, Vibraphon. Dazu die folgenden Lehrer unserer Jazzabteilung: Eduard Holnthaner, Trompete, Erich Kleinschuster, Posaune, Carl Drewo und Karlheinz Miklin, Saxophone, Harald Neuwirth, Klavier, Keyboards, Harald Pepl, Gitarre, Wayne Darling und Ewald Oberleitner, Baß, Manfred Josel und Erich Bachträgl, Schlagzeug.

„Die Stücke habe ich in erster Linie aus der Sicht von Bläsern ausgesucht. Oft sind auf der einen Seite mehr Bläser als Rhythmusleute da; auf der anderen Seite kannst du schlecht mit zwei oder drei Rhythmusgruppen gleichzeitig spielen. Außerdem habe ich fürs erste Sachen ausgewählt, die fast nur „Normalphrasierungen“ haben: da setzt du einen englischen oder amerikanischen Musiker hin, und der weiß ganz genau was mit dem Notenbild gemein ist. Es ging mir zunächst einmal darum, daß unsere jungen Leute ganz grundsätzliche Erfahrungen machen können. Zum Beispiel „Nica's dream“ oder „Blues in my Shoes“, das spielt dir jeder Routinier automatisch vom Blatt. Er wird es beim zweitenmal noch leicht verbessern, aber dann sitzt das Stück. Eine Stufe höher sind Sachen wie „Jive Samba“ und „Gentle mood“. Damit meine ich nicht Inhaltstiefe oder sowas, sondern Feinheit der Phrasierung. „Gentle mood“ kombiniert z. B. zwei Phrasierungsmöglichkeiten, auf einen glatten Achtelrhythmus folgt ein Triolenfeeling. Da hast du also schon zwei Elemente drinnen; wenn du jetzt auch noch den freien Anfang und den freien Schluß hinzunimmst, hat der Musiker eine ganze Reihe von Möglichkeiten der Gestaltung. Dann habe ich einige ausgesprochene Rocknummern mitgebracht, wie z. B. „Sideways“, das ist eine völlig andere Phrasierung, die heute sehr wichtig ist. Das schwierigste Stück ist „Neosho“, dazu braucht man unheimlich viel stilistisches Klangempfinden; teilweise hat es eine ganz normale Swingphrasierung, aber in Double-Time für die Bläser, und teilweise ist diese Phrasierung unheimlich störend und muß ganz anders angelegt werden. Aber um das auszusortieren, hatten wir diesmal keine Zeit mehr.

Was herausgekommen ist? Ich möchte sagen, unsere Schüler haben in einer Woche Erstaunliches vollbracht. Wenn ich an den Montag denke, an dem ich die ersten Stücke aufgelegt und die ersten Töne ge-

Das Ergebnis des Kompositions- und Arrangierwettbewerbs war symptomatisch für die europäische Situation: Zwar waren die meisten Einsendungen musikalisch durchaus qualifiziert, jedoch war die technische Ausführung von Partitur und Kopierstimmen durchweg ungenügend.

hört habe, und das mit dem Abschlußkonzert von gestern Abend vergleiche, so liegt da eine Welt dazwischen. Von dem Konzert kann man ohne Übertreibung sagen, daß es auf dem Niveau eines Spitzenorchesters war. Und zwar mit ganz schweren Titeln. Keine dieser Nummern ist mit der Absicht geschrieben worden, sie jemals im Unterricht zu verwenden; sie wurden alle geschrieben für absolute Weltmeister auf ihrem Sitz.“

Zum 2. Internationalen Jazz-Seminar in Deutschlandsberg brachte Herbolzheimer als Dozenten mit: Die Trompeter Gregg Bowen und Lee Harper, ferner Barry Ross, Posaune und John Mayhan, Saxophone. Für dieses Seminar wurde erstmals ein internationaler Kompositions- und Arrangierwettbewerb ausgeschrieben. Und zwar in den Teilbereichen a) beste Komposition, b) bestes Arrangement, c) beste arrangierte Komposition. Die Jury bestand aus den vier internationalen Dozenten sowie den Hochschullehrern Erich Kleinschuster, Carl Drewo, Wayne Darling und Harald Neuwirth, Vorsitz Peter Herbolzheimer. Eingegangen sind siebzehn Arbeiten aus sieben Ländern: Österreich, Bundesrepublik, Jugoslawien, Bulgarien, Niederlande, Schweiz und USA. Gewünscht waren professionelle Arbeiten, so ausgeführt, daß sie sofort vom Blatt gespielt werden konnten, gleich welchen Stils oder welcher musikalischen Ausdrucksrichtung.

Das Ergebnis war einigermaßen symptomatisch für unsere europäische Situation: zwar waren die meisten Einsendungen musikalisch durchaus qualifiziert, jedoch war die technische Ausführung von Partitur und Kopierstimmen durchweg ungenügend, mit einer einzigen Ausnahme, der Einsendung eines Berufsarrangeurs. Fazit: auch in diesem wichtigen Bereich herrscht ein Mangel bzw. ein Nichtwissen

Unterrichtet Nachwuchsschlagzeuger: Erich Bachträgl (links)



Jazz aktuell

elementarer technischer und formeller Grundkenntnisse, und daher ist die Schaffung von Ausbildungsmöglichkeiten dringend geraten.

Dementsprechend sieht auch die einstimmige Entscheidung der Jury vom 27. 6. 1979 aus: 1. In den ausgeschriebenen Kategorien „Beste Komposition“ und „Bestes Arrangement“ werden keine ersten Preise vergeben. 2. In der Kategorie „Beste arrangierte Komposition“ wird der erste Preis an Heinz Czadek, Wien, für seine Arbeit „Triptychon“ vergeben. 3. Zweite Preise werden in keiner Kategorie vergeben. 4. Folgende Förderungspreise werden an ihrer Stelle vergeben: In der Kategorie „beste Komposition“ an Hubert Waldner, Musikhochschule Graz, für seine Komposition „Spellbound“; in der Kategorie „bestes Arrangement“ an Angel

Trompete, Flügelhorn, Jiggs Whigham, Posaune, Heinz von Hermann, Saxophone, Ronnie Stevenson, Schlagzeug, dazu wie jedes Jahr die Lehrer der Jazzabteilung. Als Sonderprogramm dieses Seminars lief ein Kursus „African Rhythm and African Drumming“. Er wurde von Geoffrey Kwashi Amevuvor aus Ghana durchgeführt und mit großer Begeisterung angenommen. Die afrikanischen Musikinstrumente konnten von der „Internationalen Tanzwerkstatt“ in Bonn, Ltg. Fred Truguth, entliehen werden. G. K. Amevuvor ist ein Meistertrommler des westafrikanischen Ewe-Volkes, von welchem ein Teil im östlichen Ghana ansässig ist. Seit mehreren Jahren leitet Geoffrey eine Klasse für „African Drumming“ an der New York State University in Brockport (N.Y.).

mit ausreichenden Kenntnissen über die laufenden stilistischen Entwicklungen in ihrem Berufsfach auszustatten. Als Dozenten wirkten heuer: Die amerikanischen Trompeter Bob Coassien und Lee Harper (1. Trompeter in der ORF-Bigband, Wien), Stefan Houben, Saxophon, Rob Franken, Keyboards, Bo Stief, Bass, und Bruno Castellucci, Schlagzeug. Das Repertoire enthielt ausgesprochen rockige Hit-Arrangements: „New York Special“, „That old bus smell's back again“, „Corean Chick“, „Butterfly“, „The Mixolydian highlander“. Besonderer Wert wurde dieses Mal auf die Arbeit in kleineren Ensembles mit verschiedenen Rhythmusgruppen und zusätzlicher Percussion gelegt. Zum Beispiel die Gruppe Franken-Stief-Castellucci mit „Time out“ und „6 7 8“, die Gruppe Houben-Harper-Darling-Franken-Castellucci mit „Cherokee“ und „Segment“, die Gruppe Stief-Oberleitner-Castellucci mit „I'll remember April“, das Posaunen-Gipfeltreffen Herbolzheimer-Kleinschuster-Muthspiel-Jeanquartier (Resch) mit der Salsa „Grano Sale“, die Gruppe Positive Bachträgl-Rennert-Wohgenannt mit „Kintop-As“, und „Walkin' on the highway“.



Trombone Line: (v. l. n. r.) R. Resch, Peter Herbolzheimer, B. Ross, I. Yenison, Erich Kleinschuster, A. Rangelov, P. Akeli, K. Rieser
Foto: M. Straka

Rangelov, Bulgarien, für seine Arbeit „Angel lines“, in der Kategorie „beste arrangierte Komposition“ an Johnny Taylor (USA), zur Zeit Musikhochschule Graz, für seine Arbeit „Duke's bag“.

Neben laufender Berichterstattung in der einheimischen Presse und ausführlichen Hörfunksendungen über das Seminar und die Konzerte im österreichischen Rundfunk (ORF), erfolgte 1979 auch ein erster internationaler Bericht. Die Neue Musikzeitung brachte eine kritische Dokumentation von Werner Panke über diese Art von Lehrveranstaltung (August/September 1979, S. 13): „Harte Kleinarbeit am lockeren Swing - keine Spielwiese für Amateure“.

Das 3. Internationale Jazz-Seminar Deutschlandsberg 1980 vereinigte unter Peter Herbolzheimer die Dozenten Derek Watkins, Trompete, Ack van Rooyen,

Die Berichterstattung über das Seminar enthielt neben verschiedenen Hörfunksendungen diesmal eine Konzertaufzeichnung für das österreichische Fernsehen. Sie entstand anlässlich des Schlußkonzerts der Seminarband im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Musik in der Steiermark“ im weltberühmten Kloster Admont. Werner Burkhardt verfaßte außerdem ein ausführliches Feuilleton in der Süddeutschen Zeitung (22. 7. 80): „Tu felix Austria - Swing it! Lehrbar und lernbar - Jazz in Graz; Jeder kann kommen - kein Hobbykurs.“

Das diesjährige 4. Internationale Jazz-Seminar Deutschlandsberg 1981 hatte auf Vorschlag von Peter Herbolzheimer seinen Schwerpunkt im Bereich des Rock-Jazz. Seiner Meinung nach ist es unerlässlich, die jungen Nachwuchskräfte, neben einem soliden Mainstream-Fundament,

Nach vierjähriger Laufzeit sieht Peter Herbolzheimer jetzt die ersten nachhaltigen Ergebnisse der Seminararbeit: „Zum ersten Mal war es heuer möglich, daß die Seminarband von einer Rhythmusgruppe getragen wurde, die nur aus Studenten bestand. Das ist ein Fortschritt, der uns am Anfang kaum vorstellbar schien. Außerdem hatten wir nur fünf Tage Probenzeit bis zum ersten Konzert: das heißt, daß unsere Studenten mittlerweile gelernt haben, schneller mit den hohen Ansprüchen eines solchen Seminars zurecht zu kommen. Ich glaube, wir haben hier tatsächlich einen Weg gefunden, brauchbaren Nachwuchs für die europäische Bigband- und Studioszene heranzubilden, der eine echte Chance hat, im harten Profigeschäft gegen die alte Konkurrenz zu bestehen. Das allein müßte genügen, diese für Europa einmalige Einrichtung am Leben zu erhalten: in Amerika gehören solche „Band-Clinics“ zum täglichen Brot des heranwachsenden Berufsmusikers. Bei allem Verständnis für die bei uns sonst üblichen Seminare, Kurse und Workshops ähnlicher Art zeigt das Grazer Modell, daß eine langfristige Aufbauarbeit für unseren Jazz-Nachwuchs kontinuierlich vonnöten ist und daß auch eine solche Veranstaltung wie das Internationale Jazz-Seminar in Deutschlandsberg nur dann wirkliche Langzeitergebnisse bringen kann, wenn man es auf die permanente Lehr- und Übungstätigkeit der vollausgebauten Jazzabteilung einer Musikhochschule aufzusetzen vermag.“

Werner Semper

Musikoase In sich verändernder Umwelt

Jazzfestival Willisau '81

15 Jahre „Jazz in Willisau“, zum 7. Mal ein Festival, das immer noch weiter Anklang findet, bisher 15 in Willisau live aufgenommene Schallplatten, Radio- und Fernsehpräsenz, internationales Echo ... - das sind Zeugnisse eines unermüdlchen Engagements für eine Musik, die wie kaum eine andere breite gestalterische Möglichkeiten spontanen individuellen Ausdruck ermöglicht - die aber trotz inzwischen weltumspannender Bedeutung noch immer eine Kunstform von nur marginaler Bedeutung ist. „Minderheitenmusik“ ist sie einerseits deshalb, weil offenes, aktives Mithören, Miterleben, Mitfühlen sowie darauf aufbauendes Verständnisbemühen immer noch von einem nur kleinen Publikumskreis aufgebracht werden kann und will - Folgen eines Erziehungs- und Kultursystems, das mehr zum passiven, unkritischen Konsumieren als zum Nachdenken über Kreativität und damit über Möglichkeiten persönlicher Freiheit führt -, „Minderheitenmusik“ andererseits, weil Jazz und verwandter frei improvisierter Musik nach wie vor die gebührende Anerkennung und Förderung im offiziellen Kulturbetrieb versagt werden. Die langjährige Aufbauarbeit und Existenz von „Jazz in Willisau“ kann deshalb nicht hoch genug eingeschätzt werden. Und doch stellen sich je länger, je mehr bei mir Fragen ein, Zweifel, ob man Jahr für Jahr veranstalterisch in praktisch unverändertem Rahmen und Stil einfach so weitermachen soll und kann.

Es sind zumeist die Musiker (und nicht die Veranstalter), die ihre eigene Tradition, die überkommenen Formen, Stile, Spielarten, soweit sie zu verflachen oder zu erstarren drohen, kritisch unter die Lupe nehmen oder durch ironisches Zitieren und Spaß am parodierenden Umgang bewußtmachende Distanz suchen. Mit Verleugnung der Wurzeln und Quellen eigener Musik hat das allerdings nichts zu tun, im Gegenteil. Nur machen es insbesondere schwarze Musiker den (weißen) Hörern nicht unbedingt leicht, solches Suchen nach neuer musikalischer Identität problemlos mitzuverfolgen, nachzuvollziehen. Ein Beispiel dafür bot das From the Roots to the Source-Ensemble des Trompeters Lester Bowie, der auch diesmal, wie schon im Art Ensemble of Chicago, im weißen Medizinmannkittel hüpfend, dirigierend, beschwörend Verbindungen herstellte zwischen der schwarzen Autorität afrikanischer Zauberpriester und all der modernen Wissenschaftsgläubigkeit westlicher Kultur, die im weißen Arzt- und

Labormantel ihr äußeres Zeichen sieht. Aber auch die heute vielfach zur leeren Show verflachte Gospel-Tradition schwarzer amerikanischer Kirchen stand zur „Diskussion“, in fließenden Übergängen mal überakzentuiert und damit karikierend wirkend, mal ernsthaft und beeindruckend, an echte, wirklich tief empfundene Gospel-Musik erinnernd vorgetragen von zwei Sängerinnen und einem Sänger mit der obligaten Klavier- und Orgelbegleitung; schillernd und zwiespältig jedoch der ganze Auftritt, ein eigenartiges, den Hörer teils verunsicherndes, teils Vergnügen bereitendes Hin- und Herpendeln im großen Panorama schwarzer Musik, von Gospel und Rhythm-and-Blues über Reggae und Jump bis zu Hardbop und Free Jazz; und zurück zu „When the saints ...“ als heiteren(?) Schlußpunkt.

Auf der einen Seite die zunehmend bedrohlicher werdende weltpolitische Situation, der sich wieder im Vormarsch befindende Konservatismus, die neuen weltweiten Rüstungsanstrengungen, vermehrte militärische Übergriffe auf fremde Territorien, atomare Interkontinentalraketen, Neutronenbombe, immer mehr Atomkraftwerke, Rassendiskriminierung und Fremdenhaß, Folter, Entführungen, Massenhinrichtungen, staatlich sanktioniert, aber auch immer neue Umweltkatastrophen und Giftskandale - beängstigende Veränderungen hin zu einer immer menschenfeindlicheren Umwelt - auch bei uns in der Schweiz; auf der anderen Seite die idyllische Musikoase im Luzerner Hinterland, die all das zu ignorieren scheint, die mehr und mehr zum Treffpunkt einer einzig am Konsum „ausgeflippter Musik“ interessierten neuen Hörschickeria zu werden droht. Sicher, diese Musik, die hier eine so wichtige Plattform vorfindet, ist durch persönliche Erlebnisse und deren gestalterische Umsetzung schon mehr oder weniger stark von einzelnen der vorgenannten Umweltfaktoren geprägt, und auch der große schwarze Schlagzeuger Max Roach wies vor zwei Jahren in Willisau nachdrücklich darauf hin, daß Musik, die Zuhören und Konzentration verlangt, die geistig anspruchsvoll ist, dadurch Denken und Intellekt stimulieren, Denkanstöße vermitteln kann, die über bloßes Konsumieren hinausführen. Die Frage bleibt aber, ob die von Roach angenommene gesellschaftsverändernde Wirkung dieser Musik auch bei uns in Europa und speziell in Willisau so ohne weiteres spürbar werden kann und ob das hier überhaupt erwünscht ist. Geht es einem Teil des Jazzfestivalpublikums - und hier besonders den intellektuell und pseudo-alternativ geprägten Hörschichten - nicht vielmehr um ein kurzfristiges Aussteigen aus dem frustrierenden Alltag, um ein „Auftanken“, das die Integration in die von wirtschaftlichen und technischen Sach-

zwängen beherrschte Umwelt wieder besser ermöglichen soll? Die mit jedem Jahr zunehmenden Lautstärkeexzesse, die das nötige differenzierende Hören und Mitgehen mit der Musik immer wieder erschweren oder gar unmöglich machen, aber auch die „Stimmung“ im Festzelt oder zuweilen auch hinten im Saal, die zu vorgerückter Stunde oftmals eher an eine „Chilbi“ oder ans Oktoberfest als an ein anspruchsvolles Musikfestival erinnern, lassen jedenfalls Zweifel aufkommen, Fragen, ob man das Umfeld für derartig engagierte, kommunikative Musik, wie sie so mancher aktuelle Jazz darstellt, nicht adäquater gestalten könnte; ob man als Veranstalter einen kulturell so wichtigen Anlaß nicht in irgendeiner Weise in noch direktere Beziehung zu den brennenden sozialen, gesellschaftlichen und auch ökologischen Problemen und Notwendigkeiten setzen sollte.

Auch nicht ohne weiteres erklärbar waren die lautstarken, schreienden Zurufe des Schlagzeugers Rashied Ali zu seinem Saxophon- und Piano-Duopartner Arthur Rhames hin, die auf mich allerdings mit der Zeit eher wie die Anfeuerungsbefehle eines Trainers an seinen Rennfahrer wirkten. Aber das Peinliche dieses Duos war nicht, daß Ali für kurze Augenblicke immer wieder einmal Schwierigkeiten mit dem durchgehenden Timing zu haben schien, sondern vielmehr, daß der junge schwarze „Master Student“ Rhames („Music with a Message - The Masterwork“ soll auf seiner Visitenkarte stehen) sich entsprechend den Zurufen gebärdete und dem allgemeinen (weißen) Trend zum Höchstleistungskult folgend eine technisch und expressiv überzogene Parforcetour abzog, die mich persönlich jedenfalls je länger je mehr nur noch kalt lassen konnte und nichts mehr in mir bewegte. Eine Art Super-Coltrane und Super-Bird und am Klavier ein Super-McCoy-Tyner, die wie eine rasende, stahlglitzernde, präzise funktionierende Rakete ihre vorbestimmte Bahn zogen - auf welches Ziel zu und warum überhaupt?

Eine andere, allerdings überzeugende und faszinierende Parforceleistung bot das knapp drei Stunden ununterbrochen (!) intensiv spielende „80/81“-Quintett im Schlußkonzert, nach dem vorangehend das Trio des Genfer Saxophonisten Maurice Magnoni zusammen mit J. F. Jenny-Clark und Daniel Humair zeigte, wie eigenständig und ohne mit jedem Ton an Coltrane hängend man dichten Modern Jazz auch spielen kann - eine Saxophonentdeckung, jedenfalls für die deutsche Schweiz. Vorherrschend im „80/81“- (ECM-)Quintett waren nach klassischer Modern-Jazz-Manier sich ablösende, lange Einzelchorusse, nachdem die zumeist thematisch eingängigen Themen im Tutti kurz vorgestellt wurden. Ob diese unge-

Jazz aktuell

wohlich ausgedehnte „Super-Jam-Session“ eine augenzwinkemd-ironische Reverenz an den Willisau-Jazzkult darstellte - kaum anders ist auch der Covertext-Hinweis „Authentic Willisau applause originally prepared at Willisau Jazz Festival“ auf Jack DeJohnette's letzter ECM-(Studio-)LP „Tin Can Alley“ zu verstehen -, ist eigentlich gar nicht so wichtig, denn der Gesamteindruck war (trotzdem) begeisternd, von einigen Chorus-Überlängen abgesehen: E-Gitarrist und USA-Star Pat Metheny mit teilweise ungestümen, wilden und lauten Improvisationslinien, Mike Brecker im Gegensatz zum mehr motivisch artikulierenden, an Ornette erinnernden Saxophonkollegen Dewey Redman mit eher kühl und routiniert wirkender Agilität spielend; besonders beeindruckend aber Charlie Hadens schön und sonor klingender, melodisch klar strukturierter Bass von einzigartiger rhythmischer Eindringlichkeit, was vor allem auch im federnd dichten Intensivspiel der Rhythmusgruppe mit Drummer Jack DeJohnette unter die Haut ging. Überhaupt jeder Beschreibung spottend, mit welch unerhörtem Beat, Drive und Puls DeJohnette seine polyrhythmischen Geflechte und Linien aufbaute, verarbeitete, umspielte, veränderte, wieder aufnahm, weiterentwickelte, und das die ganze Zeit in Höchstform ohne jegliche Ermüdungserscheinungen oder Konzentrationsmängel! Kaum je wurde ich in den letzten Jahren so stark und mitreißend an die großen Zeiten eines Kenny Clarke, Max Roach, Art Blakey oder Elvin Jones, an die Epoche sagenhafter Schlagzeugsoli erinnert, wie an diesem Abend.

Zu weiteren Höhepunkten, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Verbindung von Jazz mit Formen und Klangelementen zeitgenössischer E-Musik, wurden das eindruckliche Ensemble Workshop De Lyon - die europäische Entdeckung des Festivals! - und das Anthony Davis Quintett, weil auch hier nicht, wie sonst oft bei derartigen Vorhaben, emotionslose, akademisch kalt wirkende Resultate entstanden, sondern eine phantasievolle, äußerst lebendige Musik, bei der das rhythmische Element und der Jazzbeat ihren bedeutenden Platz behielten: der Workshop De Lyon als eine Art europäisches Art Ensemble of Chicago mit einer weiten Palette von Geräuschen, Klangfarben, Strukturen, streng fixierten wie ganz freien Sequenzen, an Schnebel, Boulez oder Ligeti ebenso orientiert wie an expressivem Free Jazz, mit ungeheuer dynamisch angelegten, an- und abschwellenden Spannungsabläufen, witzig und intelligent und voller Spielfreude realisiert, - und das Anthony Davis Quintett mit Drummer Pheeroan Ak Laff, das noch konsequenter mit fixierten Teilen, Klangfarben, -flächen und -Strukturen arbeitete, dabei vorherrschend

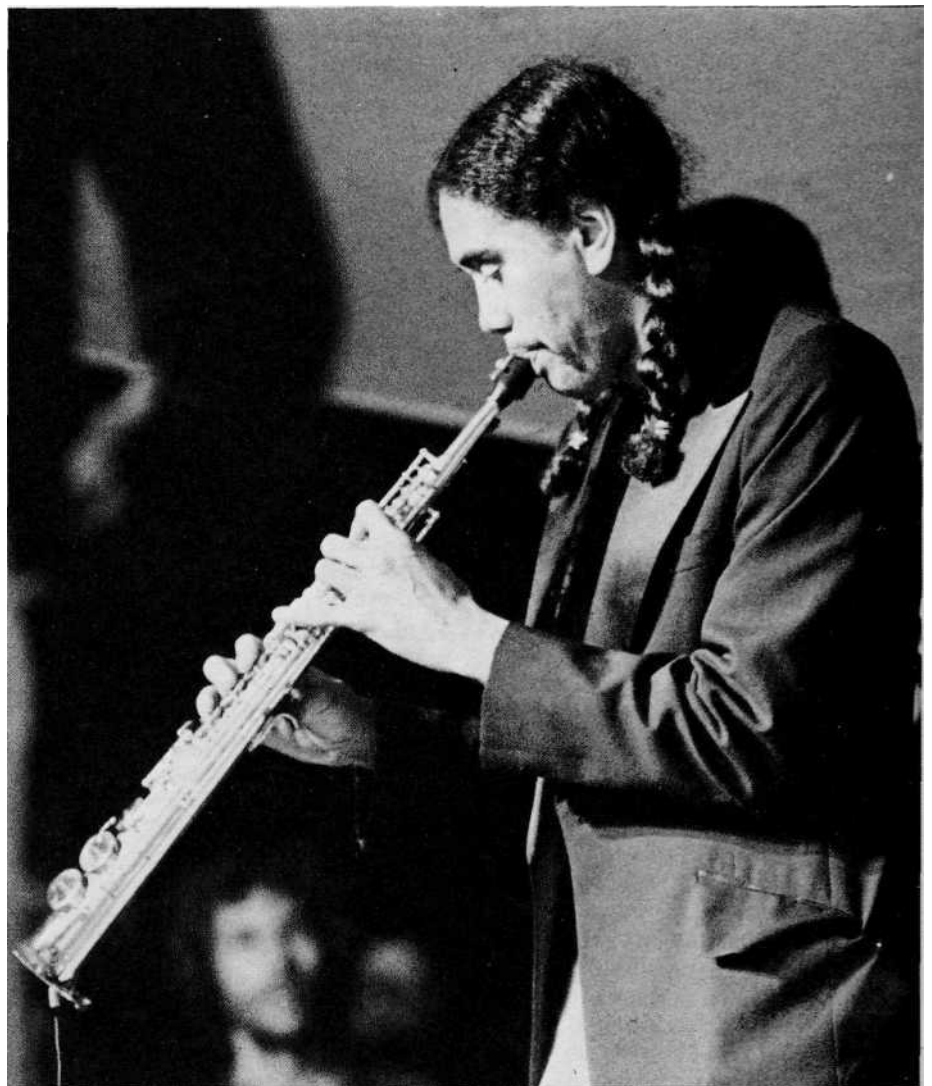
lyrisch-impressionistische Motivatik, bohrende Ostinatofiguren, periodische Abläufe und komplexe Akkordballungen; alles mit beeindruckender Selbstverständlichkeit und „Relaxtheit“ dargeboten, voller rhythmischer Spannungselemente und -bezüge. Nicht weniger konsequent komponiert, auf Jazzbezogenheit aber weitgehend verzichtet das Kent Carter String Trio mit Bass, Geige und Bratsche, das mit der Klanglichkeit der Streichquartette von Debussy, Bartok oder Alban Berg offensichtlich mehr zu tun hatte als mit Jazz-Sounds und rhythmischer Spannung, was zur Folge hatte, daß mehr und mehr Leute die Festivalhütte verließen, trotz stellenweise hochinteressantem, aleatorisch dichtem Kollektivspiel.

Daß die Musik des Trios der Indianerbrüder Rick und Lee Rozie (mit Schlagzeuger Doug Hammond) einerseits recht sperrig oder revolutionär „free“ und andererseits auch wieder friedvoll und melodisch wirkte, hängt sicher mit der Vergangenheit, vor allem aber mit der krassen Ungerechtigkeit der Situation nordamerikanischer Indianer zusammen; also auch hier Denk-

anstöße in Bezug auf die Stellung von Minderheiten, die eigentlich in Willisau in Zukunft vermehrt auf fruchtbaren Boden fallen sollten, - anstelle von beleidigenden Provokationen aus dem Publikum, wie an diesem Konzert geschehen. - Bemerkenswert, daß nach so vielen Jazzgrößen nun auch noch die Free- und Loft-Jazz-Saxophon-Koryphäe Sam Rivers den Versuch machte, die eigene Musik mit Rock- und Funkrhythmen zu verbinden, mit E-Gitarre, E-Bass und Drums, - ein Vorhaben, das in Willisau ebenso zwiespältige Ergebnisse zeitigte, wie so manches von Lester Bowie; mit einem Sam Rivers, der jede gelungene Schlagzeugsolophrase - vielleicht als jazzigen Gegenpol zum Electric Sound von Bass und Gitarre - ebenso (parodistisch?) laut hochjubelte, wie das Rashied Ali mit seinem Supersaxophonstar machte. Und doch phänomenal, wie wenig diesmal dieser Electric-Rock-Sound im Gesamteindruck störte, rhythmisch und spannungsmäßig die fluoreszierenden, schnellen Tempi der Linien von Rivers' Improvisationsexkursionen eher unterstützte als be-

Sperrig, revolutionär free sowie friedvoll, melodisch: Lee Rozie

Foto: Ute Berretz



hinderte. Zur großen Entdeckung und Überraschung aber wurde für mich Rivers am Piano, ein virtuos, perlendes Strukturmosaik von ungeheurer Komplexität, mehr Stockhausens „Mantra“ als an Cecil Taylor Assoziationen auslösend. Ob auch das wie so manches andere dieses Auftritts kabarettistisch gemeint war?

Bedauerlich, daß Saxophonist und Coltrane-Partner Pharoah Sanders auch diesmal - wie schon vor zwei Jahren hier - nicht in der Lage war, an seine große Zeit Ende der sechziger Jahre anzuschließen. Auch wenn man den Hochleistungskult verurteilt und befürwortet, daß „aus der Mode gekommenen“ Jazz-Stars wieder eine Chance eingeräumt wird, muß man hier nun doch einmal feststellen, daß diese Programmation nicht glücklich sondern völlig fehl am Platz war, denn was Sanders heute zu bieten hat, ist (leider nur noch) ein fader Abklatsch seines damaligen impulsiven, orgiastischen Spiels, dargebracht mit einer sauer-gelangweilten Miene, die diesen Eindruck nur noch mehr unterstrich - schade. - „Bebop lebt“ steht in Troxlers Willisau-Programmheft zum Auftritt des Bob Cunningham Quartetts. Aber auch Schlagzeuger Freddie Waits und Saxophonist Bill Saxton wie auch Bassist Cunningham selbst gelang es nicht, mehr zu präsentieren als gradlinigen, wenig spannungsreichen Hardbop, routiniert gespielt, nicht langweilig aber auch nicht in irgendeiner Weise anregend; auch das, wie schon Sanders ein wenig überzeugender und nicht notwendiger Programmpunkt.

Ganz anders dagegen das Barry Altschul Trio „Brahma“, das in gleicher Besetzung - mit Ray Anderson, Posaune und Tuba, und Mark Helias, Bass - schon letztes Jahr in der Schweiz gastierte; diesmal allerdings jazziger, impulsiver, mehr unter die Haut gehend, aggressiver, mehr am durchgehenden, swingenden Beat orientiert als voriges Jahr. Neben Andersons stupendem Posaunenspiel und Altschuls zuweilen jumpendem Beat ging es hier auch immer wieder um rhythmisch wie klanglich aufgefächerte Strukturgewebe, um Klangfarbenspiele wie zum Beispiel mit Cello, Tuba und Guica, aber auch um den klassischen 12-taktigen Blues, wie er in dieser Besetzung kaum „groovender“ vorstellbar ist. Nicht unerwähnt bleiben dürfen das aggressiv-anfeuernde Saxophonspiel des wiederentdeckten Schweizer Free Jazz Pioniers Werner „Barbü“ Lüdi mit seinem Sunnymoon Quartett und - ebenfalls im Festzelt spielend - das phantasievoll agierende Schweizer Volks-Jazz-Ensemble, dessen breite musikalische Bezugspalette von albanischen Volksweisen über Schweizer Alphorn- und Ländlerklänge bis zu Modern-Jazz-Themen und Albert-Ayler-Anklängen reichte, gewürzt mit swingendem Beat

oder afro-kubanischen Rhythmen; zusammen mit dem das Festival eröffnenden New Jazz Trio Daniel Bourquin/Leon Francioli/Freddy Studer ein beeindruckender Teil im wieder faszinierend breiten Musikspektrum des diesjährigen Jazzfestivals Willisau, das in dieser Hinsicht kaum Wünsche offen ließ.

Johannes Anders

Schaufenster des aktuellen Geschehens

Jazz Festival Wiesen

Während beim Jazzfestival in Velden am Wörthersee, in Österreichs Süden, der Publikumsandrang derart stark war, daß es vor dem überfüllten Zelt zu chaotischen Situationen kam, blieben Wochen später beim Jazzfestival in Wiesen im Burgenland, in Österreichs Osten, bei fast jedem der vier Konzerte im ohnedies kleiner dimensionierten Zelt viele Plätze frei. Wiesens rühriger Jazz-Boss Franz Bogner war enttäuscht und suchte nach Gründen. Veldens Fiasko kann vermutlich einer davon sein.

Bogner, keineswegs von der Vorstellung besessen, sich durch sein Festival zu Ruhm und Reichtum zu katapultieren, ließ nach dem Besucherrekord des Vorjahres - 12 000 - von seinen berufenen Programm-Machern Fritz Thom & Co. wieder nach bewährten Schnitten ein Wiesen-Fest schneiden, das hohen künstlerischen Ansprüchen gerecht wurde und zudem Publikumsanziehungskraft versprach. Aber jene hochgeschraubten Erwartungen, mit denen Bogner gutgläubig weitere Wachstumsraten in der Besucherbilanz anvisierte, wurden nicht erfüllt. Die Bilanz rutschte sogar in eine Talsohle: 7000 verkaufte Karten. Dies dürfte keine Katastrophe sein, aber sowieso ein Be-

weis, daß Selbstverständliches manchmal selbstverständlich falsch sein kann.

Bogner und seine Freunde werden deshalb keinesfalls die Gedeihlichkeit oder gar die Fortsetzung des Festivals in Frage stellen. Aber sie können kaum das Problem des diesjährigen Besucherdefizits vor sich herschieben. Dieses kann wiederkehren, größer oder gar halsbrecherisch werden. Dagegen muß in den Köpfen der vorbildlich arbeitenden Jazzmannschaft Wiesens ein wirksamer Plan reifen. Man wird vor allem nicht darum herum kommen, den Publizitätsgrad der Veranstaltung inner- wie außerhalb Österreichs zu steigern, also die Werbetrommel kräftiger zu rühren. Dem Vorwärtsdrang zur Ausdehnung, der Blähsucht in Richtung Monstermusikmesse, sollte entsagt werden. Man müßte vielmehr das Programm straffen und die Größenordnung der überlangen Konzerte auf jenes vernünftige Maß drosseln, das die Aufnahmefähigkeit des Auditoriums nicht überlastet. Zu einer Schrumpfung des künstlerischen Niveaus darf es dabei natürlich nicht kommen. Schließlich ist jeder Versuchung zu widerstreben, lediglich mit kommerziellen Knüfeln das Interesse eines breiten Publikums zu wecken. Das Ansehen des Festivals wurde dadurch aufs Spiel gesetzt.

Wiesens Jazzfestgelände, inmitten von Wald und Wiese, wurde von Franz Bogner erworben und nicht unoriginell mit einem hohen wie festen Palisadengeviert umbaut; womit es für die Zukunft gesichert scheint. Ob von draußen Gefahr droht, konnte drinnen nicht erfragt werden. Drinnen ist jedenfalls alles vorzüglich eingerichtet und perfekt gezimmert. Die Familie der Jazzer war fröhlich, die Atmosphäre entspannt, die Szenerie besaß ihren eigenen Charme. Dies muß man mit einem dicken Ausrufungszeichen versehen!

Das Thom-Team hatte ein gewichtiges, durchwegs Qualitätsbewußtsein und Kunstverständnis bestätigendes Programm gemacht und hierfür mit offenbar ungezügelterm Expansionstrieb 19 Ensembles angeheuert. Auf den überladenen Fließbändern der vier Mammutkonzerte traf Musik aus verschiedenen stilistischen Ecken der Jazzgegenwart aufeinander. Traditionsorientierte Bindungen und innovatorische Aspekte waren ebenso berücksichtigt worden wie Öffnungen zur Latin-Music und nach Afrika. Ein Schaufenster des aktuellen Geschehens mit viel Vertrautem und wenig Neuheiten. Freilich, wie so oft in der Festivalbranche, fehlte ein unverwechselbares Styling. Jazz-Europa stand gewiß mengenmäßig im Schatten der USA. Dessen ungeachtet: 6 Bands unseres Kontinents sind mehr, als sich viele Feste leisten. Bis auf wenige Ausnahmen brauchten sich die Musiker von Jen- und diesseits des Atlantiks keine Sorgen um das Interesse für ihr Schaffen

Fidel fiedelInd: Billy Bang

Foto: Robert Urmann



Jazz aktuell



Finessenreich und **ohne Firlefanz:**
Buster Williams

Garantiert Geborgenheit im längst vertrauten Wortschatz:
Fritz Pauer

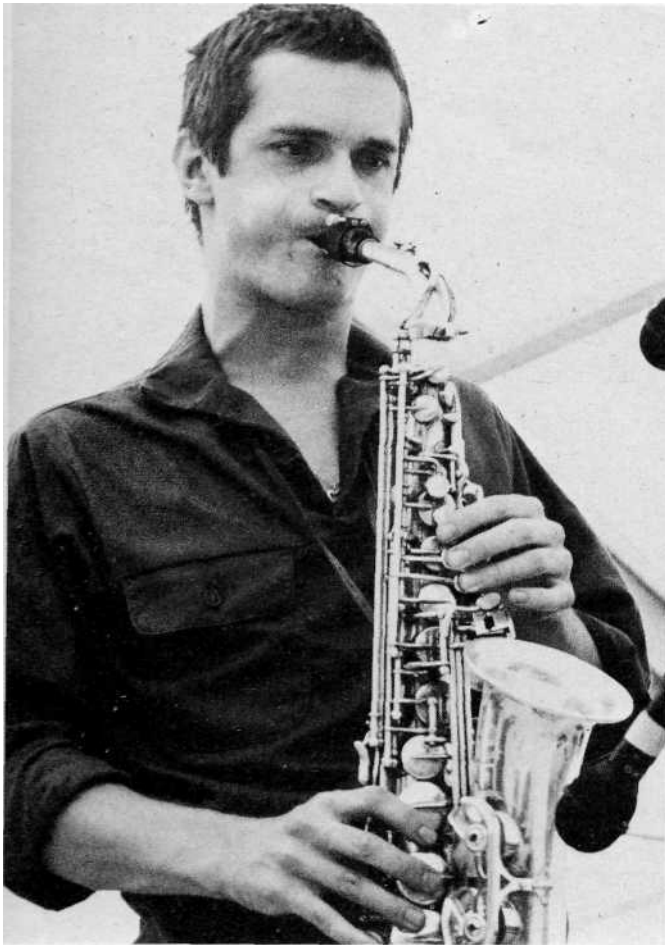
machen, das Publikum war stets bei der Sache. Nur eben: die Konzerte dauerten zu lange. Am Ende hing man müde und abgeschlafft im Sessel.

Im Eröffnungskonzert stellte zuerst das String Trio of New York, mit dem fiedelnden Billy Bang, seine duftige und schlichte, an reizvoll verflochtenen Passagen reiche, aber in weiten Zügen kühl anmutende Saiten-Idylle vor. Als überaus schätzenswert erwies sich die in allerlei Gangarten energiegeladen vorangetriebene, mitunter nicht unbeträchtlich schönheitstrunkene Melodienmannigfaltigkeit des Quartetts Miroslav Vitous - John Surman - John Taylor - Jon Christensen. Muhal Richard Abrams entfaltete sein gediegenes, im Humus schwarzer Tradition eingebettetes Pianospiele ohne Prunk und Plunder, flocht jedoch bisweilen bizarre, ein wenig willkürlich wirkende Wendungen ein. Dennoch klang es kaum noch nach Revolte. Begeisterung für Elvin Jones, allerdings nur in kleinen Wellen. Der Schlagzeugtitan hatte seine Crew zwar fest im Griff, aber für seinen Rang auf der Szene sind nicht nur seine Autorität als Bandleader und sein, in Stil und Substanz einzigartiges Spiel ausschlaggebend, sondern ebenso seine Rolle als Mentor seiner talentierten Musikanten. Und diese Rolle mußte man bemängeln. Er spornte die kumpene Konkurrenz zu wenig an,

stachelte nur gelegentlich zu mehr als Mittelmäßigem auf. Vor allem Saxophonist Carter Jefferson blies eindringlich. Auch der Ensembleklang konnte nicht uneingeschränkt überzeugen, es mangelte an Brisanz. Zudem wurden gestalterische Möglichkeiten, welche die Verbindung von zwei Saxophonen mit einer Gitarre bietet, bloß unbefriedigend ausgeschöpft. Unvermindert hochkarätig waren hingegen Elvins Soli.

Im Quintett Voices brachten Heinz Sauer und Christof Lauer ihre Saxophonstimmen in köstliche Kontraste und konturenreiche Kombinationen. Die beiden wiesen sich auch als phantasievolle und beredte, ihre Absichten mit Hingabe klar darlegende Solisten aus. Dannie Richmond, der mit allen Wassern gewaschene und stets auf Charme wie Chic bedachte Schlagzeug-Matador, amüsierte das Publikum mit seinen Ansagen, in die er saloppe Scherze bugsierte, und verführte seine vier illustren Komplizen temperamentvoll zu bestechenden Leistungen zwischen ausgelassener Fröhlichkeit und nahezu kultischem Ernst. Einer der großen Erfolge von Wiesen! Arthur Blythes Band musizierte ähnlich anspruchsvoll. Blythe, der als „die“ neue Altsaxophonentdeckung rangiert, hat sich aus seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Tradition von Hodges über Parker bis Coleman eine

durchaus originelle Spielart entwickelt. Auffallend sind sein meist ziemlich ausgeprägtes Vibrato und die oft süße Schärfe seines Tones ebenso wie seine Besonnenheit bei der Wortwahl, die abrupten Pointen und das pastorale Pathos, mit dem er manche Phrasen erhöht und zugleich bloßstellt. In Staunen versetzte Bob Stewarts atemberaubend virtuosos Tubaspiel. Auch Pharoah Sanders, einst epochemachender Vollstrecker des Coltrane-Erbes und eine führende Free-Jazz-Figur, griff kräftig in die Tradition und spielte nachdrücklich seine Reife aus, mit großem Volumen, allerhand Expressivität und viel Körpergefühl. Im leidenschaftlichen Überschwang brachte er auch seine „Freiheiten“, die ihre elektrisierenden Wirkungen nicht eingebüßt haben, robust zur Geltung, als possenhafte sein Tanzbein schwingender Sänger versetzte er das Publikum in euphorischen Jubel. Ein Aufbruch in unerhörte Gefilde zählte nie zum Streben des Posaunisten Erich Kleinschuster. Auch sein gegenwärtiges Quintett garantiert Geborgenheit im längst vertrauten Wortschatz und Qualität. Besondere Würdigung gebührt dem Pianisten Fritz Pauer. Als Gast bei Kleinschuster konnte Gitarrist Karl Ratzer gefallen, aber nicht mit seiner Band. Tiefgreifende Erneuerung hat auch Chico Freeman nicht im Sinn. Der mit gründlich ausge-



Drückt sich in erfrischendem Jargon aus: Wolfgang Puschnig



Köstliche Kontraste, konturenreiche Kombinationen: Heinz Sauer (l) und Christoph Lauer
Fotos: Robert Urmann

prägender Gestaltungsfähigkeit gerüstete Saxophonist musizierte aber fabelhaft. Ein bewundernswert poesievolles, stilistisch außergewöhnlich geschlossenes Gruppenbild inszenierte mit hoher Sensibilität und kühler Intelligenz Woody Shaws phantastische Fünfertrunde. Enttäuschend indessen die zu unerträglicher Lautstärke emporgeschraubten und daher das Publikum verprellenden Elektronik-Schwelgereien des Terje Rypdal Trios. Spaß und Unbehagen in einem bereitete Ray Barretto mit seinem 10-köpfigen Salsa-Gefolge: Eine tumultöse Orgie mitreißender Latinrhythmen, mit hervorragender handwerklicher Meisterschaft und einem gerüttelten Maß an zirzensischem Showgehebe auf Glamourglanz gebracht. Die rustikalen Trompetensoli erfüllten keine Ansprüche, der herb-naive Sing-Sang blieb auf spröde bis schlimmstenfalls schmalzige Gefühlsseligkeit beschränkt. Erfreulich wirkungsvoll präsentierte sich Part of Art, das sind Flügelhornist Herbert Joos, der auch sein meterlanges Schweizer Alphorn verblüffend virtuos bläst, sowie Bassist Jürgen Wuchner aus Deutschland und Saxophonist Wolfgang Puschnig, Pianist Uli Scherer und Schlagzeuger Wolfgang Reisinger aus Österreich. Diese ambitionierte Clique hat sich

ihr Jazzmilieu aufrichtig erarbeitet. Sie drückte sich in einem erfrischenden Jargon aus, es gab auch keine Missgewichtung oder zugeschminkten Hohlräume. Mit geradezu übersprühender Lust und ungemein viel Liebe zum Miteinander musizierte das Quintett der Brüder Jimmy und Percy Heath, die Heath Brothers. Ihre geistvollen Kreationen, stilistisch der Bewahrung ungebrochener Werte der Vergangenheit der Jazz-Moderne zugewandt, beglückten auch durch ihre Sinnlichkeit. Cedar Walton, Buster Williams und Billy Higgins brachten finessenreich und ohne Firlefanz ihren höchst ergötzlichen, feingliedrigen wie energischen Trio-Jazz. Keine Romantik, keine Tristesse. Ein stürmisch gefeierter Höhepunkt: Das faszinierende, erfinderisch und vielfarbig formulierte Musikfeuerwerk des Gil Evans und seiner famosen Truppe. Das kompositorische Korsett gab den herausgestellten Mitstreitern des Meisters reichlich Raum für persönliche Inventionen. Vorrang genossen vor allem Hannibal Marvin Peterson, Lew Soloff, Steve Grossman und George Lewis. Das Festivalfinale sollte wohl eine Sensation des Ungewohnten bringen, wurde aber zum künstlerischen Debakel: Mano Dibangos Afrika Show. Über bestenfalls aufregenden Rhythmen

und umgeben von gefällig-gleichgültigen Go-Go-Gesten zweier Girls blies Dibango auf seinem Saxophon ein technisch dürrtisches und schludrig artikuliertes, zuweilen geradezu einfältig wirkendes Ungefähr, Auf dieser Schnittlinie zwischen Alptraum und Traum zog ich letzteren vor und fuhr nach Hause.

Robert Urmann

Tourneeauftritt in Berlin

Pat Methenys 80/81

Ein Doppelkonzert mit jeweils ca. 800 Zuhörern im somit überfüllten Berliner Quartier Latin unterstrich den Ruf, der Pat Methenys Gruppe 80/81 aufgrund ihrer Platteneinspielung vorausgeeilt war. 80/81, zunächst der Titel einer Plattensession im vergangenen Jahr, ist längst zum Markenzeichen für eine All Star Band des zeitgenössischen Jazz geworden: Die Saxophonisten Mike Brecker und Dewey Redman, Bassist Charlie Haden, Schlagzeuger Jack DeJohnette und Gitarrist Pat Metheny - jeder Solist ist fast so etwas wie eine Band für sich. Pat Metheny, dessen Weg in den letzten

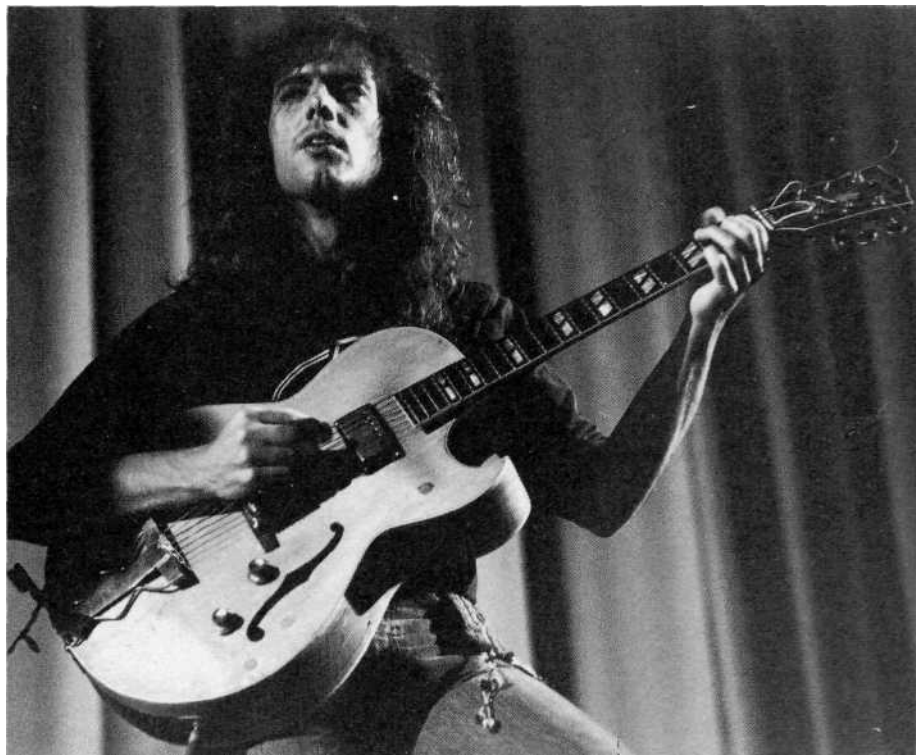
Jazz aktuell

Jahren von Paul Bleys Improvising Artists Incorporation über die Band von Gary Burton, eine Dozententätigkeit am Bostoner Berklee College of Music, und vor allem auch über eigene Formationen in die vorderste Reihe der Jazz-Gitarristen führte, präsentiert sich mit dieser neuen Gruppe im Vergleich zu seinen letzten musikalischen Konzepten zwischen Jazz und Rock in auffallend jazzigem Kontext. Ornette Colemans „Turnaround“ am Beginn des ersten Konzerts weist gleich auf eine der musikalischen Wurzeln dieser Formation hin. Haden und Redman sind aus Colemans früheren Gruppen hervorgegangen. Methenys Bewunderung für Ornette Coleman und sein Faible für Saxophonisten schlechthin erklären den Ursprung von 80/81.

Dennoch, zu Beginn dieses ersten Konzerts wird gerade der Nachteil eines Tourneestarts deutlich: Die Gruppe wirkt etwas übermüdet, braucht einige Zeit, um sich einzuspielen, da bringt ein überlanges Tenorsolo von Redman, überlang von der Zeit, aber auch weil in der musikalischen Entwicklung wenig beeindruckend, zu sehr auf Routine zurückgreifend, vorerst einmal so etwas wie Ruhe und Sicherheit auf die Bühne. Dann plötzlich Akzente von Baß und Schlagzeug und es entsteht musikalisches Leben.

Dominierten in Methenys bisherigen Gruppen vornehmlich die Gitarren-Sounds, so ist dies hier eine Band der Saxophonisten. Dewey Redman allerdings zieht sich im Verlauf der Konzerte immer wieder zu schnell von der Bühne zurück, beschränkt sich überwiegend darauf, mit Michael Brecker die markanten Themen vorzustellen. Wenn Redman jedoch ein Solo weiterführt, dann tut er dies mit ausgereiftem Skalenspiel, den vollen Klang seines Tenors zu breiten Klangflächen ausweitend, die immer wieder von gesanglichen Lyrizismen durchströmt sind. Michael Brecker ist der dynamische der beiden Saxophonisten. Seine Improvisationen sind im temperamentvollen Bebop-Gestus gehalten, gewinnen durch Breckers Art, sich um Einzeltöne herumzuspielen, wobei scheinbar Nebensächliches durch helle, scharfe Markierungen und durch aggressive Atem-Akzente bedeutungsschwanger wird, eigenes Profil, vor allem im zweiten der Konzerte, reißt Brecker immer wieder das musikalische Geschehen an sich, zeigt sich in bester Spiellaune und läßt in Anbetracht seiner fulminanten Auftritte die Frage aufkommen, wer denn nun eigentlich hier der Bandleader sei.

Der ist immer noch Pat Metheny. Oft sitzt er ein wenig selbstversunken auf seinem Stuhl, nachdem er Themen mitformuliert hat. Lauscht dem, was seine Nebenleute an musikalischer Aktion verbreiten. Wenn er jedoch in das solistische Geschehen in



Präsentiert sich in auffallend jazzigem Kontext: Pat Metheny Foto: Manfred Rinderspacher

den mehr als halbstündigen Stücken eingreift, verbreitet sich sofort jener gläserne, warme Ton, der den Zuhörer mit seinen typischen harmonischen Wendungen sofort zum Mitschwingen animiert. Diesmal jedoch strömt Metheny nicht jenes flippige Feeling aus, das sich auf die Beatles oder Bob Dylan bezieht, diesmal stehen John Coltrane und Gary Burton näher. Metheny scheut sich nicht, auf die breite Palette traditioneller Jazz-Gitarren-Spieltechniken zurückzugreifen, die nur gelegentlich mit rockgetönten Klangfarben aufgefrischt werden, deren langgezogene Klänge den Kopf des Gitarristen zurückschnellen und in beinahe dämonischer Auskost-Pose verharren lassen. Zwei Soli auf der neuen, elektrisch verstärkten, überscharf eingestellten Gitarre, die mit überdrehtem Regler für schneidende Klänge sorgt, zwar mit technischer Brillanz gespielt wird, den Zuhörer jedoch in einem Taumel von Klängen allein läßt, bleiben hoffentlich nur Episode.

Das Zusammenspiel der Solisten entspricht ihrem Profil. Man stachelt sich immer wieder an, experimentiert an neuen Wendungen herum, Respekt voreinander schlägt spontan in Kreativität um. Die Rhythmusgruppe ist gleichberechtigt am musikalischen Geschehen beteiligt. Charlie Haden am Baß äußerlich zurückhaltend (für einen Rockhörer phlegmatisch anmutend) erweist sich mit seinen ständig marschierenden Figuren als ein wesentlicher Motor innerhalb der Abläufe. Im Duo mit Pat Metheny werden die Klanguausbrüche von Brecker mit lyrischen, beinahe meditativ verhaltenen Passagen konfrontiert, in

denen sich schon einmal aus einer vorerst ungeplanten Ansammlung von Tönen ein Riff herauskristalisieren kann, der zum intensitätsgesteigerten Schlußpunkt geführt wird.

Und was wäre diese Gruppe ohne den Schlagzeuger Jack DeJohnette? Einmal mehr zeigt er sich als der musikalischste unter den zeitgenössischen Schlagzeugern, gebietet souverän über die spielerischen Mittel seines Instrumentariums und treibt damit die Musik auf ihren höchsten möglichen Aussagegrad. Seine Rhythmusteppiche, die man gerade dem wieder zurückgekehrten Miles Davis so herzlich wünschen würde, faszinieren immer noch. Sein vorwärtstreibendes, mit überraschenden Schlägen arbeitendes Spiel, entspannt wie witzig sich durch temperamentvolle Trommelexkursionen windend, wirkt sich immer wieder als Stimulans für die Melodieinstrumente aus.

Die Stücke aus dem „80/81“-Album machen den geringeren Teil im Tournee-Repertoire der Gruppe aus. Da kann man für die zeitgedrängten Festival-Programme nur Kostproben erwarten. Ein Glücksfall, daß man diese Gruppe in Berlin zweimal erleben konnte. Musiker wie jene, die sich beide Konzerte anhören konnten, verließen das Quartier Latin erschöpft. Die Erinnerung an eines der aufregendsten Konzerte des Jahres bleibt. So zeitbedingt wie der Gruppenname „80/81“ erscheint, so aktuell ist auch die Musik, die auch über die Jahre 80/81 hinaus nichts von ihrer Aussagekraft verlieren wird.

Lothar Jänichen

Gegenwärtige Strömungen einfangen

Jazz im Tiergarten

„Jazz im Tiergarten“, eine kommunale Einrichtung, geht in das dritte Jahr - umsonst und draußen. Nach wie vor sind Auftritte Berliner Bands selten, ist das Jazzschaffen der Stadt unterbewertet. Dem gilt es abzuwenden, mit ansprechendem Jazz, den es allen Unkenrufen zum Trotz gibt, nicht hinter dem Berg zu halten. Jazz, hier ex negativo formuliert: kein gängiger Dixieland, keine Superstars.

Programmatisch an den Anfang der viergliedrigen Reihe hatten die Programm-macher, die bezirkliche Volkshochschule in Zusammenarbeit mit dem ehemaligen Senator für Kulturelle Angelegenheiten, das Bergisch-Brandenburgische Quartett gesetzt. Programmatisch im doppelten Sinn: zum einen sind Ost-West-Begegnungen fester Bestandteil der Szene; gerade Berlin bietet hierfür ein besonderes Forum. Zum anderen werden die fruchtbaren Verbindungen lokaler Art aufgezeigt, wie sie seit Jahren bestehen und sich gegenseitig stimulieren. Denn das Bergische Land hat in Wuppertal ein Zentrum des Free Jazz, wie es seinesgleichen sucht. (Und Berlin die organisatorische Ausgestaltung in Form der FMP.) Der Saxophonist Rüdiger Carl ist in den verschiedenen Irene-Schweizer-Formationen großgeworden, hat seine rauhe aufmüpfige Spielweise beibehalten. Hans Reichet hat wie kein anderer den Gitarrenklang im Free-Bereich beeinflusst. Die Verbindung zum Osten, dem Brandenburgischen, gelingt vielfältig: der schwedische Berliner Sven Johansson gibt allerlei Klangfarben vor, indem er Telefonbücher bemüht, einen Koffer herumschiebt oder Metallstreifen bearbeitet. Heiterkeit auf der einen, Verlegenheit auf der anderen Seite des Publikums sind die Folge.

Musikalisch freilich inspiriert Johansson ungemein, trommelt verschiedene Rhythmen, gelegentlich gar ein durchgehendes Metrum. Rhythmus und vor allem Klangfarben also sind das hintergründige Fundament, auf dem sich beredtes Musizieren aufbaut. Saxophondialoge zwischen Carl und Altmeister Petrowsky, dem östlichen Widerpart, sind das Ergebnis. Viel Musiktheater im ersten Teil, danach dann witzig-ironisches Kommentieren mit freien Ausbrüchen. Bekanntes 'wird erkannt. „Die spielen gerade, was sie wollen“, flüstert die feine alte Dame neben mir und weiß gar nicht, wie recht sie hat.

Im zweiten Beitrag der Reihe wird die Verbindung zum bergischen Umfeld, dem Kohlenpott, einmal mehr deutlich. Das Berlin Jazz Workshop Orchestra ist wohl der herausragendste Vertreter. Leider war das gut eingespielte, teilweise witzige

zwölköpfige Orchester nur im abendlichen Quartier Latin zu hören, aus niedrigen Gründen, die so niedrig gar nicht sind: finanzielle nämlich. So mußten die Besucher des sommerlich-heißen Tiergartens mit den berliner Mitgliedern vorliebnehmen, einem Sextett (Friedemann Graef, Baritonsaxophon, Thomas Wiedermann, Posaune, Thomas Wegel, Baß, Bernhard Arndt, Klavier, Stefan Thimm, Schlagzeug, Albrecht Riermeier, Percussion), das in seiner über einstündigen Improvisation voll überzeugen konnte. Die Weite des Raums wird ausgenutzt, Klänge wehen über die Rosenbeete, Riermeiers Schlagzeug steht irgendwo im Publikum. Musikalische Interaktion und Bewegung werden sinnfällig durch räumliche Veränderungen unterstützt. Faszinierender spontaner Jazz, der sich jeglichen Kategorisierungen entzieht.

Aufgetreten waren auch zwei Duos, die in ihrer Dichte und Bandbreite sich gruppenmusikalisch gaben. Äußerst animierend das Hippler/Koltermann Duo, die ihr Produkt Vivid music nennen. Lebendig ist es wirklich in Bottrop, weiteres wird man hören (eine Großformation um Theo Jörgensmann ist angesagt). Das Borgmann-Steinhaus-Duo sorgt für strenge kühle Klänge, pflegt die Klangaskese.

Im Gegensatz hierzu eine Big Band, wie sie aus der Alltagsarbeit der Musikschule Neukölln hervorgegangen ist. Diese Ausbildung in Sachen Jazz, wie sie in Deutschland immer noch zu wenig betrieben wird, zeitigt gediegene, brauchbare Ergebnisse: sauberes Blattlesen in Zusammenhang mit großen Chorussen! Unter der Leitung von Wolfgang Richarz sind diese jungen Talente hörenswert.

Nach Querverbindungen zwischen einzelnen Szenen, der Würdigung und Herausstellung von Basisarbeit, ist ein drittes Anliegen von „Jazz im Tiergarten“, gegenwärtige Strömungen einzufangen, auszu-leuchten. Vielzitierten Hardbop bringt das Wilson de Oliveira Quartett auf die Bühne. Die beiden ehemals in Berlin ansässigen Oliveira, auf dem Tenorsaxophon mit starker Ausdruckskraft, und der Bassist Mario Castronari, begabter Begleitmusiker seit Jahren, prägen die Gruppe. „Selbst die kompliziertesten Akkordprogressionen lassen sich noch in einen funktional-totalen Raster einfügen, und die langsamen Sätze entfalten sich gar über eingängigen, ungeziert sentimentalen Themen“ schrieb der hiesige „Tagesspiegel“. „All the things you are“ war nur eins davon.

Ein freudiger Farbtupfer „in sonderlinghafter Eigensinnigkeit“ („Zitty“) ist „Jazz im Tiergarten“. Vergleichbares gibt es im ausgetrockneten Jazz-Sumpf Berlins nicht, zaghafte Ansätze sind gegen christdemokratische Einsparungen nicht gefeit. Bleibt nur das Prinzip Hoffnung.

Reiner Kobe

Mußte Grenzen bekennen

Yuko Gulda

Sie begann mit der Klassik, lief dann zum Jazz über, spielte in unterschiedlichen Bands und unternahm schließlich Alleingänge. Während der vergangenen Jahre konnte man die Pianistin Yuko Gulda vor allem als Solistin, bestenfalls bei Lesungen von Sprachvirtuosen begleitet, erleben. Ausgerechnet in der oberfränkischen Provinz, in Werner Weinelts „Galeriehaus“ in Hof, seit vielen Jahren das Mekka der nordbayerischen Jazzer, stellte die Japanerin nun ihr neues Trio vor: mit dem Schlagzeuger Billy Elgart - Insider kennen ihn gewiß als jenen Drummer, der zusammen mit Gary Peacock vor gut zehn Jahren in Paul Bleys New Yorker Session-Trio mitwirkte - und dem kanadischen Bassisten Rocky Knauer, zur Zeit Studio-musiker in München. Und „Dialogue“, so der Name der Formation, kann für Abwechslung im bundesdeutschen Jazz sorgen. Falls das Trio in nächster Zeit Gelegenheit bekommt, öfter auf der Bühne zu stehen, so wird es gelingen, die überdurchschnittlichen Fähigkeiten der Einzel-musiker zur Qualität im Ensemble zu vereinen.

Bei der Hofer Premiere jedenfalls verriet das Trio noch Schwächen, die indessen nicht etwa aus einem Mangel an Musikalität resultieren sondern eine Spannung erzeugten, wie man sie nicht mehr oft in der auf Perfektionismus getrimmten Szene erlebt. Denn das Spiel im Trio geriet an diesem Abend tatsächlich zum Dialog, einem streckenweise geradezu bedrohlichen Zwiegespräch zwischen Piano und Schlagzeug. Und es war ohne Frage die Pianistin, die Grenzen bekennen mußte. Allerdings trieb sie ein überwältigender Billy Elgart dorthin, zur Zeit wohl einer der besten unter den arbeitslosen Schlagzeugern, ein Superintellektueller an den Drums, ein Meister des off beat, der das offene Soiel par excellence beherrscht.

Natürlich kommen die Mitspieler da ein ums andere Mal in Verlegenheit, aber sie werden auch zu Extremlösungen getrieben, die über manche Flucht in Floskeln hinwegsehen lassen. Eingedenk der Tatsache, daß „Dialogue“ erst zum Gespräch finden muß, daß man zuvor zwar ab und an in unterschiedlichen Formationen miteinander gespielt, im Trio aber nur wenig Zeit zum vorherigen Proben hatte, darf von Yuko Guldas neuer Gruppe einiges erwartet werden. Nicht unbedingt Furor, aber manch interessantes, spannendes Konzert.

Georg Schmidt

Jazz aktuell

Zum 20. Mal

Sommerkurs Remscheid

„Du mußt hier mal die Führerrolle spielen“, bestärkt Glen Buschmann einen Saxophonisten aus seiner Workshopgruppe, „stör dich nicht daran, daß Hitler sowas in Verruf gebracht hat.“ Demokratie, Teamgeist? Staligeruch von Remscheid. Da wird der Mittelteil von „One for Bob“ ein Dutzend Mal und öfter hintereinander geübt, weil es mit der „3 und“ nicht klappen will. Da muß schon einer für alle den Takt vorgeben. Verständnisvoller geht George Gruntz auf einen seiner Klavierschüler ein: „Willst du es gleich hier nochmal durchführen oder lieber im stillen Kämmerlein?“ Lieber alleine, zunächst. Auch Mut ist lernbar, in Remscheid. Ed Thigpen muß seinen Schülern erst die Noten erläutern - wie oft bei Schlagzeugern - und kürzt die Prozedur ab: „Ich spiel es mal vor.“ Später, am Nachmittag, bosselt er mit einer Gruppe an der Dynamik von „Mercy, Mercy“. Bei Joe Viera wird ein Posaunist vom 7/4-Metrum irritiert. „Das kommt schon noch“, muntert er auf: „Du mußt nur machen!“ Herb Geller stellt Skalenaufgaben, die mancher nur mühevoll bewältigt. Dann analysiert er eine Partitur zum besseren und logischen Verständnis von Intervallen und tonalen Beziehungen. John Thomas läßt die Gitarristen Chorus auf Chorus über „Love for sale“ improvisieren, während er selbst an einer Tafel den Verlauf der Harmonien anzeigt. „Das sind für mich ungewohnte Tonsprünge“, gesteht ein Gitarrist in der Klasse von Pavel Blatny. Der gibt es offen lachend zu, dabei ist das auf einer Zwölftonreihe basierende Stück „Relation ship“ von dem Schüler Andreas Salm. Es hat eine vertrackte Struktur, und damit es - für Anfänger in der Anlage „derart kaputt“ - doch noch gut und vor allem richtig klingt, ist konzentrierteste Probenarbeit für das Sextett vonnöten. Im Abschlußkonzert klappte es dann, von einem einzigen Patzer abgesehen.

Sonderwünsche erfüllt

Die Dozenten des international renommierten Sommerkurses für Jazz und Blues an der Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung waren heuer: Pavel Blatny, Hermann Breuer, Glen Buschmann, Wolf Escher, Herb Geller, George Gruntz, Gerhard Laber, Axel Prasuhn, Adelhard Roidinger, Ed Thigpen, John Thomas, Ack van Rooyen, Jasper van't Hof und Joe Viera. Als Schüler waren angesprochen fortgeschrittene Amateure sowie Leiter und angehende Leiter von Ensembles. Das Lehrpro-

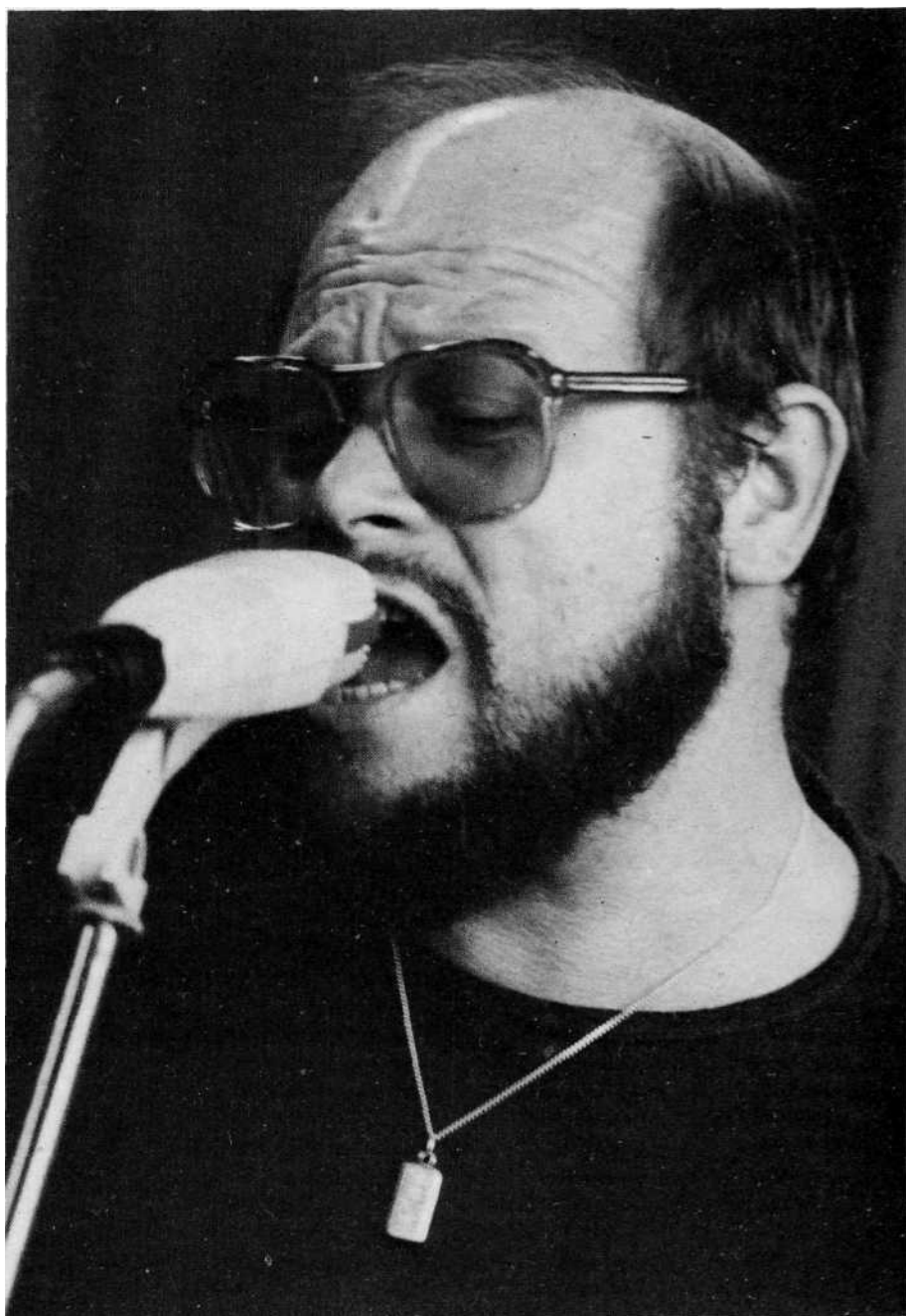
gramm umfaßte Theorie (Harmonielehre, Arrangement, Komposition) und mannigfaltige Praxis, vom Einzelunterricht am Instrument zur Ensembleschulung mit dem Schwergewicht auf Bigbandarbeit.

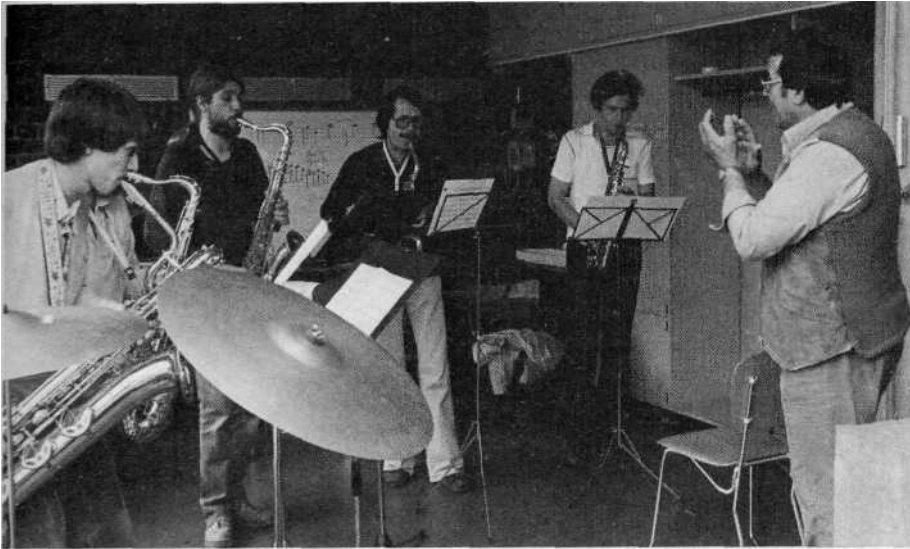
Die Bigbandpraxis war denn auch von 69 Teilnehmern erwartet worden. 94 erhofften sich einen Wissenszuwachs vor allem in Theorie. Sonderwünsche konnten angebracht (und erfüllt) werden; zwei der Teilnehmer waren beispielsweise begierig auf Kompositionsunterweisung bei Pavel Blatny, einer suchte das Arrangieren bei George Gruntz zu lernen. Insgesamt waren es letzters 117 Teilnehmer, davon mit 63 die meisten aus Nordrhein-Westfalen, fünf sogar aus dem Ausland. **Nur** neun

Frauen befanden sich darunter - auch hier also ein eklatantes Mißverhältnis der Frauen im Jazz.

Die durchschnittliche Musizierpraxis betrug acht Jahre. Davon sollten sich neue Interessenten nicht unbedingt abschrecken lassen, obwohl ein Flötist nach bereits wenigen Tagen resignierend meinte, hier überfordert zu sein. Es waren welche darunter mit nur einem halben Jahr, aber auch welche mit 20 und 25 Jahren Erfahrung. 34 Teilnehmer waren bereits zum wiederholten Male nach Remscheid gekommen, 20 waren zuvor in Burghausen, bei anderen Kursen (zwei sogar in Amerika und Schweden) hatten sich zuvor 45 Teilnehmer geschult.

Unterrichtete Gesang beim Sommerkurs Remscheid: Axel Prasuhn Foto: Werner Panke





Bei „One For Bob“ einer für alle, von links: Rolf Kratzborn aus Düren, Patrick Ehinger (verdeckt) aus Bonn, Thomas Heidelberg aus Braunschweig, Rolf Laue aus Vögelsen, Herbert Pfeifer aus Siegen, Rainer Glen Buschmann (rechts außen) aus Dortmund als Dozent
Foto: Werner Panke

Remscheid ist ein, wenn nicht das prägende Gütesiegel für die deutsche Jazzszene - was immer wieder abzulesen ist an Lebensläufen und Promotionspapieren deutscher Jazz- und auch Rockmusiker.

Acht Stunden Abschlußkonzert

Beachtlich gestiegen ist im Laufe der Jahre das Niveau der Remscheid-Schüler, nicht selten bis auf den Stand von Musikstudenten. „Da muß man nicht mehr ganz unten anfangen, sondern kann den Leuten Noten vorlegen und gleich anfangen mit richtiger Musik“, lobte Joe Viera, von Anfang an Dozent in Remscheid. Auch Adelhard Roidinger, seit drei Jahren dabei, befand: „Die haben teilweise schon richtig was drauf.“ Das bewies denn auch das achtstündige Abschlußkonzert mit 17 Formationen. Sie entfalteten ein breites Panorama stilistischer Spielweisen: Bebop überwiegend, Mainstream, Blues, Free Jazz, Balladen, Salsa.

Sehr dicht beieinander musizierte beispielsweise die Stammtisch-Konzeption mit drei Saxophonen, zwei Flöten und Gitarren, Baß und Schlagzeug: ein hörbares Ergebnis der fruchtbaren Atmosphäre von Remscheid. So auch die Werkstattgruppe mit einer unverdorbenen Mischung aus totalem Free Jazz, verwürfelt mit Ostinafiguren, anheizenden Crescendi und abschwellenden Decrescendi, herzhafte mündend in Albert Aylers „Ghosts“-Motiv. Dagegen versuchte die Geller-Gruppe sich am Vorbild Supersax. Und ein Brass-Ensemble quälte sich durch einen vierstimmigen, nach Kirchenchoral klingenden Satz.

Professioneller Gesang

Aus dem amateurhaften Rahmen fiel das Duo YOU der Sängerin Laila Muhs aus München mit dem Pianisten Christoph Weller aus Emmendingen mit drei sinnlichen Balladen: absolut professionell. Von den beiden, ob vereint oder getrennt, wird man schon noch hören. Beide gehörten schon jetzt in Remscheid zu den aktivsten und besten Teilnehmern. Andere waren weniger agil. Während nämlich in früheren Jahren zum Abschlußkonzert die Spielfreude kaum zu bändigen war, fielen diesmal vier Programmpunkte völlig aus - weil einige Mitspieler den Schwierigkeitsgrad der Stücke als zu hoch und die Perfektion als nicht hinreichend ausgereift empfanden.

Gesang - in Remscheid lange Jahre stiefmütterlich behandelt (siehe Jazz Podium 10/73) - wurde diesen Sommer, unterstützt von Axel Prasuhn, außergewöhnlich stark gefördert. Sänger und Sängerinnen waren in mehreren Ensembles beteiligt. Daneben gab es ausgemachte Vokalsensembles, für die Jon-Hendricks-Adaptionen noch zu den leichteren Übungen gehörten. Krönung des Gesangsunterrichts und auch des Abschlußkonzerts waren Teile der „Freedom Now Suite“ mit sieben Stimmen: eine Meisterleistung.

Der nächste Sommerkurs ist vorgesehen vom 19. Juli bis 1. August 1982; Kontaktanschrift: Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen, Küppelstein 34, D-5630 Remscheid, Telefon 0 2101/79 42 99.

Werner Panke

Jazz aktuell

Zum 6. Mal erfolgreich:

Singener Hohentwiel-Jazzfestival 1981

Dank einem außerordentlichen Wetterglück erlebten rund 6000 enthusiastische Festival-Besucher - darunter auch viele Schweizer - im Rahmen des zur festen Tradition gewordenen 2-Tage-Open-Air-Jazzfestivals auf dem unweit der Grenze gelegenen Singener Hausberg Hohentwiel begeisternde Live-Musik mit international erfolgreichen Gruppen und bekannten Solisten. Während sich am Freitag rund 4200 Personen vor der historischen Festungskulisse einfanden, wo auf zwei verschiedenen Plätzen gleichzeitig gespielt wurde, verfolgten am Samstag nochmals gegen 2000 Zuhörer das abwechslungsreiche und vor allem auch stilistisch vielseitige Konzertprogramm mit zwölf renommierten Gruppen und fünfzig Musikern von zum Teil absoluter Spitzenklasse.

Das von 18 bis 24 Uhr dauernde Monsterkonzert wurde von der bekannten Bluesband Das Dritte Ohr ziemlich lautstark und dynamisch eröffnet. Ihr folgte die am Vorabend noch in Montreux aufgetretene stimmungsgewaltige schwarze Gospelsängerin Bessie Griffin, von dem Pianisten Charles Barnett subtil und gekonnt begleitet. Viel Beifall gab es auch für den 14 Jahre jungen Gitarren-Virtuoson Bireli Lagrene und sein swingendes Zigeunerensemble, das heuer an allen wichtigen europäischen Festivals - von Montreux bis Nizza - mit von der Partie war. Vital und zupackend wie eh und je präsentierte sich auch Posaunist Mighty Flea Conners, wogegen die talentierte, 24jährige Jazz-Sängerin Dunja Blum eine starke Vorliebe für populäre Bossa-Nova-Nummern demonstrierte. Absoluter musikalischer wie aber auch stimmungsmäßiger Höhepunkt des ersten Festival-Abends bildete jedoch unbestritten das Finale mit der Schweizer Spitzenband The Tremble Kids, die mit ihrem Leiter, dem Klarinettenisten Werner Keller, dem Trompeter Oscar Klein, dem als Posaunisten mitwirkenden Isla Eckinger und dem als Gast beteiligten amerikanischen Altsaxophonisten Earle Warren in der Frontlinie für einen mitreißenden Basie-Sound sorgte.

Den zweiten Festival-Tag an diesem lauen Sommer-Wochenende eröffnete das überaus homogene, farbige Quintett des Posaunisten Lou Blackburn, der zusammen mit seinem gleichfalls brillanten Partner, dem Trompeter und Flügelhornisten Charles Green mit einem klassischen Hard-Bop-Stil überraschte. Eher noch eindrucksvoller und vor allem von einer blendenden Technik geprägt erschien der geradezu sensationelle Auftritt des polnischen Saxophonisten Leszek Zadło und

seiner phantastischen Rhythmusgruppe mit dem Pianisten Bob Degen, dem Bassisten Günter Lenz und mit Joe Nay am Schlagzeug. Ihre Vorliebe für frei improvisierte Musik ist bei Insidern hinlänglich bekannt und nicht umsonst bildet der 1945 in Krakau geborene Multi-Instrumentalist Zadlo zusammen mit Zbigniew Namysłowski und Jan Wroblewski seit Jahren das wohl erfolgreichste Dreigestirn der polnischen Saxophon-Avantgarde. Neben einer technisch brillant gespielten lyrischen Ballade „Polonez“ auf dem Tenor- und Sopran-Saxophon beeindruckten aber auch noch weitere Eigenkompositionen wie zum Beispiel „Miss B“ und „Feddes Beha“, wobei Leszek Zadlos expressiver Tenorsaxophon-Stil über weite Strecken sehr an John Coltrane erinnerte. Der Festival-Ausklang mit der neuformierten Zipflo Reinhardt Group neigte dann wieder eher dem Swingstil zu, wobei dem 1952 geborenen Leader mit dem bekannten schwarzen Ex-Duke-Ellington Bassisten und Sänger Jimmy Woode sowie den beiden Österreichern - Albert Mair, Klavier, und Erich Bachträgl, Schlagzeug, - drei recht versierte Rhythmiker zur Seite standen. Der in Richtung Jean-Luc Ponty agierende Jazz-Violinist Zipflo Reinhardt ist damit auf dem Wege, einen neuen und eigenen persönlichen Sound zu kreieren.

Gustav Sigg

Schwarze Expressivität

Günter Klatt

Unter schroffem Felsgebäude kam er nieder, inmitten einer anbetenden Jazzgemeinde. Enthusiasmte sie durch unglaublichen Drive und eine musikalische Meisterschaft, von der noch zu sprechen sein wird. Eingebettet in das imposante Höhlengebäude des in diesem Jahr total ausverkauften Balver Jazzfestivals, das an vier Tagen immerhin zehntausend Menschen besucht haben dürften, zelebrierte auf dem Podium ein gewisser Günter Klatt auf Tenor- und Sopransaxophon, daß man sich nicht wundern durfte, wenn gelegentlich jemand schon mal ausflippte und man den Solisten mit Mühe und Not nach zwei Zugaben von dannen ziehen ließ.

Das in der nun schon seit längerem von der Festivalitis geschüttelten Jazz-Zeit wohl zu Unrecht unterschätzte Balve hat jetzt endlich auch seine Entdeckung. War voriges Jahr noch durchaus gewisse Gleichgültigkeit für die Post-Coltrane-Elven Sauer und Lauer in den Reihen zu verspüren, so fesselte doch der noch junge Günter Klatt mit seiner Gruppe Naima, in der immerhin ein so hochkarätiger Musiker wie Lala Kovacev am Schlagzeug sitzt, von Anfang an die Zuhörer, die er

Jazz aktuell

dann auch flugs unwillkürlich zu seinem Publikum machte.

Das ist Günter Klatt sicher nicht durch erstaunliche Virtuosität gelungen, sondern vielmehr durch eine musikalische Reife, deren stilistische Rezeptur durchaus wohl in der Gegend Gordon-Coltrane-Rollins liegt, dabei mit einem so gewaltigen, zündenden Ton, der so offensichtlich die Attacke des Sinnlichen offenbart, daß Archie Shepp und Pharoah Sanders, selbst evokative Wortführer der Tenorszene, darob sicherlich die eine oder andere Braue des Erstaunens hochziehen in der Lage wären, vor allen Dingen weil dieser in Rede stehende Günter Klatt ein Weißer ist und verdammt noch mal doch die ganze schwarze Expressivität aus seinem versilberten Saxophon herausholt; dabei bleibt ein liebliches Faible für orientalische Zwischentöne nicht ohne Reiz.

Nein, es ist ganz offenkundig: nach längerer Zeit der Stagnation durch die Vorherrschaft von Engstfeld, Lauer, Sauer, haben wir in Deutschland endlich wieder ein großes Talent - und ich scheue mich nicht zu sagen: sogar internationalen Formats. Ich bin ganz sicher: Dieser sympathische junge Mann aus dem oberbayerischen Marktflecken Jakobneuharting wird seinen Weg machen: trotz aller stilistischer Wahlverwandtschaften besitzt er doch so viel eigenständiges, erstaunliches Profil, daß man seine weitere Karriere jetzt schon mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen darf.

Klaus Middendorf

Ostlichstes Festival der UdSSR

Die sibirische Stadt Krasnojarsk am Jenissi-Fluß wurde zum am weitesten östlich gelegenen Jazz-Festival-Ort der Sowjetunion. Das Festival wurde unterstützt vom lokalen Komsomol und in diesem Jahr Mitte Juni zum zweiten Mal abgehalten. Der Jazz Club Krasnojarsk lud fast alle sowjetischen Musiker ein, aber leider konnte oder wollte von diesen nicht jeder kommen, so stellte das Festival hauptsächlich - aber nicht ausschließlich - Gruppen aus Sibirien und Mittelasien vor, nämlich Formationen aus Nowosibirsk, Kemerowo, Taschkent, Norilsk und anderen Städten.

Der Jazz beginnt nun in dieser von den Zentren abgeschnittenen Region einen enormen Aufschwung zu bekommen, und die Existenz eines neuen Festivals mag dafür eine große Triebkraft sein. Das Bollwerk des Jazz in Sibirien ist dessen größte Stadt Nowosibirsk, kein Wunder, daß es dann auch Ensembles aus dieser Stadt (das Westsibirische Jazz Quartett und das Wladimir Tolkachjow Trio) gibt, die zu den

besten Sibiriens gehören. Das Westsibirische Jazz Quartett unter der gemeinsamen Leitung des Pianisten Igor Dmitrijew und des Vibraphonisten Sergej Uwarow imitiert das Modern Jazz Quartet nicht nur in der Besetzung, sondern auch im Musizierideal. Es kam zwangsläufig, wie es bei jeder Imitation der Fall ist, nicht an das Original heran - ungeachtet des erheblich individuellen Könnens der Musiker gab es keinen Raum für eigene Ideen. Wladimir Tolkachjows Musical Improvisational Trio (MIT) ist eine der kreativsten Jazz-Gruppierungen der letzten Jahre in der UdSSR. Der Bassist Igor Panasenکو war verhin-dert, deshalb wurde das Trio (mit Sergej Belichenko am Schlagzeug) vervollständigt durch den Leningrader Pianisten Sergej Kurjochin. Die Three Pieces 1981 waren kompromißloser Free Jazz, der von der traurigen, rauhen und asketischen Alt-saxophon-Stimme des Leiters dominiert wurde.

Sergej Kurjochin trat auch als Leiter eines eigenen Sextetts auf. Dieser äußerst talentierte 27jährige Pianist - der Linksaußen des sowjetischen Jazz - ist ständig auf der Suche nach neuen Formen, neuen Ideen und neuen Mitspielern. Unglücklicherweise kann es auch beim Suchen bleiben, und die Resultate legen nur Zeugnis ab von seinem Potential, wenn die Kreativität nicht voll ausgespielt werden kann. Sein 25 Minuten langes Stück „Solo for Sextet in the old masters' traditions" wurde sehr interessiert aufgenommen, aber der Zeitmangel bei der genauen Einstudierung machte sich beim Auftritt bemerkbar. Dennoch war der Eindruck der theatralischen Schau mit den grotesken visuellen Elementen und den klanglichen Effekten auf das in derartiger Musik unerfahrene Publikum schockierend. Die überzeugendsten künstlerischen Leistungen lieferten zwei Gruppen von den baltischen Republiken. Raymond Raubischkos Trio aus Riga spielte temperamentvollen Hardbop auf hervorragende Weise. Bei diesem Trio stechen besonders das künstlerische Können und Feeling des Tenorsaxophonisten Raubischko und des Bassisten Iwar Galenieks heraus.

Eine richtige Offenbarung war auf dem Festival das Oleg Molokojedow Quartett aus Vilnius. Oleg Molokojedow macht Jazz seit Mitte der sechziger Jahre, jedoch war er noch nicht prominent, als er Bebop spielte. Als in den letzten Jahren Wladimir Tschekasin vom Ganelin Trio seine eigenen Projekte realisierte, sammelte er junge Leute um sich, die dann sein Quartett bildeten. Tschekasin wollte ursprünglich selbst in Krasnojarsk spielen, dies machte ihm aber der Auftritt des Ganelin Trios in Dortmund beim DKP-Festival nicht möglich. Aber Molokojedows Gruppe gab ihr bestes in einem Stil, den man bereits im sowjetischen Jazz als die

Tschekasin-Schule bezeichnet. Das größte Talent des Quartetts ist zweifellos der junge Sopran- und Altsaxophonist Pjatrás Vischnjuskas.

Insgesamt bewies dieses Festival erneut die Tendenz des sowjetischen Jazz, sich immer mehr geografisch auszudehnen, was schon - außer den künstlerischen Leistungen - für sich sehr wichtig ist.

Alexander Kan

Publikums-Hit auch in der Schweiz:

Joe Gallardo Latin Orchestra

Ein wohl gelungenes und buchstäblich heißes Wochenende erlebten vor kurzem die helvetischen Latin-Jazz-, Salsa- und Reggae-Fans im neuen Zürcher Jazz-Center „Bazillus“, wo die 10-Mann starke Band des erfolgreichen amerikanischen Posaunisten, Komponisten und Arrangeurs Joe Gallardo zwei Spezial-Konzerte gab. Die für diese Tournee zusammengestellte schwarz-weiß gemischte Formation bestand aus Spitzensolisten aus fünf Ländern (Argentinien, BRD, Curacao, Puerto Rico, USA) und wies folgende Besetzung auf: Joe Gallardo Posaune, Guillermo Marchena, Schlagzeug, Americo Belloto, Trompete, Bobby Stern, Saxophone, Geoff Stradling, Keyboards, Wolfgang Schmid, Gitarre, Freddy Santiago, Congas, Eimer Louis, Bongos, Roy Louis, Bass, und Wolfgang Lackerschmid, Vibraphon.

Die buchstäblich unter die Haut gehenden lateinamerikanischen Rhythmen und zündenden Melodien basierten dabei weitgehend auf so packenden Nummern wie „Sambita“, „Slidin' home“, „El brujo“ und „Lady Guajira“ usw., bekannt von dem Album „Joe Gallardo - Latino Blue“ (Sandra Records SMP-2108).

Die überraschende Tatsache, daß ein zu Hunderten erschienenenes, begeistertes Publikum selbst noch mit Stehplätzen vorlieb nahm, um diese phantastischen Musiker und Sänger in voller Aktion zu erleben, gehörte zu den Höhepunkten der diesjährigen „Bazillus“-Veranstaltungen. Als dann im Verlaufe des Abends immer mehr Zuhörer von der mitreißenden Musik gepackt aufsprangen und zwischen den Tischreihen spontan zu Tanzen anfangen, brach zwar der Service vollends zusammen, aber die stürmisch gefeierten, zehn international renommierten Solisten um Joe Gallardo und Wolfgang Lackerschmid hatten bei ihrem Schweiz-Debut gleich auf Anhieb einen totalen Publikums-Durchbruch erzielt!

Gustav Sigg

Jazz News

The Jelly Roll Morton Show - unter diesem Titel wird im kommenden Frühjahr eine Jazzband in Europa gastieren. Sie wird von dem New Yorker Pianisten und Jelly Roll Morton Spezialisten Bob Greene geleitet und besteht neben Greene aus dem Trompeter Doc Cheatham, dem Klarinettenisten Herb Hall, dem Gitarristen Lawrence Lucie, dem Bassisten Milt Hinton und dem Schlagzeuger Tommy Benford. Kontaktanschrift: Clarion Concert Agency Ltd., 64 Whitehall Park, London N 19 3 TN, Tel. 2 72 44 13/51 25.

Ekkehard Jost wird im Winter 81/82 zwei Bücher vorlegen. Es sind dies: Jazzmusiker - Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik (Ullstein Materialien) und Sozialgeschichte des Jazz in den USA (Fischer Taschenbuch).

Paul Weiner, aus Rumänien stammender Pianist, spielt derzeit mit dem Bassisten Reginald Jerome Fields und dem Perkussionisten Andreas Ahlemann. Weiner gab seine Visitenkarte mit der Platte „Spirals“ ab, für die er auch die Kompositionen schrieb. Der Pianist wurde beim Euro-Jazz Festival in Prerov, CSSR, als Preisträger ausgezeichnet. Kontaktanschrift: G. Diane Wilson, Hirtenaue 36, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21/80 15 98.

Mwendo Dawa, die schwedische Jazzgruppe, zu der der Tenorsaxophonist Ove Johansson, die Keyboardspielerin Susanna Lindborg, der Bassist Anders Jormin und der Schlagzeuger David Sandby gehören, wird im Oktober und November auf Deutschlandtournee sein. Das Quartett hat bereits zwei Platten vorgelegt: „Basic Line“ 1979 auf Sonet und 1980 eine Live-Aufnahme vom Montreux Jazz Festival auf Dragon. Kontaktanschrift: B & B Music, Elmar Hartmann, Im Lohfeld 4, 4790 Paderborn. Tel. 0 52 51/3 58 80.

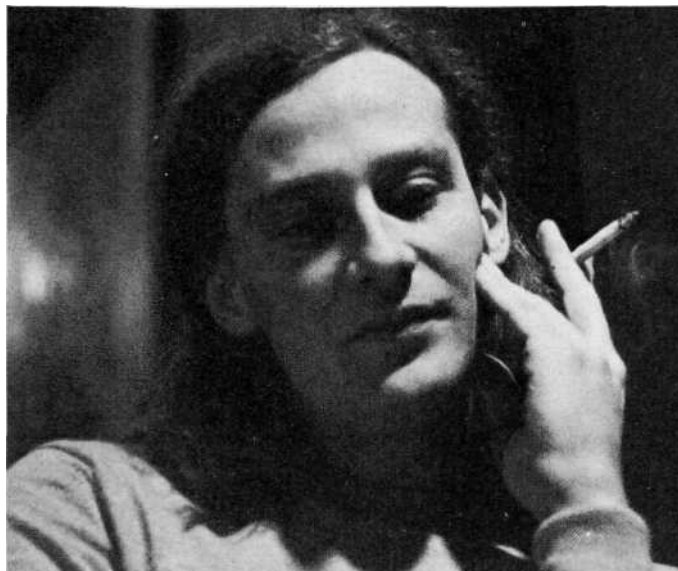
New Jazz Altena ist der Name einer Konzertreihe, die am 24. Oktober in der Burg Holtzbrinck beginnt. Dazu wurde das Jochen Voss-Klaus Ignatzek Duo eingeladen. Weitere Konzerte folgen in monatlichen Abständen. Kontaktanschrift: New Jazz Altena, Heinz Bonsack, 5990 Altena, Niedermöllerstr. 57, Tel. 0 23 52/7 12 97 oder 2 23 40.

Third Eye wird im Januar 1982 sein 12jähriges Bestehen feiern. Aus diesem Anlaß wird eine Live-Platte erscheinen, die am 17. Januar bei einem Konzert in Den Haag mitgeschnitten wird; zudem zeichnet der WDR ein Konzert am 14. Januar auf. Third Eye wird bei der Jubiläumstournee aus Kenny Wheeler, Alan Skidmore, Wilton Gaynair, Rob van den Broeck, Ali Haurand und Tony Levin bestehen. Im Dezember wird die Gruppe in Quintettbesetzung spielen. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Jazz-Spektakel in Donaueschingen

Die Jazzredaktion des SWF plant als ihren diesjährigen Beitrag zu den Donaueschinger Musiktagen ein „Jazz-Spektakel“. Das Vienna Art Orchestra, die Stadtkapelle Radolfzell, die Sängerinnen Karin Krog, Lauren Newton und Maggie Nichols sowie der Saxophonist Hans Koller spielen und singen die Uraufführung von „Johnny tritt ab“, einem Werk, das der Schweizer Komponist und Jazzmusiker Mathias Rüegg im Auftrag des Südwestfunks geschrieben und dem er den ironischen Untertitel „Keine Jazzoper“ gegeben hat. Der Titel „Johnny tritt ab“ spielt an

auf Ernst Kreneks Jazzoper „Johnny spielt auf“, die in den 20er Jahren ein großer Erfolg war und nach der die heute noch bestehende österreichische Zigarrenmarke „Johnny“ benannt wurde. Rüegg legt Wert darauf, daß sein Werk „nicht eine direkte Persiflage“ ist, sondern „eine lebenswürdige Ironisierung, in der das Moment der Verehrung spürbar ist“. Die Uraufführung von „Johnny tritt ab“ findet im Rahmen einer SWF-Jazz Session am Samstag, dem 17. Oktober 1981 um 20.30 Uhr in der Donauhalle Donaueschingen statt.



Führt mit dem Vienna Art Orchestra in Donaueschingen „Johnny tritt ab“ auf: Mathias Rüegg Foto: Dagmar Bartik

Erstmals SWF-Jazz-Preis

Der Südwestfunk und das Land Rheinland-Pfalz stiften gemeinsam den SWF-Jazz-Preis. Der Preis wurde ausgeschrieben aus der Notwendigkeit, neben die zahlreichen Kulturpreise, die es in der Bundesrepublik für moderne Konzertmusik, Literatur, Journalismus, Bildende Kunst etc. gibt, einen repräsentativen Preis für Jazz zu stellen. In der vom SWF und dem Land Rheinland-Pfalz gemeinsam festgelegten Satzung heißt es: „Mit dem Preis soll der deutsche Jazzmusiker oder die deutsche Jazzgruppe ausgezeichnet werden, der bzw. die nach Auffassung der Jury in dem zurückliegenden Jahr einen besonders qualifizierten Beitrag zur Jazzmusik geleistet hat. Es soll sich um einen Musiker oder eine Gruppe handeln, die unter dem Gesichtspunkt künstlerische Entwicklungsmöglichkeit förderungswürdig erscheint. In Ausnahmefällen kann der Preis an renommierte Musiker gehen. In diesem Falle soll er der Realisation eines künstlerischen Projektes dienen. Der Preis ist mit DM 10 000 - dotiert. Die Stifter bringen die Preissumme zu gleichen Teilen auf. Auf der Jury-Sitzung, die Mitte August in Baden-Baden

stattfand, wurden folgende deutsche Jazzmusiker nominiert: Uli Beckerhoff, Sigi Busch, Martin Ederer, Friedemann Graef, Theo Jörgensmann, Herbert Joos, Bernd Konrad, Christoph Lauer, Frederic Rabold, Michael Sagmeister, Wolfgang Schlüter, Christoph Spendel, Martin Theurer. Sowie die Gruppen: Darktown Jazzband und Frey-Tiepold-Thierfelder-Lang. Die Jury bestand aus zwei Vertretern des SWF (Joachim Ernst Berendt, Werner Wunderlich), zwei vom Land Rheinland-Pfalz bestimmten Mitgliedern (Dr. Heinz Ludwig, Klaus Mümpfer), einem Vertreter der Union Deutscher Jazzmusiker (Otto Wolters) sowie zwei deutschen Jazzkritikern (Herbert Lindenberger, Dieter Zimmerle). Die Jury tagte unter Vorsitz des SWF Jazz-Redaktionsleiters Joachim Ernst Berendt, der den Jazz-Preis initiiert hat. Der Preisträger wird Anfang Oktober auf einer Pressekonferenz des Landes Rheinland-Pfalz in Mainz bekanntgegeben. Der SWF-Jazz-Preis wird auf dem New-Jazz-Meeting Baden-Baden des Südwestfunks am 27. November 1981 im Elzer Hof in Mainz übergeben.

Callas, das Gitarren-Duo von Uwe Ziegler und Jo Rickfelder, hat jetzt seine erste Platte unter dem Titel „Guitars“ bei Autogram vorgelegt. Von November bis Januar 1982 wird das Duo zusammen mit dem Saxophonisten Roland Schmitt auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Jo Rickfelder, Am Mittelhafen 23/24, 4400 Münster, Tel. 02 51 / 6 02 86.

Die **Piano Conclave** wird im Januar nach 3jähriger Unterbrechung wieder neu formiert werden. Dieses Mal werden mit dabei sein: Gordon Beck, Wolfgang Dauner, George Gruntz, Jasper van't Hof, Fritz Pauer sowie ein sechster Pianist, der bisher noch nicht definitiv bestimmt ist, ebenso eine Rhythmusgruppe. Ab 18. Januar 1982 ist die Piano Conclave noch zu buchen. Kontaktanschrift: Euro-music, Blumenstraße 24, CH-4106 Therwil-Basel, Tel. 78 19 91.

Home Town Blues nennt Peter Donisch das seit Anfang 1981 in Berlin herausgegebene kostenlose Informationsblättchen, das interessierten Konzertbesuchern und Musikern Fakten und Daten auf dem Gebiet Blues, Jazz, Folk und Rock vermittelt. Das Info erscheint zweimonatlich. Die nächste Ausgabe liegt am 1. November vor. Kontaktanschrift: Peter Donisch, Oranienstr. 114, 1000 Berlin 61, Tel. 0 30/6 18 57 03

Zum diesjährigen **Jazz Jamboree Warschau** veranstalten Chrobot-Reisen eine Flugreise, die vom 22.-25. Oktober geht, sfr. 695,- kostet, die Eintrittskarten für das Festival, sowie den Flug und die Unterkunft im Hotel mit Halbpension einschließt. Kontaktanschrift: Chrobot-Reisen, Winterthurer Straße 70, CH-8006 Zürich, Tel. 3 62 07 77.

Donald Byrd wird im Wintersemester 81/82 an der North Texas State University lehren. Der Trompeter hat kürzlich für Elektra eine neue Platte aufgenommen.

Criss Cross ist der Name einer Big Band aus Hamburg-Langenhorn, deren Repertoire von klassischen Swingstücken über moderne Bebop bis hin zum Rock Jazz reicht. Für Auftritte in Schulen bietet die Band außer einem Konzertprogramm auch Einführungseinheiten in die „Geschichte der Big Band Musik“ oder „Zum Aufbau und zur Funktion des Arrangements“ an. Kontaktanschrift: Jochen Arp, Bruckhoop 8, 2000 Hamburg 62.

Joachim Ernst Berendt wurde von George Wein gebeten für sein Festival im nächsten Jahr ein Konzert in der Carnegie Hall zu produzieren. Wein hat Berendt die Wahl des Themas freigestellt. Berendt hat vorerst zwei Themen vorgeschlagen: „Violins - yesterday and today“ und „Jazz and world music“ mit John McLaughlin und L. Shankar, Ali Akbar Khan und John Handy, Paco De Lucia und Chick Corea, Paul Horn und Ravi Shankar etc.

Das **Boje-Wilmanns-Kussatz** Trio aus Berlin wird in den ersten beiden November-Wochen eine Tournee durch die Schweiz und Süddeutschland unternehmen. Posaunist Andreas Boje und Manfred Kussatz haben im Mai dieses Jahres mit dem Posaunisten Thomas Wiedermann und dem Bassisten Harry Miller eine Platte aufgenommen, die demnächst bei **FMP** erscheinen wird. Kontaktanschrift: Klaus Wilmanns, Karl-Marx-Str. 152, 1000 Berlin 44, Tel. 030/ 6 86 32 60.

Albert Mangelsdorff wird in den nächsten Monaten in Österreich, Frankreich, Italien, Argentinien, Bulgarien, Ungarn und der Tschechoslowakei auftreten. Einige dieser Gastspiele bestreitet der Posaunist im Duo mit Wolfgang Dauner.

Eberhard Weber geht mit seinen **Colours** im November auf Gastspielreise. Im nächsten Jahr möchte der Bassist seine Zusammenarbeit mit dem Gitarristen Bill Frisell intensivieren. Eine Tournee ist für April/Mai 1982 geplant. Kontaktanschrift: Concertbüro Claus Schreiner GmbH & Co. KG, Markt 22, Postfach 2230, 3550 Marburg/L. Tel. 0 64 21/2 68 38 und 2 63 33.

Klaus Doldinger stellte kürzlich den von ihm komponierten Soundtrack für den Film „Das Boot“ fertig. Im Oktober geht Doldinger mit **Passport** auf Tournee. Zu der Gruppe gehört jetzt wieder der Schlagzeuger Curt Cress, für Hendrik Schaper ist seit Frühjahr Hermann Weindorf eingestiegen.

Mauricio Einhorn wurde im Kritikerpoll des brasilianischen Playboy als bester Instrumentalist seines Landes ausgezeichnet. Der Mundharmonikaspieler, der sich im Juli bei den Jazz Festivals in Den Haag und Montreux, sowie im Deutschen Fernsehen und im Berliner Quartier Latin vorstellte, wird im Dezember erneut nach Deutschland kommen. Dabei wird er mit Toots Thielemanns eine Fernsehproduktion bestreiten. Kontaktanschrift: Concertbüro Claus Schreiner, GmbH & Co. KG, Markt 22, Postfach 2230, 3550 Marburg/L., Tel. 0 64 21/2 68 38 und 2 63 33.

Henryk Alber und **Janusz Strobil** werden vom 23. Oktober bis 15. November in Süddeutschland gastieren. Das polnische Gitarrenduo ist seit Januar 1971 ein Begriff auf der einheimischen Szene. Mit den beiden Gitarristen wird der polnische Liedermacher Jan Wolek reisen. Kontaktanschrift: Hans-Jörg Maier, Schönaauer Str. 10, 7000 Stuttgart 80, Tel. 0711/ 68 47 64.

David Friesen wird im Januar 1982 mit dem Gitarristen John Stowell und dem Flötisten und Percussionisten Mark Miller nach Europa kommen. Der Bassist hat jetzt auf Steeplechase eine neue Platte vorgelegt. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Jazz-Workshop in Fulda

Die Musikschule der Stadt Fulda veranstaltet zum 4. Mal einen Jazz-Workshop für junge Jazzmusiker. Er findet vom 3.-4. Oktober statt. Dozenten sind die Mitglieder der Grazer Gruppe Serene. Die Teilnahmegebühr beträgt für Ju-

gendliche DM 20,-, für Erwachsene DM 30,-. Kontaktanschrift: Sekretariat der Musikschule der Stadt Fulda, z. Hd. Stephen Berg, Edeltzeller Str. 4, 6400 Fulda, Tel. 06 61/1 02-3 30.



Ehrenplakette des Berklee College of Music in Boston: Toshiko Akiyoshi
Foto: Willy Küster

Toshiko Akiyoshi und **Lew Tabackin** erhielten kürzlich vom Berklee College of Music in Boston eine Ehrenplakette für ihre beachtlichen Leistungen und ihre hervorragende Arbeitsweise, die das Studium, die Wertschätzung des Jazz überhaupt und die Konzerttätigkeit ermutigt. Das Akiyoshi-Tabackin-Orchester wurde im Down Beat Kritiker Poll als die beste Jazz Big Band ausgezeichnet. Sie legte erst kürzlich unter dem Titel „Farewell to Mingus“ eine neue Platte vor. Im November wird sich die Band auch wieder einmal in Deutschland vorstellen.

Traffic ist der Name einer neugegründeten Vereinigung, deren Ziel es ist, die Interessen der Bands Mocean, Earclip, Diam Am Irda und Rank Alan zu vertreten. Kontaktanschrift: Traffic, Steinstr. 12, 8740 Bad Neustadt-Brendlorenzen. Tel. 0 97 71/76 01.

Shannon Jackson wird mit seiner **Decoding Society** im November wieder in Europa gastieren. Kontaktanschrift: Moers Music, Burkhard Hennen, Postfach 1612, 4130 Moers 1, Tel. 0 28 41/77 41

Die **Fuchs-Goos-Band** legte vor kurzem bei Software Music eine Digitalplatte unter dem Titel „Chamäleon 2“ vor. Als Gastsolist wirkte dabei Christoph Spendel mit. Der Pianist wird auch bei der Tournee im Februar mit dabei sein, die die Gruppe durch Frankreich, die Schweiz und Deutschland unternimmt. Die Fuchs-Goos-Band besteht derzeit aus dem Schlagzeuger Joachim Fuchs-Charrier, dem Gitarristen Werner Goos, dem Saxophonisten und Flötisten Knut Rössler und dem Bassisten Gerd Mayer-Mendez. Kontaktanschrift: Software & Village Music Prod. International Booking Agency, Zähringerstr. 20, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21/1 22 89.

John Thomas hat mit seiner Gruppe **Lifeforce** im Juli die zweite Platte produziert. Sie wird noch in diesem Jahr bei Nabel Records unter dem Titel „3000 worlds“ vorgelegt werden.

Bitches Brew wählten vier in München lebende Musiker als Namen für ihr neugegründetes Quartett. Es sind der Keyboardspieler Gert Wilden Jr., der Gitarrist Peter Wölpl, der Bassist Georg Kolb, sowie der Schlagzeuger und Vokalist Guilherme Marchena. Kontaktanschrift: Gerhard Paschke, Jutastr. 17, 8000 München 19, Tel. 0 89/ 181751.

Michiel van der Esch hat zusammen mit dem Altsaxophonisten Alan Praskin, dem Bassisten Leonard Jones und dem Schlagzeuger Andreas Krieger seine erste Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Zig Zag“ vorliegt. Kontaktanschrift: Michiel van der Esch, Rue des Coteaux 74, B-1030 Brüssel, Tel. 2 42 78 62.

Bestverkaufte Jazzplatten sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins **Billboard**: 1. Miles Davis „The man with the horn“, 2. Pat Metheny „As falls Wichita“, 3. David Sanborn „Voyeur“, 4. Stanley Clarke-George Duke „The Clarke-Duke Project“, 5. Graver Washington jr. „Winelight“, 6. Lee Ritenour „Rit“, 7. Manhattan Transfer „Mecca for moderns“, 8. John Klemmer „Hush“, 9. Al DiMeola-John McLaughlin-Paco DeLucia „Friday night in San Francisco“, 10. Al Jarreau „Breakin' away“.

Jazz Man Records ist der Name eines neuen Labels, das die First American Records am 1. September starteten. Es liegen bereits Jazz Man Records Platten von Charlie Mingus, Phil Woods, Count Basie, Ben Webster, Dizzy Gillespie und Carmen McRae vor.

Wolfgang Lauer wird im November seine erste Bass-Solo-Platte unter dem Titel „Single Solo“ aufnehmen. Im August präsentierte der Bassist sein neues Quartett, zu dem der Saxophonist und Flötist Büdi Siebert, der Pianist Götz Tangerding und der Schlagzeuger Evert Fratermann gehören. Lauer wird im Februar 1982 mit dem japanischen Kontrabass-Virtuosen Hideo Kawauchi und seinem Arco-Ensemble sowie dem Flötisten Dieter Bihlmaier ein Konzert in der Nürnberger Meistersingerhalle bestreiten und auch Rundfunkaufnahmen machen. Mit dem Rute Colours Duo reist er im Oktober 2 Wochen nach Österreich, am 12. und 13. November wird er im Jazzland La Lune in Stuttgart eine Platte für Sandra aufnehmen und im Dezember Auftritte in Süddeutschland bestreiten. Kontaktanschrift: Maigisch Promotion, Alte Schule, 8551 Weingarts, Tel. 0 91 99/7 22.

Alfred Hertrich wird im Oktober mit dem Bassisten Wolfgang Lauer und dem Prager Schlagzeuger Josef Vejvoda auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Maigisch Promotion, Alte Schule, 8551 Weingarts, Tel. 0 91 99/7 22.

Jazz News

Marian McPartland legte kürzlich auf ihrem eigenen Plattenlabel Halcyon Records eine LP vor, die sie mit der inzwischen verstorbenen Sängerin Teddi King machte. Titel: „Marian remembers Teddi“. Der Reinerlös geht an die Lupus Foundation, da Teddi King an Haut-Tbc starb. Kontaktanschrift: Halcyon Records, Box 256, Merrick, N. Y., USA.

Super-Session wird vom 15. Oktober bis 8. November auf Tournee gehen. Die Krefelder Jazz-Rock-Big Band wird im Rahmen dieser Gastspielreise mitgeschnitten. Ausschnitte daraus sollen später auf einer Live-Platte vorgelegt werden. Die Deutsche Welle wird an zwei Tourneetagen einen TV-Film drehen, der in den USA, Kanada und allen südamerikanischen Staaten gezeigt werden soll. Die letzte Platte von Super-Session, die unter dem Titel „Tournee“ erschien, wird im kommenden Jahr auch in Argentinien veröffentlicht.

Frank Sikora hat jetzt nach seiner Rückkehr vom Studium am Berklee College of Music in Boston mit dem Pianisten Christoph Weller, dem Bassisten Dieter Ilg und dem Schlagzeuger Hiram Mutschier eine neue Gruppe aufgestellt. Der in Biberach/Riß beheimatete Gitarrist bietet mit seinen Partnern eigene Kompositionen in einer Hardbop-Fusion-Mischung; es wird sowohl rein akustisch als auch elektronisch gespielt. Kontaktanschrift: Hiram Mutschier, Guntramstr. 24, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/27 27 72.

Laila Muhs, Münchner Sängerin, hat mit dem Freiburger Keyboardspieler Christoph Weller ein Duo gegründet, das Jazz-Balladen, Songs und eigene Kompositionen bietet. In die Musik des Duos fließen Elemente aus Jazz, Rock- und Konzertmusik, Kunstlied-Charakteristika und auch Bluesfeeling ein. Kontaktanschrift: Christoph Weller, Hochburgerstr. 15, 7830 Emmendingen, Tel. 0 76 41/4 13 35.

Anita O'Day hat im August ihre Autobiographie unter dem Titel „High times, hard times“ vorgelegt. Die Sängerin berichtet darin auch über ihren erfolgreichen Kampf gegen ihre Rauschgiftsucht.

Lifeline hat im September die Aufnahmen für die zweite Platte abgeschlossen, die voraussichtlich Ende des Jahres bei Pläne vorgelegt wird. Kontaktanschrift: Florian Poser, Bollenhagener Str. 56, 2933 Jade 1, Tel. 0 44 54/14 46.

Der **Jazzclub Villingen** feiert jetzt sein 20jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß wurde unter dem Titel „Jazz im Gässle“ eine Broschüre vorgelegt, die über die Aktivitäten des Clubs, seine Vorstellungen und Ziele sowie über die Musiker, die dort gastierten, Auskunft gibt. Die Broschüre ist zum Preis von DM 8,- erhältlich vom Jazz Club Villingen, Webergasse 5, 7730 Villingen.

Wieder Sonderkurse in Burghausen

Im November werden 4 Sonderkurse in Burghausen stattfinden. Das von Prof. Joe Viera geleitete Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen kündigt an:

Sonderkurs 13 für Gitarre (Bossa Nova), vor allem für fortgeschrittene Gitarristen, die sich mit der Bossa Nova beschäftigen wollen. Dozenten: Wolfgang Ruß, Joe Viera. 13.-15. November; Unterrichtsprogramm: Anschlag/Rhythmik/Harmonik, Analysen/Erarbeitung von Stücken, Einflüsse des Bossa Nova auf andere Musikformen.

Sonderkurs 14 für Percussion, vor allem für Fortgeschrittene. Dozenten: Gerhard Laber, Joe Viera. 13.-15. November; Unterrichtsprogramm: Conga- und Bongotechnik, Polyrhythmik/verschiedene Taktarten.

Sonderkurs 5 für Jazztanz, vor allem für Fortgeschrittene. Dozen-

ten: Claudia Riede, Joe Viera. 13.-15. November; Unterrichtsprogramm: Polyzentrik, Erleben von Schrittkombinationen, Umsetzung eines Musikstücks in Tanz.

Sonderkurs 7 für Musiklehrer, Leitung: Prof. Joe Viera. Für Musiklehrer sämtlicher Schulgattungen. Lehrprogramm: Rhythmus/Klang/Harmonik/Melodik, Geschichte, Improvisation/Arrangement/Komposition, Formenlehre, Repertoire, Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Besetzung, Aufbau und Leitung einer Schulband, didaktische Fragen, Literatur, Schallplatten. 27.-29. November.

Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 50,-. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementenstr. 17, 8000 München 40; die Teilnahmegebühr ist auf das Konto Nr. 47716/BLZ 71093000 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen zu überweisen.



Geht im November auf Tournee: Abbey Rader

Walter Thompson wird mit dem Gitarristen Bob Windbiel, dem Bassisten Steve Rust und dem Schlagzeuger Harvey Sorgen im Oktober und November 1981 sowie im Mai 1982 auf Tournee sein. Sie wird von der Jazzinitiative Marburg durchgeführt. Bei den Clubauftritten kann auch ein Workshop oder Unterricht damit verbunden werden. Kontaktanschrift: Jazzinitiative Marburg e.V., Steinweg 12, 3550 Marburg, Tel. 0 64 2 1/6 61 57.

Larry Karush wird in diesem Herbst mit Steve Reich in Europa gastieren. Der amerikanische Pianist wird danach auch hierzulande seine eigene Musik präsentieren. Karush hat u. a. mit Glen Moore, Steve Reich, John Abercrombie, Eddie Gomez, Jay Clayton und Ira Jane Bloom gearbeitet. Kontaktanschrift: Larry Karush, Alemela Music, 285 West Broadway 6th, New York City, N. Y. 10013, U. S. A.

Hat Hut, das Schweizer Plattenlabel, das auch in den USA vertreten ist, hat der Musikproduktion Eigelstein in Köln die exklusiven Vertriebsrechte für die BRD erteilt. Hat Hut bringt eine neue Plattenserie unter dem Namen Hat Art heraus. Bisher erschienen auf Hat Art eine Produktion von Steve Lacy und Brion Gyson sowie vom Vienna Art Orchestra das „Concerto piccolo“. Kontaktanschrift: Eigelstein Musikproduktion, Hansaring 80, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/12 10 52.

ECM Records haben nach rund zehnjähriger Zusammenarbeit mit der Deutschen Grammophon Gesellschaft mbH erneut einen langfristigen Lizenzvertrag geschlossen und dadurch die Möglichkeit geschaffen, bisher Erreichtes fortzusetzen.

Der **Jazzclub Cave 61** in Heilbronn kann in diesem Jahr sein 20jähriges Bestehen feiern. Aus diesem Anlaß organisiert der Club im Oktober eine Reihe von Veranstaltungen. So wird Hans Kumpf am 8. Oktober einen Vortrag mit Tonbeispielen zum Thema „Postserielle Musik und Free Jazz“ halten. In Zusammenarbeit mit dem Süddeutschen Rundfunk findet am 9. Oktober ein Konzert mit dem Christoph Lauer Quartett und dem Trio Charlie Mariano-Toto Blanke-Trilok Gurtu statt. Am 10. Oktober werden Musiker, die mit dem Club seit Jahren verbunden sind, das Programm gestalten. Bisher haben die Frederic Rabold Crew, Bernd Konrad, die Axel Lauser Jazz Unit und das United Swing Ensemble zugesagt. Am 11. Oktober gibt es einen Frühschoppen mit der SBF Big Band. Kontaktanschrift: Jazzclub Cave 61, Viola Reich-Dollmann, Salinenstr. 17, 7107 Neckarsulm.

Abbey Rader hat vor kurzem eine neue Gruppe mit dem Bassklarinettisten, Flötisten und Tenorsaxophonisten George Bishop, dem Trompeter Marc Levin und dem Bassisten Hans Hartmann aufgestellt, mit der er im November und Dezember auf Tournee gehen wird. Der aus New York stammende Schlagzeuger, der seit einiger Zeit in Göttingen lebt, hat mit diesem Quartett auch eine Platte aufgenommen, die demnächst unter dem Titel „European childbirth“ erscheinen wird. Rader, der in den USA mit Ira Sullivan, Airtio Moreira, Ron McClure, Laurindo Almeida, Joe Gallivan u. a. arbeitete, ging kürzlich in Europa mit dem amerikanischen Saxophonisten John Handy auf Gastspielreise. Kontaktanschrift: Abbey Rader, Eichholzhof, 3418 Göttingen, Tel. 0 55 71/28 35.

Christoph Lauer wird im kommenden Frühjahr verstärkt mit seinem Quartett auf Tournee gehen. Mit dem Frankfurter Saxophonisten werden der Pianist Marcus Becker, der Bassist Thomas Stabenow und der Schlagzeuger Michael Kersting spielen. Kontaktanschrift: Thomas Stabenow, Dornbuschweg 46, 7022 Leinfelden, Tel. 07 11/75 01 44.

Festivals

Konstanzer Jazzherbst 1981

2.-13. Oktober 1981, Konstanz/Bodensee

Kontaktanschrift: Seekuh Jazz Club e. V., Konzilstr. 1, 7750 Konstanz. Tel. 0 75 31/2 62 50

Jazzfestival Baden-Württemberg 81

3. Oktober 1981, Heidelberg, Neue Aula der Uni

ab 17 Uhr: Wolfgang Dauners Radio Jazz Group Stuttgart, Unit, Werner Pusch Sextett, Fourmenonly, Frederic Rabold Crew, Heidelberger Brass Band
Kontaktanschrift: Frank-Ulrich Vögely, Hauptstr. 41 a, 6800 Mannheim 51, Tel. 06 21/79 15 85

Riverboat Jazz Festival

3.-10. Oktober 1981

Basel - Straßburg - Rüdesheim - Köln - Arn hem - Amsterdam

Mellow Jazz Quintett, The Wild Cats, Cologne Dixieland Company, Jos Bayetto, Rudolf Redding, Tailgate Jazz Band, North Sea Jazzband
Kontaktanschrift: Popularis Flussfahrten, Florastr. 13, CH-3000 Bern, Tel. 0 31/43 03 11

New Jazz Festival Hamburg

8.-11. Oktober 1981, Hamburg

8. 10. Wolfgang Dauner - Albert Mangelsdorff - Ack van Rooyen, No Time Ensemble, Michael Sagmeister + Christoph Lauer, Vienna Art Orchestra, 9. 10. NDR-Studio Band, Albert Mangelsdorff, Eberhard Weber, Pierre Favre, Goebbels-Harth-Duo, Heinz Sauer - Bob Degen Duo, The New Jasper van't Hof Group, 10. 10. SOH, Kenny Wheeler, Stan Sulzmann, Gordon Beck, Ron Matthews, Tony Oxley, John Surman - Stan Tracey-Duo, 11. 10. Michel Portal Quartett, Francois Jeanneau, Henri Texier, Daniel Humair, Le Quatuor de Saxophones et Rhythms.
Kontaktanschrift: d & p musikservice, Meteorstr. 11, 2200 Elmshorn, Tel. 0 41 21/6 15 32

1. Jazzfest Hausach/Schwarzwald

10. Oktober 1981, Hausach

Albert Mangelsdorff Solo, Michael Sagmeister Trio, Laila Muhs & Christoph Weller Duo, Festival Overture Band
Kontaktanschrift: Christoph Weller, Hochburger Str. 15, 7830 Emmendingen, Tel. 0 76 41/5 13 35

Jazz Festival Ludwigsburg

15.-18. Oktober 1981, Ludwigsburg, Bahnhofel bzw. Breuningerland

Uli Gutscher Quartett
Bireli Lagrene, Oriental Wind, Leszek Zadlo, Dizzy Gillespie Quartett + Toots Thielemanns, Barrelhouse Jazzband, Oscar Klein + Philadelphia Jerry Ricks, Vince Weber, Villa Berg All Stars, Gunter Hampel
Kontaktanschrift: Ingo Lehmann, Luisenweg 8, 7140 Ludwigsburg, Tel. 0 71 41/46 01 22

10. Deutsches Jazz Forum der Union Deutscher Jazzmusiker Oldenburg

16.-17. Oktober 1981, Oldenburg

16.120. A touch of Jazz, Dialogue, Bigband der Musikerinitiative Oldenburg, Lefeline, Family of Percussion. 17. 10. Ceddó, Remo Filipovitch Quartett, Grumppf, Electric Circus
Kontaktanschrift: UDJ Geschäftsführung, Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55

2. Leverkusener Jazz Festival

16.-18. Oktober 1981, Leverkusen, Forum

Jan Fryderyk Dobrowolski's Klänge einer Ausstellung, Hai Singer + Ron Wilson Trio, Ace Band + Guest's der Head Band, Muzak, James con Hiele, New Jasper van't Hof Group, M.a.i. Orchestra, Changes, John Scofield, Andreas Vollenweider, Jim Hall, Jazz Lev. Special, Pictures, Helen Sachs - Wolfgang Helfer Trio, Eddie Clearwater + Das Dritte Ohr, Otis Rush and his Chicago Blues Band, Woytek Skowronsky, Chris Barber, Armstrong Siddley Folk and Skiffle Group, Riverside Jazzmen.
Kontaktanschrift: E. T. Schoofs, An der Dinkbank 49, 5090 Leverkusen

Wittener Herbsttage für Improvisierte Musik

17.-18. Oktober, Witten, Jazz Forum, Werkstätt

Evan Parker Solo, M. a. i. Orchestra, (Music all improvised)
Kontaktanschrift: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten, Tel. 0 23 02/1 38 77

Jazz Festival Wolfratshausen

23.-24. Oktober 1981, Wolfratshausen, Loisach-allee

Dutch Swing College Band, Allotria Jazzband, Stuttgarter Dixieland All Stars, Axel Zwingenberger
Kontaktanschrift: Dieter Nentwig, Taunusstr. 44, 6457 Maintal, Tel. 0 61 94/610 48

Jazz Band Ball 1981

24. Oktober, Luzern, Casino

Barrelhouse Jazzband, Joe Haider Quartett, New Zürich Jazz Quintett + Jiggs Whigham, Laurinda Almei-

da, Trevor Richards New Orleans Trio + Mighty Flea Connors u. a.

Kontaktanschrift: Jazz Club Luzern, Postfach 92, CH-6000 Luzern, Tel. 0 41/22 75 88

4. Internationales Festival für Improvisierte Musik, Aachen

24.-25. Oktober 1981, Aachen, Barockfabrik

Hannes Bauer, Rolf Dreßen, Tristan Honsinger, Toshinori Kondo, Anne LeBaron. Paul Lovens, Paul Lytton, Pinguin Moschner, Evan Parker, Ernst-Ludwig Petrowsky
Kontaktanschrift: Pinguin Moschner, Hansmannstr. 54, 5100 Aachen, Tel. 02 41/5 57 24

Jazz-Light Lünen '81

24.-30. Oktober 1981, Lünen

24. 10. Nuages, Secret Tip Corner Band, „Philadelphia“ Jerry Ricks & Oscar Klein, Bop Cats, Jeanne Carroll, Art Hodes, Benny Waters, Claude Luter & Rene Franc
Kontaktanschrift: Stadt Lünen, Postfächer 2030 und 2040, 4670 Lünen, Kulturamt, Tel. 1 04/29 90-1 36 04
Jazz Port Festival Bremerhaven

30.-31. Oktober 1981, Freizeitzentrum Schleuse, Bremerhaven

Dejans Olympia Brass Band, Trevor Richards Trio, Tyree Glenn jr. - Mighty Flea Connors Band, Charly Antolini Rhythm Power, Hot Angels, Dutch Swing College Band und Elaine Delmar, Fessors Big City Band, Sammy Rimington Band, Pasadena Roof Orchestra, Barrelhouse Jazzband und Beryl Bryden, Harding & York, Ib Lindshouv Jazzband, Peter York, Brede Big Band.
Kontaktanschrift: Jugend Info, Obere Bürger 116, 2850 Bremerhaven, Tel. 04 71/5 90 27 73

Total Music Meeting '81

4.-8. November 1981, Berlin, Quartier Latin

Willem Breuker Solo, Glass Orchestra, Knispel-Kellers, Teitelbaum-Cyrille, Naivig-LeBaron, Brötzmann Group, Schlippenbach Quartett, Andreas Willers Solo.
Kontaktanschrift: Free Music Production, Behaimstr. 4. 1000 Berlin 10, Tel. 0 30/3 41 54 47

Berliner Jazztage 1981

5.-8. November 1981, Berlin, Philharmonie

5. November: Marilyn Crispell Trio, Cecil Taylor, McCoy Tyner - John Blake Duo
6. November: Globe Unity Orchestra, McCoy Tyner: Welturaufführung „Composition for piano and orchestra“, 14 Mann Orchester und 3 Vokalisten
7. November: From Westcoast to Eastcoast: Laurindo Almeida - Bud Shank - Ray Brown - Jeff Hamilton, Bobby McFeren, Ray Anderson Trio Feat. Barry Altschul und Mark Helias, Anthony Braxton, Leroy Jenkins, Richard Teitelbaum

8. November: Shannon Jackson and the Decoding Society, Sonny Sharrock Quartet + guest, Drum Battle.

Kontaktanschrift: Ralf Schulte-Bahrenberg, Hardenbergstr. 12, 1000 Berlin 12, Tel. 0 30/3 13 20 08

International Jazz Festival Berlin 81

5.-8. November, Berlin, Philharmonie, Metropol
Jazz in Japan: Sakata Orchestra, Sleepy Matsumoto Quintett, Kazumi Watanabe-Nobuyoshi Ino Duo, Aki Takese Trio

Gitarre im Jazz: John Scofield Trio, Contact Trio, Michael Gregory Jackson, James „Blood“ Ulmer, Pirchner-Pepl Jazzzwio, Toto Blanke - Rudolf Dasek Duo, Sonny Sharrock

Frauen im Jazz: Amina Claudine Myers, Irene Schweizer - Rüdiger Carl Quartett, David Friedman Quartet feat. Jane Ira Bloom + Emily Remler, Steve Kuhn - Sheila Jordan

Metropol-special: Lounge Lizards, Defunkt, Material, Tanz mit Free Funk Gruppen
Maynard Ferguson Big Band, Shankar-Hussain Duo, Red Rodney-Ira Sullivan Quintett, NDR-Studio Big Band, Bennie Wallace Project, Pepper Adams, Art Farmer, Ray Anderson, Wiener Art Orchester u. a.
Kontaktanschrift: Berliner Festspiele GmbH, Budapest-Strasse 50, 1000 Berlin 30, Tel. 0 30/2 63 41.

Internationales Jazz Festival Zürich

6.-8. November 1981, Zürich, Volkshaus

Chris McGregor Brotherhood of Breath, Radu Malfatti, John Tchicai, Shannon Jackson and the Decoding Society, Johnny Dyani Solo, Frey-Tiepold-Thierfelder-Lang, Taima + Pierre Favre, Irene Schweizer - Rüdiger Carl - Johnny Dyani - Han Bennink, Amina Claudine Myers, Walter Norris + Aladar Pege, Tania Maria Trio, Katrina Krinsky + Trevor Watts, Bill Dixon Ensemble, Urs Bloechlinger Trio, Rene Bottlang, World Saxophone Quartet, George Coleman Octet, James Blood Ulmer, Shan Kay-Hussain-Duo, Ivory.
Kontaktanschrift: Präsidialabteilung der Stadt Zürich, Postfach, CH-8022 Zürich, Staathausquai, Tel. 2 16/31 11 oder 2 16/31 27-28.

2. Freiburger Jazztage

6.-8. November 1981, Freiburg, Schwarzwald

6. 11. Klaus Lenz Jazz & Rock Machine feat. Zibgniew Namyslowski, Elvin Jones Jazz Machine, World Saxophone Quartett, Toshiko Akiyoshi - Lew Tabackin Big Band, 7. 11. Take Off Big Band, Barney Kessel - Charly Bird - Herb Ellis, Art Blakey and the Jazz Messengers, Michael Sagmeister Trio, Billy Cobham Quartett. 8. 11. Andreas Vollenweider Quartett, Pirchner-Pepl Jazzzwio, Gary Burton Quartett, McCoy Tyner Quintett, Gunter Hampel Galaxie Dream Band, Cecil Taylor Unit.
Kontaktanschrift: Festival Coop, Eisenbahnstr. 64, 7800 Freiburg i. Br., Tel. 07 61/2 24 22

4. Osnabrücker Dixieland Meeting

7.-8. November 1981, Osnabrück, Lagerhalle

Happy Jazz Society, Hot Jazz Stampers, Louisiana Jazz Orchestra, The Swinglanders
Kontaktanschrift: E. Hom, In der Aue 17, 4506 Hagen, Tel. 0 54 06/72 05

2. Rems-Murr-Jazztage

10.-3. November 1981

10. 11. Winnenden-Birkmannsweiler, 11. 11. Waiblingen-Beinstein, 12. 11. Backnang-Auenwald, 13. 11. Schorndorf
Peanuts Hucko, Ralph Sutton, Jack Lesberg, Jake Hanna, Lars Estgren, Jimmy Rivers, Jim Galloway, Carrie Smith, Hat Foot Stompers
Kontaktanschrift: Peter Bühr, Im Hohen Rain 9, 7050 Waiblingen, Tel. 0 71 51/5 33 91

Stuttgarter IG Jazz Tage 1981

6.-21. November 1981, Stuttgart, Im Bruddler

Alan Skidmore, Willie Mabon, Leszek Zadlo, Pierre Courbois, Ali Haurand, Paolo Radoni, Emil Mangelsdorff, Peter Giger, Gerd Dudek, Rudi Schröder, Ernst Bier, Herbert Joos, Joachim Fuchs, Manfred Kniel u. a.
Kontaktanschrift: Eberhard Glauner, Moserstraße 26, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/24 43 75

XV. Slany Jazztage 1981

20.-22. November, Slany, Grandhotel

Kontaktanschrift: Jazzclub Slany, c/o Zk Roh, Namesti 9, kvatna 274 01 Slany, CSSR

Langenhagen Jazz '81

26.-28. November 1981, Langenhagen/Hannover

26. 11. Fred van Hove, Orgelkonzert, 27. 11. Gunter Hampel Group + Jeanne Lee, Andy Geer + Günter Christmann, Fred van Hove Piano-Solo, 28. 11. Maggie Nichols, Harald Weiss, Vario
Kontaktanschrift: Günter Christmann, Weserweg 36, 3012 Langenhagen, Tela. 05 11/73 29 36

Göttinger Jazz Festival 1981

27.-28. November 1981, Göttingen, Alte Mensa und Blue Note

De Nederlandse Jazzwereld, Limehouse Jazzband. Jazz-o-Matic Four, Le Hot Club de Rotterdam, Gunter Hampel Group, Willem Breuker, Theo Loevendie Quartett, Misha Mengelberg-Han Bennink Duo, u. a.
Kontaktanschrift: Klaus Goldmann. Buhlstraße 30, Göttingen, Tel. 05 51/4 61 18

2. Nikolaus-Jazz Festival

5. Dezember 1981, Wischlingen. Revierpark

Rainer Brüninghaus Group, Kjol, Martin Theurer-Paul Lovens Duo, Ceddó u. a.
Kontaktanschrift: Saguitarius Music, Jochen Schrupf, Oskarweg 44, 4600 Dortmund 18. Tel. 02 31/31 01 95

JAZZ PODIUM

Nr. 11/XXX November 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

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



McCoy Tyner

6368203
KIRNER, WILFRIED
901
02-36
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15



Zum 25. Todestag

Art Tatum

von Willis Conover

„Meine Damen und Herren, ein bewundernswerter Mensch und großer Musiker, Art Tatum, starb am 4. November in Los Angeles. Mr. Tatum war ein Pianist mit außergewöhnlichen Fähigkeiten, mit einer enormen technischen Fertigkeit, einem bemerkenswerten Gefühl für Dynamik und Klangfarbenreichtum und einem wunderbar inspirierten musikalischen Humor, der ihn von all seinen Zeitgenossen abhob. Sie sahen in ihm auch den absoluten Mei-

ster des Pianos. Art Tatum war zudem ein überaus warmherziger Mensch; zwar war er überzeugt von seinem Talent und ließ das bei Gegebenheit auch jedermann wissen, doch war er auch schnell bei der Hand, wenn es darum ging, die kreativen Leistungen anderer zu würdigen. Es gibt Zeiten, in denen mein Arbeitspensum es mir nicht erlaubt, Freunde zu besuchen, die in der Gegend gastieren, aber ich versäumte es nie, Art Tatum zu hören, wann

immer er in der Stadt war. Art Tatum war so liebenswürdig, möglichst oft meine Besuche mit Gegenbesuchen zu erwidern. Zweimal kam Art Tatum in die Voice of America Studios in Washington D.C., um mit uns zu sprechen, während wir seine Platten in der „Music USA“-Sendung abspielten. Heute bringen wir Ausschnitte aus den früheren Rundfunksendungen in einem Gedenk-Programm für Art Tatum.“ Mit diesen Worten leitete ich im November 1956 - also vor 25 Jahren - eine Rundfunkproduktion ein, wenige Stunden, nachdem ich erfahren hatte, daß Tatum gestorben war. Die Sendung wurde dann einen Monat später ausgestrahlt. Ich möchte nicht behaupten, daß ich zu Art Tatums Leben etwas beigetragen hätte, außer meiner Wertschätzung für ihn. Aber Tatum bereicherte mein Leben auf vielfältige Art.

Meine erste Betätigung in einer Rundfunkstation bestand im Auswählen von Platten, die ich den Hörern vorzustellen gedachte. Damals war ich 19 Jahre alt. Ich wußte überhaupt nichts vom Jazz, aber einige Platten interessierten mich mehr als andere. Folglich setzte ich sie öfter ein, was - wie nicht anders zu erwarten - das Mißvergnügen des Rundfunkdirektors und seines Verkaufsmanagers nach sich zog, eine Reaktion, die sich heute bei den auf musikalische Seichtigkeit ausgerichteten Rundfunkbürokraten unendliche Male wiederholen könnte.

Eines Tages fand ich in einem nahegelegenen Schallplattengeschäft ein Album mit vier 78er Decca Platten von einem Pianisten, von dem ich nie zuvor gehört hatte. Als der Verkäufer erklärte, es sei dies der beste Pianist der Welt, kaufte ich das Album. Meine nächste Rundfunksendung sah dann so aus: eine Aufnahme von Charlie Barnet, eine von Bix Beiderbecke, eine von Jimmie Lunceford und dann noch eine aus dem neuerworbenen Album. Es war die „Elegie“ von Massenet, die ich anspielte. Das Stück wurde mehr oder weniger so eingeleitet, wie Massenet es geschrieben hatte, Momente später erzeugte der Pianist einen dröhnenden Effekt in den unteren Registern, der an aggressive Dudelsackklänge erinnerte. Die Spannung steigerte sich danach weiter, dann wurde sie aufgelöst in Stride-Piano Anklänge der linken Hand und in Läufe der rechten, die so rasant waren, daß ich geschworen hätte, es wären zwei Pianisten beteiligt. Noch bevor das Stück mit langsam angeschlagenen Akkorden, die ein Rachmaninoff Konzert zitierten, zu Ende ging, war ich Tatum-Süchtiger geworden.

Ich habe vor den wenigsten Künstlern, die ich treffe, Ehrfurcht. Ihre Musik kann mich bestenfalls innerlich bewegen, ich schätze ihre Leistung und kann mit ihnen normalerweise gut zurechtkommen, es sei denn, sie entpuppen sich als wahre Hurensöhne, was mir ein oder zwei Mal widerfuhr.

Bei einigen Künstlern höre ich weniger, aber ich fühle umso mehr. Ich erinnere mich kaum daran, was ich in einem Dutzend von Unterhaltungen mit solchen Künstlern sagte, denn mir schwirrte dauernd nur ein Gedanke durch den Kopf: Louis Armstrong, Duke Ellington, Igor Strawinsky, Jorge Luis Borges, S. J. Perelman, Art Tatum sitzen hier und sprechen mit dir.

Meine Erinnerungen an Art Tatum sind eher eine Anhäufung persönlicher Eindrücke als Dokumente. Zum Beispiel: Art Tatum konnte, was das Trinken angeht, ganz schön was vertragen. Und ich hielt da natürlich mit. Zwischen seinen Auftritten in einem Downtown Club in Washington D. C. pflegten Tatum und ich oben in der Garderobe zu sitzen und zu reden, wobei wir Bierflasche auf Bierflasche von dem Vorrat, den er ständig in seiner Tasche bei sich trug, leerten.

Es ist wichtig, daß ich zum Stadtteil Downtown von Washington einige Erklärungen abgebe. Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre kamen die meisten guten Klänge von Uptown. Duke, Count, Erroll, Billie, Sarah und all die anderen traten nur im Bali, Bengazi, Louis and Alex's oder im Howard Theater auf. Die Hauptstadt der Nation hielt sich offiziell an die Rassentrennung.

Der Eigentümer eines „weißen Clubs“ roch die Möglichkeit, ein paar Dollar mehr zu verdienen“ und entschloß sich deshalb, die riskante Gelegenheit zu ergreifen und schwarzen Jazz auch Downtown zu präsentieren. Obwohl ich Zugang zu den Uptown gelegenen Lokalen hatte, hörte ich doch Art Tatum zum ersten Mal in einem Club, der Weißen vorbehalten war. Um miteinander sprechen zu können, mußten wir jedoch den Musikraum verlassen und in die Musikergarderobe ausweichen.

Ich erinnere mich, daß Billie Holiday, die in einem anderen Washingtoner Club Uptown auftrat, zu mir sagte: „Willis ich würde so wahnsinnig gerne Art Tatum hören.“ Als ich den Clubchef darum bat, Billie Holiday mitbringen zu können, sagte er: „Gut, sie kann mit Ihnen hereinkommen, aber nur für einen Set. Und zu trinken bekommt sie nichts.“

Ein paar Worte meiner Unterhaltungen mit Art Tatum sind in meinem Gedächtnis unauslöschlich eingegraben. Wie könnte ich auch vergessen, daß Art Tatum gesagt hat: „Willis, du hast eine bewundernswerte Denkweise!“ Unglücklicherweise habe ich keine Ahnung mehr, was ich - wenn überhaupt etwas - darauf entgegnete, um das Lob zu rechtfertigen. Was mich ganz unglücklich macht, ist dagegen eine Bemerkung von mir, an die ich mich nur allzu gut erinnern kann und die unter den Gegebenheiten mehr als unsensibel war: Tatums Gesicht war kraftvoll und zugleich weich, sogar edel, es hatte so gut wie nichts gemein mit dem Gesicht mit dem abgebrochenen Zahnlächeln, das wir von

seinem bekanntesten Porträt her kennen. Ich meinte es als Kompliment, als ich sagte: „Art, dein Gesicht ist wie eine wunderbare afrikanische Skulptur“. Er reagierte grimmig und verstummte von einem Moment auf den anderen. Als Weißer in einer Stadt, in der die Rassentrennung praktiziert wurde, hätte ich es besser wissen sollen. Nach ein paar Momenten vergab er mir stillschweigend und nahm das Gespräch wieder auf, als ob nichts vorgefallen wäre.

Aber er reagierte immer sensibel. So fragte ich ihn auch nicht, ob es wahr sei, was mir zu Ohren gekommen war, daß er nämlich enttäuscht darüber sei, niemals die Einladung erhalten zu haben, mit einem Sinfonie-Orchester aufzutreten. Ich weiß nur aus Erfahrung, daß er ein Nachtclubpublikum nie mit Geringschätzung strafte. Selbst wenn die Leute an den Tischen sehr laute Unterhaltungen führten, forderte er sie nicht auf, damit gefälligst aufzuhören, er stellte einfach inmitten einer Passage sein Spiel ein, lehnte sich von der Tastatur weit zurück, so daß es aussah als ob er von der Klavierbank herunterfallen würde, ließ die Arme baumeln und saß so regungslos da bis es wieder still wurde. Danach machte er mit seinem Konzert da weiter, wo es unterbrochen wurde.

Sein bestes Publikum waren natürlich Musiker. In jenen Tagen gab es für die Musiker in Washington mehr Orte, an denen sie arbeiten konnten, als heute. Wann immer Art Tatum in die Stadt kam, überredeten die hiesigen Musiker seinen Vertragsclub, nach Feierabend eine Extra-Vorstellung anzuberaumen. Bei dieser Vorstellung war dann der Club brechend voll mit Musikern, die ihn durchweg bewunderten und die sonst nicht in der Lage gewesen wären, ihn zu sehen. Tatums linke Hand, die immer rasant war, schien dann zu verschwimmen, fast gänzlich unsichtbar zu werden. Genau diese linke Hand, die zusammen mit seiner flinken rechten Hand mich einmal beinahe glauben ließ, daß es sich bei der Aufnahme von „Elegie“ in Wahrheit um zwei Pianisten handelte, bildete den Anlaß zu folgendem Gerücht: Tatum hätte so Klavier spielen gelernt, indem er die musikalischen Abläufe eines mechanischen Klaviers, in dem eine Pianorolle rotierte, kopiert hätte, er aber durch Zufall auf Pianorollen gestoßen sei, die von zwei Pianisten gemeinsam bespielt worden seien und Tatum hätte alles daran gesetzt, das nachzuspielen, was er von diesen beiden hörte. Und es dürfte ihm ja auch gelungen sein. Als ich ihn mal auf dieses Gerücht ansprach, lachte er und stritt es entschieden ab. Immerhin ist diese Erklärung doch irgendwie einleuchtend.

Zu seiner Blindheit Folgendes: ein Auge hatte die totale Sehkraft eingebüßt. In welchem Zustand war aber das andere? Ich nahm Tatum in einen Club nahe der 7th

und T Street, N.W., mit, um den Tenorsaxophonisten Charlie Rouse anzuhören, (Duke Ellington hatte mich gebeten, nach einem guten Tenorsaxophonisten Ausschau zu halten. Ich fragte Tatum daraufhin, ob er Rouse für geeignet halte, mit Ellington zu spielen, worauf er antwortete: „Ich glaube, er würde sich bei jedermann gut machen.“). Während wir zuhörten, verkonsumierten wir einige Biere an der Bar. Tatum bestand darauf, die Zeche zu begleichen, hielt sich die Rechnung ein paar Zentimeter vors Auge, griff in die Tasche, holte einige Geldstücke heraus und sagte dann: „Fünf“. Erstaunt kommentierte ich: „Ich wußte nicht, daß du so gut sehen kannst, Art!“ Worauf er meinte: „Hör zu Willis, ich sehe immer so gut, daß mich niemand mit dem Geld aufs Kreuz legen kann.“

Unter Art Tatums Bewunderern war bekanntlich George Gershwin, der ihm stundenlang zuhörte, aber auch Josef Hofmann, Giesecking, Paderewski und Rachmaninoff schätzten ihn sehr. „Yeah“, lachte Tatum, „Rachmaninoff gestand mir eines Tages, daß er die Töne, die ich spielen würde, wiederholen könne - aber nicht in diesem Tempo!“

Der polnische Klaviervirtuose Adam Makowicz wechselte als Student der Chopin Secondary Musikschule in Krakau von der Klassik zum Jazz über als er Art Tatum über die Stimme Amerikas hörte. George Shearing sagte: „Wann immer ich Tatum höre, komme ich zu der Einsicht, daß ich doch besser Flaschner oder Zimmermann geworden wäre.“ Dick Hymans bestgehütete Kostbarkeit ist ein Band, das bei einer Rundfunksendung mitgeschnitten wurde, in der Tatum sich über ihn äußert (in einem Gespräch, das nachfolgend niedergeschrieben ist).

Erinnern Sie sich, was Fats Waller sagte, als Tatum den Club betrat, in dem er engagiert war: „Meine Damen und Herren, ich spiele Klavier, aber nun ist Gott im Haus.“ Wallers Bemerkung wurde noch von Oscar Peterson übertroffen, der nur zwei kurze Worte stammelte, auf die eine Blitzreaktion folgte, über die er sich bestimmt vorher keine Gedanken machen konnte, sie erfolgte spontan. Beide, Peterson und Tatum, waren zu gleicher Zeit in der Stadt zu Gast, spielten jedoch in verschiedenen Clubs. Ich bat beide unabhängig voneinander mit mir in einen After Hours Club nahe der 13th und S Street, N.W. zu gehen. Peterson kam zuerst. (Er wußte nicht, daß auch Tatum eingeladen worden war.) Die Arbeit, das Spielen für Geld lag weit hinter ihm in dieser Nacht und so begann Peterson für sich selbst zu spielen und die Fans umlagerten ihn förmlich. Ich hatte das Gefühl, daß er an diesem Abend über sich selbst hinausgewachsen wäre, aber soweit kam es nicht. Ich sah Tatum in diesem Augenblick hereinkommen, jedoch Peterson bemerkte ihn nicht zugleich. Dann erblickte er ihn

plötzlich und keuchte nur „Oh - nein!“, schnellte inmitten eines Arpeggio vom Klavierstuhl hoch und ließ das Klavier Klavier sein. Er konnte in der Gegenwart Art Tatum keinen einzigen Ton mehr spielen.

Art Tatum und Willis Conover, Voice of America, Anfang 1955

„Meine Damen und Herren, darf ich Ihnen Art Tatum vorstellen?“

„Hallo, hallo, hallo. Wie geht es?“

„Jedermann ist glücklich, Art Tatum, Ihre Musik hören zu können. Ich möchte Sie als erstes fragen, wo Sie Parallelen zwischen den klassischen und den Jazz-Piano-Stilen sehen.“

„Nun, lassen Sie es mich so ausdrücken: Es gibt einige Konzertpianisten, die üben und nochmals üben, mindestens drei, vier Stunden pro Tag, und ich bin sicher, sie benötigen diese Zeit schon allein, um ihr Konzertprogramm zu bewältigen. Das gleiche gilt für den Jazzpianisten. Ein guter Jazz-Pianist muß ebenso viel üben und sich für das Jazzkonzert vorbereiten. Ich muß gestehen, daß ich nicht so viel wie andere üben muß, normalerweise genügt mir eine und eine halbe Stunde am Tag.“

„Wen halten Sie für die großen Jazz-Piano-Stilisten dieses Jahrhunderts?“

„Oh du meine Güte, ich weiß nicht mit wem ich da anfangen soll, so gute Pianisten wie Mel Powell, Teddy Wilson, Oscar Peterson oder Jess Stacy fallen mir auf Anrieb ein. Es gibt so viele gute Pianisten überall um uns herum.“

„Wer beeinflusste Sie ganz zu Anfang Ihrer musikalischen Betätigung?“

„Was meine frühesten Einflüsse angeht, so muß ich Fats Waller und Lee Sims nennen, sie hatten den größten Niederschlag auf mich. Man muß dabei berücksichtigen, daß ich etwas älter als Peterson und die anderen bin, die ich gerade genannt habe. Nun, Teddy ist ungefähr so alt wie ich.“

„Da Sie zumindest eine Fats Waller Komposition auf Platte aufgenommen haben, wäre es erfreulich, wenn Sie sie unseren Hörern vorstellen würden.“

„Ja, das mache ich gerne, denn ich meine, daß ich mich an Fats, der ja schon über ein Jahrzehnt tot ist, anlehnte. Aber das zeigt sich nicht in den Einzelheiten meines Spiels, sondern generell in meinem Stil. Ich wurde also mehr oder weniger von Fats Waller beeinflusst und ich halte ihn auch für einen großen Musiker. Nun bringen wir meine Version eines Stückes von ihm, nämlich den „Jitterbug waltz“, den er kurz bevor er starb, schrieb.“

(Musikbeispiel)

„Sich als Jazz-Pianist zu betätigen und auch noch gut zu spielen, ist genauso schwierig, wie ein Konzertpianist zu sein.“

„Darf ich Sie fragen, ob Sie an Fats Waller dachten als Sie dieses Stück aufnahmen?“

„Ja das tat ich, bestimmt.“

„Wie bewerten Sie es, wenn ein Jazzmusiker neue Improvisationen auf den Akkordwechseln der Kompositionen von anderen aufbaut?“

Ist das Ihrer Meinung nach ein schöpferischer Akt oder nicht?“

„Nun, das ist eine schwierige Frage, die Sie mir da stellen, denn es gibt viele verschiedene Typen von Pianisten. Sie sprechen damit einen Sachverhalt an, bei dem es Pianisten gibt, die nicht so weit gehen können, andere wiederum vermögen die Akkorde geradezu umzukehren. Darüber ein gültiges Urteil zu fällen, ist für mich sehr schwierig, daher möchte ich mich nicht weiter darüber auslassen. Was meine Person betrifft, so verarbeite ich die Changes anders als die anderen Pianisten und ich weiß nicht, wie ich das mit ein paar Worten erklären soll. Mehr kann ich nicht dazu sagen.“

„Vielleicht sollte ich die Frage so stellen: Würden Sie nicht auch sagen, daß ein Jazzmusiker ebenso kreativ ist, wenn er neue Melodien auf den Akkordwechseln bekannter Songs schafft, wie der Komponist, der den jeweiligen Song geschrieben hat?“

„Aber mit Bestimmtheit. Sich als Jazz-Pianist zu betätigen und auch noch gut zu spielen, ist genau so schwierig wie ein Konzertpianist zu sein, lassen Sie sich da ja nicht von irgend jemandem etwas vormachen.“

„Wieviel ist bei Ihren musikalischen Gestaltungen geplant und wieviel davon ist spontan improvisiert?“

„Was das Planen betrifft, bin ich fein heraus, denn damit gebe ich mich nicht weiter ab. Die meisten müssen planen und sie legen arrangierte Dinge fest. Ich tue das nicht. Nur wenn ich mit dem Trio arbeite, dann müssen gewisse Dinge festgelegt werden. Sicherlich kennen viele unserer Hörer den Bassisten Slam Stewart und den Gitarristen Everett Barksdale, der Tiny Grimes ersetzte. Die einzige Gelegenheit, bei der ich etwas plane, ist also bei der Arbeit in diesem Trio, aber wir haben sehr wenig geprobt, so war auch das Planen nicht allzu wichtig. Wenn ich mir jedoch für meine Solokonzerte etwas festlege, so mache ich das zu Hause und da geht es so nebenbei.“

„Sie haben doch ein bewundernswertes Gedächtnis, Art Tatum. Es heißt, daß Sie sich Note für Note das merken können, was Sie gespielt haben und, wenn es nötig ist, es genau so wiederholen können?“

„Ja, das kann ich, zu jeder Zeit. Ich kann es Ton für Ton so nachspielen. Das tue ich auch sehr oft, denn die Leute kommen zu mir und sagen: ‚Oh, ich wünsche mir, daß sie es so spielen wie auf dieser oder jener Platte‘. Oder sie sagen: ‚Mein Gott, Sie spielen es ja genauso wie auf der Platte, das hätte ich nicht erwartet!‘ Ich wurde es natürlich müde, die Stücke immer so zu spielen, wie auf den Plattenaufnahmen, aber wenn ich es nicht tat, dann kamen prompt die Leute und sagten: ‚Können Sie es nicht so spielen wie auf der Platte? Sie haben es ganz anders gespielt, als ich es kenne.‘ Ich kann es auf beide Arten tun, es macht nichts aus.“

„Herzlichen Dank, Art Tatum. Wir sind stolz und glücklich, daß wir Sie bei der Voice of America Jazz Hour heute hier persönlich hatten.“

„Es war mir ein Vergnügen, besten Dank.“

Art Tatum und Willis Conover, Voice of America November 1956

„Taboo, aufgenommen von Art Tatum. Art, wieviele Takes waren nötig, um diese Platte zu machen?“

„Oh, ich weiß nicht mehr. Ich glaube aber nicht mehr als einer.“

„Es ist unglaublich. Ich finde es immer noch unfassbar, jedesmal, wenn ich Sie höre oder Ihnen beim Spielen zusehe.“

„Es freut mich, das zu wissen.“

„Wieviele Stunden Aufnahmezeit waren für Ihre jetzige Clef-Plattenserie erforderlich?“

„Ich kann es nicht exakt beantworten, denn ich weiß nicht, wie viele meiner Platten Sie bereits besitzen.“

„Nun, die 10 Platten umfassende Serie, die Norman Granz herausgab, ist in meinem Besitz, zudem die 12 inch Albumserie auf Clef, zudem die Platten, die Sie mit Benny Carter und Louie Bellson aufnehmen und dann noch einige der älteren. Aber mich interessiert jetzt in erster Linie die laufende Serie, die Sie für Granz machten.“

„Wie kann ich diese Frage am besten beantworten? Wir nahmen all diese Platten in drei Nächten auf. Die erste Nacht dauerte von 21 Uhr abends bis ein Uhr früh, die nächste Aufnahmesitzung nahm ungefähr die selbe Zeit in Anspruch. Eine oder zwei Sitzungen wurden dann auf den Nachmittag verlegt. Es wurden jedoch etwa 100 Stücke in der ersten Nacht produziert. Nun wissen Sie, daß eigentlich jedes Stück ein Original ist, nicht wiederholt wurde. Es gab keine Nachaufnahme. Man



Art Tatum mit Oscar Pettiford

Foto: Ray Avery

kann das so machen, wenn man Solo-Piano spielt, eben ganz allein ist und auf niemand anderen eingehen muß. Allein bin ich dazu jederzeit in der Lage."

„Nun, das ist ein fabelhaftes Resultat, sowohl was die Quantität als auch die Qualität betrifft. Alles in einer einzigen Sitzung, in vier Stunden Spiel ohne Unterbrechung - nicht wahr?"

„Ja, so war es und ich glaube, daß von all diesen Stücken höchstens eins oder zwei nochmals aufgenommen wurden."

„Es interessiert mich zu wissen, warum Sie Platten vorwiegend als Solist aufnehmen, sich aber öffentlich zumeist im Trio präsentieren?"

„Ich verstehe nicht genau, was Sie wissen wollen."

„Nun, die Platten, die ich für Ihre besten halte, und wahrscheinlich ist das auch Ihre Ansicht, wurden alle von Ihnen alleine gemacht, sie spielen da also als Solist, aber wenn Sie in Clubs auftreten, dann haben Sie immer Rhythmusleute dabei."

„Lassen Sie es mich so erklären: Der Grund dafür ist eigentlich der, daß erfahrungsgemäß die meisten Leute in einen Club kommen, um die Musiker auf eine bestimmte Art und Weise spielen zu hören, und zwar so, daß sie ihre Füße im Takt bewegen können, bei dem sie den Rhythmus deutlich spüren. Und das hilft

auch in gewisser Weise jedem Einzelnen, der kommt, somit Zugang zur Musik zu finden. Einige der schwierigen Dinge, die auf dem Klavier gespielt werden, wird er vielleicht gar nicht wahrnehmen. Ich bin überzeugt, daß der Bass und die Gitarre ihn dazu bringen, seinem Verständnis auf die Beine zu helfen. Oder wie soll ich es ausdrücken?"

„Nun, Sie könnten auch genauso gut sagen, daß Slam Stewart nicht nur für Sie ein wunderbarer Bassist ist, sondern daß er auch eine enorme visuelle Ausstrahlung besitzt."

„Ohne Zweifel, aber nicht nur das: Slam ist ein großer Bassist. Ich halte meinen Gitarristen Everett Barksdale für ebenso grandios. Auf seine Weise ist er auch ein sehr guter Musiker. Ich möchte die Leistungen von beiden nicht schmälern, wenn ich sage, daß das Klavier mein Hauptinteresse ist und ich weiß, daß ich ein Trio präsentieren muß, um das Publikum zu befriedigen. Darüberhinaus kann ich immer noch Solopiano spielen."

„Ihre Partner haben mit Ihnen schon sehr lange zusammengearbeitet, es gibt da sicherlich nicht mehr allzu viele Probleme, wenn Sie die Arrangements der verschiedenen Songs, die Sie spielen, einstudieren?"

„Nein, das macht keine allzu große Mühe. Wir spielen auch nichts, was sehr kompliziert ist. Dadurch würde nämlich ein anderes Problem entstehen: Die Musik des Trios wäre dann auch für die Leute zu schwer zu verstehen und damit wird das Spielen auch für einen selbst zu schwierig. Wir bemühen uns, die Musik einfach zu halten, normalerweise bleiben wir auch nahe der melodischen Linie. So kann der Hörer immer nachvollziehen, was wir spielen."

„Art, Sie haben verschiedene Lieblingsarten, wie Sie diverse Stücke spielen und das macht mich neugierig. Wenn Sie Ihr Arrangement eines Stückes vorbereiten und hinterher stellt sich heraus, daß Sie es am liebsten immer so spielen, dann bedingt das doch ein enormes musikalisches Erinnerungsvermögen, denn manchmal setzen Sie denselben Lauf auf die gleiche Stelle, wenn Sie einige Monate später das Stück wieder aufgreifen."

„Gewöhnlich ist das nur so, wenn ich mit dem Trio arbeite, dann ist die Musik auf gewisse Weise festgelegt und wir belassen das auch so."

„Ich spielte dabei auf Ihr Solo-Pianospiel an."

„Beim Solospiel habe ich meist bei gewissen Stücken festgelegte Muster. Der Grund dafür ist der, daß ich so viele Klagen aus dem Hörerkreis hinnehmen mußte. Die Leute pflegten zu mir zu kommen und zu sagen: ‚Ich habe Ihre Platte von diesem oder jenem Titel vor 15 Jahren gehört und Sie spielen das Stück nicht mehr auf diese Weise.‘ So fand ich heraus, daß die Leute etwas auf Platte hören

und dann erwarten, daß ich es ebenso spiele, wenn sie mich persönlich treffen. Was mich anbetrifft, so will ich bei jedem Künstler, den ich treffe, etwas anderes hören als das, was ich von seinen Platten kenne oder das, was er zuvor spielte. Jedoch bei anderen Leuten verhält es sich genau umgekehrt, ich weiß nicht, warum das so ist. Vielleicht meinen sie auch, der Künstler könne es nicht wieder so tun wie damals auf der Plattenaufnahme und sie möchten herausfinden, ob er dazu wieder in der Lage ist. Irgendso eine Überlegung muß da mit hineinspielen. Für sie ist es ein bleibender Eindruck, wenn es einem gelingt, sie überhaupt einmal zu beeindrucken. Was immer wir auf Platten bannten, das spiele ich dann auch öffentlich so oder zumindest so ähnlich, das ist für mich nur eine Routineangelegenheit."

„Das wirft die interessante Frage auf, was Jazz überhaupt ist. Darauf gibt es bisher keine zufriedenstellende Antwort. Lassen Sie mich die Frage so an Sie stellen: Muß nach Ihrer Meinung jedesmal die Variation brandneu, im Moment erschaffen sein, um als Jazz bezeichnet werden zu können? Oder kann man etwas zweimal auf die gleiche Art spielen und dabei immer noch der Definition des Jazz gerecht werden?"

„Ich glaube, daß man das kann. Tatsächlich verhält es sich auch so. Ich kenne niemanden auf der Welt, der jedesmal eine Idee verändern kann, wenn er am Spielen ist. Es ist unumgänglich, daß man zu dieser oder jener Zeit auf das Gleiche zurückkommt."

„Ist die Interpretation oder der Rhythmus, der der Gestaltung zugrunde liegt, dafür ausschlaggebend, daß eine Musik als Jazz bezeichnet werden kann, oder was ist überhaupt dafür ausschlaggebend? Ich sammle Definitionen des Jazz, deshalb möchte ich auch Ihre gerne hören."

„Lassen Sie mich bekennen, daß ich mich normalerweise aus diesen Dingen heraushalte! Ich habe auch keine allzu große Lust, mir darüber den Kopf zu zerbrechen, geschweige denn darüber zu reden."

„Es ist eine Frage, die niemand vollkommen beantwortet hat, nicht einmal zur eigenen Befriedigung. Nehmen Sie es mir bitte nicht krumm, daß ich Sie da etwas dränge."

„Ich verstehe schon, aber diese Frage zu beantworten, ist ganz schön schwierig."

„Es ist gut zu wissen, daß Sie mir diese Frage nicht übel nehmen. Sicherlich haben Sie sich einige Gedanken über Ihre Lieblingspianisten gemacht, über diejenigen, die Sie nach unserem letzten Gespräch gehört haben."

„Es gibt so viele gute Pianisten und es wäre unverzeihlich, wenn ich jetzt daraus zwei oder drei herauspicken und sie als die größten Pianisten bezeichnen würde. Es ist vielmehr so, daß es so viele gute Pianisten in den Vereinigten Staaten gibt, daß man nicht weiß, wo man anfangen soll, sie aufzuzählen."

„Ich kenne niemanden auf der Welt, der jedesmal eine Idee verändern kann, wenn er am Spielen ist. Es ist unumgänglich, daß man zu dieser oder jener Zeit auf das Gleiche zurückkommt."

„Wir sind miteinander vertraut genug, daß ich nachhaken und Sie bitten darf, drei ihrer Lieblingspianisten auszusuchen. Sie können dann natürlich noch hinzufügen - und viele andere mehr -."

„Nun ja, wenn ich wenigstens 8 oder 10 nennen könnte!"

„Gut, fangen Sie damit gleich an."

„Es gibt einen jungen Mann in New York, vielleicht haben Sie schon von ihm gehört, sein Name ist Dick Hyman."

„Ja, ich kenne ihn."

„Er ist ein sehr guter Pianist. Und ich bin sicher, daß die meisten unserer Hörer schon von Billy Taylor und Ellis Larkins gehört haben. Dann gibt es auch einige Jungs an der Westküste, die gut Klavier spielen. Ich traf dort einen Jungen, der Harry heißt... oh, mir fällt sein Name nicht mehr ein. Ich kann auch nicht mit Bestimmtheit sagen, ob er noch lebt, aber er war ein großer Pianist. Es gibt gewiß einige junge Pianisten, die sehr gut sind. Ich kann sie jetzt aus dem Stegreif nicht nennen, aber ich komme viel im Land herum, reise in die verschiedensten Städte und dabei treffe ich Jungs, von denen ich nie zuvor gehört habe. Sie sind nicht alle in New York City zu Hause, sie sind über das ganze Land verteilt. So bekommt man nur flüchtige Eindrücke von ihnen. Es gibt eigentlich zu viele gute Pianisten. Es macht mir richtig Angst, es sind zu viele von ihnen auf der Szene."

„Sie müssen wissen, daß Sie jedem Pianisten Angst machen. Und ich möchte keine Pause nach dieser Aussage machen, sondern Ihre Antwort darauf hören."

„Das ist ein Sachverhalt, über den ich sowieso nachdenken muß."

„Haben Sie jemals ausführlich erklärt, wie Sie zu ihrer Technik gelangten, um nur einen Aspekt Ihres musikalischen Formats anzusprechen? Ihre Technik ist das Vergnügen aber auch die Verzweiflung eines jeden Pianisten."

„Ob ich mich darüber schon ausführlich geäußert habe? Ich weiß nicht. Ich könnte es auch nicht, denn ich bin der Ansicht, daß ich nicht über all die technischen Fähigkeiten verfüge, die ich gern hätte. Das

heißt, ich bin mir selbst darüber nicht im Klaren. Aber es ist so, daß die Technik mit den Jahren wie von selbst immer besser und besser wird. Wenn das nicht der Fall ist, dann sollte man mit dem Musikmachen aufhören."

„Art, da unsere Hörer außerhalb der USA beheimatet sind, würde ich gerne doch mit Ihnen über Ihre bisherigen Auslandsreisen sprechen. Stimmt es, daß Sie den Plan haben, eine Europagastspielreise zu unternehmen?"

„Ja, ich glaube, daß wir bestimmt nach Europa kommen werden, im März oder April wahrscheinlich. Norman Granz schickt uns sechs oder acht Wochen auf Gastspielreise."

„Wissen Sie schon in welchen Ländern Sie auftreten werden?"

„So viel ich informiert bin, führt uns die Reise nach Schweden, Deutschland, Frankreich, Belgien - alle europäischen Länder sind praktisch vorgesehen, mit Ausnahme Englands. Ich bin auch nicht sicher, ob wir nach Rußland oder so reisen werden."

„Ein Wort an unsere Hörer auf dem alten Kontinent: Art Tatum ist auf dem Wege zu Ihnen, vergessen Sie nicht, rechtzeitig die Klaviere stimmen zu lassen."

„Yeah, das ist richtig."

„Art, ich denke, wir haben noch etwas Zeit miteinander zu sprechen, aber bevor wir das tun, würde ich gerne auf eine Ihrer älteren Aufnahmen von „Elegie“ zurückkommen. Sie haben Sie doch zweimal auf Platte aufgenommen?"

„Die erste Fassung machte ich für Decca, das war so 1938/1939."

„Nicht, daß ich damit sagen wollte, Sie hätten sich nicht inzwischen weiterentwickelt, aber ich halte Ihre Aufnahme von ‚Elegie‘ nicht nur für Ihre beste Piano-Platte, sondern als die Nummer eins unter den Piano-Aufnahmen ganz allgemein. Und ich möchte sie jetzt gerne auflegen."

„Vielen Dank."

„Art Tatum und seine Originalaufnahme von ‚Elegie‘."

(Musikbeispiel)

„Das war ‚Elegie‘, gespielt von Art Tatum. Herzlichen Dank Art Tatum, daß Sie heute bei uns waren."

„Willis, es war ein wirkliches Vergnügen für mich hierzusein und ich bin froh, daß Sie mich eingeladen haben. Ich möchte auch all meinen Freunden in Europa danken und ich hoffe, daß ich bald zu Ihnen kommen kann. Nochmals vielen Dank."

„Das war die Stimme von Art Tatum in einer Aufnahme vom November 1956. Seine Freunde in Europa müssen sich ebenso wie wir mit dem Gedanken abfinden, daß wir Art niemals mehr sehen werden, daß wir überhaupt jemanden seines Formats treffen. Mag Gott Art Tatum die Freude geben, die Art durch seine Musik in diese Welt brachte."

La guitare romana

Es sind der Erben viele, doch nicht alle verwalten Djangos musikalischen Nachlaß anspruchsgerecht. Nicht nur in Europa, auch in Amerika verzeichnet der unverkennbare, Lebensfreude implizierende Romano-Swing wachsende Anhänger-schaft. Und damit macht auch eine Folklore internationale Furore, deren Volk - einst ziehend, heute größtenteils seßhaft geworden - ansonsten als völkische Minderheit in den jeweiligen Ländern, auf die zerstreut seine Angehörigen leben, gegen gesellschaftliche Diskriminierung anzukämpfen hat. So geschah es vor Jahrhunderten mit dem spanischen Zweig ihrer Folklore, dem Flamenco der andalusischen Roms („gitanos“)². Er wurde von Komponisten unterschiedlichster Stilrichtungen (im Jazz u. a. von Miles Davis) verarbeitet, wurde kommerziell ausgebeutet (besonders in der Schlagerbranche, wo das Flair von freiem, wildem Leben mit Tanz und Lagerfeuerromantik zum Hitparadenerfolgsgaranten geworden ist) - die gesellschaftliche Situation der spanischen Roms änderte sich kaum.

Zwei Gründe sind es wohl, die dieses neuere Interesse diesmal des balkanesischen Zweigs der Rom-Musik ausmachen: Der eine ist in der den „elektrischen 70er Jahre“ folgenden Rückbesinnung auf rein akustisch erzeugte Musik mit ihrer größeren Transparenz, Unmittelbarkeit und Wärme zu sehen, deren eigene Tradition die Rom-Musiker zwischenzeitlich unbeirrt aller Modeerscheinungen weitergepflegt haben, der andere in der lebensfrohen, temperamentvollen, tänzerischen Grundstimmung, die diese Musik ausstrahlt, ihr rhythmisch und emotional betontes Konzept und: Keine andere Volksmusik trägt in so ausgeprägter Weise ein Wesenselement des Jazz in sich, den Swing. So wundert es nicht, daß schon Django Reinhardt und der Hot Club de France große Erfolge mit ihren Interpretationen von Jazzstandards erzielten, der auch den Formationen zuteil wurde, die dieses Rezept beibehielten und es heute noch tun. Sie spielen die Nummern, als wären es ihre eigenen; da entsteht nichts Aufgesetztes, keine Reibungen von Unvereinbarkeiten, sondern eine der intensivsten, gelungensten Synthesen von Folklore und Jazz.

Viele der jungen Gitarristen berufen sich als Vorbild auf die größte Musikerpersönlichkeit, die ihr Volk hervorgebracht hat, auf Django Reinhardt; er ist d e r technische Maßstab, der, weil mit „gehandicap-

tem Werkzeug“ gesetzt, einen nahezu mystischen Rang einnimmt. Und er ist der Maßstab an stilistischer Schöpfungskraft, ist er doch bis heute der einzige Europäer geblieben, dem es gelungen ist, einen stilbildenden Beitrag in die ansonsten rein amerikanische Jazzentwicklung einzuführen. Bei nicht wenigen der angeblichen Jünger ist es ein dem vordergründigen, aufwertenden Effekt dienendes Lippenbekenntnis. Sie genügen weder dem technischen Niveau, das (wieder) zu erreichen für den 18jährigen Sean Baptiste Reinhardt nach dem nächtlichen Wohnwagenbrand (1928), bei dem er sich die für einen Gitarristen folgenschwere Verletzung, einer Lähmung des 4. und 5. Fingers der linken Hand zuzog, nicht nur ein Gebot des musikantischen Überlebens darstellte, noch dessen stilistische Souveränität, geschweige denn sein kompositorisches Potential: In Djangos Kompositionen flößen Elemente der Folklore seines Volkes, der französischen Moderne und des Swing-Jazz zu einer wunderbar homogenen Einheit zusammen; als Beispiele seien hier nur „Nuages“, „Daphne“, „Melodie au crepuscule“ oder „Manoir de mes rêves“ genannt. Reinhardt, gebürtiger Belgier (am 23.1.1910 in Liverchies), gründete 1934 zusammen mit dem Geiger Stephane Grappelli das Quintette du Hot Club de France, das dann in den USA, wo das Interesse der Jazzfans gerade den Swingorchestern von Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman u. a. galt, aufmerksam auf den europäischen Jazzgitarristen wurde. 1937 bis 39 folgten Schallplattenaufnahmen mit Coleman Hawkins,



Django Reinhardt

Dickie Wells, Bill Coleman, Benny Carter und Rex Stewart. Eine triumphale Tournee durch die Staaten mit der Big Band von Duke Ellington im Jahre 1946 bedeutete schließlich den Durchbruch. Dizzy Gillespie lud ihn ein, mit seiner Formation zu konzertieren. Django wurde der erste europäische Jazzler, der in den USA anerkannt wurde (der aus Italien stammende Joe Venuti, der dann zum ersten großen Jazzgeiger wurde, mußte noch, um Anerkennung bei den amerikanischen Kollegen zu finden, zu der Notlüge greifen, er sei während der Überfahrt seiner emigrierenden Familie geboren worden), der jungen amerikanischen Gitarristen zum Vorbild wurde³.

Während die europäischen Jazzler ehrfürchtig über den Teich lauschten, eifrig nachspielten und ihre noch reichlich profillosen Kompositionen amerikanischen Jazzgrößen widmeten, während diese amerikanischen Jazzler die eine oder andere Nummer allenfalls einmal großen europäischen Klassikern wie Bach oder Bartok widmeten, schrieb der Pianist des Modern Jazz Quartet, John Lewis, unter dem Eindruck von Reinhardts Tod (am 16.5.1953 in Fontainebleau/Frankreich) die Begräbnishymne „Django“, die dann zu einer seiner erfolgreichsten Kompositionen werden sollte. Zahlreiche Widmungen folgten. In jüngster Zeit war es der amerikanische Gitarrist Larry Coryell, der Django seine Referenz erwies - im Duo mit dem belgischen Kollegen Philip Catherine („Twinhouse“, Atl 50342, „Splendid“, ELK 52086), im Quartett mit Djangos ehemaligem Weggefährten Grappelli („Young Django“, MPS 0068230) und solistisch bei einem Auftritt in Montreux 1978: „For Philip and Django“ (auf „European Impressions“, AN 3005). Waren Djangos Kompositionen auch bisher stets präsent im Repertoire unzähliger Jazzler und erst recht in den Rom-Formationen, so ist in den vergangenen 2 bis 3 Jahren noch eine deutliche Zunahme der Interpretationen zu verzeichnen.

In Frankreich geschieht dies insbesondere durch vier Gitarristen, die zusammen mit dem Balalaikaspieler und Folkloresänger Jarko Jovanovic herausragende musikantische Vertreter der ca. 200 000 im Nachbarland lebenden Roms sind: Bolou Ferre, Elios Ferre, Raphael Fays und Christian Escoude. Freilich gibt es noch zahllose weitere vorzügliche Gitarristen, Violonisten und Akkordeonspieler, die die internationale Popularität der genannten vier nicht erlangt haben und aufgrund der herrschenden Marktgesetze vielleicht auch nie erreichen werden. Am 24. und 25. Mai jedes Jahres in Saintes-Maries-de-la-Mer am mediterranen Rande der Camargue haben auch sie ihr internationales Publikum. Saintes-Maries-de-la-Mer ist nicht „nur“ ein Rom-Wallfahrtsort und Touristenspektakel, sondern auch ein Musikfest. Namhafte und zahllose „na-

menlose" Instrumental- und Gesangsvirtuosen suchen und finden ihre Zuhörerschaft, Tänzer und Tänzerinnen in der Menschenmasse, die anlässlich des religiösen Festes zu Ehren der heiligen Sara das sonst 2000 Einwohner zählende Städtchen belagert. Für die Touristen aus allen Ländern Europas ist es i. d. R. eine Exotenschau, eine voyeuristische Fotosafari, die nicht nur auf optische Distanz angelegt ist, sondern auch auf soziale: Zum akustischen - musikalischen - Unterhaltungswert - „Spiel, Zigeuner, spiel - und ziehe weiter“ - tritt hier noch der optische. Für die Rom ist es neben der Prozession eine nicht unbedeutende Einnahmequelle: Souvenirs („Symboles Gitans“), Musik und (fast) jedes Foto hat seinen Preis.

Die soziale Situation der Roms, Jenische, Gitans, Manuschi - wie die Stämme der in Frankreich lebenden Roms heißen, deren Vorfahren einst über die Türkei und den Balkan nach Westeuropa gezogen waren - ähnelt denen in anderen europäischen Ländern, also: zwar - abgesehen von gewissen Verwaltungsvorschriften - keine Diskriminierung nach dem Gesetz, jedoch nach wie vor eine solche gesellschaftlicher Art. Schilder wie „Defense à stationner aux nomades“ zeigen den Stellplätze suchenden Romani immer wieder, wie willkommen sie sind. -

Boulou und Elios Ferre

Die Gebrüder Ferre sind Söhne des Gitarristen Pierre Matelot Ferret, der lange Zeit unter dem Namen Pierre Ferret à Manouche mit Django Reinhardt gespielt hat⁴. So war es geradezu selbstverständlich, daß die beiden von Kind auf Gitarre spielen lernten. Unter der Musik, mit der Boulou, Jahrgang 1951, schon frühzeitig in Berührung kam, war auch Jazz; er war ganze 7 Jahre alt, als er Soli von Charlie Parker und Dizzy Gillespie nachspielte, 8 Jahre, als er seinen ersten öffentlichen Auftritt im Museum Guimet in Paris hatte, und 2 Jahre später war er im Aufnahmestudio mit dem französischen Sänger Jean Ferrat. Das Interesse an klassischer Musik wurde geweckt, als er ab 1963 das nationale Konservatorium in Paris besuchte, wo er Bach, Mahler und Bartok zu seinen favorisierten Komponisten erhob. Natürlich blieb darüber auch die Liebe zur Romani-Folklore, zu Djangos Musik und dem amerikanischen Jazz (hier insbesondere Tristano, Marsh, Konitz) wach. Vielmehr entwickelte sich aus diesen Einflüssen neben einer wachsenden technischen Fertigkeit ein profilierter eigener Spielstil. Beides war bereits weit gediehen, als Boulou Ferre 1970 mit dem deutschen Free Jazz und Multiinstrumentalisten Gunter Hampel zusammentraf. Die Offenheit, die Anpassungsbereitschaft und -fähigkeit beider Musiker bewirkten das doch ein wenig überraschende Ergebnis eines



Elios Ferre



Boulou Ferre

verständnisreichen, zu gemeinsamer Kreativität sich ergänzendes Zusammenspiel („Escape“, Birth 006). Außerhalb Frankreichs hörte man in der Folgezeit wenig sowohl von Boulou als auch von dem sich in der Zwischenzeit ebenfalls hoffnungsvoll entwickelnden jüngeren Bruder Elios, Jahrgang 1956 (u. a. in der Gruppe des Saxophonisten Steve Potts, zu der auch der Akkordeonspieler Joss Banelli gehörte, vgl. „Music pour le film d'un ami“, 123-Rec. No. 2), - bis zum Juni 1979, als die beiden im Jazzhus Slukefter in den berühmten Tivoli-Gardens in Kopenhagen drei Abende lang ein begeistertes Publikum zurückließen, darunter den Produzenten des dänischen Labels „Steeplechase“.

Wenig später erscheint das erste Duoalbum: „Pour Django“ (SJP 1120), eine geradezu selbstverständliche Verbeugung vor dem Spiritus rector ihrer Musik, nicht nur verbal, sondern auch die gleichnamige Komposition von Boulou atmet Djangos Geist bei all ihrer zeitgenössischen Architektur. Und nicht nur sie, ebenso „Svetlana“ (seiner in Rußland gebürtigen Frau gewidmet), „Machte Pelo“ oder „Mihoko“ und „Choukar Mintch“ auf dem 1980 erschienenen Album „Gypsy Dreams“ (SJP 1140), schließlich die humoristische Nummer „La folle“ und „Panique“ aus der Feder ihres Onkels Joseph Ferre. Der kreative Umgang mit Djangos Erfolgsnummern „Nuages“, „Douce ambiance“, „Rythme futur“, ihre souveräne, zeitgemäße Interpretation bestätigt deren zeitlose Qualität. Das Zusammenspiel der beiden könnte kaum sicherer, präziser, harmonischer sein; auf Elios' motorischer Rhythmus- und einfühlsamer Begleitlinie baut Boulou fantasievolle, sehr beredte und bewegliche Melodiefiguren, improvisatorische Kabinettstückchen mit dem Schuß Emotionalität, der - wie ich finde - Rommusiker besonders auszeichnet, ohne in triviale Schnörkel abzugleiten. Während Elios auf der ersten Einspielung nur in Warne Marsh' „Marshmallow“ solistisch hervortritt, bietet sich ihm auf der 80er-Produktion mehr Raum zur Entfaltung, als Solist wie als Komponist („Gypsy dreams“, Puro dinalo), wobei er auch Abstecher in Flamencogefilde macht. Mit Paul McCartneys „Here, there and everywhere“, Miles Davis' „Half Nelson“, Lee Konitz' „Subconscious Lee“ und einer Variation über ein rumänisches Volkslied bieten die beiden ein Repertoire von bunter Charakteristik, bei dessen Interpretation sie Sensibilität für die Balance zwischen stilistischer Adaption und Bewahrung des Originalprofils wie auch Pflege der eigenen folkloristischen Tradition demonstrieren.

Raphael Fays

Die Lebendigkeit der musikalischen Tradition im täglichen Leben der Rom zeigt sich auch immer wieder in der Parallelität des musikantischen Werdegangs junger Rommusiker. Sehr frühe Begegnung mit Instrument und Musik durch den selbst musizierenden Vater ist regelmäßig der Grundstein, mit dem sich nicht nur berufliche Tradition (oft über mehrere Generationen hinweg), sondern auch technische Fertigkeit und nicht selten kreatives Potential fortsetzt. Auch Raphael Fays, erst 21 Jahre alt, hat diese väterliche Ausbildung seit seinem 10. Lebensjahr (also vergleichsweise spät) an genossen und hat sich bis heute zu einem sehr talentierten Gitarristen entwickelt, der Aufmerksamkeit verdient. Auch er will sich nicht nur als der soundsovielte Djangointerpret präsentieren, sondern mit einem offenen

Ohr für andere stilistische Spektren der Musik wie der Instrumentbehandlung ein eigenes Profil formen; Bemühungen, die bereits Resultate zeigen. Neben Django sind es die klassischen Gitarristen Andres Segovia, Alexandre Lagoya, Julian Bream, Turribio Santos, der Brasilianer Baden Powell und die Jazzgitarristen Charlie Byrd, Wes Montgomery, Jim Hall, Jimmy Raney, Barney Kessel, denen sein Interesse gilt und die er als inspirative Quelle zur Bildung eines eigenen Stils nutzt. „Schließlich liebe ich die Musette“, sagt er. ...mein Vater hat mit vielen Akkordeonisten gespielt, insbesondere 25 Jahre lang mit Andre Verschuren. Er hat Gus Viseur gekannt, der für uns der Django des Akkordeons ist. Viseur konnte den „valse“ spielen, nicht banal und abgedroschen, sondern sehr swingend. Und wenn das Akkordeon etwas zu meinem Stil beigetragen hat, dann durch diese „valse“-Interpretationen. Tatsächlich wurden viele dieser „valse“, die in ihrer Akkordeoninterpretation sehr populär sind, von Gitarristen komponiert, insbesondere von Baro Ferre (der oben erwähnte Joseph Ferre, Anm. d. Verf.).

Man spielt sie auf dem Akkordeon, weil man auf der Gitarre die Leute auf einem Ball nicht zum Tanzen bringen kann, aber sie sind tausendmal schöner, wenn sie auf der Gitarre gespielt werden. Schöner und fürchterlich schwierig zu spielen.“ Diese Schwierigkeit meistert er mittlerweile jedoch in bemerkenswerter Weise. Dem - nach eigenen Angaben - für seine Laufbahn entscheidenden Schlüsselerlebnis, ein sehr erfolgreicher Auftritt seines Vaters Louis Fays in Saintes-Maries-de-la-Mer sind bereits eigene erfolgreiche Konzerte gefolgt. Am Konservatorium in Paris studierte er klassische Gitarre, mit 15 Jahren hatte er das erste öffentliche Engagement, an das sich zahlreiche Fernsehauftritte anschlossen, bis er 1975 den französischen Gitarristen Marcel Dadi traf, der, beeindruckt von Raphaels Talent, seine Debütplatte produzierte, auf welcher ihn sein Vater auf der Rhythmusgitarre begleitet (Decca 624130). Gespielt werden 14 Kompositionen von Dadi, die sich an Djangos Rezeptur anlehnen, bisweilen jedoch etwas „dünn“ zubereitet sind („Oh Dadi Blue“, „From Paris with love“) und von nicht sehr einfallsreicher Thematik. „Chatanooga train“ scheint ursprünglich für Country & Western-Style konzipiert gewesen zu sein, „Lovely Gene“ und „Cocktail Party“ sind die besseren Stücke der Platte, die Raphaels wachsende technische wie stilistische Fertigkeit hören lassen. Von größerer Reife zeugt sein zweites Album: „Night in Caravan“ (1981, WEA 58232). Avancierte Spieltechnik, stilistisches Feingefühl, attraktive Titelauswahl (Djangos „Douce ambiance“, „Belleville“, „Bolero“, Chick Coreas „Armandos Rumba“) seines Vaters („Blue night“) und beachtenswerte erste kompositori-

sche Ergüsse (das Titelstück, „Swing '81“, „Romanes valse“) hinterlassen einen positiven Eindruck (allein die Interpretation von „Sweet Georgia Brown“ bringt nichts Neues, der Titel ist einfach zu abgedroschen). Sehr kompakt, aufmerksam und enorm swingend spielt Raphaels Rhythmusgruppe bestehend aus Louis Fays, Rhythmusgitarre, Raoul Thiebault, Kontrabaß, und Jacques Paris am Schlagzeug.

Christian Escoude

Zuletzt ein Gitarrist, der sich von den bisher genannten dadurch unterscheidet, daß der Schwerpunkt seiner Tätigkeit im modernen Jazz liegt und der sich von dieser Seite auch Djangos musikalischem Nachlaß nähert. Für Djangos Kompositionen bedeutet dies nicht nur eine Gewichtsverlagerung unter den in sie eingeflossenen Elementen (siehe oben) zugunsten des Jazzelementes, sondern auch dessen Transkription aus dem Swingstil in den des modernen Jazz mit seiner erweiterten Harmonik, seiner andersartigen tonalen Abläufe, Phrasierung usw. Faszinierend wurde in dieser Hinsicht die Bearbeitung von Django-Themen zusammen mit dem amerikanischen Kontrabassisten Charlie Haden, seinerseits ein äußerst aufgeschlossener, eklektischer Musiker mit ausgeprägtem musikalischem Einfühlungsvermögen, nicht spektakulär, sondern eher „leise“ und unauffällig, aber beständig und aufbauend auf Mingus' Lektionen das Baßspiel innovierend. Neben seinem Liberation Music Orchestra waren die zahlreichen Duobegegnungen, die er in den letzten Jahren bevorzugt herbeiführte, seine meistbeachteten Aktivitäten. Unter diesen Begegnungen kammermusikalischer Zweisamkeit (u. a. mit Ornette Coleman, Archie Shepp, Alice Coltrane, Keith Jarrett, Don Cherry) gehört diejenige aus dem Jahr 1978 mit dem Rom-Gitarristen Christian Escoude wohl zu den Glanzlichtern der Kollektion. Die beiden liefern nicht nur eine der interessantesten zeitgenössischen Versionen von Djangos Welthit „Nuages“, den dieser 1953 ein letztes Mal vor seinem Tod eingespielt hatte und der in der Zwischenzeit wohl ein paar hundert Versionen erfahren hat, sondern auch wunderbar sensible, hingebungsvolle, inspirationsreiche Interpretationen von „Dinette“, „Manoir de mes rêves“, „Bolero“ und Lewis' „Django“. Eine abschließende Demonstration seiner Einfühlsamkeit in die Romani-Mentalität führt Haden mit der Titelkomposition der gemeinsamen Produktion, „Gitane“, vor (All Life 001).

Escoude wurde 1947 in Angoulême in Südwestfrankreich geboren und kam auf die bereits dargestellte Weise mit der Musik und der Gitarre in Berührung. Dann allerdings wurde sein Werdegang diffe-

renzierter als der seiner bereits vorgestellten Kollegen. Er begann seine Karriere 1972 in einem großen Orchester in Monte Carlo (Aime Barrelli), bis wenig später im lokalen Jazzclub die entscheidende Begegnung mit einem Musiker stattfand, der auf der Jazzorgel ein europäisches Gegengewicht zu Jimmy Smith und Larry Young setzte: Eddie Louiss, von der Insel Martinique stammend, einen ungemein „schwarzen“ Jazz spielend, in den er den ausgeprägten Sinn für Melodie und Rhythmus seiner karibischen Heimat einfließen läßt. Mit Louiss, der auch mit dem bedeutenden belgischen Gitarristen Rene Thomas und Grappelli zusammengearbeitet hat, begann für Escoude der Weg zur Jazzgitarre, auf der er sich nach und nach mit allen modernen Stilformen des Jazz befaßte, die kompromißlose Ausgabe des freien Jazz ausgenommen, und auf der er einen frappierend „schwarzen“ Spielstil entwickelte, eine Gemeinsamkeit der beiden, die wohl nicht einfach durch Übertragung erfolgt, sondern deren Ursache sicher auch in der sozialen Stellung als Minorität zu finden ist, bewirken die Unzulänglichkeiten einer solchen Situation doch nicht selten eine Stimulation der kreativen Kräfte (ein Phänomen, das sich nicht zuletzt in der Jazzgeschichte nachweisen läßt) und - damit einhergehend - eine Erleichterung der Identifikation, des Zugangs zum (musikalischen) Empfinden von Schicksalsgenossen.

Escoude, der nicht nur akustische Gitarre, sondern der klanglichen Variation zuliebe auch auf der elektronisch verstärkten Akustikgitarre spielt, ist in den letzten Jahren zur zentralen Gitarristenfigur auf der französischen Jazzszene geworden. Er formierte 1975 ein Quintett mit dem Saxophonisten Jean Querlier, dem Pianisten Franck Able, dem Bassisten Alby Culiuz und dem Schlagzeuger Jo Benoti und spielte mit ihm eine zwar ansprechende, aber sicher nicht zu seinen besten zählende Platte ein („Reunion“, Musica 3003), gewann 1976 den Preis „Django Reinhardt“ (der nicht irgendeine der existierenden Prämierungen ist, sondern eine mit repräsentativer, qualitativer Aussagekraft), nahm im selben Jahr mit dem französischen Cellisten Jean-Charles Capon ein Duoalbum auf, auf dem sie sehr illustrative impressionistische Tonbilder der vier Elemente Wasser, Feuer, Luft und Erde zeichnen („Les 4 Elements“, Musica 3006), spielte mit dem französischen Pianisten Michel Grailler gleichfalls ambitionierte, sehr kommunikative Duomusik (vgl. z. B. „Ribere“ und „Song for Rene“ auf „Libera“, Musica 3017) und traf dann auf John Lewis. Lewis, der - wie bereits erwähnt - ein großer Bewunderer Reinhardts war, spürte sofort, daß ihm in Escoude ein weiterer herausragender Romgitarristen begegnet war, gab Konzerte mit ihm und ging mit ihm ins Aufnahme-

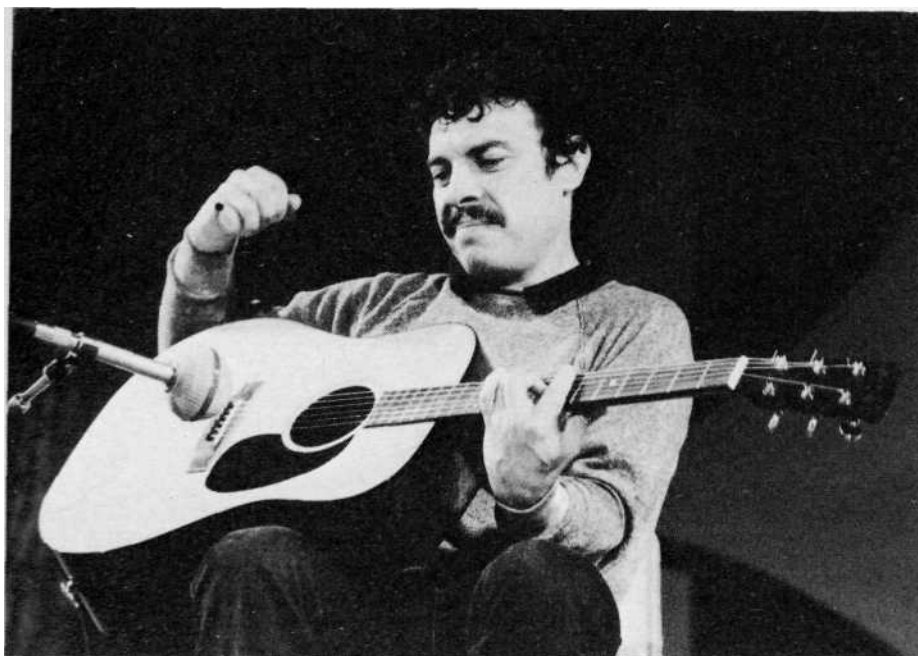
Studio, nicht um wieder einmal sein „Django“ einzuspielen, sondern andere herrliche Duos von großer musikalischer wie zwischenmenschlicher Substanz, die den künstlerischen Stellenwert des Albums („Mirjana“, Ahead 33750) demjenigen mit Haden gleichkommen läßt. Mike Zwerin, der in Paris lebende amerikanische Posaunist, holte Escoude 1978 in sein Chamber Jazz Trio, in der Gewißheit, daß er in ihm den geeigneten Partner für eine „Konversation der natürlichen Töne“ gefunden hatte. „Not much noise“ hieß ihre zusammen mit dem Bassisten Gus Nemeth eingespielte Produktion, mit der Zwerin gegen die elektronische „Dezibel-Verschmutzung“ zu Felde ziehen wollte (Spotlite 19) und die kammermusikalischen Jazz in Reinkultur mit dichter Interaktion, spielerischer Hingabe, Detailfreudigkeit, die natürlichen Klangmöglichkeiten der Instrumente nutzend, ebenso enthielt wie ein breitgefächertes Tonmaterial von Ornette Colemans „Peace“ über Es-

diese Frage m. E. mit geringfügigen Einschränkungen bejahen. Die Reibung, die dadurch entsteht, daß der eine (Capon) aufgrund seiner Herkunft aus dem freien Jazz dazu neigt, das Swingelement zu vernachlässigen, zu abstrahieren, was mehr an eine Annäherung an die Grenze zur zeitgenössischen Musik, denn an ein Übrigbleibsel seiner klassizistischen Schulung erinnert, während der andere aus Gründen seiner stilistischen Heimat und nicht zuletzt seines volksspezifischen Musikempfinden, dieses Element i. d. R. stärker betont, steht einem reizvollen Ergebnis nicht entgegen.

1980 lud ihn der Südwestfunk zum New Jazz Meeting Baden-Baden ein, das unter dem Leitmotiv „String Summit“ stand und mit diesem Treffen von Saiteninstrumentalisten ein Jahr ausleitete, das ein im Jazz neuen Trend zu ungewöhnlichen Saitenformationen gebracht hatte (z. B. das Stringtrio of New York, das Quintett des Mandolinenspielers David Grisman).

tarristen John McLaughlin, statt. Bei den überaus erfolgreichen Konzerten beispielsweise auf dem Münchner Jazzfest oder der Grande Parade von Nizza konnte man indes unschwer feststellen, daß der popularitätsbewußte Engländer sich die größeren solistischen Spielanteile ausbedingte und daneben immer wieder darauf erpicht war, den Franzosen zu einem sportlichen Geschwindigkeitswettkampf auf den Griffbrettern zu animieren, während dieser ersichtlich an einer nackten Demonstration der Technik nicht interessiert war, sondern die „Battle“ mit der von ihm gewohnten Paarung von Virtuosität und Seele bzw. Emotionalität führte. Eigenschaften, denen er auch sein neuestes Engagement verdankt: Martial Solal, Frankreichs erstrangiger Jazzpianist, lud ihn ein, in seiner neuformierten Big Band mitzuwirken. Damit schließt sich für Escoude ein Kreis - freilich nur, was die Formation anlangt, denn hinsichtlich seiner musikalischen Kreativität ist er weit entfernt von einem Kreislauf.

Gerhard Litterst



Wurde in den letzten Jahren zur zentralen Gitarristenfigur auf der französischen Jazzszene:
Christian Escoude Foto: Robert Urmann

coudes „Ribere“ und Lewis' „Django“ zu Karlheinz Stockhausens „Treffpunkt“. In Deutschland präsentierte sich Escoude erstmals bei einem (unvollständigen) Feature der französischen Jazzszene auf den Donaueschinger Musiktagen 1978, wo er im Duo mit Jean-Charles Capon auftrat. Ihr Konzert fand nicht ungeteilte Zustimmung; die Kritik betraf einerseits Capons angeblich klassizistischen Spielstil und die Frage, ob dieser zu dem intensiv swingenden Spiel von Escoude paßt. Hört man sich unbefangen ihre beiden bisher erschienenen Duoproduktionen an (s. o., und „Gousti“, All Life 006), so muß man

Daß das Duo Escoudes bevorzugte Musizierformation ist, ist mittlerweile deutlich geworden. Diese von gegenseitigem Vertrauen, Achtung und kommunikativem Bedürfnis getragenen Dialoge haben bisher - wie ausgeführt - zu beachtlichen schöpferischen Resultaten geführt, die Escoude ebenso als versierten Gitarristen des modernen Jazz mit glänzenden improvisatorischen Fähigkeiten auszeichnen wie als einer der eigenwilligsten Interpreten von Djangos Tonmaterial. Für das europäische Tourneekarussell des Sommers 1980 fand eine weitere derartige Duobegabung, diesmal mit dem englischen Gi-

Fußnoten:

¹⁾ Die sogenannten Zigeuner empfinden diese und andere Bezeichnungen („Gypsy“) als Diskriminierung. Sie selbst nennen sich Rom. was in ihrer Sprache, der Romani Cib. schlicht „Menschen“ bedeutet. Dem wird im folgenden Rechnung getragen. Auffallend in der Musikbranche ist jedoch, daß die Rommusiker ihrerseits wohl aus verkaufsstrategischen Gründen dieses Anliegen nicht konsequent genug vertreten. So trifft man immer wieder auf Covertexte, die mit „Musik der Zigeuner“, „Zigeunerlieder“, „Wild Gypsy“, „Gypsy Dreams“ u. ä. m. werben.

²⁾ Die im 1000 n. Chr. von Indien aufbrechende Völkerwanderung der Rom trennte sich in zwei Züge: Die erste Abspaltung zog über Armenien und den Kaukasus nach Rußland, der weiterziehende Strom trennte sich in einen größeren Teil, der über die Türkei und den Bosphorus eine Route nach Europa wählte, der andere zog entlang der nordafrikanischen Mittelmeerküste über die Meerenge von Gibraltar nach Spanien.

³⁾ Auf dem deutschen Markt ist derzeit eine Kostbarkeit erhältlich: Eine fast vollständige Werksausgabe von Django Reinhardt, mit 265 Aufnahmen von 1928 bis 1953 auf 20 LPs einschließlich der jahrelang unentdeckten Einspielungen von Rom 1949 und andere Erstveröffentlichungen aus den Archiven der Firma Pathe/EMI (Zweitausendeins. Frankfurt, 150 DM).

⁴⁾ Er spielte im „Hot Club“ und in Grappellis „Hot Four“ zusammen mit Djangos Bruder Joseph Rhythmusgitarre, vgl. z. B. 1936 „Djangologie Vol. 2“. Pathe 2C 084 16002.

Quellenhinweise (zugleich empfehlenswerte Literatur):

Jean-Paul Clebert: Das Volk der Zigeuner. Paul-Neff-Verlag, Wien, Berlin. Stuttgart, 1964.
Jan Yoors: Die Zigeuner. Klett-Verlag, Stuttgart, 1970
Gert Schwab/Edgar Wüpper: Zigeuner. Porträt einer Randgruppe, Bucher-Verlag, Luzern, Frankfurt 1979.

Bezugsanweise:

MPS/Metronome: Atlantic. Elektra/WEA: AN/Aric4a: Birth, Steeplechase, Spotlite/Bellaphon: Decca/Teldec; Musica, All Life/Marcuse. Ffm.: 123/Moers; Ahead/IMS.

„Ich versuche in jeder Situation so gut zu spielen wie es geht.“

Pat Metheny

Der 26jährige amerikanische Gitarrist Pat Metheny hat sich in den letzten Jahren in die vorderste Reihe der Jazz-Gitarristen gespielt. Bereits mit 22 Jahren unterrichtete er am Berklee College Of Music in Boston, und das, obwohl er dieses Institut niemals als Schüler besucht hat. Die ersten Plattenaufnahmen machte er mit Gary Burton; eine frühe Plattensession mit Paul Bleys Improvising Artists Group gehört heute schon zu den Sammler-Raritäten.

Methenys Spiel hebt sich deutlich von dem so profilierter Jazz-Gitarristen wie Larry Coryell oder John McLaughlin ab, das immer durch technische Brillanz gekennzeichnet war und viele Gitarristen der siebziger Jahre beeinflusst hat. Das melodische Element stand bei Pat Metheny bisher immer im Vordergrund. Die Themen schmeicheln sich schnell in das Ohr des Hörers ein, und die daraus entwickelten Improvisationslinien haben stets etwas Unbeschwertes, manchmal Tänzerisches, oft Romantisch-Gefühlvollendes an sich.

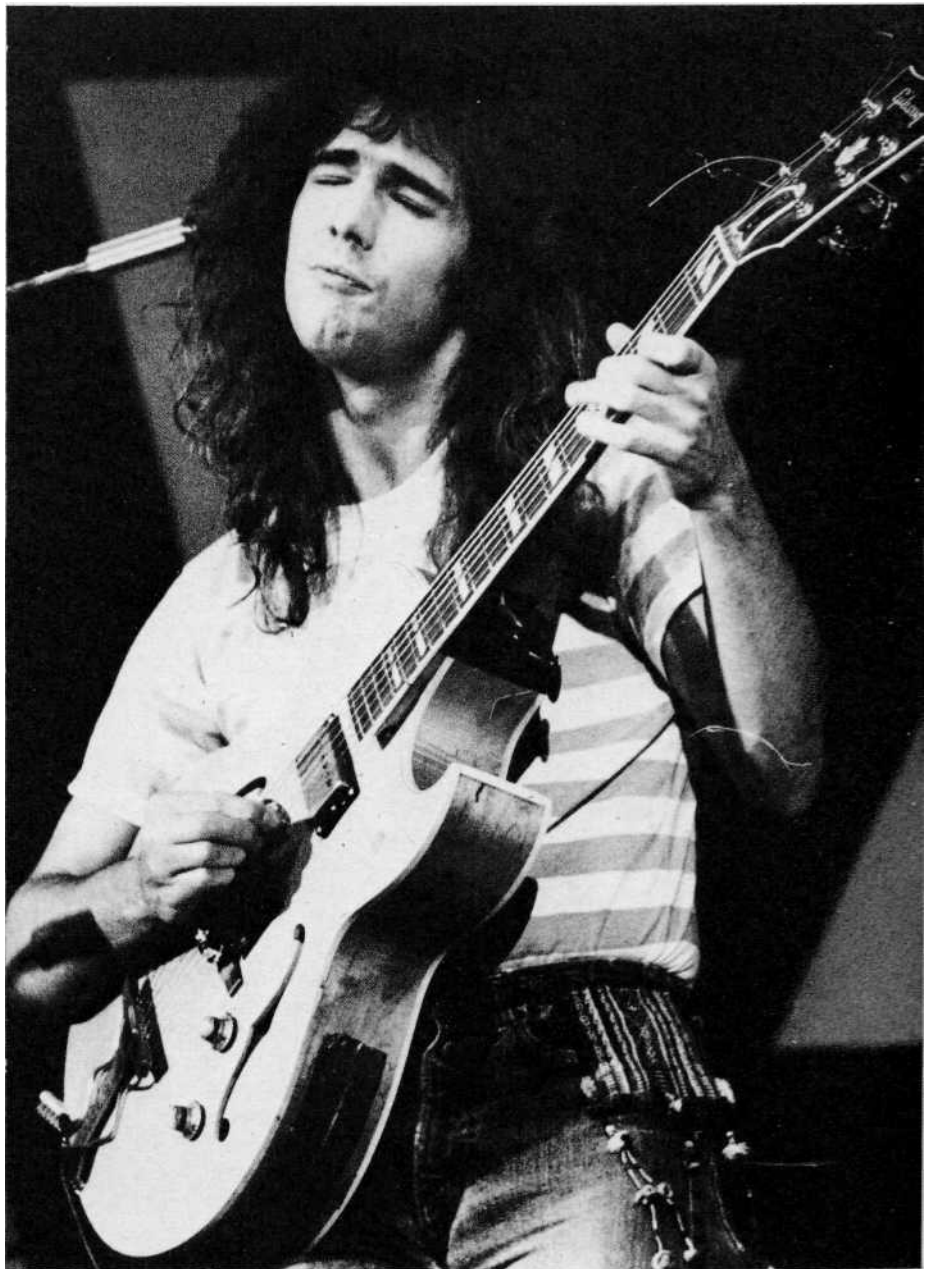
Mit seiner Verbindung von Jazz und Rock erreicht er eine Zuhörerschaft, die über den Jazz-Kreis hinausreicht.

Nachdem Pat Metheny 1980 mit seinem Quartett in Europa gastierte, absolvierte er im August/September eine Tournee mit der Gruppe „80/81“, zu der noch die Saxophonisten Michael Brecker und Dewey Redman, Charlie Haden, Baß, und Jack DeJohnette, Schlagzeug, gehören. Am Rande des Jazzfestivals „3 Tage Jazz“ in Saalfelden/Österreich kam es zu dem folgenden Gespräch.

Lothar Jänichen

„Wie kamst Du eigentlich zum Jazz?“

„Die Stadt in Missouri, in der ich aufwuchs, liegt in der Nähe von Kansas City. Kansas City war eigentlich der Ort, an dem ich merkte, daß es für mich viel zu spielen gab. Hier wurde ich zum ersten Mal mit den verschiedenen Arten von Musik konfrontiert. Zu spielen fing ich mit 14 Jahren an. Mit fünfzehn begann ich dann regelmäßig fünf-, sechsmal in der Woche mit einigen guten Musikern zu spielen. Das war in Kansas City. Ich war damals schon wie heute glücklich, wenn ich mit guten Musikern spielen konnte, das ist eine Hilfe, um zu lernen. Dazu kam natürlich damals noch das Lernen durch Plattenhören.“



Pat Metheny

Foto: Robert Urmann

„Gibt es einen Musiker, den Du damals hörtest und der Dich so beeindruckte, daß Du sagtest: ‚Jetzt muß ich anfangen zu spielen?‘“

„Es war nicht ganz so dramatisch. Ich begann sehr jung. Es ereignete sich viel für mich. So richtig zum Jazz kam ich durch meinen älteren Bruder, der Trompete spielt. Wenn er vom College nach Hause kam, brachte er Schallplatten mit. So hörte ich durch ihn vieles. Aber zur selben Zeit war ich auch sehr an Pop-Musik, Rock 'n' Roll usw. interessiert - wer war damals nicht daran interessiert? Für mich gab es eigentlich nie einen Unterschied zwischen Jazz und Rock usw. Von meinem Standpunkt aus gesehen war dies alles Musik, die meine Eltern nicht mochten. Ich wußte damals nicht, das ist dies oder das ist jenes. Das Wichtigste war, daß es keine klassische Musik war. Ich könnte sagen, daß Wes Montgomery sehr wichtig für mich war. Genauso könnte ich

aber auch sagen, die Beatles. Ich könnte sagen Miles Davis, Jim Hall, Ornette Coleman. Diese Leute sind alle gleich wichtig für mich gewesen. Gleichzeitig waren für mich aber Gruppen wie die Beach Boys oder die Dave Clark Five wichtig.“

... und Bob Dylan? .. „

... nicht so sehr. Das war noch ein bißchen vor meiner Zeit. Ich begann erst 1968 richtig zu spielen, und in der ersten Zeit war ich so eine Art Jazz-Snob. Ich hörte viel Bebop. Trotzdem fehlte mir immer ein bißchen im Jazz von dem, was im Rock zu jener Zeit passierte. Aber Dylan war kein Einfluß für mich. Er ist wohl wichtiger für die Freaks, welche mit Worten arbeiten.“

„Ich dachte dabei eigentlich an die Folk-Einflüsse, die in Deiner Musik spürbar werden ...“

„... das kommt nicht von Dylan. Es mag schon sein, daß Ähnlichkeiten zwischen uns bestehen. Diese Musik liegt bei uns

einfach in der Luft. Jedermann spielt eine akustische Gitarre, macht Country-Music. Ich habe da eigentlich nie drüber nachgedacht. Als ich begann, Platten zu machen, sprachen viele davon, daß in meiner Musik Folk-Einflüsse spürbar wären. Mir war das tatsächlich nicht bewußt. Ich bin einfach mit dieser Musik aufgewachsen, so ist sie ein Teil von mir geworden, den ich nicht bewußt wahrnehme."

"Die erste Band, mit der Du spieltest, war die von Gary Burton. Welchen Einfluß hat jene Zeit auf Dich ausgeübt?" Diese Zeit war äußerst wichtig für mich. Nicht nur weil Gary ein großer Musiker ist. Vielmehr war er es eigentlich, der mich unter seine Fittiche nahm und mir zeigte, wie man eine Band zusammenhält, wie man Tourneen macht und solche Dinge. Ich war damals 18, und so war ich noch ziemlich naiv gegenüber dem, was so geschah. Den anderen Musikern dieser Gruppe fühlte ich mich darüber hinaus, wie zu Gary auch, musikalisch verwandt: Steve Swallow, Bobby Moses und Mick Goodrick. Ich glaube, alle diese Jungs haben mich damals am stärksten beeinflusst."

"Bobby Moses war ja dann auch der Schlagzeuger bei Deiner ersten Plattenproduktion. Bassist war Jaco Pastorius. Wie beurteilst Du die Musik mit diesem Deinem ersten Trio, wenn Du von heute zurückschaust?" *

"Es war ein phantastisch gutes Trio. Wir spielten viel zusammen. Die Musik, die wir für das Album aufnahmen, war eigentlich nicht ganz repräsentativ für das, was wir insgesamt damals gemacht haben. Wir spielten in diesem Trio in erster Linie Standards. Das vermutet kein Mensch, wenn er heute diese Platte hört. Es war damals ein von Bill Evans inspiriertes Trio. Nun, es war damals Zeit für mich, eine Platte zu machen, und so nahmen wir Stücke von mir auf. Vielleicht hätten wir auch einige Standards aufnehmen sollen. Für mich ist das aber o.k. Ansonsten ist es schwierig für mich, meine Platten anzuhören. Auf jeder Platte gibt es ein Stück, das ich besonders mag."

"Wie würdest Du die Musik Deiner bisherigen Gruppen im Vergleich mit der gegenwärtigen 80/81-Besetzung beschreiben?"

"Es gibt da für mich Unterschiede und Übereinstimmungen. Für mein Gefühl sind die Unterschiede nicht sehr groß. Ich versuche in jeder Situation so gut zu spielen wie es geht, in der größtmöglichen musikalischen Übereinstimmung mit den anderen Musikern. Bei meinen Gruppen lag der Schwerpunkt im kompositorischen Bereich. Lyle Mays und ich, wir haben lange daran gearbeitet. Wenn ich immer mit einer Gruppe wie '80/81' spielen müßte, würde ich wahrscheinlich verrückt werden. Es gefällt mir, daß hier viel Improvisatorisches passiert, aber ich vermisse den kompositorischen Aspekt. Auf der an-

deren Seite fehlte mir in meiner Gruppe mit Lyle, Mark (Egan) und Danny (Gottlieb) das Jazz-Element immer ein wenig. Und dem fühle ich mich doch sehr verbunden. Mark kann zum Beispiel keinen richtigen Swing spielen. So hat sich die Gruppe inzwischen geändert. Lyle und Danny sind immer noch dabei, aber wir haben jetzt einen phantastischen neuen Bassisten: Steve Rodby. Er spielt akustischen Baß. Auch Nana Vasconcelos spielt jetzt mit uns zusammen. Seit dieser Veränderung erfüllt meine Gruppe alle meine Bedürfnisse. Seit Februar waren wir in den Staaten unterwegs, und ich fand das sehr spannend. Es ist die beste Musik, die ich je mit einer Gruppe gemacht habe."

"Da erübrigt sich wohl die Frage nach einer Traumbesetzung, mit der Du mal spielen wolltest?"

"Im Moment ist das meine eigene Band. Für die Art von Musik, für die ich mich interessiere, ist dies die beste Kombination von Leuten. Früher war das nicht so. Da war die Gruppe irgendwie eindimensional. Ich dachte, man kann mit dieser Gruppe nur etwas Bestimmtes machen. Jetzt aber mit dem neuen akustischen Bassisten und mit Danny, der sich übrigens im letzten Jahr enorm verbessert hat, mit Nana, der eine großartige Ergänzung ist, und Lyle, der ebenfalls ein großer Musiker ist, kann ich einfach alles machen. Wir könnten einen ganzen Abend Rock 'n' Roll spielen, das wäre genauso riesig. Aber wir machen keines von beidem. Wir vermeiden es, etwas Spezielles zu machen. Wir spielen, und da kommt einfach etwas dabei heraus. Ich amüsiere mich übrigens immer köstlich, wenn Leute solch drastische Unterschiede machen zwischen dem, was ich mit der Gruppe biete, und dem, was ich mit '80/81' biete. Es ist natürlich ein Unterschied, ob Jack DeJohnette am Schlagzeug sitzt oder Dan Gottlieb. Das ist sogar ein Riesenunterschied. Aber stilistisch ist das, was wir in der Gruppe machen, doch auch ein bißchen anders als das, was man so tagtäglich hört, zum Beispiel einen Billy Cobham, der richtigen Rock macht. Wir haben ein richtiges Rock-Stück gemacht, das war 'American Garage', eine Art musikalischer Spaß."

"Kannst Du noch ein wenig zum musikalischen Konzept der '80/81'-Gruppe sagen?"

"Zuerst möchte ich sagen, es ist nicht meine Gruppe. Es ist eine kooperative Gruppe. Es war meine Idee, die Jungs zu einer Plattenproduktion zusammenzuführen. Wir hatten einen solchen Spaß, als wir die Platte aufnahmen, daß wir beschlossen, auch einmal in dieser Besetzung eine Tour zu unternehmen. Es ist leicht zu erkennen, daß es nicht meine Gruppe ist. Das ganze ist mehr oder weniger eine Art Jam Session."

"Bei dem Konzert in Berlin fragten mich

immer wieder Leute, wer denn nun der Leiter dieser Gruppe sei..."

"... es gibt keinen Leiter. ..."

"... ich sagte, man kann genauso gut sagen Michael Brecker, Jack DeJohnette, Charlie Haden oder Dewey Redman ..."

"... Das ist richtig, Du weißt, daß jeder seine eigene Gruppe hat. Die Tour jetzt dauert nur etwa zwei Wochen. Und wir tun dies, weil es uns ganz einfach Spaß macht zusammenzuspielen. Und wir tun dies nicht, um damit Geld zu verdienen."

"Du arbeitest hier zum erstenmal mit Saxophonisten zusammen ..."

"... das ist das Entscheidende, was ich immer antworte, wenn mich Leute nach Vergleichen zur Musik meiner Gruppe fragen. Zum ersten Male habe ich hier die Möglichkeit für dieses Element des Atems zu schreiben. Mir fiel irgendwann einmal auf, daß alle Instrumente, mit denen ich auf Garys und meinen eigenen Platten gearbeitet hatte, Instrumente aus der Rhythmusgruppe waren: Piano, Baß, Gitarre, Vibraphon, Schlagzeug, Perkussion und Synthesizer. Nie hatte ich die Möglichkeit, für dieses menschliche Element zu schreiben, und das habe ich wirklich bedauert. Der Klang des Atems, das ist etwas sehr Wichtiges. Das war der Hauptgrund für mich, so etwas wie '80/81' überhaupt zu machen."

"Es ist ein großer Unterschied, für Saxophon oder für Gitarre zu schreiben?"

"Ein großer Unterschied. Das Saxophon kann viel mehr Kraft geben."

"Beim Berliner Auftritt hörte ich Dich erstmals mit einer neuartigen Gitarre, an der Du vor allem mit einem Sustain-Regler arbeitest und so einen neuen Klang hervorbringst. Wirst Du dieses Instrument in Zukunft öfter verwenden?"

"Ja. Ich bin im Moment noch sehr mit diesem Instrument beschäftigt. Für mich ist es eine neue Klangfarbe. Gleichzeitig aber bewahrt es alles, was ich bisher gemacht habe. Die Phrasierung, mehr bläserähnliche Klänge, die man damit erreichen kann, das fasziniert mich sehr daran. Ich mag das sehr und werde diese Gitarre auf dem nächsten Album, das wir im Oktober aufnehmen werden, ausführlich vorstellen."

"Mir gefällt dieses Instrument nicht so sehr. An Deinem Spiel waren bisher immer Deine klaren, gläsernen Melodielinien beeindruckend. Das fehlt mir auf diesem Instrument."

"Das liegt wahrscheinlich daran, daß Du mich mit diesem Instrument noch nicht so oft gehört hast. Es kann so melodisch klingen wie jedes andere Instrument auch. Gerade in dieser Band suche ich ständig nach Alternativen zum melodischen Spiel. Das mit den Melodien ist so eine Sache. Ich lernte im Lauf der Zeit, überall Melodien zu hören. Ich höre heute Melodien überall, wo ich bin. Das konnte ich früher noch nicht. Eine Brandung ist ja nun in der

Tat nicht melodisch. Für mich ist das eine spezielle Art von Melodie, die ich auf dieser neuen Gitarre ausdrücken kann. Ich glaube, wenn Du mich öfters auf diesem Instrument gehört hast, wird es Dir auch gefallen."

„Arbeitest Du in den USA auch als Session-Musiker?"

„Ich spiele nur auf meinen eigenen Platten. Ich bekomme viele Anrufe, ob ich nicht an Produktionen anderer Musiker mitwirken möchte, aber mit der Ausnahme von Joni Mitchell habe ich alles ausgeschlagen. Mit Joni Mitchell zu spielen, das war für mich so etwas wie ein Sommerferien-Spaß. Bis zu jenem Zeitpunkt war ich drei Jahre ununterbrochen unterwegs. Sie rief mich an für eine kleine Sache, die nur zwei Monate dauern sollte. Das war irgendwie eine hübsche Abwechslung für mich."

„Was war das für ein Gefühl, mit Joni Mitchell zu spielen?"

„Sie ist eine große Sängerin. Das, was sie tut, vertritt sie mit ihrer starken Persönlichkeit. Ich habe das genossen, es hat viel Spaß gemacht. Ich meine, es war nicht so aufregend, wie jetzt mit diesen Jungs (80/81) zu spielen. Es war eine nette Sache, die viel Spaß gemacht hat."

„Mit ‚80/81‘ wie mit Deinem Quartett spielst Du sowohl auf Festivals als auch in Clubs. Spielst Du gerne auf Festivals - oft ist es doch so, daß man auf Festivals nur einen kleinen Querschnitt durch das Repertoire vorstellen kann."

„Mit ‚80/81‘ spielen wir auf zwei Festivals. Die Idee von Festivals begeistert mich im Prinzip nicht so sehr. Mit meiner eigenen Band werde ich sobald nicht wieder auf Festivals spielen. Die Atmosphäre bringt uns nichts. Im übrigen mag ich diese Idee musikalischer Büffets, auf denen die Musiker häppchenweise serviert werden, nicht. Speziell mit einer eigenen Band ist es schwierig, in einer Spielzeit, die kürzer als drei Stunden ist, zu spielen und dabei alles in die Musik hineinzulegen, was man geben möchte. Wir machen so viele Dinge, einmal spielen wir alle zusammen Synthesizer, dann spielen wir alle einmal akustische Instrumente. In einem Festival-Auftritt kann man da nur Stückchen aus dem Gesamtbild herausreißen. Mit ‚80/81‘ mache ich mehr eine traditionelle Art von Jazz, und die läßt sich in einem solchen Rahmen eher präsentieren. Trotzdem ist der einzige Grund, warum ich daran interessiert bin, Musik zu spielen, der, für Leute zu spielen. Wenn ich für mich alleine spielen müßte, würde ich das nie tun. Der Gedanke, für Leute zu spielen, bedeutet mir sehr viel."

„Deine letzte Platte hast Du zusammen mit dem Keyboard-Spieler Lyle Mays und dem Perkussionisten Nana Vasconcelos aufgenommen. Die A-Seite dieser Platte nimmt eine Suite ein, die in ihrem Charakter meditativ ist. Man muß sich bei dieser Musik sehr konzentrieren und entspannt

sich doch gleichzeitig. Mit diesem Stück hast Du wieder etwas völlig Neues geschrieben, wenn man an die Klangfarben zum Beispiel denkt."

„Lyle und ich schreiben ja viel, und da hat sich vieles ergeben, was sich im Gruppenrahmen nicht realisieren läßt. So wollten wir eine Platte machen, die unsere Hauptinteressen, nämlich die Kompositionen, vorstellt. Es wird dort wenig im jazz-üblichen Sinne improvisiert. Als wir die Platte aufnahmen, hatten wir plötzlich dieses lange Stück, das noch irgendwie verschwommen war. Je mehr wir uns bemühten, aus der Unbestimmtheit herauszukommen, desto mehr blieben wir darin. Mir gefällt es, auf meine Platten zurückzuschauen und dabei festzustellen, daß jede anders ist. Ich kenne viele Künstler, die eine sehr erfolgreiche Platte gemacht haben und solch eine Platte wieder und wieder machen, die dann trotzdem nicht mehr so erfolgreich wird. Ich hatte speziell in den USA einige sehr erfolgreiche Platten. Da kamen dann die Leute von Warner Brothers, welche ECM in Amerika vertreiben, und wollten, daß ich solch eine Platte wieder mache, damit sie so richtig kassieren können. Für mich ist das nicht das Wichtigste. Für mich als Musiker ist es das Wichtigste, live zu spielen. Wenn ich für ein Live-Publikum spiele, nehme ich das sehr ernst. Ein Musiker muß live spielen. Ich mag es, sehr viele verschiedene Dinge zu machen. Manchmal würde ich gerne eine gesungene Platte machen, so eine richtige Pop-Platte, dann würde ich gerne mal eine Platte machen, an der viele brasilianische Musiker mitwirken. Die nächste Platte mit meiner Gruppe zum Beispiel wird wieder einen ganz anderen Klang vorstellen. Ich werde darauf viel mit dem Gitarren-Synthesizer machen, den ich auf Platten noch nicht verwendet habe. Du merkst, ich weiß nicht, warum die eine Platte so ist und die andere so. So wie sie

Diskographie

Gary Burton Quintet With Eberhard Weber, Pat Metheny: Ring (1974) - ECM 1051
Gary Burton Quintet: Dreams So Real (1975) - ECM 1072
Pat Metheny Trio (Jaco Pastorius b, Bob Moses dm): Bright Size Life (1975) - ECM 1073
Gary Burton Quintet With Eberhard Weber, Pat Metheny: Passengers (1976) - ECM 1092
Pat Metheny Quartet (Lyle Mays p, Eberhard Weber b, Dan Gottlieb dm): Watercolours (1977) - ECM 1097
Pat Metheny Group (Lyle Mays keyb, Mark Egan b, Dan Gottlieb dm): Pat Metheny Group (1978) - ECM 1114
Pat Metheny: New Chautauqua (1978) - ECM 1131
Pat Metheny Group (Lyle Mays keyb, Mark Egan b, Dan Gottlieb dm): American Garage (1979) - ECM 1155
Joni Mitchell voc, Jaco Pastorius b, Don Alias b, Pat Metheny g, Lyle Mays keyb, Michael Brecker ts: Shadows And Light (1980) - Asylum Records 62030
Pat Metheny Quartet/Quintet (Michael Brecker, Dewey Redman ts, Charlie Haden b, Jack DeJohnette dm): 80/81 (1980) - ECM 1180/81
Pat Metheny/Lyle Mays/Nana Vasconcelos: As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls (1981) - ECM 1190

jeweils geworden ist, war es in der Zeit, zu der sie entstanden ist, richtig. Wenn wir schreiben, denken wir nicht daran, was es ist, wir versuchen einfach, uns am besten zu verwirklichen."

„In Deinen Konzerten trifft man mehr auf ein jüngeres Publikum, ältere Leute sieht man kaum. Gerade für ältere Jazzfans ist die elektrische Gitarre oft ein Instrument der Rockmusik. Es gibt da ja Puristen, die schnell dazu neigen zu sagen, oh diese Gruppe verwendet elektrische Instrumente, das ist bestimmt eine Rock-Gruppe, auf diesen Rock-Instrumenten kann man keinen richtigen Jazz spielen."

„Was immer ‚richtiger Jazz‘ ist, da haben sie durchaus recht - wir können keinen richtigen Jazz spielen. Was immer der Begriff auch bedeuten mag."

„Was würdest Du diesen Leuten sagen?"
„Ich würde ihnen sagen, daß sie lieber zu Hause bleiben sollten. Ich habe das schon wirklich oft gehört. Ich bin nicht dazu da, um für Kontroversen herzuhalten. Wenn Leute sich über elektrische oder akustische Instrumente streiten wollen, dann sollen sie das tun, das gilt auch für den Streit um die Begriffe ‚Jazz‘ und ‚Rock‘. Für mich ist das alles Gerede, was mit der musikalischen Realität nichts zu tun hat. Musiker sprechen übrigens über solche Dinge kaum, gute Musiker am wenigsten. Musiker sind für mich die offensten Leute. Ich habe es vorhin schon gesagt, für mich ist es am wichtigsten, auf einem möglichst hohen Niveau zu spielen, und da gibt es immer wieder Leute, die nicht mögen, was man macht, egal, was es auch ist. So ist es nun mal."

„Ich möchte doch ganz gerne eine Kategorie gebrauchen: spielst Du ‚Fusion Music‘? Aus Amerika ist mir eine solche Bezeichnung Deiner Musik bekannt."

„Ich würde das nie sagen. Wenn mir jemand eine Pistole an den Kopf halten würde und ich müßte mit einem Wort sagen, was ich spiele, dann würde ich sagen ‚Jazz‘. Der Hauptgrund, warum man überhaupt zusammenspielt, ist doch der, daß man sich als Improvisator ausdrücken möchte. Das ist das einzige Element, das vom Dixieland bis heute geblieben ist. Wir können noch so sorgfältig konzipierte Stücke spielen, wenn dabei das Solo nicht gut ist, dann ist einfach das ganze Stück nicht gut. So gesehen sind wir eine Jazzgruppe. Aber es ist ganz einfach zeitgenössische Musik, was wir spielen."

„Ich bin eigentlich auch nicht unbedingt ein Freund der Kategorien. Es gibt ja von Duke Ellington den Satz, es gäbe nur gute oder schlechte Musik .."

„... genau. Die meisten verständigen Leute sehen das so. Ich verstehe nicht, warum diese Art zu denken nicht auf die Presse übergeht. Es kann doch niemand sagen, der ganze Rock 'n' Roll ist schlecht. Niemand kann sagen, der ganze Jazz ist gut. Das geht einfach nicht."

Tone Jansa

1. Der Musiker

Tone Jansa ist einer der begabtesten jungen jugoslawischen Saxophonisten, wenn nicht sogar der führende jugoslawische Saxophonist, mit einem beeindruckenden musikalischen Background. Seine ersten musikalischen Eindrücke erhielt er in einer Big Band in Kranj. Er vervollständigte seine Musikausbildung in Ljubljana. Ab 1969 begann er an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Österreich, zu studieren. Er absolvierte seine Instrumental-Examina in klassischer Musik (1974) und Jazz (1975) in Graz und studierte zusätzlich am Berklee College of Music in Boston. 1971 bis 1973 gastierte er mit Dieter Glawischnig in verschiedenen Clubs in Deutschland, Österreich und Polen, spielte auch mit Slide Hampton, Albert Mangelsdorff, Art Farmer, etc. 1972 begründete er ein eigenes Quartett mit dem Pianisten Andre Jeanquartier, dem Bassisten Ewald Oberleitner und dem Schlagzeuger John Preininger. Mit diesem Quartett trat er 1975 beim Festival in Ljubljana, 1976 beim Jazz Festival in Prag auf. An weiteren Festivals in Polen, Ungarn, Österreich, Finnland, Italien und Indien nahm er mit großem Erfolg teil. Es wurden bereits drei Schallplatten mit Musik von Tone Jansa gepreßt, davon eine bei Jugoton mit Stan Getz, Art Blakey und Joachim Kühn,

2. Der Stil

Der Stil ist durch vier Aspekte geprägt: a) modern jazz, b) freie Improvisation, c) „impressionistische“ Klangwelt, d) Folklore des Balkan.

Tone Jansa ist technisch sehr versiert und handwerklich ausgesprochen sicher in der Spielweise des modernen Jazz. Die Tonbildung ist sowohl lyrisch-sensibel als auch frei-wild, expressiv im Stile des Free Jazz.

Die klanglichen Differenzierungen der assoziativen Harmonik werden in seinen Kompositionen feinfühlig eingesetzt. Der Einfluß der jugoslawischen Folklore macht sich in hervorragender Weise auf rhythmischem Gebiet bemerkbar (7/4; 13/4; 6/4 meters), aber auch durch modalen, linearen Spielstil. Insgesamt sind Tone Jansas Kompositionen und Improvisationen technisch immer überzeugend und ausdrucks-mäßig voller Spannung, äußerst einfall-reich und sehr ansprechend.

3. Das alte und das neue Quartett

Andre Jeanquartier, ein versierter, sensibler Pianist aus Neuchâtel, Schweiz, beendete seine Studien der klassischen Komposition in Graz. Er spielte in Clubs in Westdeutschland, der Schweiz, Spanien, Frankreich, Australien, Polen und Jugoslawien und arbeitete mit verschiedenen Jazzgruppen und Musikern. Er war Mitglied der internationalen Gruppe Nikodemus, die 1972 den ersten Preis auf dem Jazz-Festival in San Sebastian, Spanien, gewann.

Ewald Oberleitner, ein „swingender“ einfühlsamer Bassist, ist Österreicher aus Graz, der bis 1960 in der Schweiz, in

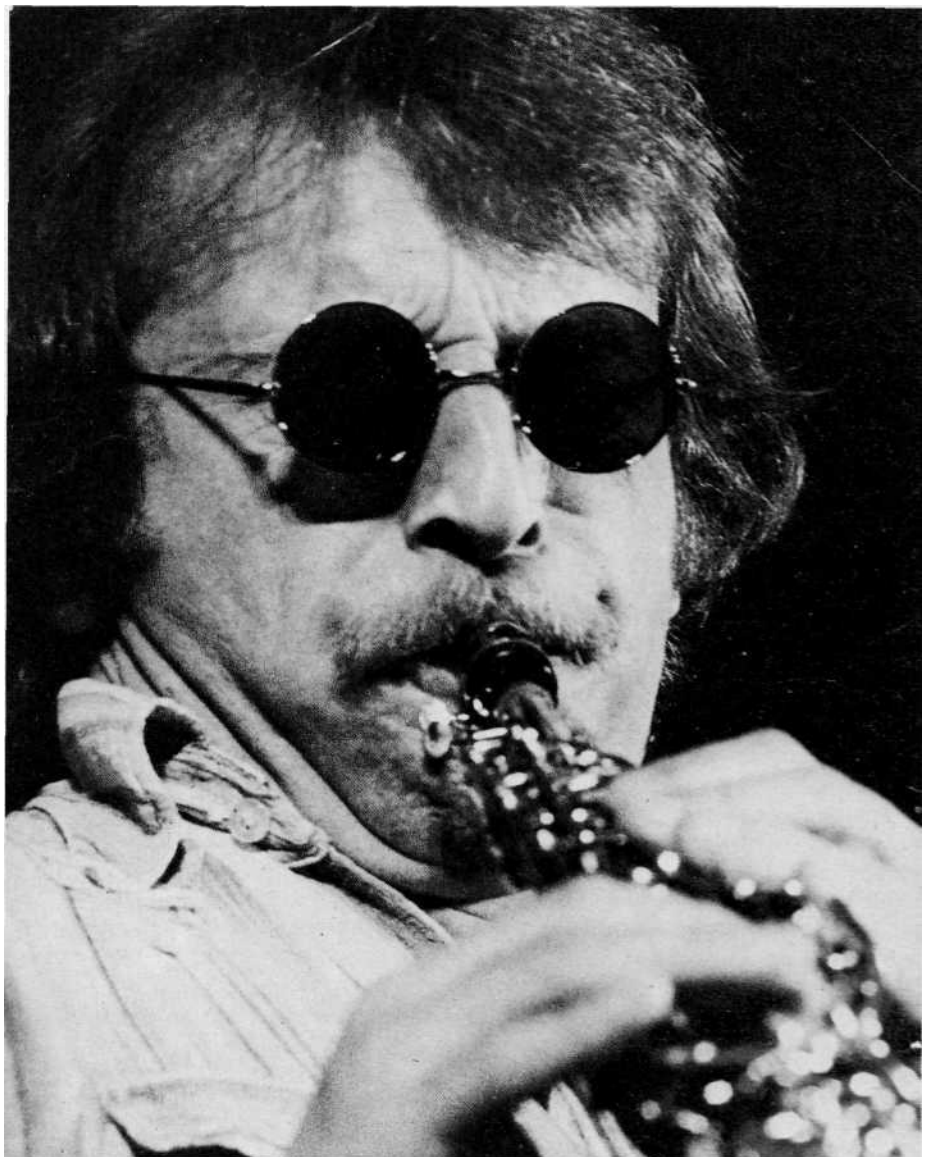
Frankreich, Spanien, Polen, und Jugoslawien spielte. Er verpflichtete sich im Free Jazz mit Dieter Glawischnig, 1967 bis 1971 in der Gruppe mit Eje Thelin, Albert Mangelsdorff, Slide Hampton und vielen anderen. Er unterrichtet am Institut für Jazz in Graz.

John Preininger, ein geschickter, rhythmisch komplexer Schlagzeuger, Doktor der Philologie, unterrichtet am Institut für Jazz in Graz. Von 1967 bis 1972 spielte er mit Eje Thelin, Albert Mangelsdorff, Dieter Glawischnig, Gerd Dudek, Joachim Kühn, etc. in Westdeutschland, Polen, der Schweiz, Österreich, Schweden und Jugoslawien. 1974 schloß er sich dem Quartett an.

Das neue Quartett Tone Jansa umfaßt: Dejan Pecenko, Klavier, der Jazz, Blues, Rock und Folkmusic verbindet, Bernd Dieterich, Baß, ein virtuoser, aber auch lyrischer Musiker, Gerhard Wennemuth, Schlagzeug, der gut die komplizierte rhythmische Vielfalt der Gruppe koordiniert.

Ilse Starb

Lyrisch-sensibel als auch frei-wild: Tone Jansa



Jazz aktuell

Hymnisch anmutende Expressivität

Tone Jansa

Zeitumstellungen bringen manchmal neben Stundengewinnen auch handfeste Überraschungen. Dies zeigte sich z. B. bei dem Jazzkonzert des jugoslawisch-deutschen Tone Jansa Quartetts, das sich auf Einladung des Jazzclubs Augsburg den lechstädtischen Jazzfans reizvollerweise gleich im Rahmen zweier Konzerte präsentierte: Brachten die Mannen um den jugoslawischen Saxophonisten und Flötisten Tone Jansa bei ihrem ersten Auftritt in der „Mühle“ noch die ausklingende Sommerzeit im Musikergepäck mit, so begrüßten sie nach Tagesfrist im „Thing“ die umgestellte Normalzeit mit ihren modernen Jazzklängen.

Vielschichtige musikalische Zeiteinheiten, konkret: ungewöhnlich viele ungerade (wie z. B. ¹³A-, ⁹A- oder 7-,Takte) im nahtlosen Wechsel mit geraden Metren bildeten denn auch das rhythmisch variativ ausgestaltete Fundament des komplexen Ablaufes der Stücke, die allesamt Eigenkompositionen Tone Jansas darstellten und den Absolventen der Grazer Musikhochschule sowie des renommierten Bostoner Berklee College of Music als rührig-einfallsreichen Arrangeur und kreativen Kopf der Gruppe ausweisen. In seiner Stilistik und Spielauffassung sowohl auf dem Sopran- als auf dem Tenorsaxophon, das in seiner äußerlichen Abgenutztheit von einer bewegten Instrumentenvergangenheit zeugt, verdankt Tone, gegenwärtig mit zahlreichen Rundfunk- und Festivalengagements sicherlich einer der richtungsweisenden Jazzmusiker seines Landes, viel John Coltrane, mit dem er sich durch technische Perfektion, souveräne Phrasierung, figural arabeske Solodurchführung und fast hymnisch anmutende Expressivität verbunden weiß. Originär an Tones musikalischem Konzept ist die traditionsbewußte und stilistisch locker-unkomplizierte Verarbeitung folkloristischen Melodiematerials (außergewöhnlich lebendiges Themenspiel!) aus seiner südosteuropäischen Heimat. Eine ähnlich einfühlsame Geschmackssicherheit, wie sie ihm bei der Übernahme jugoslawischer Folklorelemente eignet, läßt Tone bei der Aneignung musikalischer Stile von anderen Musikkulturen erkennen. Diese Tatsache unterstrich er eindrucksvoll einerseits mit einem eingangs meditativen, an indischen Ragas orientierten Stück, das im Gefolge seines letztjährigen Indienaufenthaltes entstand, wo er u. a. beim Yatra Jazz Festival in Bombay auftrat, andererseits mit einigen lateinamerikanisch inspirierten Kompositionen, von denen „Easy latin“ und „New Samba“ besonders gefallen.

Als auffallendsten Partner von Tone Jansa möchte ich den Heidenheimer Bassisten Bernd „Didi“ Dieterich herausstellen, der, gerade 24jährig und in Graz studierend, zum hoffnungsvollen bundesrepublikanischen Jazzbaß-Nachwuchs gezählt werden darf. Ihn ließ selbst das Handicap eines glatt abgerissenen Wirbelkastens an seinem fünfsaitigen Kontrabaß weitgehend unbeeindruckt (obgleich er - nach eigener Aussage - dadurch Einschränkungen im Tonvolumen hinnehmen mußte); mit ungemeiner Beweglichkeit und rhythmisch wie harmonisch frappierender Präzision, die vor allem bei schwierigen Unisono-Passagen und ausgereiften Soloparts hervorstach, spielte er (auch beim Bogeneinsatz) mit erstaunlicher Souveränität auf dem (viersaitigen) Leihinstrument, das findige Jazzclubmitglieder in aller gebotenen Eile heranschaffen konnten. Mit der Hervorhebung Dieterichs soll aber keineswegs die stets sichere, enorm swingende Vorstellung des Pianisten und Landsmannes Tones, Dejan Pecenko, wie auch des Hannoveraner Schlagzeugers Gerhard Wennemuth, der äußerst kraftvoll und dynamisch agierte und mit Selbstverständlichkeit sensibel und exakt auf seine Mitspieler einging, geschmälert werden. Dem aus Maribor stammenden Pecenko, als Jahrgang 1958 das jüngste Ensemblemitglied, wäre lediglich anzuraten, sich nicht ausschließlich auf das im Laufe eines längeren Auftritts tonmäßig doch etwas steril wirkende Elektropiano zu konzentrieren, denn bei seinen Soli, die eine fundierte klassische Ausbildung verraten (er studiert ebenfalls in Graz) würde sich die Verwendung z. B. eines Konzertflügels bestimmt spannungssteigernd auswirken.

Insgesamt (einschließlich zahlreicher Zugaben) etwa fünf Stunden packender Live Jazz - die Augsburger Jazzfans kamen bei den beiden Wochenendauftritten des Tone Jansa Quartetts nicht zuletzt zeitlich voll auf ihre Kosten!

Roman Kern

Internationale Bibliographie der Jazz-Bücher

1982 erscheint der erste Band von Carl Gregor Herzog zu Mecklenburgs „International Bibliography Of Jazz Books. A Musicological Bibliography Of Independent Jazz Writings.“

Compiled with the assistance of Norbert Ruecker. Volume 1 - up to 1949. Valentin Koerner GmbH, Baden-Baden, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Vol. 67.

Für diese enorm umfangreiche, in vieler

Hinsicht nützliche und wertvolle Arbeit war der Verfasser auf tatkräftige Hilfe von Mitarbeitern angewiesen, der er auch für die weiteren Bände der IJB bedarf. Er wendet sich daher in einem Brief an Sie, den wir hier gerne veröffentlichen:

Liebe Freunde,

Ihre Mitarbeit und Hilfe waren nicht umsonst! Ärgern Sie sich also bitte nicht über die Verzögerung des Erscheinens! Der Grund war, daß wir versuchten, möglichst jedes Buch oder wenigstens Photokopien von Umschlag, Titelblatt und Inhaltsverzeichnis zu bekommen. Der erste Band wird alle musikwissenschaftlich relevanten Bücher und Broschüren bis einschließlich 1949 enthalten. Dieses Ziel konnte und kann nur durch Ihre große Hilfe geschehen! Die Bibliographie ist alphabetisch nach Autoren angeordnet und Sie werden die gleichen Register wie in IJB vorfinden. Im ganzen enthält dieser Band fast 400 Titel, einschließlich aller Übersetzungen und Nachdrucke im genannten Zeitraum. IJB wird etwas Neues und sonst in Bibliographien unübliches aufweisen: Sie werden die wichtigsten Inhaltsverzeichnisse in gekürzter Form vorfinden, die Ihnen ein Mehr an Information bieten, zumal viele der aufgeführten Schriften weder in deutschen Bibliotheken noch in Buchantiquariaten zu finden sind. Die kommenden Bände werden die Dekaden 1950-1959, 1960-1969 und 1970-1979 enthalten. Dürfen wir mit Ihrer weiteren Hilfe und Unterstützung rechnen?

Die folgenden Titel konnten nicht überprüft werden - weder im Original noch durch Photokopien. Bitte, leihen Sie mir diese Schriften oder schicken Sie mir Photokopien der Umschläge, Titelblätter, Inhaltsverzeichnisse. Fehlen diese, so ergänzen Sie bitte die Informationen über: Seitenzahl, ob Photos, Zeichnungen, Musikbeispiele, diskographische oder bibliographische Anhänge vorhanden sind. Aus IJB fehlen 66 Titel:

44, 150, 161, 175, 176, 200, 265, 272, 311, 370, 371, 376, 422, 524, 526, 533, 557, 592, 616, 652, 695, 696, 715, 716, 717, 719, 720, 723, 746 (Jahr?), 749, 802, 833, 841, 852, 912, 913 (Inhalt?, Jahr?), 942, 1003, 1004, 1005, 1007 (1946 Aufl.), 1008, 1010 (3. Aufl.), 1023, 1044, 1066, 1086, 1087, 1088, 1177, 1181, 1210, 1217, 1263, 1303, 1304, 1309, 1404, 1435, 1441, 1450, 1469, 1470, 1499, 1503, 1504.

Aus 1970 Supplement fehlen 10 Titel:

7, 23, 36 (wahrscheinlich Aufsatz in einer Zeitschrift), 42, 46, 59, 66, 75, 117, 126.

Aus 1971/73 Supplement fehlen 10 Titel:

433, 441, 464, 465, 472 (Jahr?), 613, 671, 694 (je erschienen?), 800, 1349.

Bitte senden Sie Ihre Informationen an:

Dr. C. G. Herzog zu Mecklenburg, D-7450 Hechingen, Villa Silberburg, BRD.

3 Tage Jazz

Saalfelden 1981

Nach Velden und Wiesen setzte im September Saalfelden den Schlußpunkt unter die österreichische Jazzfestival-Saison mit einem Programm, das sich in seinem Schwerpunkt dem zeitgenössischen Jazz verschrieben hat. Zum vierten Mal konnte in diesem Jahr der Jazzclub Saalfelden seine „3 Tage Jazz“ durchführen. War der Saalfeldener Jazzclub bei seiner Gründung vor sechs Jahren noch als Treff von „Haschbrüdern“ und als „Rauschgifthöhle“ verschrien, so stellt man inzwischen fest, daß sich die stark in ländlicher Tradition verwurzelte Saalfeldener Bevölkerung mit dieser großen über die Region hinaus beachteten Veranstaltung arrangiert hat. Schließlich bringen die Festivalbesucher in der beginnenden Nachsaison auch Geld in die Kassen von Geschäftsleuten und Gastronomen. Die kulturelle Bedeutung des Saalfeldener Jazzfestivals für die ländliche Region des österreichischen Pinzgaus beschreibt der Salzburger Landeshauptmann-Stellvertreter Dr. Herbert Moritz in seinem Geleitwort im Programmheft: „Die Offenheit des Jazz, aus deren Kraft er lebt und sich weiterentwickelt, die ihn der Verführung musikalischer Kategorisierung und Verbarrikadierung gegenüber anderer Musik erliegen läßt, hat auch dazu geführt, in Saalfelden ein breiteres Toleranzfeld gegenüber sogenannter alternativer Kultur zu schaffen.“

Es herrscht eine intime Atmosphäre während der „3 Tage Jazz“ in Saalfelden, die geprägt ist von den Zelten und Campingwagen der Besucher. Während man bei anderen Festivals nach neuen Konzepten für ein Ambiente sucht, ergibt es sich hier von selbst: man lebt drei Tage lang in der unmittelbaren Nähe des Festzeltes, in dem die Konzerte stattfinden und damit drei Tage mit der Musik. Die Organisation des Festivals verläuft mit einer gewissen sympathischen Hemdsärmeligkeit ohne Hektik. Zeitpläne spielen in Saalfelden keine große Rolle und so hebt sich dieses Festival wohlthuend von der Perfektion vieler etablierter Jazz-Festivals ab, bei denen tagelang Musik wie am Fließband präsentiert wird. Natürlich kann es dabei passieren, daß es zwischen den Auftritten zu einer Umbaupause von einer Stunde oder mehr kommt. Doch für die Besucher ist das mehr eine willkommene Unterbrechung in den länger als acht Stunden dauernden Konzerten. Es bleibt auch Zeit für Kommunikation, großstadtgestreßte Besucher genießen zwischendurch die klare Luft außerhalb des rauchverhangenen Festzeltes.

Das Programm, das sich Gerhard Eder für die diesjährigen „3 Tage Jazz“ zusammengestellt hat, brachte viele Parallelen zum Festival wenige Wochen zuvor im Schweizer Willisau. Während im Winter die Sportler das alpinen Ski-Zirkus in Karawanen durch die Alpen reisen, werden wohl künftig im Sommer Jazzmusiker mit ihren Begleittrupps von Tal zu Tal ziehen...

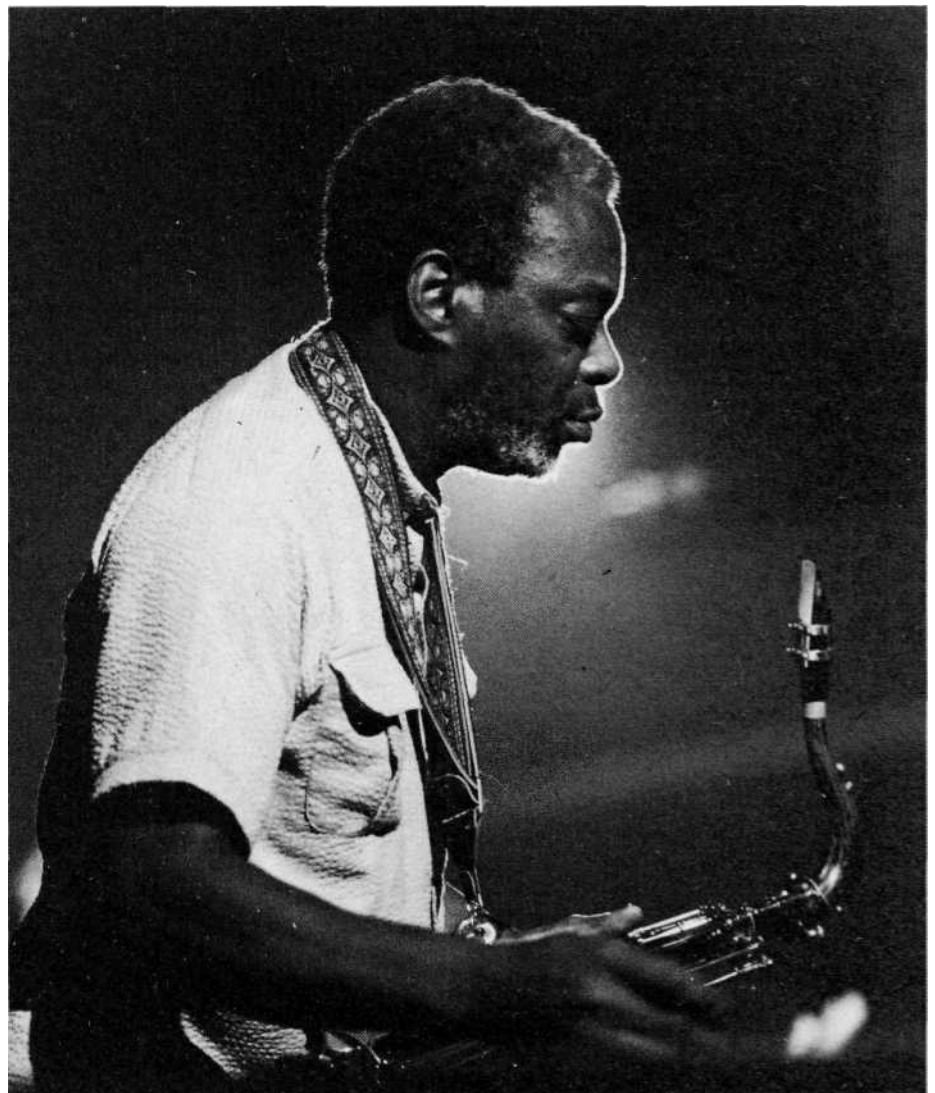
Neue Trends werden in Saalfelden nicht gesetzt, vielmehr erhält man einen Überblick über das, was sich momentan im Bereich des zeitgenössischen Jazz ereignet, ohne daß man dabei unbedingt alle Richtungen, in die allein dieser Bereich verläuft, komplett berücksichtigen muß. Am Beginn des Eröffnungskonzertes, stand eine Besetzung ohne die wohl vieles vom europäischen Free Jazz der letzten fünfzehn Jahren gar nicht zustande gekommen wäre: das Globe Unity Orchestra, diesmal mit profilierten Musikern aus Italien, England und der Bundesrepublik.

So sehr man den historischen Verdienst um die Emanzipation des Free Jazz von Musikern wie Alexander von Schlippenbach, Peter Brötzmann, Manfred Schoof und all der Solisten, die im Lauf der Jahre mit diesem Orchester gespielt haben, würdigen muß, die seit nahezu fünfzehn Jahren gleichen Verfahrensweisen im Umgang mit freier Improvisation sind Jazz-Geschichte, haben Verblüffendes heute nicht mehr an sich.

Da überrascht es schon eher, mit welcher Frische das Quintett Part Of Art, eine deutsch-österreichische Co-Produktion, ambitionierte Kompositionen, die von den Science-Fiction-Comics des französischen Grafikers Moebius inspiriert sind, dargeboten werden. Ausdrucksstarke Klangfarben, enorm swingende Soli des Saxophonisten Wolfgang Puschnig und des Trompeters Herbert Joos, letzterer brachte sich auch wieder als der swingendste Alhornspieler in Erinnerung, der unverkrampfte Rahmen, in dem alles stattfindet, macht diese Besetzung zu ei-

Breite, lyrische Klangflächen: Dewey Redman

Foto: Manfred Rinderspacher



Jazz aktuell

ner belebenden Erscheinung im zeitgenössischen Jazz des deutschsprachigen Bereichs.

Mit Sam Rivers, dem „Bürgermeister der Lofts von New York“ stand einer der großen Avantgardisten aus den USA auf der Bühne. Seine Saxophon- bzw. Flötenlinien haben nichts von ihrer Faszination eingebüßt. Wenn man jedoch die eigene Musik an die aktuellen Strömungen der Free-Funkbewegung angleichen will, dann muß es eben „funken“ und da erwiesen sich Gitarrist Gerry Bird und Bassist Real Grant eben als zu schwach, um der alles überragenden musikalischen Erscheinung Sam Rivers rhythmisch etwas entgegenzusetzen zu können. Der Hörer bemerkt ein Auf und Ab innerhalb des Eröffnungskonzertes, das zum Schluß einen musikalischen Höhepunkt hatte, der, das konnte man hinter der Bühne während der gesamten drei Tage immer wieder hören, zum Glanzpunkt des gesamten Festivals wurde. Die Gruppe „80/81“ um den Gitarristen Pat Metheny präsentierte sich in glänzender Spiellaune, die Festivalatmo-

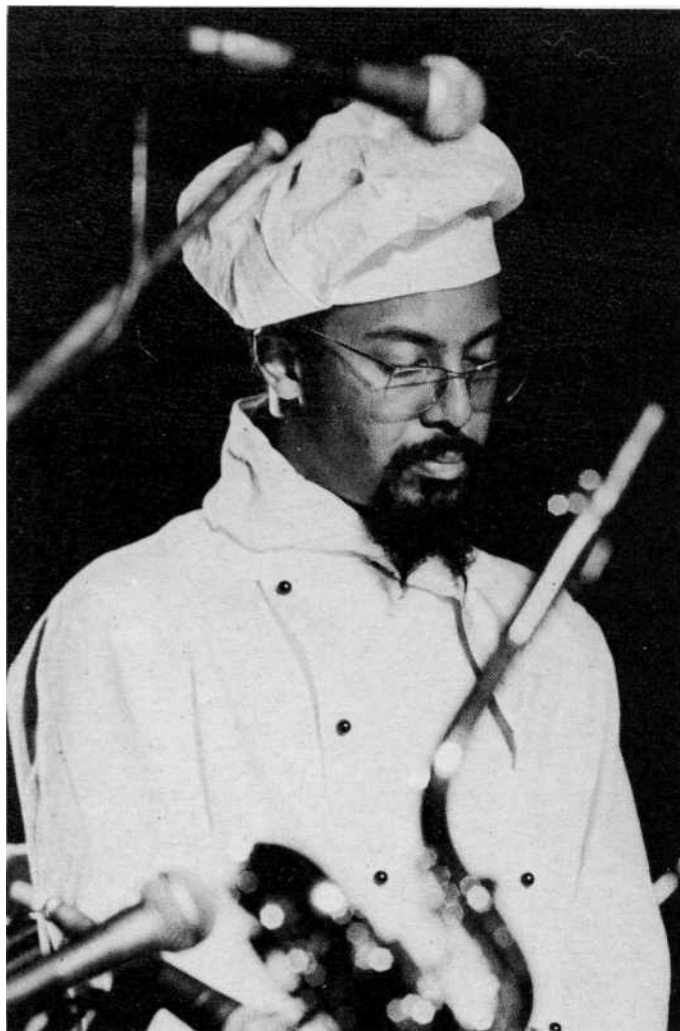
sphäre erwies sich als besonders geeignet für diese All-Star-Session, die bis in den frühen Morgen dauerte. Die verschiedenen Spielauffassungen der Saxophonisten Dewey Redman (mit breiten lyrischen Klangflächen) und Michael Brecker (mit dynamischen, scharf markierenden Bebop-Chorussen) kamen beim Saalfeldener Auftritt besonders gut zum Ausdruck. Es gab in Saalfelden ein Comeback für die norwegische Sängerin Karin Krag, die sich in den letzten Jahren etwas vom internationalen Festivalgeschehen zurückgezogen hatte. Mit dem Saxophonisten John Surman im Duo führte sie noch einmal alle Schattierungen des zeitgenössischen Jazz-Gesangs vor, die sie im wesentlichen mitgeprägt hat. John Surman, der sich in den letzten Jahren zu einem Spezialisten für lyrische Klangfarben entwickelt hat, erwies sich als kongenialer Partner. Mit Saxophonlinien aber auch am elektrischen Piano und Synthesizer lieferte er den nordisch unterkühlten Grund für die Interpretationen norwegischer Volkslieder von Karin Krag, die mit gefühlvollem

Charme oder auch kindlicher Keckheit gesungen wurden. Mit ihrer rauchigen Stimme gab Karin Krog zudem einer Reihe von Jazz-Standards jenen unverwechselbaren Ausdruck, der sie zu einer Ausnahmeerscheinung gemacht hat.

Vielleicht erinnern sich die Programmgestalter anderer Festivals wieder einmal an sie. Gerade im Vergleich zur zweiten Sängerin auf diesem Festival, Linda Sharrock, wurde die Einzigartigkeit dieser Stimme deutlich. Die schwarze Sängerin Linda Sharrock aus Philadelphia ist im Dunstkreis der Wiener Szene heimisch geworden. Im Trio mit dem Saxophonisten Hans Koller und dem Pianisten Fritz Pauer wußte sie besonders mit textbezogenem stimmlichem Ausdruck (wie in „Far Away“) zu überzeugen, im freien Seat-Gesang blieb sie gerade im Vergleich zu Karin Krog äußerst blaß, Hans Kollers rasant gespielte Skalen und die wuchtigen Akkorde von Fritz Pauer fingen vieles auf. Ein Duo Pauer/Koller wäre vielleicht mehr gewesen. Die beiden spielten jedenfalls in bester musikalischer Gedankengleichheit.

Von der Avantgarde zurück zu den Wurzeln: Lester Bowie

Foto: Karlheinz Bechholz



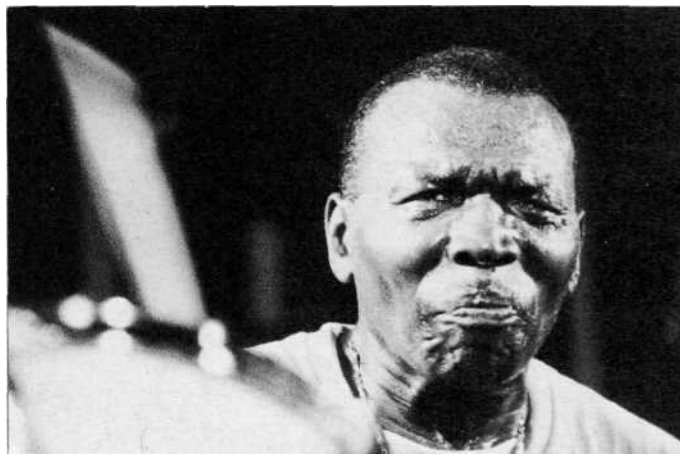
Von New Orleans bis New York spinnt sich der rote Faden seines Spiels: Ray Anderson

Foto: Robert Urmann





Im Dunstkreis der Wiener Szene heimisch: Linda Sharrock



Sorgte mit Richard Davis im Festzelt für knisternde Spannung: Elvin Jones
Fotos: Robert Urmann

Als ungemein homogener Klangkörper stellte sich das Anthony Davis Quartett vor. Das sehr anspruchsvolle musikalische Konzept von Davis ist geprägt von kompositorisch stark durchdrungenen Strukturen, in denen der Wechsel der Klangflächen, das dominante Spiel mit Klangfarben und die komplexen Rhythmen für andauernde Spannung sorgen. Ostinatoartige Figuren dienen immer wieder als Grundlage für kraftvolle ausgedehnte Soli. Davis' Piano-Virtuosität besticht immer wieder durch die großen Sprünge, die in Tonfetzen, melodischbruchstückhaften Figuren über mehrere Oktaven führen.

Diesem intellektuellen Genuß gegenüber standen im zweiten Konzert zwei Überraschungen für den Bauch. Einmal das neue Pharoah Sanders Quartett, zum anderen Lester Bowie mit seinem Orchester. Sanders, der zuletzt weit entfernt war von seiner großen Zeit in den sechziger Jahren, hat sich eine Begleitgruppe aus namenlosen schwarzen Nachwuchsmusikern zusammengestellt, die es noch verstehen frisch und unbeschwert drauf los zu swingen und tatsächlich den großen alten Meister zu impulsivem, emotionalfaszinierendem Saxophonspiel von lange nicht mehr erlebter Intensität anzutreiben, das die vielen, die Sanders seine kommerziellen Ausrutscher der letzten Jahre übelnahmen, wieder versöhnen dürfte. Die Hochform von Sanders wurde mit stürmischem Beifall quittiert.

Viel geklatscht wurde auch beim Auftritt das Lester Bowie Orchestra. Unter dem Motto „von der Avantgarde zurück zu den Wurzeln“ werden Ausdrucksformen des neuen Jazz (vom Quartett Bowie, Trompete, Donald Smith, Piano, Fred Williams, Baß und Philip Wilson, Schlagzeug) mit der Blues- und Gospel-Musik oder der aktuellen Reggae-Musik zusammenge-

führt und man gelangt dabei zu witzigen Resultaten. Vieles wirkte, wie bei Bowie oft, als Karikatur, äußerlich verstärkt durch den korpulenten David Peaston, aber die Gospel-Einlage von Martha Bass wurde zum ergreifenden Erlebnis im hier vorgestellten Spektrum der Tradition schwarzer Musik.

Die Big Band des französischen Pianisten Martial Solal hatte nach Gastspielen bei den Festivals in Nizza und Den Haag in Saalfelden erst ihren dritten Auftritt. Während man bei vielen Großbesetzungen im zeitgenössischen Jazz eher zögernd von Big Bands im herkömmlichen Sinne spricht, entspricht Solals Besetzung dem traditionellen Verständnis: vier Saxophone, drei Trompeten, zwei Posaunen und Tuba plus Rhythmusgruppe. Solals Kompositionen mit ihrem Sinn für Sparsamkeit werden denn auch von wuchtigem Satzspiel ausgefüllt, denen lange Soli der hier vertretenen Creme des französischen Jazz (darunter Gitarrist Christian Escoude, Geiger Pierre Blanchard, die Saxophonisten Francois Jeanneau und Jean Louis Chautemps) gegenüber stehen. Moderner Kompositionsstil braucht swingendes Spiel nicht auszuschließen. Bei aller Disziplin, die in einem solchen Klangkörper herrschen muß, wird dennoch mit grosser Begeisterung musiziert, so daß der berühmte Funken rasch überspringt. Die Martial Solal Big Band ist ganz gewiß eine der großen Entdeckungen des europäischen Jazz-Sommers, vielleicht wird man sie nach dem Auftritt beim Berliner Jazzfest im Herbst in Deutschland noch öfter zu hören bekommen.

Neben Big Band Musik prägte das Schlußkonzert der Vergleich mit drei der profiliertesten Schlagzeuger: Barry Altschul mit Ray Anderson, Posaune und Tuba und Mark Helias, Baß, demonstrier-

te, daß seine freie Schlagzeugtechnik auf einem soliden Swing-Fundament gewachsen ist, mit viel Witz spann man durch den Auftritt einen roten Faden von New Orleans bis New York und damit durch rund achtzig Jahre Jazzgeschichte. Speziell bei diesem Festival zusammengeführt wurden Elvin Jones und der frühere Bassist der Thad Jones-Mel Lewis-Big Band, Richard Davis. Über Standards führten beide die hohe Kunst des Duo-Spiels vor und sorgten im Festzelt für knisternde Spannung. Davis' gestrichener Baß sorgte immer wieder für bizarre Einstiege für ein Wechselspiel, in dem hart gezupfte Baßschläge und das raumgreifende Schlagzeugspiel sich gegenseitig zu immer neuer Intensität steigern. Wenn Jack DeJohnette ein Lokalmatador in Willisau ist, dann ist das Elvin Jones in Saalfelden, die Herzlichkeit die ihm hier entgegenschlug mag ihn angespornt haben zu einem seiner begeisternden Auftritte der letzten Jahre. Es folgte Billy Cobham, diesmal als einfühlsamer Begleiter im Quartett mit dem Gitarristen Philip Catherine, dem Pianisten Wolfgang Dauner und dem Bassisten Wolfgang Schmid. Catherine's sensibel-romantisierende Kompositionen drückten dem Auftritt den Stempel auf.

Da Cobham erst wenige Stunden zuvor zu den übrigen Musikern stieß, herrschten Routine und Sicherheit vor, die Session-Atmosphäre, die man hätte erwarten können, kam kaum auf. Man hätte ein fulminanteres Ende des Saalfeldener Jazzfestivals erwarten können, das in diesem Jahr unterstrich, daß es zu Recht nach internationaler Bedeutung schielt. Die „3 Tage Jazz“ können sich sehen lassen innerhalb des europäischen Jazzkalenders, das mag die Veranstalter über das Defizit, das trotz 10 000 Besuchern in den drei Tagen entstand, hinwegtrösten.

Lothar Jänichen

Barock-Jazz mit

George Gruntz

Das in Baden-Württemberg verordnete Barockjahr ehrten die Ludwigsburger Schloßfestspiele mit einem eigenwilligen Beitrag: Barockmusik, arrangiert, interpretiert und fortgesponnen mit einer Jazzseele. Erdacht hat sich dieses „Jazz Goes Baroque“-Konzept George Gruntz. Gruntz pflegt bei seinem Barock-Gastspiel keinen konservierenden Historismus als Selbstzweck, noch verjazzt oder verpopt er die sattsam bekannte Hitparade von Barockstücken. Das Klischee eines Jacques Loussier mit „Play Bach“, wo zunächst das Thema „klassisch-rein“ exponiert wird, um dann im Hauruck-Verfahren angestrengt loszuswingen, hat sich schon formal als Sackgasse entpuppt. Gruntz prüfte in mühevoller Kleinarbeit Hunderte von (weniger bekannten) Barockwerken nach ihrer „Jazztauglichkeit“. Bei den Ludwigsburger Schloßfestspielen stellte er nun bei einem Konzert in der Musikhalle am Bahnhof ein Dutzend Fundstücke vor, in denen zufällige reizvolle jazztypische Wendungen hinsichtlich Melodik, Harmonik und Rhythmik vorweggenommen scheinen. Seine Arrangements sprengten dann auch die üblichen eingängigen Muster. Zwischen Jazz und Barock entsteht da keine Konfrontation, sondern ein Miteinander in einem ungezwungenen, spiellustbetonten Charaktereine interessante organische Verbindung.

1964 nahm Gruntz seine erste derartige Barock-Jazz-Platte auf. Auf Wunsch der Schloßfestspiele hat er nach einer Pause von eineinhalb Jahrzehnten wieder ein diesem Musizierideal entsprechendes Ensemble zusammengestellt. So übte der Pianist wieder viel Cembalo, um sich an den speziellen Anschlag zu gewöhnen; seinen Musikern ließ er vor der Einstudierung in Ludwigsburg die Stimmen und eine Tonbandkassette mit Musikbeispielen zukommen. Denn von dem ursprünglichen Quintett war nur noch, außer Gruntz natürlich, Emil Mangelsdorff, Flöte, Altsaxophon, in der neuen Formation vertreten. Als zweiter Bläser fungierte jetzt Alan Skidmore, Flöte, Sopran- und Tenorsaxophon. Beide zeigten sich nicht nur als zuverlässige Notisten, die die Themen in dezenter Jazztongebung und mit „swing“ darboten, sondern auch als sichere Improvisatoren. Am Baß war der seit fünf Jahren in Paris lebende Brasilianer Cesario Alvim und am Schlagzeug Daniel Humair. Wie sein Landsmann Pierre Favre,



Zuverlässige Notisten und sichere Improvisatoren: Emil Mangelsdorff (links) und Alan Skidmore (rechts) mit George Gruntz
Foto: Hans Kumpf

der vor einem Jahr zusammen mit Albert Mangelsdorff bei den Schloßfestspielen auftrat, ist er ein äußerst sensibler und intelligenter Musiker, unaufdringlich und musikalisch stets hellwach.

Der Cembalosound wurde mittels Tonabnehmer und Elektronik transformiert und verstärkt, so daß vom ursprünglichen Klangcharakter des historischen Instruments mitunter wenig übrigblieb. Aber Gruntz demonstrierte, wie man auf dem Cembalo jazztypisch phrasieren kann, was ja hohe instrumententechnische Anforderungen stellt. Von den Barockmeistern Johann Sebastian Bach (dessen Harmonik Gruntz für den Jazz für nicht besonders geeignet hält) und Antonio Vivaldi hat George Gruntz keinen Titel in sein „Jazz Goes Baroque“-Repertoire übernommen. Statt dessen wählte er vorwiegend „leichte“ Tänze von Telemann, Byrd, Couperin, Lully, Rameau, Pachelbel, Dowland und Frescobaldi aus.

„Gavotte en Rondeau“ von Jean Baptiste Lully funktionierte der gewitzte Arrangeur zu einem rockigen Foxtrott um. Das Allegro aus den Sonaten op 2, Nr. 1 in F-Dur für Flöte und basso continuo von Benedetto Marcello reizte ihn wegen des ¹²/a-Takts, der ja dem Triolen-Feeling des Jazz entspricht. Gruntz machte daraus einen inbrünstigen Blues und zitierte auch Benny Golsons „Blues March“. Ebenfalls ganz neu bearbeitete Gruntz das bereits im Original viel „drive“ aufweisende „Danza, danza, fanciulla gentile“ des Bach-Zeitgenossen Francesco Durante. Und hier geriet das Arrangement gewagter und „avantgardistischer“, ohne zur europäischen Tradition einen unmusikali-

schen Stilbruch zu bewirken: differenzierte und punktuelle Sounds in den Schlagzeug-Soli, intensitätsreiche modale Improvisationen auf dem Sopransaxophon, durch künstliches Echo verfremdete und verzerrte Cembalo-Klänge.

Das eigentlich klassisch orientierte Publikum war, wie der Applaus bewies, angeatan von den verjazzten U... kweisen; auch die Musiker empfanden das Konzert als gelungen.

Alan Skidmore nach der Veranstaltung in der Kneipe beim Bier: „Seit gestern weiß ich, was Barockmusik ist.“

Hans Kumpf

Weitgespanntes Blues- und Jazz-Repertoire

Oscar Klein & „Philadelphia“ Jerry Ricks

Dieses Jahr feiert dieses ungewöhnliche Duo sein sechsjähriges Bestehen. Durch Zufall in einem Münchner Musikhaus zusammengekommen haben sich die zwei unterschiedlichen Musiker in ganz Europa etabliert. Fünf LPs, unzählige Konzert- und Clubauftritte, Fernsehshows und Radiosendungen sind das vorläufige Resultat dieser Zusammenarbeit.

Im Sommer haben Oscar und Jerry in Italien für Tausende von Menschen auf Dorf- und Stadtplätzen konzertiert, begeistert gefeiert von einem ausnahmslos jugendlichen Publikum. Als Blues-Nummer angekündigt, bringt das Duo jedoch ein

weitgespanntes Jazz Repertoire zusätzlich mit, welches von den ausgesprochenen Bluesfans mit Überraschung aber auch mit Freude aufgenommen wird. Stücke von Jelly Roll Morton, Bix Beiderbecke, Duke Ellington, Hoagy Carmichael usw. wechseln mit Blues Spezialitäten von Muddy Waters, Mississippi John Hurt, Blind Blake, Robert Johnson, Jesse Fuller und Jerry Ricks ab.

Oscar Klein unterhält das Publikum mit humorvollen Ansagen in fast allen Sprachen, aber auch Jerry Ricks gefällt mit seinem amerikanisierten Deutsch. Eine Vielfalt von Instrumenten wird von den zwei Musikern vorgestellt, Gitarre in jeder Form, Kornett, Mundharmonika, Blockette und Gesang. Jeder bringt auch Solonummern, wobei das gekonnte und rasante Fingerpicking von Jerry Ricks besonders gut gefällt.

In Österreich und Italien gibt das Duo regelmäßig Konzerte in Schulen, für Kinder von 8-17 Jahren. In diesen Konzerten wird eine komprimierte Blues und Jazz Geschichte mit fundierten Erklärungen vorgetragen, und die Begeisterung der Kinder ist immer sehr groß. Oscar Klein ist im Moment bemüht, auch in Deutschland und in der Schweiz solche Konzerte einzuführen und sucht Kontakte in dieser Richtung.

Seit Oktober ist das Duo auf einer ausgedehnten Tournee im deutschsprachigen Raum, und besonders die norddeutschen Blues und Jazz Fans haben erstmalig Gelegenheit, diese beiden Musiker kennenzulernen.

Wolf Dressen

Quirlige Rhythmen, krause Melodien

Afro-Algonquin

„Jazz im Podium“, veranstaltet vom Verein für moderne Musik, ist inzwischen weit über Ulm hinaus ein Gütesiegel. Mit der Eröffnungsveranstaltung der kommenden Konzertreihe am 21. September wurde an diese verpflichtende Tradition angeknüpft und deutlich gemacht, daß auch heuer die bewährte Konzeption beibehalten wird. Nämlich Spitzenformationen afro-amerikanischer Musik in Ulm vorzustellen, deren Spielweisen sich aus dem Getto lärmender Jazzkeller emanzipiert haben und denen eine Präsentationsform eignet, wie sie das Podium des Theaters in hervorragender Weise bietet.

Auch Esoterisches wird da seinen Platz haben müssen. Allerdings zeigte sich jetzt wieder, daß im Zentrum des Jazzgeschehens die Rückbesinnung auf das afro-amerikanische Erbe das beherrschende Thema ist: überschaubare rhythmische Muster und melodische Motive strukturieren den musikalischen Ablauf.

Bislang wurde „afro-amerikanisch“ weitgehend als Chiffre für afro-europäisch verstanden. Mit den indianischen Brüdern Lee und Rick Rozie und deren Trio wird der Beitrag thematisiert, den ihre ethnische Gruppe schon immer zur afro-amerikanischen Musik geleistet hat (man denke nur an Oscar Pettiford und Don Cherry).

In diesem Sinne ist auch der Name Afro-Algonquin als afro-indianisch zu verstehen. Es muß dabei allerdings angemerkt werden, daß sich der indianische Aspekt zumeist auf die angesagten Widmungen der Kompositionen beschränkte. Die Musik selbst war weitgehend waschechter Jazz. Die vom Saxophonisten Lee Rozie sparsam dargebotenen folkloristischen Einsprengsel auf Holzflöten und einer Doppelrohrblattflöte wirkten etwas einfältig hausgemacht und werden wohl nur einem, auch dem Aussehen nach, authentischen Indianer bereitwillig abgenommen.

Das eigentliche Musizier-Ideal jedoch war der der Tradition verpflichtete New Jazz. Ostinat Baßfiguren von Rick Rozie, über die Doug Hammond am Schlagzeug vielschichtig differenzierte afro-cubanische Rhythmen legte, bildeten das strukturelle Rückgrat. Darüber blies Lee Rozie jenes typisch zeitgenössische Tenor- und Sopransaxophon, das sehr wohl um John Coltrane und Sam Rivers weiß, und dem ja auch das World Saxophone Quartet verpflichtet ist, das vor einem Jahr an gleicher Stelle gastierte. Lee Rozie arbeitete viel mit riffartigen Wiederholungsmotiven, die auf die Ostinati des Basses abgestimmt waren. Er ist ein mitreißender Virtuose ohne Zweifel, doch scheinen seine Mittel manchmal zum Selbstzweck zu werden. Dies gilt besonders für die zirkuläre Atmung, und auch er erlag der Versuchung, ob der im Free Jazz auf dem Tenorsaxophon neu erworbenen Klangmöglichkeiten im Überblas- und Flageolettbereich, die erdigen Regionen der mittleren und tiefen Lagen zu vernachlässigen.

Rick Rozie spielte einen virtuosens, muskulösen Baß. Er hat seinen Reggie Workman gründlich studiert. Wirkte sein Walking Baß im einzigen Bebop-Stück des Abends auch etwas hölzern, so brachte er die Baßlinienmuster doch mit kräftigem Drive, und seine Soli gar waren zwingend strukturiert. Nur der Klang seines Instrumentes trübte etwas das Vergnügen. Auf einem geliehenen Verstärker die persönliche Klangfarbe hinzubekommen, ist sicher zu viel verlangt. Die Lautstärkeregler dieser Geräte funktionieren jedoch alle gleich. Dabei hätte es des dick aufgetragenen Basses gar nicht bedurft, denn das subtil komplexe Rhythmusgeflecht von Doug Hammond war, was bei Schlagzeugern eher die Ausnahme ist, manchmal fast zu leise, um in seinem ganzen Biß wahrgenommen zu werden; in fesselnden und vielseitigen Soli kam er dafür ausgiebig zu Wort.

Trotz der Einschränkungen machte Afro-Algonquin deutlich, daß sie eine Gruppe von Weltniveau ist. Sie wurde denn auch vom total ausverkauften Podium begeistert gefeiert.

Thomas Fitterling

Weitgespanntes Blues- und Jazz-Repertoire: Oscar Klein und „Philadelphia“ Jerry Ricks



Jazz aktuell

Gelungene Jubiläumswoche des

Jazz-Club Villingen

Die Geburtstagsfeier war ungewöhnlich lang: Neun Tage dauerte sie, umfaßte sechs Konzerte sowie einen Filmabend und ein internes Treffen. Alles lief vor vertrauter Kulisse ab, in gewohnter Atmosphäre. Der Jazz-Club Villingen eröffnete seine 20. Konzertsaison mit einer rundum gelungenen Jubiläumswoche, in der das Publikum in Scharen in die relativ kleinen Räume in der Webergasse strömte, wobei Jazzfreunde aller Geschmacksrichtungen auf ihre Kosten kamen. So zeigten sich die Verantwortlichen am Ende zwar abgekämpft, aber doch recht zufrieden.

Vielversprechend schon der Auftakt mit der Waldi Heidepriem Group, einem Quartett mit Routiniers aus zwei Generationen, das einen überzeugend-kraftvollen Hardbop spielt und eigentlich noch viel zu sehr unter Wert verkauft wird - gemessen an der musikalischen Qualität. Pianist Waldi Heidepriem und Schlagzeuger Ralph Hübner bringen ihre langjährige Erfahrung ins Spiel ein, Saxophonist Christof Lauer und Bassist Thomas Heidepriem sorgen für das jugendlich-frische Element, so z. B. bei Stücken wie „Green Dolphin Street“ oder „Stella by Starlight“. Überhaupt setzt sich das ganze Programm der Gruppe aus Standards des Modern Jazz zusammen.

Willie Mabon, der Amerikaner in München, unterhielt am zweiten Abend das Villingener Publikum nicht nur mit Blues-Standards, sondern präsentierte sich auch als Boogie-Pianist und zeigte besonders Stärken beim balladenhaften Gesang. Zwischendurch glitt er allerdings ins Triviale ab, als er Evergreens wie das Beatles-Stück „Yesterday“ interpretierte. Doch dominierend war der Blues, bei dem sich Mabon ganz in seinem Element zeigte.

Bei der Zusammenstellung des Jubiläumsprogramms in Villingen wurde nicht nur von klangvollen Namen ausgegangen, sondern es konnten auch heimische Musiker zeigen, wie ihr Stellenwert im Jazzgeschäft ist. Bei dem Quartett j-unit, einer Formation von Musikern aus Freiburg und St. Georgen, sind hoffnungsvolle Ansätze zu erkennen, wobei sich Gitarrist Dietrich Jeske, Saxophonist Thomas Timmler, Bassist Klaus Müller und Schlagzeuger Peter Baumgärtner mit ihren Leistungen keineswegs zu verstecken brauchen. Sie spielen ihre Modern Standards mit einer selbstsicheren Souveräni-

tät und zeigten sich an dem Abend in blendender Form. Ein ausgesprochen gutes Nachwuchsquartett.

Die Mitglieder von Ede's Blues Gang heizten - als Kontrast dazu - dem Publikum gehörig ein und verstanden es, Blues und Spaß miteinander zu kombinieren.

Ganz anders dann der Abend, den MPS-Chef Hans-Georg Brunner-Schwer zusammengestellt hatte. Unter dem Titel „Blick zurück im Jazz“ zeigte er zum Teil seltene, zum Teil alte Filmaufnahmen, die nicht nur dokumentarischen Charakter haben dürften, sondern auch gekonnt etwas von der Unbeschwertheit des Jazz der frühen Jahre darstellten. Louis Armstrong, Nat King Cole, Kurt Edelhagen, das Dave Pike Set, Albert Mangelsdorff und Oscar Peterson sind nur einige der Stars, die in mehr als zwei Stunden über die Leinwand flimmerten und so manche Erinnerung wachriefen.

Die Free Jazzer hatten tags drauf ihren Abend. Mit Peter Brötzmann war einer der prägendsten Musiker dieses Genre gekommen. Er hatte den jungen Schlagzeuger Willi Kellers mitgebracht, mit dem er seit einiger Zeit zusammenarbeitet. Ein recht vielversprechender Nachwuchsmusiker. Brötzmann und Kellers verstehen sich auf intensive Kommunikation, ergänzten sich gut. Die meisten ihrer Stücke lassen Strukturen erkennen, die von Kellers mit Spannung geladen und rhythmisch geprägt werden und sich gekonnt neben die kraftvollen Tonkaskaden des Bläasers Brötzmann setzen. Auch hier ein zufriedenes Publikum.

„Wegen Volle geschlossen“ heißt das Schild, das vor die Jazz-Club-Tür gehängt wird, wenn drinnen absolute Enge herrscht. Einige Male mußte es aufgehängt werden im Laufe der Jubiläumswoche, besonders früh aber an dem Abend mit der Zipflo Reinhardt Group. Der Geiger mit Zigeunerblut, der musikalisch längst bei Bebop und Rockjazz gelandet ist, brachte drei hochkarätige Musiker mit, denen der Swing tief in den Knochen steckt und so kam der dann auch - zur Zufriedenheit des zumeist älteren Publikums - nicht zu kurz. Albert Mair, Klavier, und Erich Bachträgl, Schlagzeug, prägen Österreichs Jazzszene mit, während der schwarze Bassist Jimmy Woode seit Jahren überall in Europa den Jazzfreunden ein guter Bekannter geworden ist. Sie musizierten mit Zipflo Reinhardt munter drauflos, scheuten sich auch nicht, Dauerbrenner wie „Sweet Georgia Brown“ zu spielen. Zwischendurch dann immer moderne Klänge, die vom technisch perfekten Zipflo Reinhardt dominierend geprägt wurden. Das Quartett begeisterte die Zuhörer.

Der Abschluß der rundum gutgelaufenen Jubiläumswoche dann wieder ganz anders: Das Duo Christoph Spendel/Wolf-

gang Schlüter demonstrierte perfekt das synchrone Zusammenspiel von Klavier und Vibraphon. Die beiden Musiker beherrschen nicht nur ihre Instrumente, sie verstehen auch, feinfühlig miteinander umzugehen. Zwar bleibt in den weitestgehend durchkomponierten Stücken wenig Platz für Improvisation, doch sind Spannungsmomente bis zum Schluß trefflich gesetzt. Jazz kammermusikalischer Prägung, dem ein disziplinierter Zuhörerstamm freudig zuhörte. Ohne die Unterstützung des Schwarzwaide-Jazz-Produzenten wäre dieses musikalische Erlebnis wohl nicht zustande gekommen, denn MPS steuerte das Konzert als Geburtstagsgeschenk bei und machte gleichzeitig eine Schallplattenaufnahme mit Spendel und Schlüter in Villingen.

Übrigens: Zur Jubiläumswoche präsentierte sich der Keller in renoviert-freundlichem Gesicht und an den Wänden ließen Plakate von Veranstaltungen früherer Jahre weitere Erinnerungen an damalige Zeiten aufkommen. Die Veranstalter hoffen jedoch, daß der gute Anklang während des „Jazz im Gässle“ sich auch bei den Konzerten der kommenden Monate fortsetzt.

Friedhelm Schulz

Ein neuer Ort für Freie Musik

Jazz Raum, Berlin-Kreuzberg

Wir haben das Quartier Latin und das Quasimodo, das Flöz und ein paar andere Gelegenheitsorte, aber wir haben nicht mehr ein Blue Note oder eine Jazzgalerie: In Berlin wird auch Jazz gespielt, aber der hat kein eigenes Domizil. Die rührige Interessengemeinschaft Berliner Jazzmusiker schreibt deswegen lange Briefschaften und beantragt laufend, „einen Jazzclub betreffend“. Eher aber wird Berlin sich wohl zwei Jazzfestivals leisten als einen vernünftigen Gedanken.

„Jazz Raum“ heißt schlicht und Phantasie ergreifend nun ein neues Unternehmen. Seine Betreiber setzen mehr auf unsubventionierte Kulturtaten als auf ewig jammernde Klageworte an die Obrigkeit in Sachen Jazzclub: eine weißgekalkte Fabriketage, ein paar Stühle, Getränke für eine bis zwei Mark, zwei Programmacher (Reiner Kobe und Jobst Büscher) und das Vorbild der New Yorker Lofts im Hinterkopf - das genügt; den Rest, nämlich Ohren und Augen plus sieben D-Mark, muß das Publikum selbst mitbringen.

An ihm liegt es auch, nun zu beweisen,



Jeden Freitag, 20 Uhr 45, gibt es dort nun Jazz-Konzerte, zunächst einmal einige aus der Berliner Szene, im Oktober aber reiste schon das New Set Trio aus dem Ruhrgebiet an. Und Jobst Büscher hat noch ganz andere Rosinen im Kopf - Ruhrpott überhaupt, auch die anderen bundesdeutschen Regionalszenen, die New Yorker Szene und so weiter. Poetischer Ort des neuen Unternehmens: Köpenicker Straße 10, zweiter Hinterhof, fünfte Etage, denn der Weg zur wahren Kunst ist eben mühsam, weit und steil. Oder wie der Percussionist Johansson es formulierte: „Je mehr Publikum, desto weniger Hall.“

Jürgen Engelhardt

Schönheit des Häßlichen

Sam Rivers

Nun ist auch er in jener Schmalspur gelandet, die trotz des plakativen „No wave“-Etiketts stilistisch doch recht präzise als lautstarkes Aufeinanderschichten von tanzbaren Funk-Rhythmen und freier Linienführung der Melodieinstrumente beschreibbar ist: Sam Rivers, der New Yorker Flötist, Tenor- und Sopransaxophonist, der vor Jahresfrist noch mit seinem Trio (im Quasimodo) eigene, sehr reflektive und zugleich jazzpoetische Wege verfolgte. Zwei neue Gitarristen nun (Real Grant an der Baßgitarre und Gary Bird an der Melodiegitarre) produzieren im Quartier Latin zusammen mit dem Stamm Schlagzeuger und perkussiven Kraftpaket Steve Ellington jenen tanzenden, vibrierenden Beton des Free-Funk, wie der Stil viel treffender beschrieben ist, auf dem Rivers eine Saxophon-Lyrik wachsen lassen will. Seine Individualsprache hat sich dabei kaum geändert. Er schnabuliert weiterhin von der Schönheit des scheinbar Häßlichen in Phrasierungen und Intonationsbreiten, die keine physischen und musikalischen Grenzen kennen, verbindet weiterhin in seinen rhapsodischen Solo-Sequenzen die Techniken der Neuen Musik, die den einschlägigen Solostücken beispielsweise eines Luciano Berio durchaus ebenbürtig sind, mit lautmalerischer, glissierender Jazz-Artikulation. Dennoch: die lyrisch aufblühenden Passagen voll klangscharfer poetischer Utopie halten auf die Dauer den Gegensatz zum überhart rockenden Funk-Rhythmus nicht aus. Der dröhnende Beton erschlägt sie, bis die Langeweile eintritt.

Jürgen Engelhardt

Ist auch in der Schmalspur des No wave gelandet: Sam Rivers

Foto: Manfred Rinderspacher

daß es einen nichtkommerziellen, ständigen Ort für frei improvisierte Musik tatsächlich haben will, einen Ort für ästhetische Experimente und Prozesse im Umfeld von Film, Theater und kleinen Ausstellungen. Der Phantasienamen des Veranstalters bürgt jedenfalls hintersinnig für Realitätssinn, für ein qualitatives und finanziell trotzdem machbares Angebot: „Geld & Ruhm, die Agentur für Wirklichkeit“. Vom ersteren, dem Geld, wird man noch einiges benötigen, um den Hall zu besänftigen und (vielleicht?) andere Beleuchtungen als dieses scheußliche Neonlicht zu besorgen.

Das sind allerdings nur Kleinigkeiten an-

gesichts der gelungenen Premiere mit dem Duo, das der Percussionist Sven-Ake Johansson mit dem Saxophonisten Wolfgang Fuchs von Zeit zu Zeit einzugehen pflegt: ihre Improvisationen zwischen rhythmisch tastenden Klangnachahmungen und -kontrasten, fortsetzender Variation, eruptiven Steigerungen, Abbrüchen hinein in neurotisch-gelassene Expression und hin zu theatralischen Instrumentalaktionen mit Telefonbüchern, Handtuch und Schuhspannern - dieser aktions-trächtige Dialog im weiten Spannungsfeld von Intensität und reflektiver Lyrik prüfte den Jazz Raum ohne alle Rücksicht, und der hielt den Anforderungen stand.

Jazz aktuell

Still alive?

Chicago Blues

Sie sind mittlerweile schon fast zur Schulbuchweisheit geworden, die Geschichte und die Geschichten um die Bedeutung der Großstadt Chicago für den Jazz: Anfang der 20er Jahre, im Zuge der großen Wanderung der Schwarzen vom Süden in den Norden der USA, kamen viele Jazz-Musiker aus New Orleans nach Chicago: King Oliver, Jelly Roll Morton, Jimmy Noone, Sidney Bechet und natürlich auch Louis Armstrong. Sie alle machten ihre bedeutendsten Schallplatten in dieser Stadt und in der Begegnung zwischen Schwarz und Weiß auf Chicagos Southside entstand ein neuer Jazz-Stil, der Chicago-Stil, der schon vieles der Swing-Ära vorwegnahm. Später verlagerte sich die Jazz-Szene mehr nach New York, und erst in jüngster Zeit machten die jungen Musiker der AACM Chicago wieder zu einem Markenzeichen für Jazz.

Ganz anders im Blues. Seit den Tagen des klassischen Blues ist Chicago die Hauptstadt des Blues schlechthin; und leicht vergißt man dabei, daß es neben dem Chicago-Blues auch noch zahllose andere, regionale Bluesstile gibt. Trotzdem, die großen Namen des Blues kommen zum größten Teil aus Chicago: Muddy Waters, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson, Little Walter, Otis Rush u. v. a. Wer heute vom Blues der Großstadt, dem City-Blues spricht, meint meist den Chicago-Blues. In Scharen pilgern heutzutage Blues-Fans aus ganz Europa nach Chicago, um dort den Blues hautnah zu erleben, Amateurmusiker rühmen sich, in Chicago mit den größten Blues-Stars „zusammengespielt“ zu haben und Schallplatten mit Blues aus Chicago überschwemmen den Markt. Living Chicago Blues?

Mayor Byrne's Chicagofest

„Welcome to America's biggest & best music fest“ tönt es aus der Werbung, Grund genug, Chicago Anfang August einen Besuch abzustatten! Auf den ersten Blick verwirrt das Programmheft mit seinen etwa 45 Shows täglich, aber schon bald hat man herausgefunden, was man streichen kann. „Cabaret“, „Variety Stage“, „Comedy Showcase“ und wie sie alle heißen. Übrig bleiben die „Jazz-Oasis“ und die „Blues Stage“. Während im Jazz-Programm außer Lionel Hampton, Woody Herman, Ramsey Lewis und Flora Purim keine bekannten Namen auftauchen, liest sich das Blues-Programm wie ein „Who's who“ der Szene: Muddy Waters, Willie Dixon, Little Milton, Albert King, Mighty Joe Young, Carey Bell, Jimmy Rogers, Bobby Bland, Jump Jackson, Walter Hor-

ton, Jimmy Dawkins, Otis Rush, Buddy Guy & Jr. Wells sind dabei nur die bekanntesten!

Auf dem Weg zum Festgelände am Navy Pier wird man als eingefleischter Besucher europäischer Jazz-Festivals doch etwas argwöhnisch: Überall Hinweis-Schilder zu den Fest-Parkplätzen, kostenlose Busse zum Festgelände, fast jeder Passant ist auf dem Weg zum Fest... im Radio konnte man dann erfahren, daß für das 12tägige Fest immerhin 1 Million Besucher erwartet wurden! Nachdem man 6 Dollar Eintritt bezahlt hat, wird alles klar: Hier steht nicht die Musik im Vordergrund, sondern der Verkauf von Hamburgern, Hot Dogs, Coca-Cola und natürlich Bier - ein Oktoberfest, bei dem die Musik bayerischer Blaskapellen durch Blues, Jazz, Country und Rock ersetzt wird, ein Spektakel, bei dem sich die kommerziellen Rundfunkanstalten, die Getränkehersteller und Würstchenbuden neue Marktanteile erkämpfen wollen. Hat man sich erst einmal an das Gedränge gewöhnt, stört es auch nicht mehr, wenn man mit Bier übergossen oder mit Ketchup beschmiert wird und kann sich ganz darauf konzentrieren, vor der eng umlagerten Blues-Bühne einen Platz zu finden: Fention Robinson, bisher nur ein Begriff von einigen alten 45ern, steht auf der Bühne: solider Chicago-Blues, wobei vor allem Fentions jazzige Phrasierung auf der Gitarre gefällt. Etwa zwei Stunden sind für jeden Auftritt angesetzt, dazwischen immer wieder Pausen und Hinweise, daß Bier und Hamburger auf Abnehmer warten. Nun kommt Vanessa Davis mit R & B im Stile von LaVern Baker, begleitet von einer weißen Band, die an Bill Doggett erinnert. Plötzlich werden Flugblätter verteilt, jemand zeigt zum Himmel, alles schaut nach oben, und da kann man hinter einem Werbeflugzeug in großen Lettern lesen: „One Kiss Chicago - Vanessa Davis Band“ und sofort erklärt Vanessa, daß sie nun groß ins Geschäft einsteigen will. Wer europäische Marathonfestivals kennt, weiß, daß nach etwa 5 Stunden ein Zustand erreicht ist, bei dem man die Musik Musik sein läßt und in einer Kneipe Erholung von den Strapazen sucht.

Am folgenden Tag steht die Little Milton Blues Show auf dem Programm. Die Band, besetzt mit 2 Gitarren, Baß, Drums, Orgel und 4 Bläsern, scheint auf die Schnelle zusammengewürfelt; man hat Schwierigkeiten bei Akkordwechseln, bei Songs, die aus dem Blues-Schema fallen, gibt es ein heilloses Durcheinander. Was soll's, das Publikum hat seinen Spaß und gröhlt fröhlich mit, als Koko Taylor mal kurz einsteigt: „Wang Dang Doodle all night long!“ Als Short Stuff, eine elegante Blues-Rockband, an der Reihe ist, hat man endlich Zeit, zur Jazz-Bühne hinüber zu wechseln. Aber auch hier elektrifizieren

Rock-Jazz-Klänge und so geht's weiter zur „Variety Stage“, wo Woody Herman gerade an die Swing-Tage Chicagos erinnert. Wieder einmal ist es ihm gelungen, eine junge Mannschaft auszubilden, und begeistert feiert man seine großen Erfolge. Auf dem Heimweg klingen noch einige Fetzen von Lionel Hamptons Band durch das Gehör; auch er hat jetzt einige Nummern im Funky-Stil auf Lager, macht aber selbst doch einen recht erschöpften Eindruck. Nun aber erst mal ein paar Tage Pause von diesem Trubel, es gibt ja genug andere Veranstaltungen in Chicago! Einige Tage später erneuter Versuch: Mighty Joe Young und Muddy Waters stehen mit ihren Bands auf dem Programm! Aber diesmal ist es unmöglich, etwas näher an die Bühne heranzukommen. Von links hört man die Jazzer, von hinten die Zecher und ganz weit vorne kann man gerade noch einige Songs aus dem Trubel ausmachen und das Gedränge steigert sich, als Muddys Auftritt näherrückt. Nichts wie weg! Die Zeit drängt, das Fest geht zu Ende und jetzt häufen sich noch einige Namen, die man sonst in den Clubs nicht hören kann.

Diesmal komme ich ganz früh, bevor der Hauptstrom der Besucher einsetzt, schon kurz nach Mittag. Honeyboy Edwards hat einige Musiker um sich geschart. Die Instrumente zu stimmen hatte man wohl vergessen, aber auch sonst war man sich über Akkordwechsel und Soli nicht ganz klar, so musizierte alles bunt durcheinander. Aber es sollte noch schlimmer kommen: Jump Jackson, in den 60er Jahren einer der wichtigsten Drummer des Blues, von dessen Hausparty auch die Idee zu den American Folk Blues Festivals ausging, hatte eine bunte Show zusammengewürfelt, die an Dilettantismus kaum zu überbieten war. Das Blues-Schema war den meisten Mitmusikern ein Buch mit 7 Siegeln, und als Big Walter Horton gar „Blueberry Hill“ und den „St. Louis Blues“ anstimmte, verging sogar Jump Jackson das Lachen. Endlich schien nun das Publikum zu merken, daß hier etwas nicht stimmte, und so verschwand diese Show recht unrühmlich von der Bühne. Leichtes Spiel hatte nun Eddy Clearwater, insbesondere weil er eine ausgezeichnete Bühnenshow bringt, eine gute Band hat und auch hart arbeitet. Nun kam Bobby Blue Bland! Er ist der einzige Bluessänger, dessen Platten man auch in der Musikbox im Restaurant um die Ecke findet. Mit Maßanzug, weißem Hut und einem sonnigen Grinsen weiß er, wie er sein Publikum behandeln muß und so manche schwarze Mama hat Tränen in den Augen, wenn Bland stöhnt und flüstert und seine Geschichten singt. Natürlich kommt auch hier das Geschäft nicht zu kurz: Man kauft Fähnchen mit der Aufschrift: „Bobby Blue Bland - the Crown Prince of the Blues“

und riesige Dollar-Scheine mit Blands Bild.

Vorletzter Festtag. Trotz der bisherigen Erfahrungen ziehen mich drei Gitarristen noch einmal zum Pier: Jimmy Dawkins, Otis Rush und Buddy Guy treten mit ihren Bands auf. Jimmy Dawkins teilt sich die Show mit seinem Pianisten, Big Moose Walker. Beide sind gesanglich nicht gerade Spitzenklasse, auch konnte ich mich nie für Dawkins verzerrten Gitarrensound begeistern und ich sah die Band auch mehr als Vorband für Otis Rush. Um es gleich vorwegzunehmen: Ich bin ein begeisterter Fan von Otis Rush und halte ihn für einen der besten Bluesgitarristen aller Zeiten, aber was ich hier zu hören bekam, ließ mir die Haare zu Berge stehen: Zuerst hat er Schwierigkeiten mit seiner Gitarre, sie verstimmt sich ständig und so beschränkt er sich schließlich aufs Singen. Die Band ist völlig unfähig, seine Songs zu begleiten, Otis muß den Drummer im wahrsten Sinne des Wortes „dirigieren“ und läuft ein Titel so einigermaßen, spielt man ihn tot, indem man zu lange auf einem Akkord verweilt. Der 2. Set wird noch schlimmer. Titel werden mit dem Hinweis abgebrochen, man benötige für den Rundfunk eine einwandfreie Aufnahme, die Gitarre ist immer noch verstimmt.

Schließlich fällt auch noch der Baß-Verstärker aus und Otis läßt den Baß kurzerhand über seinen Verstärker spielen und beschränkt sich wiederum aufs Singen, wobei nun ein Titel etwa 20 Minuten dauert.

Für diesen mißlungenen Auftritt können auch Buddy Guy und Junior Wells nicht entschädigen. Sie hatte man im Frühjahr auf ihrer Deutschland-Tournee in besserer Umgebung gehört. Hier spielten sie mit der 42nd Street Band, jungen Musikern, die merklich dem Soul verpflichtet sind. Guy & Wells sind ein perfekt eingespieltes Team. Sie gehen 100%ig aufeinander ein und haben ausdrucksstarke, grundverschiedene Stimmen, die sich optimal ergänzen. Auch sind sie Meister der Dynamik; leise und laute, reine und verzerrte Passagen wechseln im richtigen Augenblick, und ähnlich der großen Soul-Stars haben Buddy & Jr. einen hervorragenden Kontakt zum Publikum.

Fazit: Höhepunkte waren auf dem Chicagofest rar gesät. So richtig fasziniert hat mich eigentlich kein Auftritt, im Gegenteil mußte ich hier einige der negativsten Konzert-Erfahrungen machen. Es ist mir unverständlich, wie Musiker der ersten Garitur mit musikalischen Analphabeten vor einem solch großen Auditorium aufzutre-

ten wagen, noch dazu, wenn Presse, Rundfunk und Fernsehen dabei sind. In Deutschland würde sich in jeder größeren Stadt eine Begleitband finden, die einigermaßen über die Runden kommt. Wer nun eigentlich das Programm zusammenstellt, konnte ich nicht herausfinden. Die einzigen Presseinformationen, die der Veranstalter herausgab, war eine Auflistung der „Food Vendors“ (es waren diesmal immerhin 70!), und auch das Programmheft bietet außer Werbung keinerlei Informationen. Immerhin erwartete man diesmal einen Umsatz von 3 Millionen Dollar nur durch Essensverkauf!

Warum denn nun eigentlich das Chicagofest so viele Besucher anzieht? Die Frage könnte man auch zum Müncher Oktoberfest stellen. Die Musik ist aber sicherlich Nebensache! Ludwig Reitz

Auf Chicagos Southside

Jazz comes home

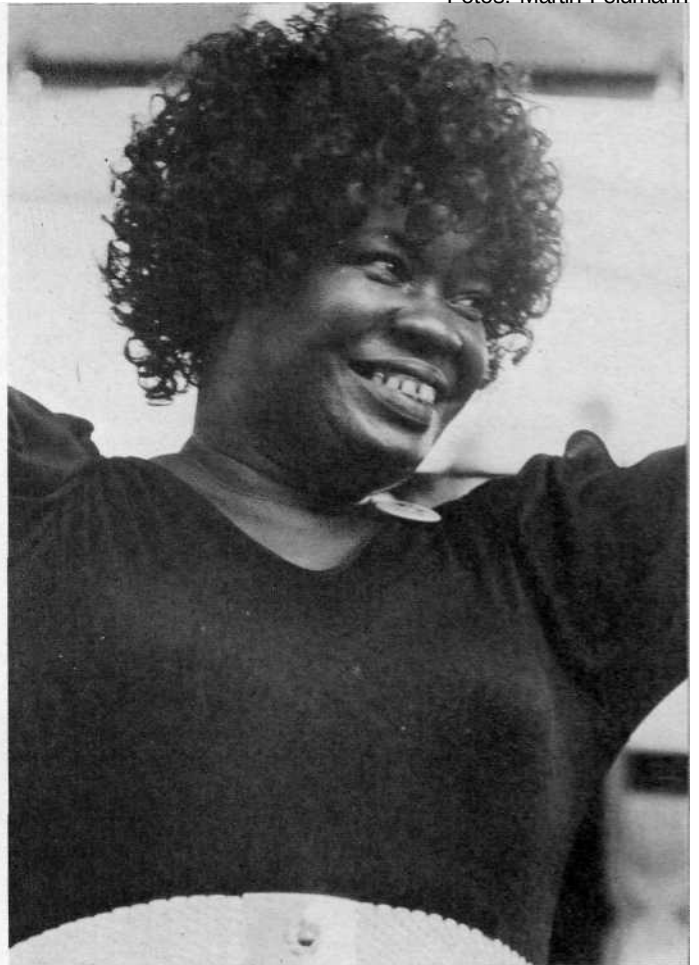
Ein Festival ganz anderer Machart fand an drei Wochenenden auf Chicagos Southside, im South Shore Country Club Park, statt. Unter dem Motto „Jazz comes home“ soll hier der Bevölkerung eine von Amerikas originalen Kunstformen, eben

Solider Chicago Blues: Fenton Davis



Wang dang doodle all night long: Koko Taylor

Fotos: Martin Feldmann



Jazz aktuell

Jazz & Blues nahegebracht werden. Der Eintritt ist frei und an schönen Wochenenden finden sich immerhin 10000 Besucher ein. Da das Festival im schwarzen Wohnviertel stattfindet, sind es eben überwiegend Schwarze, die mit Kind und Kegel und Picknickkorb in den Park ziehen, um sich an „ihrer“ Musik zu erfreuen. Es ist schon ein Erlebnis besonderer Art, in dieser Umgebung Dizzy Gillespies Blues zu hören, mit all den Reaktionen des Publikums, die bei europäischen Konzerten meist fehlen. Dizzy ist „ihr“ Mann und nun versteht man auch den Slogan „Dizzy for President“, wie er vor Jahren in Amerika umging. Sein Auftritt läßt die Sorgen des Alltags vergessen, die Zeit verrinnt wie im Flug und nur zu schnell ist der Auftritt zu Ende. Auch Dizzy selbst ist voll zufrieden: „It's been a long time since I played before so much of my brothers!“.

Auch Count Basie ist mit der Chicagoer Jazz-Szene eng verbunden und wird wie der verlorene Sohn begrüßt. Sein Repertoire und seine Arrangements haben sich im Gegensatz zu anderen Big Bands im Laufe der Jahrzehnte kaum verändert, aber das gerade will man hier hören: „April in Paris“, „Easy living“, „There'll never be another you“. Ein junger Sänger steigt auf die Bühne, einer in der Tradition eines Billy Eckstine oder wie sie mit Duke Ellington bei den Berliner Festtagen 1973 ausgebuht wurden. Und jetzt versteht man auch das Unverständnis dieser Musiker auf die Publikumsreaktion in Deutschland: Gerade die schmalzigsten Titel werden von den Zuhörern am besten honoriert! Natürlich fehlt auch „Everyday I have the Blues“ in Joe Williams-Manier nicht und man fordert Zugabe um Zugabe. Eine weitere, einheimische Big Band stand auf dem Programm, das Morris Ellis Orchester, das mit Vorliebe Hardbop-Standards, arrangiert für Big Band, spielt. Phil Cohran ist Komponist, Historiker, Instrumentenbauer und „community ser-

vant“. Mit seinem Circle of Sound gibt er vor allem in Chicagos Schulen Vorstellungen und bringt hier seinen schwarzen Schülern das große kulturelle Erbe Afrikas näher. Afrikanische Rhythmen und Instrumente stehen auch bei seiner Musik im Vordergrund, und natürlich Tanz und Gesang. Es gibt aber auch einen Titel, der Duke Ellington gewidmet wird, ein anderer der spanischen Zigeunermusik. Daß diese Art für viele Zuschauer höchst ungewohnt war, zeigten ihre Reaktionen: Man steht auf, drängt zur Bühne um alles genau zu sehen und schließlich tanzt man selbst mit!

Dann gab es an diesem Sonntag im August noch ein Bud Freeman Quintett mit Barrett Deems am Schlagzeug, und das war „Chicago-Jazz“ in voller Reinheit. Alles wippt im Rhythmus mit, „Tiger Jones“, ein älterer Herr, beginnt vor der Bühne zu tanzen, eine Dame kommt hinzu, das Publikum applaudiert - Hochstimmung auf Chicagos Southside!

Im Gegensatz zum Chicagofest war dieses Festival nur sehr schwach angekündigt, weshalb ich erst davon erfuhr, als es gerade zu Ende ging. Neben den bereits erwähnten gab es da Stars wie Muddy Waters, Von Freeman, Mighty Joe Young, Betty Carter, Art Blakey, Art Hodes, Sarah Vaughan, Dorothy Donegan, Woody Herman, Billy Branch, Roy Haynes, Little Brother Montgomery, Willie Dixon u. v. m. Und das alles kostenlos und in bester Atmosphäre, wie man sie etwa von den Festivals in Südfrankreich her kennt!

Finanziert wird das Ganze ausschließlich aus Spenden. Mehr als 50 000 Dollar sollen nur von den Zuhörern eingegangen sein, und so konnten die Veranstalter zum Ausklang des Festivals freudestrahlend verkünden, daß alle Musiker bezahlt werden konnten und man sogar einen Grundstock für das nächste „Jazz-comes-home-Festival“ zurücklegen könne. Auch das gibt es in Chicago! Ludwig Reitz

Jazz im Kammerton

Karin Krog-John Surman

Eine Besetzung Saxophon und Gesang ist nicht eben alltäglich. Wenn ein solches Duo allerdings Weltklasse-Qualitäten aufweist - wie das Gespann Karin Krog/John Surman -, wird das ungewöhnliche musikalische Erscheinungsbild zum fast selbstverständlichen Hörgenuß. Das Publikum im vollbesetzten „Onkel Pö“ war jedenfalls von den ersten Takten an in den Bann geschlagen: Die norwegische Sängerin und der englische Sopran- und Baritonsaxophonist bilden gleichsam eine musikalische Vogelfluglinie, der sich niemand entziehen kann.

Jazz im Kammerton: Da haucht Karin Krog einen Blues ins Mikrophon, wispert, raunt und gurrts verhalten, setzt Lachen und Glucksen sowie rhythmisches Zungenschnalzen als musikalische Mittel ein, da entfacht John Surman mittels Echolette einen ganzen Chor von Holzblas-Instrumenten, geht sparsam, oft mit ironischen Kunstpausen, an das harmonische Material heran, deutet Begleitharmonien nur kurz an, um doch immer wieder genau den Punkt zu treffen, der sich klanglich ideal mit der Gesangsstimme trifft.

Vielbejubelte Glanzlichter des Abends waren die Duke-Ellington-Evergreens „Prelude to a kiss“, „In a sentimental mood“ und „Things ain't what they used to be“. Eine meisterliche Darbietung voller Inspiration und Tiefe, ein Duo der menschlichen Wärme und des immer wieder aufflackernden Humors.

Zwei Künstler - ein Kunstwerk.

Klaus Berger

Wispert, raunt und gurrts verhalten, setzt Lachen und Glucksen sowie rhythmisches Zungenschnalzen als musikalische Mittel ein: Karin Krog

Geht sparsam, oft mit ironischen Kunstpausen an das harmonische Material heran: John Surman
Fotos: Robert Urmann



Das **3. Viersener Jazz-Seminar** wird im Juli 1982 in Viersen stattfinden. Als Dozenten sind vorgesehen: Kenny Wheeler, Eje Thelin, Alan Skidmore, Wilton Gaynair, Rob van der Broeck, John Taylor, Leszek Zadlo, Ali Haurand, Daniel Humair, Tony Levin. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Christoph Spendel hat mit seiner Group, zu der der Bassist Thomas Giesler und der Schlagzeuger Kurt Biliker gehören, für Trion Records eine neue Platte unter dem Titel „Raspail Hotel“ produziert. Der Pianist wird mit seinem Trio ab November bis Januar 1982 auf Tournee durch Deutschland und die Schweiz gehen. Zu diesem Termin erscheint außer der neuen Trionplatte auch das langerwartete Duoalbum mit Wolfgang Schlüter. Es trägt den Namen „Orange Town“ (MRC/Electrola). Zudem liegt ein Album mit der Fuchs/Goos Band unter dem Titel „Chameleon 2“ mit Spendel vor. Im Oktober gab Spendel einige Duokonzertere mit Stu Goldberg, so beim EBU Jazz Festival in Aarhus und in der DDR. Das Spendel-Quartett mit Michael Sagmeister stellte sich beim NDR Festival in Lübeck und bei einer SWF Jazz Session in Baden-Baden vor. Kontaktanschrift: Ulrich Balß, JA & RO Tours, Hoyer Kirchling, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/707.

The Jazz & Blues Discography ist der Titel eines illustrierten Buches, das alle Aufnahmen holländischer und internationaler Musiker, die in Holland stattfanden, aufführt. Zusammengestellt wurde es von Wim van Eyle, Erscheinungstermin ist Anfang Dezember. Herausgegeben wird es bei Spectrum Publishing B.V., Postbus 2073, N-3500 GB Utrecht.

Lajos **Dudas** wird ab Februar 1982 wieder auf Tournee gehen, in deren Rahmen auch seine vierte Platte aufgenommen werden soll. Der in Neuss ansässige ungarische Klarinetist gibt mit seinem Trio im November einige Konzerte, u. a. an der Musikhochschule in Wuppertal-Elberfeld. Dieses Konzert wird vom WDR mitgeschnitten. Kontaktanschrift: Rayna Records, Neustr. 26, 4040 Neuss 1, Tel. 0 21 01/2 48 82.

Lionel Hampton wurde am 10. September von Präsident Reagan im Weißen Haus empfangen. Danach wurde der Vibraphonist und Bandleader im Kennedy Center mit einem Konzert geehrt, bei dem Count Basie, Woody Herman, Stan Getz, Pearl Bailey, Art Blakey, Dave Brubeck, Illinois Jacquet, Louie Bellson, Betty Carter, Clark Terry und Zoot Sims auftraten. Der Reingewinn dieses Konzertes fließt der Lionel und Gladys Hampton Foundation zu, die als neuestes Projekt eine Jazzschule in Harlem einrichten will. Vor 20 Jahren wurde Hampton durch seine Begegnung mit Nelson Rockefeller zum überzeugten Republikaner und startete danach diverse

soziale Einrichtungen für seine Landsleute in Harlem.

John Scofield ist der Dozent des Meisterkurses für Gitarre, der am 30. November von 15.00 - 19.00 Uhr im Musikstudio Kaarst bei Düsseldorf durchgeführt wird. Der Jazzworkshop Kaarst bietet zudem regelmäßig Pianokurse mit Christoph Spendel und Saxophonkurse mit Wolfgang Engstfeld. Kontaktanschrift: Musikstudio Kaarst, Jazzworkshop, Mittelstr. 4 4044 Kaarst/Düsseldorf, Tel. 0 21 01 /60 22 24.

Wilton Gaynair hat mit dem Pianisten Rob van den Broeck, dem Bassisten Ali Haurand und dem Schlagzeuger Christoph Haberer ein neues Quartett gegründet. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Jiggs Whigham geht im November mit seinem Sextett auf Tournee. Mit dem Posaunisten spielen: der Trompeter Benny Bailey, der Saxophonist Ferdinand Povel, der Pianist Michel Herr, der Bassist Mads Vinding und der Schlagzeuger Billie Brooks. Kontaktanschrift: Jiggs Whigham, Im Hag 12, 5300 Bonn-Bad Godesberg 2, Tel. 02 28/34 30 86.

Orexis hat sich vor einiger Zeit neu formiert. Die Gruppe besteht jetzt aus dem Gitarristen und Sitarspieler Georg Lawall, dem Saxophonisten und Flötisten Knut Rössler, dem Percussionisten und Ballaphonspieler Gert Kilian und dem Tablaspieler Dizzy Pandle. Das Quartett, das jetzt bei Fusion eine neue Platte vorlegte, wird in dieser Besetzung auch auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: KAMS, Sigi Gehrung, Esslinger Straße 42, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 / 24 75 74.

Heinz Lieb unternimmt im Dezember 81 und Januar 82 mit seiner neuen Gruppe eine Tournee. Mit dem deutschen Schlagzeuger werden spielen: der Trompeter Hans Kennel, der Gitarrist Peter Eigenmann und der Bassist Peter Frei. Als Gastsolist wird der Vibraphonist Werner Pirchner mitreisen. Kontakt: Heinz Lieb, Zürich, Tel. 2 42 23 28

Die **Bop Cats** aus Hamburg wurden vom Kulturamt Hannover eingeladen, in der Zeit von Januar bis März 1982 Workshops an Gymnasien und in Realschulen in Hannover und Umgebung durchzuführen. Es meldeten sich bisher 2500 interessierte Schüler. Ein ähnliches Vorhaben ist im Herbst 1982 in Berlin geplant. Die Nordsee- und Ostsee-Tournee der Saison 1982 wird die Bop Cats wieder durch mindestens 30 Badeorte führen.

Impetus, die Luzerner Kammerjazzgruppe, die kürzlich unter dem Titel „Opening Seed“ auf Zytglogge eine Platte vorlegte, hat sich neu formiert. Sie besteht jetzt aus: Ma Prem Ushma, Geige, Blockflöte, Rene Widmer, Tenorsaxophon, Oboe, John Wolf Brennan, Klavier, Mark Albisser, Bass und Marco Käppeli, Schlagzeug.

Das **Smith/Kowald/Sommer** Trio hat eine neue Platte aufgenommen, die Anfang nächsten Jahres bei FMP erscheinen wird. Im Februar 1982 wird das Trio wieder auf Deutschlandtournee gehen. Kontaktanschrift: Peter Kowald, Luisenstr. 116, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/31 34 34.

Sechs von **Artie Shaws größten Hits**, nämlich „Let's walk“, „Little Jazz“, „Jumpin' on the merry-go-round“, „Hop, skip and jump“, „Mysterioso“ sowie „Summit Ridge Drive“ sind jetzt mit sämtlichen Instrumentalstimmen als Arrangements in gedruckter Form erschienen. Kontaktanschrift: Musicprint Corporation, P.O. Box 767, Radio City Station, New York, N.Y. 10101.

Hendrik Meurkens hat mit dem Pianisten Rainer Schnelle, dem Bassisten Detlev Beier bzw. Lukas Lindholm und dem Schlagzeuger Norman Tchillinghüran ein Quartett gegründet, das jeden Mittwoch in dem neuen Hamburger Jazzclub „Jazz bei Ralf“ auftritt. Das Quartett des Mundharmonikaspielers und Vibraphonisten spielt Bebop, Bossa Nova und auch eigene Stücke. Kontaktanschrift: Hendrik Meurkens, Ohnhorststr. 52, 2000 Hamburg 52, Tel. 040/82 66 17.

Walter Norris und Aladar Pege lieferten die Musik zu dem Lyrik und Jazz-Programm, daß am 29. Mai im Rathaus in Mainz unter dem Titel „Dann gliederten sich die Laute“ stattfand. Dabei las Karlheinz Böhm Texte von Bachmann, Benn, Enzensberger, Goethe, Heine, Jandl und Rühmkorf. Die Veranstaltung wurde mitgeschnitten und soll demnächst auf Platte vorgelegt werden. Kontaktanschrift: Walter Norris, Einsteinufer 59, 1000 Berlin 10.

Matthias Frey und Trilok Gurtu haben im August eine Platte unter dem Titel „Sandhya“ aufgenommen, die jetzt bei 2001 zu beziehen ist. Frey-Tiepold-Thierfelder-Lang haben im September ihre zweite Platte unter dem Titel „Colibri“ vorgelegt, die auf Platz 1 in der SFB Jazzparade kam und am 26. Oktober als Platte der Woche im Südwestfunk gekürt wurde. Am 6. November treten F. T. T. L. beim Jazzfestival in Zürich auf. Kontaktanschrift: Matthias Frey, Brühlstr. 17, 6209 Aarbern 2, Tel. 0 61 20/4741.

Just Fun, die Gruppe, die seit Mai 1981 in der Besetzung Frank Loef, Saxophone, Flöte, Gerd Wilden jr., Keyboards, Peter Wölpl, Gitarre, Klaus Sperber, Bass, und Joachim Tautz, Schlagzeug, besteht, wird bei der Endausscheidung des Pop-Wettbewerbes der Phonokademie in Würzburg zu hören sein. Kontaktanschrift: Katja Schröter, Klenzestr. 22, 8000 München 5, Tel. 0 89/2 60 83 21.

Synthesizer-Aufbau, Funktion, Anwendung, das ist der Titel eines neuen Buches von Wolfgang Bock, das mit vielen Beispielen aus der Spielpraxis bei Taurus Press, Hamburg, erschienen ist.

Peter Sonntag arbeitet jetzt vermehrt mit dem Gitarristen Günter Krause und dem Schlagzeuger Am Leidner im Trio zusammen. Mit dieser Besetzung hat der Bassist auch eine Platte aufgenommen, die im November auf amf-Records erscheinen wird. Das Trio wird Mitte November auf eine Tournee durch Süddeutschland, Österreich und die Schweiz gehen. Kontaktanschrift: Ngo-Knieps Verlag, Großkölnstr. 71, 5100 Aachen, Tel. 02 41/310 26.

Ken Werner legte jetzt seine erste Platte auf amf-Records in Sextettbesetzung vor. Mit dem amerikanischen Pianisten spielen die Saxophonisten Joe Lovano und Billy Drews, der Gitarrist Bill d'Arrango, der Bassist Ratso Harris und der Schlagzeuger Jeff Williams. Das Werner Sextett wird im Mai 1982 auf Deutschlandtournee gehen. Kontaktanschrift: Ngo-Knieps Verlag, Großkölnstr. 71, 5100 Aachen, Tel. 02 41/3 10 26.

Kollegas ist der Name eines Quartetts, das vor 3 Monaten gegründet wurde und bereits bei der Berliner Plattenfirma View Records unter dem Titel „Micro-Micro“ seine erste Platte vorlegte. Die Gruppe, die aus dem Saxophonisten und Bassklarinettisten Eckard Koltermann, dem Trompeter Reiner Winterschaden, dem Bassisten Rudolf Behrend und dem Schlagzeuger Dietmar Hippler besteht, hat am 13. und 14. November im Haus Gräwe in Bochum-Hordel ihre Live-Premiere. Kontaktanschrift: Dietmar Hippler, Alte Hauptstr. 110, 4300 Essen 17, Tel. 02 01/57 10 54.

Neue Musik/Neuer Jazz in Göttingen heißt eine Konzertreihe, die dank weiterer Zuschüsse auch in der neuen Saison durchgeführt werden kann. So spielte das Achim Knispel-Willi Kellers Duo am 20. Oktober im Galerieraum des Göttinger Apex, im November treten dort Cuius Janssen sowie das Dieter Bihlmaier-Wolfgang Lauer-Duo auf, für Dezember sind die beiden Duos Martin Theurer-Paul Lovens (4. 12.) und Alexander von Schlippenbach-Sven Ake Johansson vorgesehen. Für Januar 1982 wurde das David Loewus-Dietmar Traeger-Reinhard Knirsch Trio verpflichtet. Zudem ist die Galerie Apex in Verhandlung mit dem Conrad Bauer Trio und dem Günter Sommer Trio. Kontaktanschrift: Galerie Apex, Burgstr. 46, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/4 68 86.

Toto Blanke's Electric Circus produziert im Dezember wieder eine neue Platte, die voraussichtlich im Februar 1982 erscheinen wird. Daran anschließend geht Toto Blanke auf große Deutschlandtournee mit dem Saxophonisten Christoph Lauer, dem Bassisten Norbert Dömling, dem Schlagzeuger Michael Kerling und dem Percussionisten Trilok Gurtu. Kontaktanschrift: B & B Music, Im Lohfeld, 4790 Paderborn, Tel. 0 52 51/3 58 80.

Jazz News

4. Pop-Nachwuchs-Festlval

681 Gruppen und 214 Solisten haben sich an der Ausschreibung des 4. Pop-Nachwuchs-Festival der Deutschen Phono-Akademie, der einzig umfassenden Förderungseinrichtung für begabten Sprtzenachwuchs im Bereich der Popmusik, beteiligt. In der Sparte Jazz werden sich in der Zeit vom 28.-30. November im Theater der Stadt Würzburg präsentieren: das Paul Grabowski Trio, München, Donato Deliano. Klavier, Passau, das Thomas Brill-Bodo Klingelhöfer Duo, Dortmund, Sigrid Meyer, Gesang, Fulda, Arpad Huba, Kla-

vier, München, Just Fun, München, Frank Chastinier, Klavier, Orgel, Jüchen/Rheinland. Wie in den vergangenen Jahren wird der Bayerische Rundfunk in Hörfunk und Fernsehen für die ARD von diesem Ereignis berichten. Das Pop-Nachwuchs-Festival soll außerdem wiederum die Plattform einer bundesweiten Begegnung der Musikszene sein. Kontaktanschrift: Deutsche Phono-Akademie, Katharinenstr. 11, 2000 Hamburg 11, Tel. 040/36 66 27 und 36 75 12.

Wieder Sonderkurse in Burghausen

Wegen der überaus großen Nachfrage sind die Sonderkurse 103-105 bereits ausgebucht. Deshalb werden sie im Dezember wiederholt:

107. Jazzkurs Burghausen: Sonderkurs 14 für Gitarre (Bossa Nova): 18.-20. Dezember; Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte. Hörbeispiele; Unterrichtsprogramm: Anschlag, Rhythmik, Harmonik, Analysen, Erarbeitung von Stücken, Einflüsse des Bossa Nova auf andere Musikformen.

106. Jazzkurs Burghausen: Sonderkurs 15 für Perkussion; 18.-20. Dezember; Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele; Unter-

richtsprogramm: Conga- und Bongotechnik, Polyrhythmik, verschiedene Taktarten.

109. Jazzkurs Burghausen: Sonderkurs 6 für Jazztanz; 18.-20. Dezember; Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele; Unterrichtsprogramm: Polyzentrik, Erleben von Schrittkombinationen, Umsetzung eines Musikstücks in Tanz.

Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 50,-. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47 716 (BLZ 71 930 00, H. Viertel) bei der Volksbank Burghausen zu überweisen.

Joachim Ernst Berendt hat unter dem Titel „Nada Brahma“ zwei großangelegte Soireen von je 2½ Stunden Länge über den Klangcharakter der Welt geschrieben. Darin untermauert Berendt seine Thesen mit Texten aus den Upanishaden, sowie von Goethe, Jean Gebser, Plotin, Johannes Kepler, Sufi Inayat Khan, Hermann Hesse, Leibniz, Novalis, Niels Bohr, Buddha, Lao-Tse, sowie aus japanischen, chinesischen, indianischen und ägyptischen Legenden. Die Musik der Sendungen kommt von tibetischen Mönchen, Johann Sebastian Bach, Händel, John Coltrane, Duke Ellington, Pink Floyd, Santana, Ben Webster, aus gregorianischen Choralen, von Don Cherry, Peter Michael Hamel, Ali Akbar Khan, aus brasilianischen Makumba-Ritualen, aus Haydns Schöpfung, von Terry Riley und vielen anderen. Sendetermin: 28.11.20.20-23.00 Uhr und 12.12. 20.20-23.00 Uhr, Südwestfunk, 2. Programm.

Ein **Pianotreffen** von in Stuttgart ansässigen modernen Pianisten organisiert der Süddeutsche Rundfunk am 15. Dezember in Stuttgart. Eingeladen dazu wurden Wolfgang Dauner sowie Werner Lener, Jörg Reiter, Friedbald Rauscher, Kuno Schmid und Paul Schwarz. Die Pianisten werden sich beim Treffpunkt Jazz Konzert im Mozartsaal der Stuttgarter Liederhalle einzeln, sowie in den verschiedensten Kombinationen und auch alle miteinander vorstellen.

Alexander von Schlippenbach hat im Auftrag von Radio Televisione Italiana sieben Stücke von Jelly Roll Morton für die RAI Big Band sowie für die Solisten Gerd Dudek, Bob Stewart, Bruno Tommaso und Paul Lovens arrangiert. Sie werden noch in diesem Jahr unter dem Titel „Jelly Roll“ bei FMP auf Platte erscheinen.

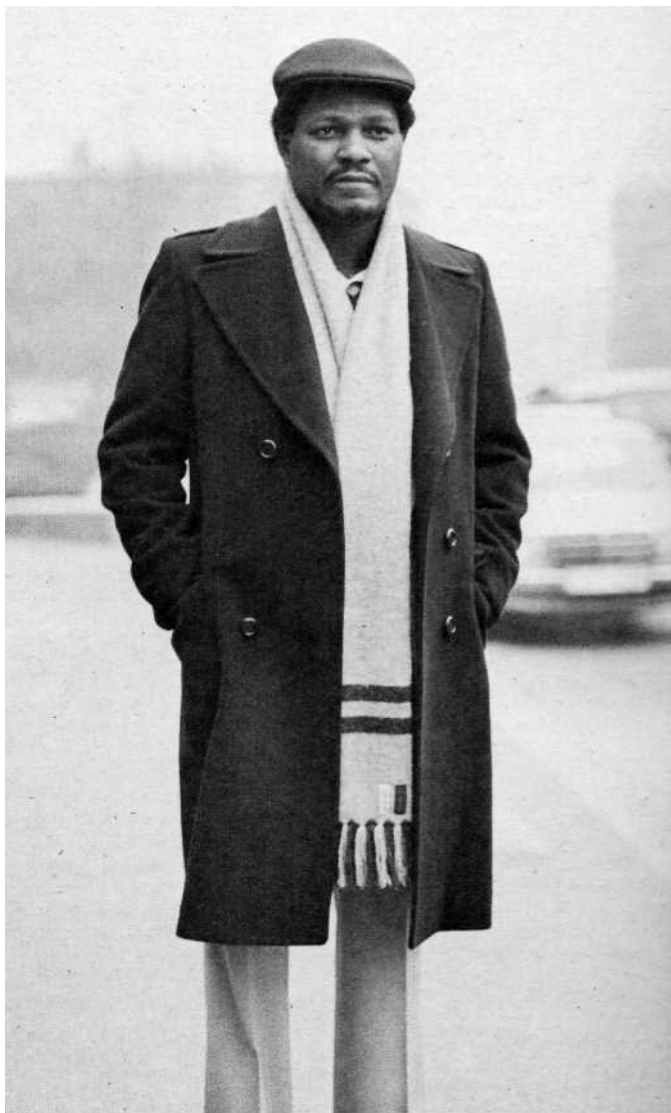
Michael Seil ist jetzt wieder für die Frankfurter Oper für den Jazz-Part der Oper „Die Soldaten“ von Bernd Alois Zimmermann tätig. Mit dem Trompeter spielen dabei der Klarinetist Theo Jörgensmann, der Gitarrist Eddy Marron, der Bassist Reinhard Glöder und der Schlagzeuger Ulli Kube. Seil gab vom 2.-11. Oktober mit dem englischen Tubisten Melvin Poore und dem Ensemble des Pianisten Hannes Zerbe fünf Konzerte in Halle, Dresden und Erfurt. Daran anschließend reiste er mit dem Saxophonisten und Bassklarinettisten Bernd Konrad, dem Bassisten Buschi Niebergall und dem Schlagzeuger Frank Köllges für 8 Auftritte nach Jugoslawien. Diese Konzertreise fand im Auftrag des Goethe-Institutes München statt. Dabei wurden fünf neue Quartette von Seil uraufgeführt, die zu diesem Anlaß entstanden sind. Auf MISP-Records werden diese neuen Quartette dann veröffentlicht, unter Verwendung von Live-Aufnahmen aus Jugoslawien. Kontaktanschrift: MISP Records, Weißkirchener Weg 30, 6000 Frankfurt 50, Tel. 06 11/58 63 14.

Wynton Marsalis, der sich durch seine Zusammenarbeit mit Art Blakey und Herbie Hancock einen guten Namen machte, hat mit seinem Bruder, dem Saxophonisten Branford Marsalis, dem Pianisten Kenny Kirkland, dem Bassisten Delbert Feley und dem Schlagzeuger Jeff Watts eine eigenes Quintett aufgestellt.

New Yorker Jazzclubs sind derzeit: Angry Squire, 216 Seventh Ave., Tel. 242-9066, Bechet's, 1319 Third Ave., Tel. 879-1001, Bottom Line, 15 W. 4th St., Tel. 228-6300, Bradley's, 70 University Place, Tel. 228-6440, Cafe Carlyle, Madison Ave./76th St., Tel. 744-1600, Cafe Pierre, Pierre Hotel, Fifth Ave./61st St., Tel. 838-8000, Carnegie Tavern, 165 W. 56th St., Tel. 757-9522, Cookery, 21 University Place, Tel. 674-4450, Eddie Condon's, 144 W., 54th St., Tel. 265-8277, Fat Tuesday's, 190 Third Ave., Tel. 533-7902, Greene Street, 101 Greene St., Tel. 925-2415, Gregory's, 1149 First Ave., Tel. 371-2220, Griff's Plaza Cafe, Third Ave./37th St., Tel. 867-7179, Hanratty's, 1784 Second Ave., Tel. 298-3200, Jazzmania Society, 40 W. 27th St.,

Tel. 532-7666, Jimmy Ryan's, 154 W. 54th St., Tel. 664-9700, Kippy's Pier 44, Milford Plaza Hotel, Eighth Ave./44th St., Tel. 354-4414, Knickerbocker Saloon, 33 University Place, Tel. 228-8490, Lone Star Cafe, 61 Fifth Ave., Tel. 242-1664, Marty's, 1265 Third Ave., Tel. 249-4100, Max's Kansas City, 213 Park Ave. S., Tel. 777-7870, Michael's Pub, 211 E. 55th St., Tel. 758-2272, Mikell's, 760 Columbus Ave., Tel. 864-8832, Other End, 149 Bleecker St., Tel. 673-7030, Peacock Alley, Waldorf-Astoria, Park Ave., Tel. 355-3000, Rainbow Room, 30 Rockefeller Plaza, Tel. 757-9090, Red Blazer Too, 1576 Third Ave., Tel. 876-0440, Ritz, 119 E. 11th St., Tel. 254-2800, Seventh Avenue South, 21 Seventh Ave. S., Tel. 242-4694, Star and Garter, 105 W. 13th St., Tel. 242-3166, Sweet Basil, 88 Seventh Ave. S., Tel. 242-1785, Tramps, 125 E. 15th St., Tel. 777-5077, Village Gate, 160 Bleecker St., Tel. 475-5120, Village Vanguard, 178 Seventh Ave. S., Tel. 255-4037, West Boondock, 114 Tenth Ave., Tel. 929-9645, West End, 2911 Broadway, Tel. 666-8750.

Gastiert im November wieder einmal in Deutschland: McCoy Tyner
Foto: Uwe H. Seyl



Helen Humes in Los Angeles gestorben

Am 15. September starb in Los Angeles Helen Humes im Alter von 68 Jahren an Krebs. Die aus Louisville, Kentucky, stammende Sängerin machte mit 15 Jahren ihre ersten Plattenaufnahmen mit James P. Johnson, gehörte von 1938 bis 1942 zum Count Basie Orchester und hatte 1945 mit „Bebaba-leba“ einen Hit. Danach sang sie vorwiegend Rhythm and Blues in Clubs, bis Ende der 50er

Jahre ihre Zusammenarbeit mit Red Norvo begann. In den 60er Jahren arbeitete sie nur sporadisch, in den 70ern reiste sie mehrmals nach Europa, stellte sich bei den Jazz Festivals von Newport und Montreux vor und nahm sowohl in den USA als auch in Europa Platten auf. Im März 1975 wurde sie mit der Übergabe des Stadtschlüssels von Louisville von ihrer Heimatstadt geehrt.

Aktivitäten der Int. Jazzföderation

Die Internationale Jazzföderation hat auf einer Vorstandssitzung in Aarhus, Dänemark, Mitte September folgende Aktivitäten bekanntgegeben:

Die erste IJF Competition (Internationaler Jazzwettbewerb) wird im April 1982 auf dem „Jazz nad Odra-Festival“ in Wroclaw, Polen, stattfinden. Junge europäische Jazzgruppen können an diesem Wettbewerb teilnehmen. Die Gruppenmitglieder müssen unter 30 Jahre alt sein. Die Gewinner erhalten wertvolle Preise: Für den 1. Preisträger Auftritte auf führenden europäischen Jazzfestivals sowie einen Schallplattenkontrakt, eine Konzerttournee und eine Geldsumme.

Ein Internationales Seminar für Jazzpädagogik wird auf der Bundesakademie Trossingen vom 28. Juni bis 2. Juli 1982 stattfinden. Zweck des Seminars ist es, interessierte Musiklehrer in die Aufgaben und Möglichkeiten der Jazz-Erziehung einzuweisen. Führende Dozenten wurden für dieses Seminar verpflichtet. Das Organisationskomitee besteht aus Joachim E. Berendt (Bundesrepublik), Professor Janos Gonda (Ungarn), Professor Jiggs Whigham (USA/Bundesrepublik), Bent Hastrup (Dänemark), Tony Male (England), Eddie Harvey (England), Sigi Busch (Bundesrepublik) und - als Leiter der Bundesakademie Tros-

singen - Direktor Hans Walter Berg.

Ein Verzeichnis Internationaler Jazzfestivals wird im November 1981 von der IJF veröffentlicht. Verantwortliche Herausgeber: Mladen Mazur (Jugoslawien) und Arvid Meyer (Dänemark). Ein derartiges Verzeichnis wurde von Musikern und Jazzfreunden verlangt, um über die laufenden Veranstaltungen informiert zu sein. Im Frühling 1982 wird die IJF eine Schallplatte mit neuen, wichtigen Gruppen der europäischen und internationalen Szene herausbringen.

Die IJF ist mit den Kultusministern aller deutscher Länder in Verbindung getreten, um die Jazzausbildung und Jazz-Information an den Schulen zu intensivieren. Der zu diesem Zweck von Joachim Ernst Berendt entworfene Brief wird nunmehr an die Kultusminister der anderen europäischen Länder gerichtet werden. IJF-Präsident Charles Alexander sagte in Aarhus: „Dieses Programm unterstreicht die wichtige Rolle, die die Jazzföderation für die Sache des Jazz spielt. Wir sind zuversichtlich, daß Musiker, Jazzfreunde und Journalisten aus diesen Projekten Nutzen ziehen werden.“ Kontaktanschrift für die BRD: Joachim E. Berendt, Südwestfunk Baden-Baden, Postfach 820, 7570 Baden-Baden, Tel. 0 72 21 / 27 62 258.



Helen Humes

12. Seminar für Jazz Boswil/Schweiz

Vom 29.-31. Januar 1982 findet das 12. Seminar für Jazz der Stiftung Künstlerhaus in Boswil in der Schweiz statt. Da bei diesem Workshop das Ensemblespiel in verschiedenen Besetzungen im Mittelpunkt steht, wurde die Teilnehmerzahl auf 17 beschränkt. Die Teilnehmer sollen über gute Kenntnisse und Fähigkeiten im Lesen von Noten und Akkordsymbolen

sowie in Instrumentalpraxis und Jazztheorie verfügen. Die Leitung liegt in Händen von Joe Viera, der neben Axel Prasuhn auch unterrichtet. Das Kursgeld (incl. Unterkunft mit Vollpension) beträgt sfr. 250.—. Anmeldungen sind zu richten an das Sekretariat des Künstlerhauses Boswil, CH-5623 Boswil, Tel. 7 42 85.

New Jazz Meeting Baden-Baden 1981

Das New Jazz Meeting Baden-Baden wird in diesem Jahr John Coltrane gewidmet sein. Es steht unter dem Titel „We'll remember Trane“. 12 Musiker aus 4 Ländern, unter ihnen fünf Tenor- und Sopransaxophonisten, werden klassische Coltrane-Themen und -Kompositionen spielen, die das Erbe John Coltranes weiterentwickeln. Produzent Joachim Ernst Berendt sagt: „Coltrane ist heute. In unserem Meeting geht es nicht um Erinnerungen an die 50er und 60er Jahre. Jeder zeitgenössische Jazzmusiker weiß, wie lebendig das Coltrane-Erbe ist. Dieses Erbe wollen wir auch für die 80er Jahre fruchtbar machen.“

Zu den Musikern des Meetings werden gehören: Albert Mangelsdorff, der amerikanische Bassist Rick Rozie, die beiden Schlagzeuger Rashied Ali (Coltranes letzter Drummer) und Janusz Stefanski, die deutschen Saxophonisten Roman Schwaller und Gerd Dudek,

sowie der Engländer Alan Skidmore, aus Polen der Trompeter Tomasz Stanko, der Pianist Slawomir Kulpowicz, die Saxophonisten Tomasz Szukalski und Leszek Zadlo, zudem der Gewinner des SWF-Jazz-Preises, Bernd Konrad. Joachim Ernst Berendt: Wir hatten noch nie so viele polnische Musiker beim New Jazz Meeting. Aber es gibt kein Land in Europa, wahrscheinlich in der Welt, in dem das Coltrane-Erbe so lebendig ist wie in Polen.“

Das Meeting beginnt als Workshop in den Baden-Badener SWF-Studios vom 23. bis 26.11. und wird mit einem Konzert, in Zusammenarbeit mit dem AstA der Universität Mainz, am 27.11.19.00 Uhr im Elzer Hof, Mainz, abgeschlossen. Der SWF produziert aus dem Meeting 6 Sendungen für den Hörfunk und 2 Sendungen für das Fernsehen. Fernsehregie führt der bekannte polnische Fernseh-Jazz-Spezialist Andrzej Wasilewski.

Rainer Brüninghaus wird vom 1.-15. Dezember mit seinem Trio auf Tournee gehen. Der Pianist macht im Rahmen dieser Gastspielreise auch Aufnahmen für den Norddeutschen Rundfunk. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 026 37 / 6 56 68.

Martin Weiss wird den 2. Workshop für Jazzgeige vom 29. November bis 4. Dezember in Essern bei Minden wiederholen. Kontaktanschrift: Martin Keck, Lausitzer Str. 23, 1000 Berlin 36, Tel. 0 30 / 612 43 22.



Gewinner des SWF-Jazz-Preises, Teilnahme am New Jazz Meeting Baden-Baden: Bernd Konrad
Foto: Hans Kumpf

Jazzwerkstatt international ist der Titel eines neuen Buches von Dr. Bert Noglik, daß voraussichtlich Anfang nächsten Jahres im Verlag Neue Musik, DDR, Berlin, erscheinen wird.

Das **Jazz-Dokumentationszentrum in Holland** hat seit 1. Oktober ein neues Domizil. Anschrift: Jazz/Dokumentatie Centrum P. O. Box 120, N-7460 AC Rijssen, Holland.

JAZZ PODIUM

Nr. 12/XXX Dezember 1981
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E X

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

Bireli Lagrene

7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHWIDSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

02-38

901

6368203

Musik der Sinti (I)

Neue Wege gehen, den musikalischen Horizont erweitern, ohne Verrat am musikalischen Erbe Django Reinhardts, der größten Musikerpersönlichkeit in der europäischen Geschichte ihres Volkes, zu üben, das schreiben sich neuerdings immer mehr Sintimusiker auf die Fahne bzw. ins Notenheft. Dabei haben Djangos zeitlose Welthits, der „swing-valse“, die Musette oder der modernisierte Folkjazz der Sinti zur Zeit Konjunktur wie kaum jemals zuvor. Das elektronische Siebzigerjahrzehnt treibt nun nach deutlichen Übersättigungsanzeichen Scharen von Musikfreunden (fast) jeden Alters und unterschiedlichster musikstilistischer Anhängerschaft in die Konzerte derjenigen, die über all die Jahre hinweg unbeirrt von allen Trends und Strömungen ihre akustische Musik, die Musik Django Reinhardts, die mit Elementen ihrer Folklore versehenen Interpretationen von Jazzstandards oder umgekehrt, verjazzte Versionen ihrer Volkslieder dargeboten haben und dies auch weiterhin tun. Dabei zeigt sich in dem Verhalten des Publikums eine Seite der schizoiden Haltung gegenüber der völkischen Minorität in unserem Land, die sich wie ein roter Faden durch die Historie des Romvolkes zieht. Wo sie auch hinkamen auf ihrem Zug gen Westen², ihre hohe Musikalität wurde geschätzt, um ihre Freiheit wurden sie beneidet, aber ansonsten wurde größten Wert auf gesellschaftliche Distanz gelegt, die man stets mit diskriminierenden Mechanismen abzuschirmen verstand. „Spiel, Zigeuner, spiel für uns - und ziehe weiter“³, kennzeichnet auch heute noch die herrschende Einstellung. Als das Darmstädter Kulturamt im Sommer 1978 ein „Jazzpicknick“ veranstaltete und das hierfür engagierte Hans ehe Weiss Quintett sich um einen Stellplatz für die Wohnwagen bemühte, ließ der Leiter des Darmstädter Verkehrsamtes verlauten, daß er es am liebsten sähe, wenn „die anfahren, auftreten und dann wieder abreisen“.⁴

Vorurteile, die über Generationen hinweg weitergegeben werden, halten sich besonders hartnäckig und verhindern als psychologische Barriere eine gesellschaftliche Integration auf der Basis der Egalität. Vielfach ist es die durch die Distanzierung bewahrte Unwissenheit über die konkreten Lebensumstände der Sinti, die die Vorurteile erhalten: Weil man nicht weiß, wovon sie leben, liegt es nahe, an die Überlieferung vom „stehlenden Zigeunerpack“ zu glauben. Dabei sind die meisten der etwa 50 000 in der Bundesrepublik lebenden Sinti und Roms längst seß-

haft geworden, haben ein festes Arbeitsverhältnis oder gehen einem Händlerberuf nach. Unter den letzteren gibt es freilich auch solche, die den Handel (zeitweise) ambulant betreiben. Zu einer Integration in die einzelnen Gemeinden unter Wahrung ihrer ethnischen Eigenheiten kann es indessen ohne den Fall der gesellschaftlichen Schranken nicht kommen. Einen kleinen Schritt in die richtige Richtung unter Verwendung des Vehikels Musik war eine Veranstaltung im Oktober 1979 in Darmstadt, die als „offene Begegnung zwischen Zigeunern und der Bevölkerung“ konzipiert war, die Wirkung sollte jedoch nicht überschätzt werden. Das Musikfest, bei dem sich ein großer Teil der deutschen Sintimusiker mit ihren Formationen präsentierte, war dann auch mehr ein faszinierendes musikalisches Ereignis, flankiert von Diskussionen und Informationen. Für zahlreiche Besucher beschränkt sich der Zweck derartiger Sinti-treffen neben der akustischen Unterhaltung auf den einer Exotenschau und Fotoattraktion, man denke nur an das jährliche Touristenspektakel in Saintes-Maries-de-la-Mer in Südfrankreich oder auch an die von der katholischen Kirche 1967 und 1977 in Altenberg veranstaltete „Internationale Zigeunerwallfahrt“, deren Prozessionen und Gottesdienste durch Sintimu-

siker einen musikalischen Rahmen erhielten.

Traditionspflege wird bei den Rom großgeschrieben. Die hohe Musikalität unter ihnen erklärt sich nicht zuletzt auch durch die jahrhundertealte Tradition des Musikerberufes, der oft über Generationen hinweg weitervermittelt wird. Die Lebendigkeit der musikalischen Tradition im täglichen Leben der Rom, die schon im frühen Kindesalter erfolgende Begegnung mit Instrument und Musik durch den selbst musizierenden Vater, ist regelmäßig der Grundstein, mit dem brillante technische Fertigkeit und nicht selten auch musikkreatives Potential fortgesetzt werden. Die typischen Instrumente ihrer Volksmusik sind die Saiteninstrumente, allen voran die Gitarre, die Geige, die Laute (sie hat die älteste Tradition, ist heute noch als Cobza auf dem Balkan verbreitet, ansonsten von der Gitarre verdrängt), das Cymbalum (Rumänien), das wie ein Bauchladen getragen wird und dessen Saiten mit Klöppeln angeschlagen werden, desweiteren die Panflöte (Naiu), das Akkordeon (Frankreich), Trommeln und Tambourin (als Tanzbegleitung). Als Django Reinhardt 1934 zusammen mit dem Geiger Stephane Grappelli den „Hot Club de France“ gründete, flossen in das Konzept dieser Jazzformation sowohl in dessen Komponente Instrumentation als auch in die Kompositionen, die Reinhardt für sie entwarf, Gedankengut der Romani-Folklore ein. So besteht die Rhythmusgruppe in Form der zwei Rhythmusgitarren aus einem Romano-, im Kontrabaß (und später dem Schlagzeug) aus einem Jazzbau-

Hielt an der Klangkörperstruktur des Hot Club de France fest: Schnuckenack Reinhardt

Foto: Hans Kumpf



stein. In seinen Kompositionen sind neben Jazz Elementen des Swing-valse, der Musette, die er als Mitglied Pariser Musette-Kapellen, u. a. der des Akkordeonisten Jean Vaissade kennengelernt hatte, der französischen Moderne, typische Melodiestructuren der Romani-Folklore zu finden. Mit diesem Rezept lieferte er einen stilbildenden Beitrag zur Jazzentwicklung, den bisher einzigen eines Europäers in der ansonsten amerikanischen Jazzgeschichte.

1. Schnuckenack Reinhardt Quintett

Lange Zeit hielten die Sinti-Formationen an der Klangkörperstruktur des „Hot Ciub“ fest, so beispielsweise das Schnuckenack Reinhardt Quintett, die erste in Deutschland Mitte der 60er Jahre erfolgreich gewordene Folgeformation des „Hot Club“, die die Konzertsäle füllte und zahlreiche Fernsehauftritte erhielt: Schnuckenack Reinhardt, Geige, Daweli Reinhardt, Sologitarre, Bobby Falta und Spatzo Weiss, Rhythmusgitarren und Hojok Merstein, Kontrabaß; in späteren Besetzungen sind u. a. die Gitarristen Ricardo Reinhardt, Holzmanno Winterstein, Schmechling Lehmann, Puppä Dörr und Häns'che Weiss sowie die Bassisten Jani Lehmann und Lili Reinhardt zu finden. Nur selten veränderte Reinhardt diese Besetzung, einmal zur Reduzierung zum Quartett, wobei er zur Geige, Gitarre und Baß das Cymbalum, gespielt von Laszlo Nyari, gruppierte, einmal durch Hinzuziehung der Sängerin Lida Goulesco. Das Repertoire der Gruppe ruhte stets auf den drei Säulen „Django“, Jazzstandards und Folkloretraditionals, sowohl aus der eigenen als auch aus der des Balkans, vor allem Ungarns (die Ähnlichkeit zwischen beiden beruht auf der wechselseitigen Beeinflussung, die in den Jahrhunderten der Koexistenz beider Musikkulturen stattfand, nachdem der Zug der Rom die Balkanhalbinsel erreicht hatte; die heutige Volksmusik der Rom hat sich während der langen Zeit ihrer Wanderung und des Aufenthaltes an deren jeweiligen Stationen, wo sie die unterschiedlichsten Musikkulturen vorfanden, nach und nach herausgebildet), mit zeitweise wechselnden Schwerpunkten. Dazwischen finden sich aber auch gelegentlich Titel noch anderer stilistischer Provenienz, die Reinhardt für eine Swingadaption geeignet erschienen, z. B. Peter Kreuders „Was Du mir erzählt hast von Liebe und Treu“ oder Bill Haleys „Rock around the clock“. Dabei wird allerdings auch erkennbar, daß Reinhardt bei dem Ziel, ein breites Publikum zu erreichen, bisweilen doch in die allzu seichte Unterhaltungsschublade griff.

So mancher heutige Bandleader hat sich in Reinhardts Quintett den letzten Schliff geholt. Mehr als ein Dutzend Schallplattenveröffentlichungen, darunter die ersten

Folgen der populär gewordenen Serie „Musik deutscher Zigeuner“ sowie eine würdige Referenz an den großen Musiker einer Sippe „Remember Django“ (Phillips 6305954), dokumentieren Schnuckenack Reinhardts Erfolgsweg, den er neuerdings mit dem Album „Jak-Swing“ (Feuer-Swing) fortzusetzen gedenkt (RCA 28415). Mitglieder seiner aktuellen Gruppe sind der Sologitarrist Forello Reinhardt, die Rhythmusgitarristen Ricardo Reinhardt und Unge Schmidt sowie der Bassist Arnold Weiss. Schnuckenack Reinhardt liebt die elegante, disziplinierte, geschliffene Geigenlinie mit intensiven Vibratos, die von der jüngeren Geigergeneration in abgeschwächerem Maße eingesetzt (z. B. Martin Weiss, Titi Winterstein) oder ganz abgelehnt werden (Zipflo Reinhardt). Abgesehen von abgedroschenen „Sweet Georgia Brown“ präsentiert die Gruppe die gewohnt abwechslungsreiche Titelauswahl: 6 Eigenkompositionen unterschiedlichen Profils, darunter zwei Swingnummern („Jak-Swing“, Schetra-Swing“-Geigenswing), den Brückenschlag nach Ungarn mit den „Csardas I/H“ und Franz Liszts „Liebestraum“, weiterhin Djangos „Djangology“, Gershwins „The Man I love“ und das vibratobeladene „Nostalgie“, ein langsamer Walzer, der mit Vehemenz das Klischeebild assoziiert, vom „ständelnden“ Stehgeiger, der in einer Pusztagartenwirtschaft - spiel, Czigany, spiel - Liebespaaren emotionale Schützenhilfe leistet. Noch wirkt die Interpretation der alten Zugpferde und die nach deren Muster gestrickten eigenen Nummern in der Mehrzahl frisch und unverbraucht, dennoch steht zu fürchten, daß Schnuckenack Reinhardt in dieser „klassischen“ Marschroute langsam erstarrt.

2. Das Häns'che Weiss Quintett

Als Häns'che Weiss, Jahrgang 1951 und in Berlin geboren, 1972 sein erstes Quintett aus seinen ehemaligen Mitmusikern bei Schnuckenack Reinhardt, dem Gitarristen Holzmanno Winterstein und dem Bassisten Hojok Merstein, sowie dem erst 15jährigen Geiger Titi Winterstein und dem Gitarristen Zirol Winterstein formierte, hielt er zunächst völlig an dem bewährten Erfolgskonzept für Instrumentation und Repertoire fest, setzte damit nicht nur die Reihe „Musik deutscher Zigeuner“ ohne Qualitätszäsur fort, sondern führte seine Gruppe allgemein auf den Rang des zweiten Markenzeichens für gute Sintimusik in Deutschland. „Dja Maro Drom“ war dann auch der programmatische wie entschlossene Titel eines Albums, das Häns'che Weiss 1974 veröffentlichte: Wir gehen unseren Weg. Es sollte ein durchaus erfolgreicher Weg werden, und als er 1977 mit dem bemerkenswerten Album „Fünf Jahre Musik deutscher Zigeuner“ musikalische Bilanz zog, war diese zwar positiv, doch Weiss wollte in diesem Konzept nicht erstarren, zu sehr faszinierte ihn die Entwicklung des zeitgenössischen Jazz und der modernen Jazzgitarre, so daß er Anfang 1978 spontan seine Gruppe auflöste. Ein Jahr später formierte er vorübergehend noch einmal ein Quintett mit der alten instrumentellen Besetzung (mit seinen Neffen Martin Weiss, Geige, Romani Weiss, Gitarre sowie Rainer Weber, Gitarre und Willi Rehm, Baß), doch der Entschluß zu neuen musikalischen Wegen war gefaßt. Der erste durchaus legitime Schritt der Veränderung des traditionellen Klangbildes des ehrwürdigen

Klangbildveränderung durch eine stärkere Orientierung zum Jazz: Häns'che Weiss

Foto: Siegfried Maeker



„Hot Club de France“ ist der der Instrumentation der Gruppe, ein Schritt, den ja der späte Django Reinhardt auch noch getan hat. Schon zu seiner erwähnten „Bilanzproduktion“ hatte Weiss den Trompeter Oscar Klein, der dem traditionellen Jazz und dem Blues besonders verbunden ist, als Gastsolist hinzugezogen. Beim 79er Quartett hatte er die starre Funktionsteilung in Solo- und Rhythmusgitaristen aufgehoben und jedem Möglichkeit zur solistischen improvisatorischen Entfaltung gegeben. Nach einer zweijährigen Denkpause gründete Häns'che Weiss 1981 sein neues Ensemble, mit dem er sich am musikalischen Wendepunkt stehen sieht: „Das Quintett gibt es nicht mehr, weil ich darin für mich eine musikalische Sackgasse sehe. Gegenwärtig habe ich den Drang, mit Musikern aus den verschiedensten Stilrichtungen und den mir bisher „musikalisch fremden Instrumenten“ zusammenzuspielen.“ Die Brücken hinter sich abbrechen tut Weiss indes auf der ersten LP des neuen Ensembles nicht, ganz so radikal soll die Umorientierung nicht vonstattengehen. Zum Glück, muß man sagen, denn das reizvolle an der LP ist, daß sie im ausgewählten Tonmaterial ausgehend von der bisher gespielten Musik den Prozess der Umorientierung schrittchenweise widerspiegelt. Dabei stehen Djangos „Double Whisky“ und „Rutschi som“ (ein von Häns'che Weiss gesungenes Traditional) für den Ausgangspunkt, „Just Friends“ für den Übergang, die südamerikanisch eingefärbten Nummern „Resamba Romani“ und „Rendezvous“, die stimmungsvolle Jazzballade „Fall of leaves“, bei der Häns'che Weiss seiner Bewunderung für Jazzgitarristen wie Jim Hall und Joe Pass Ausdruck gibt, markieren bereits Stationen der neuen Richtung. Bemerkenswert dabei ist, daß mit diesen offensichtlich auch ein zunehmendes kompositorisches Engagement einhergeht, denn die Mehrzahl der Stücke sind „aus eigener Schreibe“. Die Klangbildveränderung erfolgt durch eine stärkere Orientierung zum Jazz in zweifacher Art und Weise: Einmal durch die bereits erwähnte Veränderung der Instrumentation mittels Heranziehung typischer Jazzinstrumente, zum anderen durch eine Umgewichtung des Jazzanteils im herangezogenen Tonmaterial. Vom 79er Quintett sind nur noch Martin und Romani Weiss im Ensemble, hinzu kamen 4 Jazzer (!) und ein Akkordeonspieler, der Schweizer Walter Buri, der sich gewöhnlich mit Musette, Zirkus- und Schaubudenmusik beschäftigt, was er treffsicher in seinen Kompositionen „Valse la dance“ und „Manege“ einfängt. Vom Jazz her kommen der Wiener Pianist Albert Mair, der auch zur Gruppe des Geigers Zipflo Reinhardt gehört, der Mundharmonikaspieler Dieter Goal, Mitglied des Ulmer Jazzquintetts, der Züricher Kontrabassist Hans Hartmann sowie der indische Per-



Deutlicher Schwerpunkt im folkloristischen Tonmaterial: La Romanderie

Foto: Paul Gerhard Deker

kussionist Trilok Gurtu, der freilich nicht nur Jazzrhythmik, sondern auch - und das gibt der Begegnung noch eine zusätzliche Note - indische Perkussionstradition mitbringt und in den Folkjazz des Ensembles einfügt - für die Folkkomponente eine Begegnung mit den Wurzeln. Musik mit vielen „Couleurs“, klangfarbenreich durch Instrumentation und stilistische Schattierung (Chapeau Claque 2081).

3. La Romanderie

Ein besonders reizvolles Ergebnis im Klangbild ihrer Musik durch das Abgehen von der verbreiteten Instrumentation nach dem Vorbild des „Hot Club“ erzielte die 1973 in Dortmund gegründete Sintiformation La Romanderie, indem sie Akkordeon und Harfe den traditionellen Saiteninstrumenten Geige, Gitarre und Baß eingliederte. Mit dieser Instrumentation zeichnen sich auch die Besonderheiten ihres Repertoires ab, das sich zwar grundsätzlich auf die üblichen drei Komponenten - Djangos Kompositionen, Jazzstandards und Folklore - stützt, jedoch einen deutlichen Schwerpunkt im folkloristischen Tonmaterial hat und daneben speziell für das Akkordeon typische Musette-Nummern enthält. Wilhelm Krause, Akkordeon, Reinhold Lora, Geige, Hugo Krause, Sologitarre, Wilmar Freiwald und Josef Krause, Rhythmusgitarren, Anton Frantz, E-Baß (!) und Reinhold Frantz, Harfe, sind Könnern auf ihren Instrumenten und von einer beeindruckenden Musikalität, die sich in einer eigenwilligen, gehaltvollen Interpretation der Stücke deutlich hörbar niederschlägt. Während in den meisten

Formationen eine oftmals zu starke personelle Frequenz herrscht, zeichnet La Romanderie eine Beständigkeit aus, die Rückschlüsse darauf zuläßt, daß hinter dem musikalischen Konsens auch ein solcher zwischenmenschlicher Art besteht. Zwar fördert eine gewisse Frequenz den Ideenzufluß in einer Gruppe, jedoch traten diesbezüglich bei der Romanderie bislang keine Ermüdungserscheinungen auf. Und noch etwas zeichnet ihren Vortrag aus: Die rhythmisch betonteren Stücke werden mit vehementem Drive, schwingender Rasanzenz und mitreißender Begeisterung dargeboten, was sich auf ihren Plattenproduktionen (z. B. „Gypsy Swing“, 1976, CBS 81502) nur unvollständig vermittelt, wie man es sich für Live-Konzerte jedoch nur wünschen kann. Daß sich die Harfe wie andere Saiteninstrumente für swingende Jazzimprovisationen eignet, hat Alice Coltrane oder der Holländer Johnny Teupen bereits bewiesen, und für das Akkordeon gilt nichts anderes, denkt man an so namhafte Vertreter wie Art van Damme oder Frank Marocco. Lora spielt eine sehr typische Romano-Geige mit intensivem Vibrato, das fraglos unerläßliche Ornamentik der volksmusikalischen Interpretationen ist, ansonsten bevorzugt er - im Unterschied zu Schnuckenack Reinhardt - die kurze, aber stark bewegte, tänzelnde Geigenlinie, die er mit individueller Ausdruckskraft und pulsierender Dynamik ausstattet.

4. Titi Winterstein Quintett

Als Häns'che Weiss 1978 sein Quintett auflöste, beschloß der Geiger Titi Winter-



Innere Beziehung zur musikalischen Tradition seines Volkes: Bireli Lagrene

Foto: Klaus Mämpfer

stein, mit dem Rest der Formation eine eigene Kapelle zu gründen. Lulu Reinhardt wechselte auf die Position des Sologitarristen, dessen Qualifikationen er sich längst neben seiner Tätigkeit als Rhythmusgitarrist bei Häns'che Weiss angeeignet hatte. Anstatt eine weitere Rhythmusgitarre hineinzunehmen, entschied sich Winterstein für Veränderung der Klangpalette des bisherigen Quintetts, auch im Hinblick darauf, nicht nur als dessen Folgeformation zu gelten, die im Fahrwasser seines Erfolges mitschwimmen möchten, sondern um mit der ersten eigenen Gruppe auch ein eigenes Konzept vorzustellen, das sich bereits in der Besetzung andeuten sollte. Winterstein lud deshalb seinen Cousin, den erfahrenen elsässischen Pianisten Silvano Lagrene, zur Mitwirkung ein, der jedoch nicht nur die Rhythmusgruppe verstärkt, sondern auch eine geistvolle Begleitung und inspirierte Soli beisteuert. Für die bisherigen beiden Plattenproduktionen wurde der Sound des Quintetts durch Hinzuziehung von auserwählten Gastsolisten zusätzlich erweitert, so beim Debutalbum „Saitenstraßen“ (INT 160117) durch den farbigen Amerikaner Lee Reed, der mit seinem bluesgetränkten Mundharmonikaspiel rauhe (wenngleich durch eine falschverstandene Aufnahme-technik etwas abgeglättete), urwüchsige Akzente in den elegant-fließenden Swingjazz setzte, bei „I Raïsa“ (INT 160134) durch die Sängerin Bimbam Merstein, die in dem Titelstück in Romanesstimmungsvoll die Freude über den Frühlingsanfang und der damit beginnenden Reisezeit besingt, und den Akkordeonisten Enzo Biordi, der für seckfröhliche Musette-Atmosphäre sorgt. Zeigt sich Win-

terstein bei der Instrumentierung des Klangkörpers entschlossen zu einer Weiterentwicklung des überkommenen klanglichen Spektrums, weist hingegen das Repertoire des Quintetts keine Besonderheiten gegenüber der bereits vorgestellten Formationen auf. Es verteilt sich ausgewogen auf die mehrfach erwähnten Quellen Django, Jazzstandards, Folklore, Musette. Demzufolge scheint das Quintett darauf bedacht zu sein, das musikalische Markenzeichen „Musik deutscher Zigeuner“ nicht nur der Bezeichnung, sondern auch der traditionellen Konzeption nach fortzuführen. Wenngleich die Titelauswahl Sorgfalt erkennen läßt, möchte man ihr doch etwas mehr Mut zu neuem Tonmaterial wünschen, zu einer Weiterentwicklung des bewährten Konzepts, was nicht zwangsläufig zu einem Bruch mit der Tradition führen muß, sondern in einem kontinuierlichen Prozeß erfolgen kann. Dem Stamm der Formation merkt man das jahrelange gemeinsame Musizieren an; ohne routiniert zu wirken, sind die Spieler glänzend aufeinander eingestellt, liefern ein exaktes Zusammenspiel, fließende Wechsel, einen temperamentvollen, kompakten Sound. Anpassungsfähigkeit und Feingefühl - besonders bei der Rhythmusgruppe - bewirken, daß sich die jeweiligen Gastsolisten reibungslos in die Gruppe einfügen und sich entfalten können. Die beiden Stammsolisten Winterstein und Reinhardt beherrschen nicht nur technisch ihr Instrument, sondern demonstrieren waches Formbewußtsein für den Aufbau ihrer themengebundenen Improvisationen, Einfallsreichtum und Lust am gegenseitigen Zuspilungsfähiger Motive.

5. Bireli Lagrene Ensemble

Das Ensemble mit dem jüngsten Bandleader (Jahrgang 1967), dem Sologitarristen Bireli Lagrene, ging 1978 aus dem „Hot Club d' Alsace“ hervor und verzeichnet in der kurzen Zeit seines Bestehens einen besonders steilen Popularitätsanstieg. Hauptgrund dafür ist fraglos seine Attraktion in Person des bereits als „Wunderkind“ apostrophierten 14jährigen Gitarrenvirtuosen. Aber die gesamte Überzeugungskraft des Ensembles gründet freilich in der Qualität jedes einzelnen Musikers und dessen Beitrag zum Zusammenspiel. Deshalb ist die Sache mit dem „Wunderkind“ eher ein Kunstgriff der Promotion, denn ein zuverlässiger aussagekräftiger musikalischer Maßstab. Den Titel sollte man so Ausnahmeerscheinungen wie Mozart vorbehalten. Will man ihn dennoch verleihen, so sollte man die richtigen Relationen offenlegen. In Romkreisen sind kindliche Instrumentalvirtuosen aufgrund der früh einsetzenden familiären Musikerziehung keine Seltenheit (namhafte Beispiele, die einstmalig ebenso Aufsehen erregten: Titi Winterstein oder die Franzosen Raphael Fays und Boulou Ferre). Und: in Japans Musikdrillstätten gibt es einige hundert Kinder, die Geigenkonzerte europäischer Klassiker mit einer atemberaubenden und zugleich besorgniserregenden technischen Perfektion herunterspielen. Was sie indes vom Romnachwuchs unterscheidet, ist ihre innere Beziehungslosigkeit zu der Musik, die sie spielen; die Kunst erschöpft sich im Handwerk. Bireli hat diese innere Beziehung zur musikalischen Tradition seines Volkes. Interpretation und vor allem Improvisation zeugen von einer weitentwickelten intellektuellen wie emotionalen Identifikation mit der Musik, die er mit seinem Ensemble spielt. Intellektuelle Durchdringung ist nicht gleichzusetzen mit Beherrschung von Notenschrift, Harmonielehre und Kontrapunkt - das können die meisten Rommusiker nicht -, sondern bedeutet das empirische Erfassen harmonischer und melodischer Zusammenhänge, der Strukturen, der Form usw. Bireli interpretiert bereits mit individuellem Ausdruck, er spult keine einstudierten Improvisationen ab, sondern entwickelt spontan und mit logischem Aufbau aus dem vorgegebenen Thema. „Eine Melodie muß ich dreimal hören, dann habe ich sie im Kopf“. Zuhause ist er im elsässischen Soufflenheim, wo er seit dem 6. Lebensjahr bei seinem Vater, dem in den Dreißigerjahren populären Gitarristen Fiso Lagrene, in die Lehre ging. Bei der musikalischen Konzeption des Ensembles gibt es Parallelen zu derjenigen von Häns'che Weiss. Das Stammensemble besteht aus einem „Rumpf-Hot-Club“, nämlich ohne Geiger: Neben Bireli sein Bruder Gaiti und Tschirglo Weiss, Rhythmusgitarren, und der tschechische Jazz-Bassist Jan Jankeje, der

sich als Nicht-Sinti, als „Gadje“, ein erstaunliches Feeling für deren Musik angeeignet hat, begünstigt freilich durch deren Affinität zum Jazz.

Auch das Bireli Lagrene Ensemble sieht seine Aufgabe nicht in der Pflege der Hot-Club-Tradition erschöpft, sondern ist bestrebt um Weiterentwicklung, angefangen mit der Veränderung des Klangbildes, die es durch eine stärkere Orientierung am Jazz - in zweifacher Art und Weise - erzielt: Einmal durch eine Umgewichtung des Jazzanteils am herangezogenen Tonmaterial, zum anderen durch die Heranziehung typischer Jazzinstrumente wie Saxophon, Trompete oder Vibraphon. Umgewichtung, wie gesagt, denn es bleibt das Bekenntnis zu den Wurzeln, so laute der Titel des Debütalbums auch „Routes To Django“ (jazzpoint 1003) und nicht „away from Django“, sondern eine Weiterentwicklung, wie es der späte Django noch vorgezeichnet hat. Dazu gehört selbstverständlich auch eigene Kompositionstätigkeit. Alle vier warten hierbei mit bemerkenswerten Ergebnissen auf, erstaunlich wiederum Birelis Stilsicherheit und Gespür für wirkungsvollen melodischen Aufbau (z. B. „Bireli Swing 1979“, „Bireli Blues 1979“, oder „Bluma“). Die Klangpalette erweitern auf „Routes to Django“ der Sintigeiger Schmitto Kling (womit für eine Nummer der Hot Club komplett ist), der Pianist Jörg Reiter, der Vibraphonist Wolfgang Lackerschmid und der Trompeter Bernd Marquart; bei der neuesten LP, „Bireli Swing 81“ (jazzpoint 1009), sind es der Saxophonist Bernd Rabbe, Mitglied des Erwin Lehn Orchesters beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart, und der farbige amerikanische Schlagzeuger Allen Blairman, der aus dem Lager des freien Jazz kommt, sich in die vehement swingende Musik des Ensembles doch überraschend gut einzuweisen versteht, wenngleich er stellenweise etwas holprig wirkt. Bei der Auswahl der Fremdkompositionen greift man nahezu ausnahmslos auf Welthits zurück: Hamilton/Lewis' „How high the moon“, Cole Porters „Night and day“, Braham/Furbers „Limehouse Blues“, Gershwins „Lady be good“ und natürlich Djangos „Nuages“ und „Djangology“; trotz deren ambitionierter Interpretation wäre auch hier mehr Mut zur Herausforderung von „abseitsliegenderem“, nicht so oft gehörtem Material begrüßenswert. Bireli, der in einigen Nummern auch sein Interesse an brasilianischem Spielstil anklingen läßt (z. B. in Jobims „Wave“), wurde anlässlich einer Prämierung mit einem 10 000 Mark-Stipendium für ein Studium an der Berklee School of Music in Boston ausgerüstet; bleibt zu hoffen, daß allzuviel Theorie ihm nicht seine gelöste, emotionale Spontanität und Ursprünglichkeit nimmt. Seine Karriere steht weiter im Aufwind: Nachdem er vergangenes Jahr mit Stephane Grappelli und Niels Henning Ørsted Pe-

dersen konzertiert hatte, kam es diesen Sommer zu Begegnungen mit der Stargitarrentroika Al Di Meola/John McLaughlin/Paco DeLucia bei deren Deutschlandgastspielen.

6. Duo Z

Der Name bereits wirkt provokativ, weckt düstere Erinnerungen: In Hitlers Konzentrationslagern wurden ihre verfolgten Verfahren mit einem „Z“ gekennzeichnet, eine der Kategorien unwerten Lebens. Ganz anders als man sie bisher zu hören gewohnt war, sind dann auch die „Deutschen Zigeunerlieder“ des Duo Z, bestehend aus Rudko Kawczynski und Tornado Rosenberg. Die Musik, die vertraute swingende Gitarrenbegleitung ist Beiwerk, Vehikel für das verbale Anliegen in Form von aufrüttelnden, anklagenden, bissigen, aber auch lyrischen Texten über die finstere (KZ-)Vergangenheit der Sinti, die bis heute ausgebliebene Wiedergutmachung, über ihre gegenwärtige Situation, die anhaltende soziale Diskriminierung, aber auch über allgemeinpolitische Themen wie die Veränderung der Landschaft und die Umweltbelastung. Eine Kostprobe: „Weil meine Augen dunkel sind/und weil du mich seit der Geburt jetzt schon, /obwohl ich doch so lang wie du hier wohn! /Wie lange soll's so weitergehn? /Bringen wir den Kreislauf nicht zum stehn, /werden wir am Ende untergehn“. Das Engagement der beiden Musiker geht über ihre Lieder hinaus, so sind sie beispielsweise Mitbegründer einer der wenigen Selbsthilfeeorganisationen, der „Hamburger Rom und Sinti Union e. V.“. Die treffsicher formulierten Texte erregen nicht nur Aufmerksamkeit beim Zuhörer, sie hinterlassen Wirkung, geben Denkanstöße. Bedauerlich, daß dabei die Musik etwas zu kurz kommt, vor allem im Hinblick auf das Talent der beiden Gitarristen, das sie in anderen Formationen ausgiebig entfalten. Auf ihrer kürzlich veröffentlichten LP („Ganz anders - Deutsche Zigeunerlieder“, plane 88 257 G) wird immer dann ausgeblendet, wenn es instrumental interessant wird, als fürchte man eine Ablenkung. Dabei könnte das Vehikel noch effektvoller, mit einer größeren Breitenwirkung dienen, wenn man seine Attraktivität nicht vernachlässigen bzw. unterschätzen würde.

Gerhard Litterst

Fortsetzung folgt

Schallplattenhinweise

Schnuckenack Reinhardt Quintett-Musik deutscher Zigeuner I - IV, Da Camera 95015/20/25/35
15. 3. 1973, Intercord 160031
Live, Intercord 160035
Swing Session, Intercord 160010
Swinging With, Philips 6305 171
Musik der Zigeuner, Philips 6305 260
The Man I Love, Philips 6305 188
Czardas, Pusztas und Zigeuner, Philips 6305 303
Wonderful Swing, Philips 6305 323
Häns'che Weiss Quintett -Musik deutscher Zigeuner V, VI, Da Camera 95040/45
Dja Mara Drom, Songbird/EMI 1C 06231123
Das HWQ, Songbird/EMI 1C 06231137
Fünf Jahre Musik deutscher Zigeuner, Intercord 160 088
La Romanderie-Swing Mamam, Bruderherz, CBS, 80645
Bezugshinweise: Chapeau Claque/Eulenspiegel, jazzpoint, Reinsburgstr. 104, 7000 Stuttgart 1

Quellenhinweise

(gleichzeitig empfehlenswerte Literatur):
Geigges/Wette, Zigeuner heute - Verfolgung und Diskriminierung in der BRD, Lamuv-Verlag, Bornheim-Merten, 1979
Schwab/Wüpper, Zigeuner - Porträt einer Randgruppe, Buchverlag, Luzern u. Frankfurt, 1979
Yours, Die Zigeuner, Klett-Verlag, Stuttgart, 1970

Fußnoten

1 Die sog. Zigeuner empfinden diese und andere Bezeichnungen („Gypsy“) als verbale Diskriminierung (im Hinblick auf die Ableitung des Wortes von „Gauerner“). Sie selbst nennen sich Rom, was in ihrer Sprache, der Romani Cib, schlicht „Menschen“ bedeutet. Dem wurde im folgenden Rechnung getragen, wobei freilich Zitate unverändert bleiben. Daneben ist „Rom“ auch eine Stammesbezeichnung. Die in Deutschland lebenden Rom gehören zu den Stämmen Sinti und Rom. Da für den Außenstehenden eine exakte Unterscheidung i. d. R. nicht möglich ist, hat sich die generelle Bezeichnung „Sinti“ für alle in Deutschland lebenden Rom im Sprachgebrauch „durchgesetzt“. Auffallend in der Musikbranche ist jedoch, daß die Rommusiker ihrerseits wohl aus verkaufsstrategischen Gründen dieses Anliegen nicht konsequent genug vertreten. So trifft man immer wieder auch Covertexte, die mit „Musik der Zigeuner“, „Zigeunerliebe“, „Gypsy Family“ u. ä. m. werben.

2 Die Völkerwanderung der Rom begann um die Zeit 1000 n. Chr. von Indien aus. Sie trennte sich später in drei Züge: Die erste Abspaltung zog über Armenien und den Kaukasus nach Rußland, der weiterziehende Strom trennte sich in einen größeren Teil, der über die Türkei und den Bosphorus nach Europa gelangte, der andere zog entlang der nordafrikanischen Mittelmeerküste über die Meerenge von Gibraltar nach Südpas-

3 Vor dem 2. Weltkrieg gab es noch keine festen Sintiformationen, die für Konzerte engagiert werden konnten. Vielmehr gingen die Musiker der Familien, die sich zufällig auf dem gleichen Lagerplatz getroffen hatten, in die Wirtschaft der Stadt „zum Ständlein“, das Repertoire bestand aus den gemeinsamen Volksliedern die jeder kannte und zu spielen wußte: es kam ohnehin weniger auf Perfektion als auf gute Unterhaltung an. Von dem, was sich in dem derweil kreisenden Hut ansammelte, konnte indes keine Familie ernährt werden, den Hauptanteil zum Lebensunterhalt hatte vielmehr die Frau durch Hausieren einzubringen. Nach der Zeit der Verfolgung im Dritten Reich war der Kontakt zur übrigen Bevölkerung lange Zeit gestört und mit Mißtrauen beladen, man beschränkte sich auf die notwendigsten geschäftlichen Kontakte. Erst zu Beginn der 60er Jahre formierten sich die ersten beständigen besetzten Musikgruppen - jetzt nach dem Vorbild des inzwischen berühmt gewordenen „Hot Club de France“.

4 Frankfurter Rundschau, 1. 6. 1978, abgedruckt in Schwab/Wüpper, Zigeuner - Porträt einer Randgruppe, S. 36.

Gunter Hampels Birth Records

„Die Industrie ist nicht in der Lage, kreative Prozesse zu erfassen, schon gar nicht zu fördern. Darum sind wir eine alternative Notwendigkeit.“ Gunter Hampel (44), Multi-Instrumentalist, Virtuose des New Jazz, zu Hause in Göttingen wie in New York (siehe JAZZ PODIUM 2/1981), erhielt den Anstoß dazu von dem afroamerikanischen Saxophonisten Marion Brown. „Die Plattenfirmen ließen uns hängen“, erinnert sich Hampel. Indes hat er heute offensichtlich verdrängt, daß er bei Saba 1965 „Heartplants“ veröffentlichte - die erste deutsche Free-Jazz-Platte.

Unter dem renommierten Label Wergo sollte ursprünglich jene Platte erscheinen, die 1969 dann die erste birth-Edition wurde: „The 8th Of July“, ein „historischer Stichtag“ für Hampel. „Diese kostbare Musik durfte nicht verloren gehen“, manifestierte er sein künstlerisches Programm und: fand den Weg. Er hatte vorher ja bereits Bänder mit eigener Musik für Plattenfirmen zurechtgeschnitten. Jetzt gab er sie zu denselben Preßanstalten wie die Firmen auch, früher zu einer Firma im Saarland, heute zu Interpress in Frankfurt/Main. Wichtigstes Prinzip für seine Eigenproduktionen ist, dann aufzunehmen, wenn seine Gruppe in Topform ist, und nicht, wenn gerade ein Studiotermin anliegt. Seine Galaxie Dream Band produ-

ziert inzwischen auch schon mal in der Stuttgarter Zuckerfabrik.

Auf 1000 Exemplare beläuft sich in der Regel die Startauflage. Die Höhe ergibt sich notwendig aus niedrigeren Stückpreisen. Etwa 200 übernimmt der Bellaphon-Vertrieb, je 50 exportiert er nach Japan, in die USA, nach England, Italien und Frankreich. Die meisten Postvertriebsfirmen führen das birth-Label. Dazu kommt sein eigener Versand (Birth-Records, Philipp-Reis-Straße 10, 3400 Göttingen, Telefon 0551/31871) und Direktverkäufe bei Konzerten. „Es läppert sich zusammen“, addiert Hampel. Während der Herstellungsprozeß relativ problemlos verlaufe, sei das Verkaufen allerdings noch mühevoll: „Wir Musiker müssen kaufmännische Fähigkeiten entwickeln, um mit unseren Produkten bestehen zu können!“

Die Gema-Gebühren bezahlt Hampel selbst. Was von dort zurückkommt, muß er versteuern. Die Gema, klagt er, zieht ihm 15 Prozent Verwaltungsgebühr ab. Summa summarum ergebe sich für ihn bei der Gema ein Verlust von 21 Prozent. Der Ausgleich erfolge erst nach Tantiemen von Rundfunksendungen. Unter dem Strich bilanziert er „keinen Verdienst“ - „Gewinne und Verluste halten sich gerade immer so die Waage“.

Geschäftliche Verbindungen unterhält Hampel deswegen auch mit etablierten Firmen. Mit Manfred Eicher von ECM, in dessen Repertoire seine Musik gut passen würde, habe er seit 1975 über eine Duoplatte (mit der Sängerin Jeanne Lee) verhandelt; „weniger begeistert“ sei er allerdings von dem Produzententyp gewesen, Streicher dazuzunehmen und nur getragene Stücke zu spielen. Bei Horo records in Italien habe er dann angenehmere Bedingungen gefunden.

In Deutschland möchte er sich dem Pläne-Vertrieb anschließen. Wenig Vertrauen setzt er in die Distributions-Companies in Amerika: „Zu viele unseriöse Leute und zu viele Pleiten.“ In New York hatte er Kontakte mit Bob Thiele, die jedoch wiederum am Vertrieb scheiterten.

„Verständlich“ ist Gunter Hampel das Ziel von Plattenfirmen, Profite zu erzielen. Für ihn selber sei dies jedoch allenfalls „hinderlich“. Und während bei den großen Gesellschaften eine Produktion sich erst ab einer gewissen Stückzahl amortisiert, brauche er darauf „keine Rücksicht“ zu nehmen.

Für seine 32 Alben gelte ein anderes Ziel. Schallplatten bedeuten ihm Zeugnisse der Zeit und des Künstlers. Bei den Plattenfirmen sind die Alben aber oft nur kurze Zeit im Handel, dann werden sie aus den Katalogen gestrichen. Hampels Vorstellung zufolge müßten sie aber über Jahrzehnte greifbar bleiben. „Die Plattenfirmen können dies nicht garantieren - aber wir!“

Werner Panke

Gewinne und Verluste halten sich bei seiner Plattenfirma gerade so die Waage: Gunter Hampel

Foto: Klaus Mümpfer



„Das Fach Komposition kann erst heute zu Bedeutung kommen“

Gespräch mit dem Komponisten, Leader, Pianisten

George Gruntz

Probleme, Stellenwert und Perspektiven des Bereiches der Komposition im internationalen Jazz-Geschehen werden in einem Interview, das der Journalist Günter Buhles mit dem Komponisten, Arrangeur, Bandleader und Pianisten George Gruntz machte, allgemein beleuchtet. Gruntz kann gerade zum Thema „Jazz-Komposition“ kompetent sprechen, weil er sich seit Jahren vielseitig - auch in den Grenzbe-reichen vom Jazz zu anderen Musikarten - damit beschäftigt.

Der 1932 geborene Schweizer Musiker hat eine Klavier- und Theorieausbildung von früher Jugend an erhalten (daneben war er übrigens als Konstrukteur und im Automobilhandel tätig). Nach ersten Preisen beim Züricher Jazzfestival zwischen 1954 und 1957 wechselte Gruntz für zwei Jahre vom Amateur- ins Profilager über, doch erst beim zweiten Anlauf - von 1962 an - gelang ihm der Durchbruch. Später spielte er unter anderem lange Zeit mit dem Altsaxophonisten Phil Woods, dem Schlagzeuger Daniel Humair und der Sängerin Helen Merrill in Europa, Amerika und anderen Erdteilen. Seine sporadisch formierte Concert Jazz Band ist in den letzten Jahren einer der wenigen Lichtblicke unter den europäischen Big-Band-Aktivitäten gewesen. „Percussion Profiles“, Barock-Jazz, „Piano Conclave“, Basler Trommler plus Jazz, „Noon in Tunesia“, ja, und natürlich Berliner Jazztage, das sind Begriffe oder Stichworte, die man mit dem Namen George Gruntz verbindet. Gruntz ist seit 1970 auch musikalischer Direktor am Züricher Schauspielhaus. Mit den zeitgenössischen Komponisten Earle Brown (1966), Hans Werner Henze (1969) und Rolf Liebermann (schon 1964 bei einer „Symphonie des Echanges“) hat er zusammengearbeitet, letzterer bestellte als Chef der Pariser Oper bei ihm eine Jazz-Oper. Gruntz hat seine Kompositionen als Leiter von internationalen Combos, Big Bands, Kammer-Ensembles und Symphonie-Orchestern aufgeführt. Das folgende Interview mit George Gruntz habe ich mit einer Frage begonnen, die das Thema erkennen läßt.

Günter Buhles

„Es gibt Kritiker und Chronisten, die den Jazz fast ausschließlich als eine Sache der Improvisatoren darstellen. Insgesamt wurde dem Gesichtspunkt der Komposition im Jazz, wurde den Komponisten, die ja eigentlich alle gleichzeitig Interpreten sind oder waren, nie eine allzu große Bedeutung beigemessen. Für wie wichtig halst Du den Beitrag der Komponisten im Jazz? Und wie erklärst du dir, daß diese Komponisten von der Kritik immer vernachlässigt worden sind? Als Beispiele möchte ich hier Musiker anführen, die sich nicht vor allem als Interpreten profiliert haben: Gil Evans, George Russell, Jimmy Giuffrè, zurück bis Fletcher Henderson, ja, sogar einen Musiker wie Glenn Miller. Spielte es bei der Nicht-Würdigung der Jazz-Komponisten vielleicht eine Rolle, daß man den Jazz lange als reines Entertainment ansah?“

„Sehen wir vom ‚Spontan-Komponieren‘ des Improvisators ab, bleibt im Jazz der vorsiebziger Jahre tatsächlich nicht viel Nennenswertes übrig. Den Schlagerkomponisten sei zugestanden, daß, erfinden sie eine einigermaßen neue Melodie innerhalb ewig gleicher Formen, ihr Anspruch erreicht ist. Den vergleichsweise phantastischen Erfindungen der Improvisatoren des Jazz stehen kindisch einfache Formen gegenüber, fast 100%ig übernommen aus der Schlagerindustrie, und keiner der noch so großen sogenannten Jazzkomponisten der ersten 70 Jahre hat sich groß darum geschert, interessante Formen zu entwickeln. Dazu kommt, daß die Improvisation ohnehin das neu erlebbare Element dieser Musik schlechthin, darstellte, nachdem dem Okzident vor ca. 150 Jahren diese Kunst total abhanden gekommen war. Damit rückten die improvisierenden Interpreten, das Neue machend, ja repräsentierend für den Jazz an sich, in den Vordergrund. Ende der 60er Jahre kristallisierten sich vornehmlich in Europa neue, freiere Improvisationsformen heraus, und man nannte diese Vorstufe des Free-Jazz vorerst ‚Free Form Jazz‘. Die wichtigste Komponente, die die Befreiung des Free-Jazz tatsächlich in-zwischen gebracht und die sich auch fest

etabliert hat, betrifft nicht etwa den tonal-harmonisch-melodischen Raum sondern ganz eindeutig die Form.

In der Antithese des nach ‚interessanten aber möglichst einfachen‘ Formen lechzenden Improvisators (komplizierte Voraussetzungen hemmen die spontane Komposition, so ist etwa eine brauchbare Zwölf-Ton-Improvisation schlechterdings ein Ding der Unmöglichkeit!) und dem basischen Imperativ, als Komponist mehr realisieren zu müssen und dürfen, als Melodiefloskeln auf immergleiche Grund-schemata der Form zu erfinden, liegt eine der großen Problematiken des Jazz be-graben. Immerhin, heute und nach Verar-beitung der Zeit des ‚Free Form-‘ und ‚Free-Jazz‘ sind die Interpreten, die Im-provisatoren und damit die Jazzmusiker in ihrer Gesamtheit soweit, daß das Fach Komposition erst zu Bedeutung kommen kann.

Viele Schlagerkomponisten haben phan-tastische Schlager geschrieben, die min-destens so sehr in die Kulturgeschichte unseres Jahrhunderts einzugehen verdie-nen, wie etwa Schubert-Lieder im letzten Jahrhundert. So auch Kompositionen von Glenn Miller und . . . von Duke Ellington. Titel dieser zwei (und vieler anderer) Her-ren wurden aber erst zum jazzmäßigen Kunstwerk durch die Behandlung der Stücke durch berufene Interpreten, sprich Improvisatoren, die - eben durch die zu-sätzliche Spontan-Komposition - die me-lodisch-harmonisch-formale Oberfläch-lichkeit durch an Grenzen gehende Beiträ-ge künstlerisch vervollkommeten.“

„Du bist nun ja auch ein Jazz-Komponist, ein europäischer. Hast du das Gefühl, daß man in Europa - mit seiner großen Kom-ponisten-Tradition - die Beiträge der Komponisten zum Jazz besser würdigt, als es die hauptsächlich amerikanischen Jazz-Journalisten der Vergangenheit ta-ten? Was mich dabei noch besonders in-teressiert: Wie sind denn europäische Jazz-Komponisten bei amerikanischen Musikern angesehen? Und wie etwa bei den Kollegen aus der sogenannten Zeit-genössischen Musik, der ‚E-Musik‘, gibt es da Kontakte?“

„Wir europäischen Jazzmusiker haben ei-gentlich auch erst gerade seit den 70er Jahren ein Mitreden im Jazz. Es ist ein-deutig, daß der ‚intellektuellere‘ Bereich des Jazz freierer Formen gerade bei den Amerikanern als typisch europäisch ange-sehen wird. Viele Schreiber haben inzwi-schen beleuchtet, daß selbst der Free-Jazz der Afroamerikaner weniger eine Be-gleiterscheinung irgend einer ‚schwarzen Rebellion gegen das weiße Establish-ment‘ darstellt, als dem Drang entspringt, eine ‚konzertante‘ und intellektuellere Mu-sik zu machen, die damit automatisch eu-ropäischer wird, als es der Jazz des Swing und Bluesgefühls war.

Gerade amerikanische Kritiker und Musikerkollegen sprechen mich immer wieder auf meine Projekte an, bei denen ich formal neue Wege ging, hier meistens im Zusammenhang mit meinen Unternehmungen, wobei ich via Form Musiker von außerhalb des Jazz mit uns Jazzmusikern zusammenbrachte (Beduinen-Projekte, Zusammenarbeit mit Basler Tambouren). Da sich der Jazz in den USA viel weniger schnell als ‚Kunstform‘ zu etablieren vermag als in Europa, muß der amerikanische Kollege näher beim Erscheinungsbild des Jazz bleiben, wie ihn das breitere Publikum will, als wir, so er überleben will. In Europa kann man von Dingen wie mein ‚Noon in Tunisia‘ und ‚Sticksland‘ leben, in den USA nicht.“

„Meinst du, daß die europäischen Jazz-Komponisten wirklich etwas ‚Eigenständiges‘ zum Jazz beigesteuert haben? Wollte ich meine Ansicht stark pointiert formulieren, so würde ich sagen: Wo die europäischen Jazz-Komponisten ‚Jazzig‘ bleiben, sind sie Epigonen. Wo sie eigenständig werden, ist es kein Jazz mehr, wobei ich zwei Ausnahmen gelten ließe, die mir beim ersten Nachdenken einfallen: Etliche Deiner Stücke für Deine Concert Jazz Bands, wie zum Beispiel ‚The Mazurka‘ und ‚The Tango‘, oder einiges von dem, was Alexander von Schlippenbach für seine Globe Unity komponiert hat. Oder siehst du das anders?“

„Die ‚Eigenständigkeit‘ des europäischen Jazz ist eine Funktion des Begriffs ‚Jazz‘. Was ist Jazz und was ist keiner? In den USA hörte ich immer wieder, daß mein Werk ‚Percussion Profiles‘ kein Jazz sei, vielmehr ‚contemporary music‘, was m. E. ein Blödsinn ist. Ich habe in diesem Stück Formen und thematische Voraussetzungen geschaffen für die Interpretation dieses Stückes durch Jazzmusiker (und das hat in Konzerten und bei einer Schallplattenaufnahme auch solcherart funktioniert). Damit ist die Musik ‚Jazz‘, vielleicht von kontemporärer Art.

Diese Betrachtungsweise ermöglicht es dem europäischen Jazzmusiker heute mehr denn je, seine eigene Tradition als Europäer, Landsmann und/oder Weltbürger in seinen Jazz einzubeziehen. Die von mir immer belächelten Zeiten, als die europäischen Jazzer jazziger und bluesiger tun wollten und tun mußten (um etwa bei Kritikern etwas an Anerkennung zu erhaschen) als ihre afroamerikanischen Kollegen, sind vorbei. Ein europäischer Jazzmusiker, der, wie ich heute, in den fünfziger Jahren an einem deutschsprachigen Sprechtheater gearbeitet hätte, hätte seinen Alltag irgendwie verheimlichen müssen, um als Jazzer zu bestehen. Ich kann diesen Alltag zu meiner proklamierten Fundgrube machen, wo eben ‚Tangos‘ und ‚Mazurkas‘ entstehen, Kompositionen, die mindestens anders sind als das, was andere zur gleichen Zeit irgendwo auf der Welt vielleicht erfinden.“

„Für mich ist Thelonious Monk (der ja sehr krank und nicht mehr zum Schaffen fähig sein soll) einer der größten Komponisten der Jazz-Geschichte. Wie war das, wie hast du dich gefühlt, wie bist du vorgegangen, als Du Dich 1980 mit der Auftragskomposition für den Norddeutschen Rundfunk ‚Totally Bemonked‘ Monk irgendwie zu nähern hattest? Hattest Du da nicht Bedenken, Skrupel, weil Monk doch nicht nur ‚groß‘ sondern auch ein so ausgeprägt individueller Musiker ist?“

„Jazz-Koryphäen vom Range eines Monk oder Ellington oder Mingus, zolle ich auf jeden Fall in erster Linie uneingeschränkte Verehrung wegen der Jazzmännischen Persönlichkeit“. Monk ist eine epochale Erscheinung, als Jazzmusiker schlechthin, aber nicht als Komponist! Das mag ketzerisch klingen, aber man bringt mich nicht so leicht von der Überzeugung ab, daß seine sich anfänglich bestimmt unjazzig und relativ schwer spielbar gebärdenden kleinen Themen (über konventionellen Formen!), inklusive seinem holprigen Klavierspiel nur dank einem entsprechenden Charisma als ‚Jazzperson‘ ankamen. Seine Erfindungen sind zwar unter besonderen Aspekten besonders interessant, aber nicht mehr als andere Erfindungen unter anderen Aspekten anderswo.

Ich habe im Vorwort zum NDR-Konzert geschrieben: „... wir sind zum NDR gekommen, nicht um heute Musterschüler Monks zu werden, sondern lediglich um diesem Genius unseren Tribut zu zollen. Da wir uns (im ersten Teil des Konzerts) Monks kompositorischen Oeuvres bedienen, gereicht des Meisters Schalk zur Ehre: niemand spielt seine Musik so gut wie er, und niemand freut sich, sie zu spielen, mehr als wir. ...!“ Und im Vorwort zu meinem Stück ‚Totally Bemonked‘: „Bestimmt kann niemand ernsthaft von einem Jazz-Komponisten verlangen, er solle ein Stück schreiben, das des Gefeierten Musik kopiert, und sei es auch nur in der Gestik. Allzu sehr ist der Jazz eine individualistische Musik, bei der im Zweifel immer erst die Kraft der persönlichen Aussage Geltung hat...“ Im vorliegenden Fall hat man's mir leicht gemacht: Für den ersten Teil des Konzerts hatte ich Originalkompositionen Monks zu bearbeiten. Während dieser Arbeit setzten sich ‚Monkismen‘ fest, die zu Monk gehören wie St. Pauli zu Hamburg: ... aus solcherlei ‚Material‘ entstand ‚T.B.‘ ...“

„Ich kann Dir zwar recht geben in dem, was du zu der Art, wie man Monk Tribut zollen kann oder sollte, nicht aber ganz darin, was du zu Monks Stellenwert als Komponist sagst. Was du als ‚unjazzig‘ und ‚relativ schwer spielbar‘ bezeichnest, würde ich eher zum ersten als das speziell Monkische, zum anderen als nicht voll zutreffend insofern bezeichnen: Monks Themen und Kadenzten sind doch noch wesentlich leichter spielbar als etwa die von Parker, dem anderen wichtigen Bop-

Themenschreiber, und zwar im melodischen wie im harmonischen Bereich. Ich weiß so gut wie Du, daß es immer problematisch ist, jemanden ‚groß‘ zu nennen, vor allem, wenn sowas gedruckt wird, wodurch mancher vergessen mag, daß damit ja nur etwas Relatives auf einem bestimmten Hintergrund festgestellt werden soll. Dennoch, und damit ein bißchen weiter:

Duke Ellington als den größten Jazz-Komponisten zu bezeichnen, sollte statthaft sein. Er war auch einer der quantitativ produktivsten, wenngleich bei weitem noch nicht so produktiv wie mancher ‚Klassiker‘, zum Beispiel Mozart. Es ist klar: Je mehr bei einem Jazz-Musiker die Improvisation im Vordergrund steht, desto geringer wird eben sein ‚output‘ an geschriebenen Kompositionen sein. Weißt Du, oft denke ich, wenn ich andererseits eine neue Platte mit Eigenkompositionen (oder ‚Originals‘) von solchen Gelegenheitskomponisten höre: ‚Die hätten auch besser darauf verzichtet, sich als ‚composers‘ aufzuführen.‘ - Wäre es denn so schlimm, wenn man im Jazz wieder noch mehr fremde Stücke (als es die Bebop-Renaissance jetzt ja immerhin gebracht hat) spielte und wenn es wieder jene Universalität des Jazz aufgrund der Gemeinsamkeit des Materials gäbe, wie sie der Standard vor Jahrzehnten ermöglichten?“

„Als Interpret spiele ich gerne über Standard-Themen und Blues. Darum verstehe ich, wenn ich komponiere, des Jazzmanns Alltag gut. Sehr oft verwebe ich formal Einfaches in eine kompliziertere übergeordnete Gesamtform. Thematische Bedingungen leiten den Improvisator dann zwar in eine bestimmte, wenn möglich eher unübliche Richtung, beschweren ihn dann, für die eigentliche Improvisation, nicht mit ‚Unmöglichem‘, d. h. Improvisationsanleitungen oder harmonische oder sonstige strukturelle Voraussetzungen, die ihn blockieren statt inspirieren.

Zum Thema ‚Standards/Blues‘ eine Anekdote: Vor kurzem hörte ich mit Daniel Humair auf dem Kassettengerät meines Autos eine neue Platte eines amerikanischen Kollegen. Daniel-der die Improvisationen unseres Kollegen X nicht genug rühmen konnte - meinte gelegentlich spontan: ... was für lausige Themen spielt X ... man könnte meinen seine Putzfrau habe sie ihm auf dem Weg ins Studio in die Hand gedrückt‘.

Tatsächlich, das immer noch Armseligste im Jazz ist der Anteil der Komponisten. Urheberrechtsgesetze und daraus resultierende Gepflogenheiten mögen einen Teil daran Schuld haben: Die harmonische Grundstruktur von - als Beispiel - ‚I got rhythm‘ ist nicht schützbar, wohl aber die Melodie. Und weil Legionen von Jazzmusikern zwar gerne innerhalb des Harmonieschemas von ‚I got rhythm‘ improvisieren, aber die Urheberrechtstantien kassieren wollen, schreiben sie bei jeder



Brachte via Form Musiker von außerhalb des Jazz mit Jazzmusikern zusammen: **George Gruntz**
Foto: Felix Weintraub

Gelegenheit eine neue banale Melodie aufs bestehende Schema und kassieren dann tatsächlich die Urheberrechtsgebühren (was bei einer gut gehenden Schallplatte einen vielfachen Betrag von dem ausmachen kann, was man als Gage kriegte für das Einspielen der Platte). Solcherart entstanden Hunderte, wenn nicht Tausende von '1 got rhythm'-Neukompositionen im Jazz, ein Großteil davon ziemlich sinnlose Floskeln, die die Bezeichnung 'Komposition' nicht verdienen. Ich habe Hemmungen, Ellington als großen Jazz-Komponisten zu bezeichnen. Er war aber eine vielleicht noch epochalere Figur als der vorher beschriebene Monk.

Er hat eine große Zahl hervorragender Themen geschrieben, deren Gehalt (und hier liegt der wunde Punkt) mit dem der besten Schlagerkomponisten der USA in ihren allerbesten Schlagern jederzeit konkurrieren kann. Jerome Kern und Irving Berlin werden von dir eben nicht als 'große und größte Jazzkomponisten' bezeichnet, weil es keine 'Jazz-Figuren' waren! Wären sie das gewesen, dann hätten sie ein eigenes Orchester gehabt, wie Ellington, in welchem sie ihre phantastischen Themen selber hätten spielen und er improvisieren wollen ... Was den 'output' betrifft ist zu erwähnen, daß es im Jazz die Arbeitsteilung Kompo-

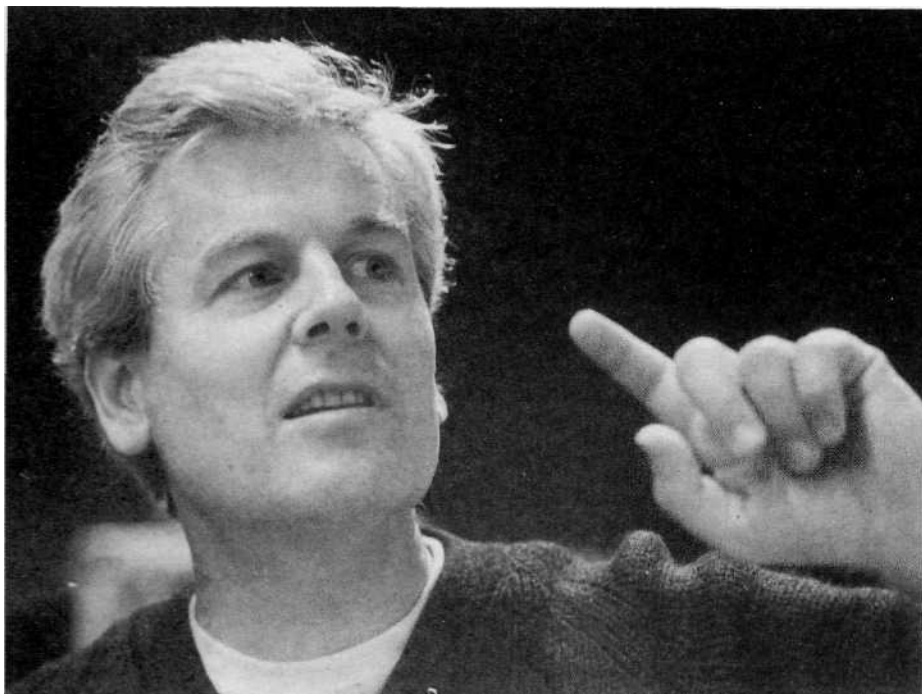
nist/Interpret nicht gibt, auch nie und nimmer geben wird. Während all dieser Zeit, wo man mit seiner oder mit fremden Bands als Interpret unterwegs ist, wird nichts komponiert werden können. Das schlägt natürlich zu Buch. Klassische Komponisten haben ein Leben lang nichts anderes gemacht als Stücke zu ersinnen, während andere Leute, die Interpreten, nichts anderes machten (und machen) als diese Stücke zu er-üben und aufzuführen, währenddessen der Komponist schon wieder Neues schreibt.. "

„Du hast - mit einem Libretto von Amiri Baraka alias LeRoi Jones - eine 'Jazz Opera' komponiert, die seit längerem auf ihre Uraufführung wartet, lediglich Deine letzte Orchester-Platte enthält Passagen daraus. Wie steht es jetzt mit einer szenischen Realisation?"

„Momentan wird immer noch versucht, einen Rockefeller-Foundation-Betrag auszunützen für eine erste reduzierte Aufführung der 'World Jazz Opera' im New Yorker 'La Mama Theatre' mit Premiere in einigen Monaten. Der Foundation-Betrag reicht aber nicht aus, so daß erneut - wie früher und selbst an der auftraggebenden reichen Pariser Oper - die Sache wegen finanziellen Engpässen auf dem Spiel steht."

„Daß die Gattung Oper 'problematisch' sei, kann man im Bereich der Zeitgenössischen Musik schon als einen Gemeinplatz bezeichnen. Doch immerhin: György Ligeti, Mauricio Kagel, Peter Michael Hamel und eine ganze Reihe anderer Komponisten haben neuerdings Opern geschrieben und waren dabei sogar - wie zum Beispiel Ligeti mit seinem 'Grand Macabre' im Jahre 1978 - ästhetisch erfolgreich. Es gibt Probleme mit der Oper, und zwar in puncto ihrer Gefahr der Überkünstelung, der Gefahr des Verlustes jeder Unmittelbarkeit und damit der Glaubwürdigkeit, wobei zum Beispiel die Techniken und Ansprüche Zeitgenössischer Musik bei den gleichzeitigen Zwängen zu verbalen Aussagen und fixierten dramatischen Abläufen eine Rolle spielen. - Bei einer Transposition in den Jazz dürften die Probleme der Oper nicht schwinden. Wachsen sie nicht vielmehr ins Unermeßliche? Und wie kommt da das Element Jazz-Improvisation weg?"

„Ich schreibe momentan an der dritten Version meiner Oper, weil man bereits dreimal eine Aufführung im Auge hatte und ich selbst jedesmal die frühere, aus anderen Umständen heraus entwickelte Partitur nicht mehr mochte (alle meine Partituren beziehen die voraussichtlichen Interpreten mit ein). Aber bei allen galt für mich das folgende Grundprinzip: ein allererstes Mal die 'Opera Seria'-Form mit (reinem) Jazz zu füllen. Das impliziert ein vollständiges Jazzpersonal für die Realisation. Und das bedeutet, daß das Werk nie von einem Opernhaus, also einem Opern-Ensemble, das besteht, aufgeführt



George Gruntz: „Eine brauchbare Zukunft für Jazz und für die Oper könnte in der zukünftigen Jazzoper liegen“
Foto: Hans Kumpf

werden kann, sondern daß von Fall zu Fall ein komplettes entsprechendes Team zusammengestellt werden muß, Sänger und Musiker. Überall, wo nur oder fast ausschließlich instrumental musiziert wird, stehen die Improvisation und Instrumentalisten im Vordergrund (Ouvertüre, Zwischenspiele etc.). Arien sind aufgrund von dichterisch reduzierten, ‚kompakten‘ Texten fest auskomponiert, lassen allenfalls die im Jazzgesang übliche Art der Gestaltung offen, hingegen sind die Recitative allesamt für die jazzgesangliche Improvisation konzipiert.

Das Libretto Barakas lebt von einer sehr eindeutigen, aus seiner persönlichen Lebenserfahrung resultierenden Aussage, die in direktester Einheit nicht nur mit Afroamerika verknüpft ist, sondern synonym sein kann für den Begriff des Jazz an sich. Im Gegensatz zur Neuen Musik, wo die Erfindung sich immer auch auf das Arbeitsmaterial zu beziehen hat, sind wir im Jazz so frei, daß es ja - z. B. Keith Jarrett - keine Rolle spielt, was wir verwenden, sondern wie wir es verwenden und was wir spontan daraus machen. Und damit entsteht eine neue Unmittelbarkeit, die der Neuen Musik abhanden gekommen ist.

In einem Vorwort zu unserer Oper behaupten Baraka und ich, daß eine brauchbare Zukunft für beide, für Jazz und für die Oper, eben in der zukünftigen ‚Jazz-Oper‘ liegen könnte.“

„Jazz und Großformen, Jazz und Konzertmusik abendländischer Tradition miteinander verbunden sind - wie ja schon angedeutet - nichts mehr ganz Neues.

Der Begriff ‚Third Stream‘ hat sich dafür eingebürgert. Nun möchte ich Dich, George, der Du Komponist und Improvisator bist, auch Organisator, der Du als Moderator und gewissermaßen auch als Impresario gewirkt hast, einmal bitten, Dich sozusagen in die Rolle des Kritikers zu begeben: Was halst Du von den verschiedenen, zumeist schon historischen Werken des ‚Third Stream‘, etwa von Strawinskis, Rolf Liebermanns, mit dem Du befreundet bist, Brubecks, Claus Ogermanns, Günther Schullers oder auch Ornette Colemans Kompositionen in diesem Feld?“

„Von den erwähnten Komponisten halte ich teilweise sehr viel. Aber eine sinnvolle Verbindung Jazz/europäische Konzertmusik haben sie alle nicht geschaffen. Bei den ‚Klassikern‘ scheiterten die Vorhaben meist an der Unkenntnis darüber, was Jazz wirklich ist und sein kann. Und bei den Jazzern, die da schon so oft zu diesen Sternen griffen, ist es ziemlich genau umgekehrt; mit recht kindischen Mitteln wird da auf ‚große Welt‘ gemacht, meist Orchestermusiker zu Lieferanten von schwülstiger Akkordik degradierend hinter einem sich im Vordergrund solistisch gebärdenden Jazzer.“

„Ist der ‚Third Stream‘ - so wie man ihn verstanden hat - tot oder gibt es noch etwas, was einen heutigen Komponisten daran reizen kann?“

„Der Begriff ‚Third Stream‘ wurde von einer Gruppe von Bostoner Musikern erfunden, die darunter wesentlich mehr verstanden haben wollten, als die Verbindung Jazz/Sinfonik. Günther Schuller begründete als erster eine ‚Mischkulturen-

Philosophie‘, nach der noch heute am ‚New England Conservatory‘ in Boston unterrichtet wird. ‚Third Stream‘ soll als Bewegung verstanden werden, innerhalb welcher heute Menschen für die Reichtümer der gesamten Musikwelt unserer Erde sensibilisiert werden. Die Bewegung kam - gerade im Lager von uns Jazzmusikern - allzu rasch in ein schiefes Licht, weil zu früh allzu viele Projekte verwirklicht wurden, die auf die Verbindung von Jazz mit Konzertmusik hinielen.

Die Philosophie scheint mir mehr als beherzenswert, tendiert doch auch sie - wie der Jazz an sich - in Richtung auf eine kommende ‚Weltmusik‘, in der sich in ferner Zeit alle Musiker der Welt vereinen werden. Der Begriff ist arg angeschlagen, weil - wie schon gesagt - einfach im kleinen, bislang beschrittenen Gebiet (Verbindung Jazz/Konzertmusik) nicht viel Brauchbares produziert worden ist.“

„Ist der Bereich der Jazz-Komposition jetzt, am Anfang der achtziger Jahre, weitgehend erschöpft, ist das Terrain exploriert und abgesteckt? (Der noch relativ neue Begriff der ‚spontaneous composition‘ könnte darauf hindeuten.) Oder liegt etwa - in einer überspitzten Polarisierung gefragt - die Zukunft des Jazz doch in den Händen der Komponisten, Leuten vom Schlage eines Anthony Braxton?“

„Jazz wird eine individualistische Kunstform bleiben. Anthony Braxtons Kompositionstechnik ist ein positives Beispiel für heutige Möglichkeiten der Komposition im Jazz, andererseits wird wohl kaum jemand genau so schreiben wollen wie er. Andere werden anderes erfinden. Aber die Zeit ist gekommen, wo mehr und mehr Interessantes geschrieben wird, das die Bezeichnung ‚Jazzkomposition‘ überhaupt erst verdient.

Als Mitglied der ‚Werkprüfungs-Kommission‘ der SUIA (dem schweizerischen Pendant zur deutschen GEMA) bin ich direkt auch betroffen vom Problem, daß die spontane Jazz-Komposition (sei es als improvisatorisches Gesamtwerk oder im Fragment innerhalb eines Kollektivs) urheberrechtlich noch nicht automatisch geschützt ist. Es dürfte uns allen klar sein, daß es ein ökonomischer Unsinn ist, wenn einer mit einer zwölf-taktigen Blues-Thema-Komposition ins Schallplattenaufnahmestudio kommt, die Gruppe das 20sekündige Thema und hernach Solisten eine halbstündige Spontankompositionsschlacht liefern . . . die ganzen Urheberrechts-Einkünfte aber dem Lieferanten des 20-Sekundenthemas zufließen. Es gibt zwar heute schon Mittel und Wege, daß sich die Jazz-Interpreten als ‚Mit-Komponisten‘ einschreiben und beteiligen lassen können, ein entsprechender, in den Tatsachen gerecht werdender Imperativ hingegen besteht nicht. Auch werden wir von der Schweiz kaum einen Alleingang anzetteln können. ‚Let’s at least begin .. !‘“

Ich möchte ein Stichwort, ein oft - ich meine, zu oft und falsch - bemühtes Schlagwort, noch einmal aufgreifen: das von der ‚Weltmusik‘. Ist damit nicht schon allzu viel Effekthascherei getrieben worden? Sind nicht gerade solche Unternehmungen, die sich fremde, gar divergierende Elemente nur oberflächlich verbinden, dem Gedanken einer ‚Weltmusik‘ - intuitiv als etwas Positives aufnehmbar - eher abträglich insofern, als sie nur scheinbar Verständnis fördern, tatsächlich aber Raum für jedwedes Mißverständnis geben und folglich mit ‚Verständigung‘ nichts zu tun haben. Kann sowas nicht allzu leicht platte Beinahe-Imitationen oder hohles, nutzloses Kunsthandwerk bedeuten, wie etwa im Falle der geistigen Indien-Trips mancher Jazz- und Pop-Leute. Was meinst Du?"

„Eine emstzunehmende Jazz/Indien-Fusion ist mir bislang nicht zu Ohren gekommen. Rein theoretisch betrachtet können sich die beiden wohl unterschiedlichsten der bekannteren Musikformen unseres Jahrhunderts überhaupt nicht wirklich verbinden. Aber wem es Spaß macht über dem Sirren von Sitar und Vina zu improvisieren, der soll das tun dürfen. Er darf nur nicht behaupten, diese indischen Farbtup-

fer seien Gegenstand einer neuen Musikphilosophie. Viele Jazzmusiker (und Kritiker!) haben leider nicht genügend kritische Distanz zu den Dingen, als daß sie wissen, was sie tun. Und das ergibt dann - zusammen mit einer linkischen Mystik - eine Art kindischer Effekthascherei. Tatsächlich gibt es aber bereits heute sehr viele Volksmusiken, zum Teil hochentwickelte, bei denen eine westliche Interpretier- und Musizierpraxis ein Zusammengehen mit Jazz sehr wohl möglich macht. Schon bei den nordafrikanischen Beduinen gilt es, äußerst vorsichtig zu trennen zwischen Dingen, die gehen, und Dingen, die nicht gehen (teilweise Rhythmik, Viertel-Töne). In Europa finden sich überall Volksmusiken, wo ein Zusammen mit Jazz möglich ist."

„Ist das Schlagwort ‚Weltmusik‘ wirklich mehr als entweder ein Werbeslogan oder eine Illusion? Entwirf Du doch mal in Worten ein Konzept für eine wirkliche, sinnvolle ‚Weltmusik‘..."

„Der Jazz ist eine Vorstufe einer kommenden Weltmusik, davon bin ich durch und durch überzeugt. Schon jetzt kann ich in großen Teilen der Welt als Jazzmusiker mit Musikern sofort zusammenspielen.

Man kennt Jazz-Interpretationsregeln überall, wo's Jazzmusiker hat.

Nicht die Politiker auf dieser Welt aber die Künstler werden Kommunikationsformen entwickeln, die uns gelegentlich, vielleicht in einigen Dutzend Jahren, vielleicht erst in Hunderten, kulturell und künstlerisch vereinen. Wie gesagt, daß das so sein kann, das beweist schon jetzt zum Teil unser Jazz ... siehe z. B. auch hinter dem Eisernen Vorhang, wo Jazzmusiker trotz aller Schranken spielen und die Regeln des Westens kennen. Das will und soll nun nicht heißen, daß alle Individualismen zu verschwinden haben. Im Gegenteil! Und lokale Kunstformen, darunter auch die europäische Konzertmusik, sollen lokal auch immer irgendwie gepflegt werden. Allem übergeordnet wird jedoch der Wunsch der Menschen stehen, sich gemeinsam zu betätigen. Nochmal: Schon jetzt können sich ein Sowjetrusse, ein ghanesischer Trommler, ein Brasilianer, und ein Neu-Seeländer via Jazz verständigen und sofort gemeinsam musizieren, falls sie alle die Jazz-Spielregeln kennen. Was sich noch wird entwickeln müssen, sind eben die Welt-Musik-Spielregeln."

Jazz aktuell

New York - Spätsommer 81

Aus der Lektüre von Jazzliteratur gewinnt man den Eindruck, die USA seien das „gelobte Land“ des Jazz. Man glaubt, überall und zu jeder Zeit könne man Jazz live erleben und beklagt oft die jazzfeindliche Kulturpolitik Europas. Beladen mit solchen Vorstellungen waren wir in die Staaten gekommen, und für Chicago mochten diese Vorstellungen auch zutreffen. Für die Fahrt von Chicago nach New York hatten wir uns zwei Wochen vorgenommen, auf dem Weg lagen Städte wie Detroit oder Rochester, für europäische Begriffe „Großstädte“. Wir kamen an einem Dienstag in Detroit an, um festzustellen, daß hier während der Woche nichts läuft. Im „Soup Kitchen Saloon“, Detroit's einzigem Blues-Club, spielte die „Living Room Blues Band“, eine Amateurband, wie es sie auch in jeder größeren deutschen Stadt gibt. Lediglich am Wochenende kann man hier bekannte Blues-Stars hören. Auch die Jazz-Szene sieht nicht besser aus: Von Zeit zu Zeit gibt es ein größeres Jazz-Konzert, ansonsten auch am Wochenende nur lokale Musiker, die man in Europa nicht kennt. Ein großes Jazz-Ereignis jedoch warf schon seine Schatten voraus, das „Montreux-Detroit International Jazz Festival“; Sponsor auch hier die Zigarettenfirma „Kool“ und mit großem Werbeaufwand publik gemacht. So lange konnten und wollten wir aber nicht bleiben.

Nächste größere Station auf der Fahrt nach New York war Rochester. Hier besuchten wir einen Plattensammler, und auch er konnte uns keine Tips geben. Auch hier nur wenige große Jazz-Konzerte im Jahr, keine Experimente, nur solider „Mainstream-Jazz“. Für Freunde zeitgenössischer Strömungen bleibt hier nur eine Reise nach Chicago, Toronto, oder eben New York. Auch das Angebot an Schallplatten ist in der „Provinz“ ausgesprochen schwach, und auch hier bleibt als einzige Alternative die Bestellung auf dem Versandweg. Mit Erstaunen registriert man hier, daß es in Europa auch in dünn besiedelten Gebieten Live-Jazz, getragen durch Idealisten und Vereine, gibt. Für die USA ist das undenkbar, denn hier zählt einzig und allein das „Geschäft“, und das große Geld ist hier eben mit Jazz nicht zu machen.

So ist es uns also nicht gelungen, während der 10tägigen, mehr als 1000 Meilen langen Fahrt von Chicago nach New York, Live-Jazz zu hören. Jetzt kann man verstehen, warum sogar „Jazz-Stars“ immer wieder die spärlichen Auftrittsmöglichkeiten in den Staaten beklagen!

New York - the home of Jazz!

Kommt man zum ersten Mal nach New York, so hat man anfangs Schwierigkeiten, sich zurechtzufinden. Man kauft die „Village Voice“ oder die „Soho News“ und sieht sich einem fast unübersehbaren Angebot von Konzerten gegenüber. Hat man erst einmal etwas Systematik in das unübersichtliche Durcheinander gebracht, so kommt man auf täglich etwa vier bis fünf Konzerte, die einen Besuch lohnen. Bleibt man aber einige Wochen, so hat man oft sogar Schwierigkeiten, für jeden Tag ein gutes Abendprogramm zusammenzustellen.

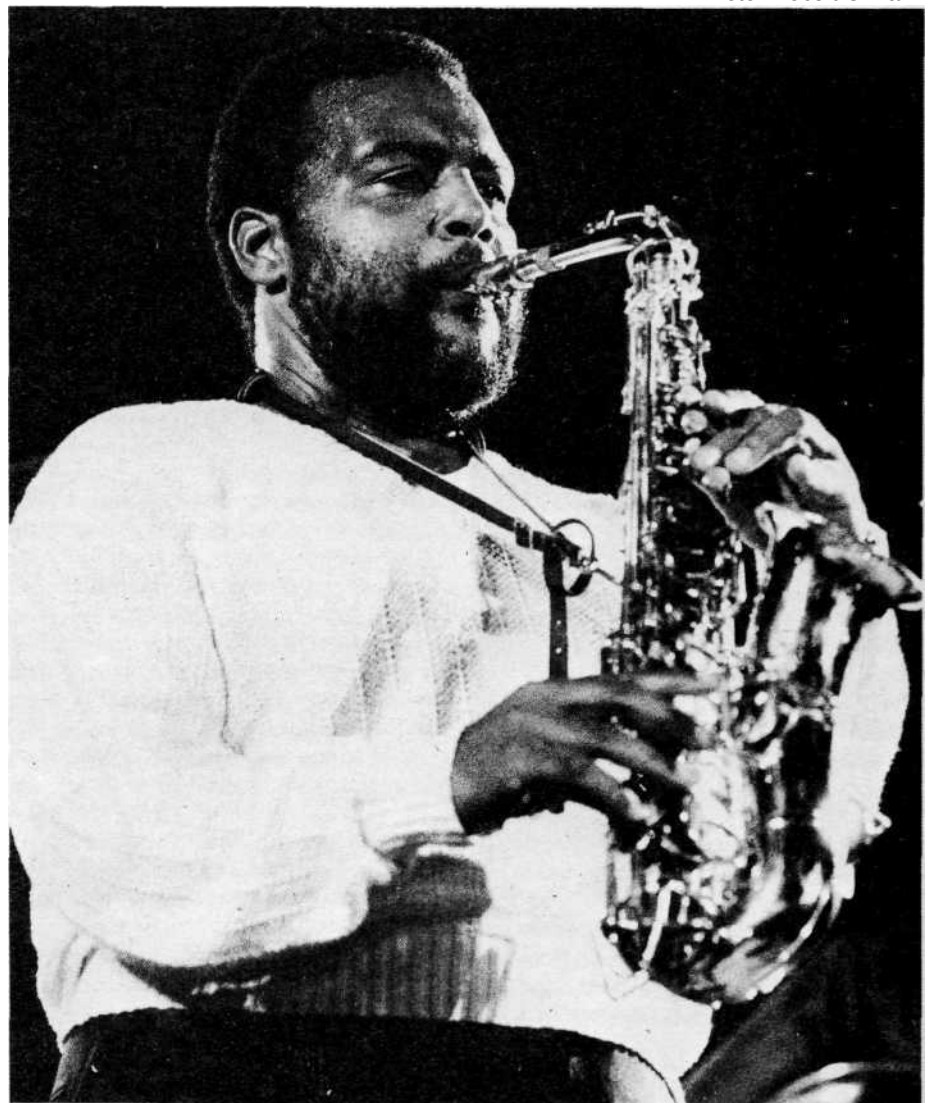
Hat man aber spezielle Interessen, etwa Blues oder New Jazz, so wird man sogar enttäuscht von dem spärlichen Angebot sein. Was den Europäer vor allem erstaunt, ist die Vielzahl von Clubs, Kneipen und Theatern mit Live-Jazz. Und was ihm vor allem ungewohnt erscheint, ist die strikt kommerzielle Art und Weise, wie diese Clubs geführt werden. Da sind zuerst einmal die hohen Eintrittspreise, dann

die hohen Getränke-Preise und der hoch angesetzte „Minimal-Verzehr“. Außerdem kann man nur in den wenigsten Clubs für unbeschränkte Zeit bleiben, üblich ist vielmehr die Dauer eines Sets (ca. 45 Minuten), für den man umgerechnet etwa 30 DM bezahlen muß. Bleibt man zwei Sets, so muß man etwa das Doppelte rechnen, oder doch wenigstens noch einmal das Minimum an Getränken umsetzen.

Hat man sich erst einmal an diese Voraussetzungen gewöhnt, kann man sich in den Trubel stürzen. Schon beim Bummel durch Plattenläden und Buchhandlungen stößt man tagsüber immer wieder auf „Straßenmusikanten“, und was überrascht, hier scheint jeder zu „jazzen“, und das musikalische Niveau ist ausgesprochen hoch. In den Parks finden sich ebenfalls Gruppen zusammen, und in nahezu jeder Kneipe gibt es abends „Live-Musik“, ohne daß es erst groß angekündigt wurde. Spricht man mit diesen „heimatlosen“ Jazzern, so kommt man auf Themen, die sich auf der ganzen Welt gleichen: die

Gewinnt den alten Jazz Standards wieder neue Dimensionen ab: Arthur Blythe

Foto: Robert Urmann





Entzünden ein wahres Feuerwerk mit Bebop-Standards: Ira Sullivan (links) und Red Rodney

Fotos: Ludwig Reitz

Schwierigkeiten, mit Musik Geld zu verdienen; die Probleme, die sich mit den Besitzern der Lokale ergeben; und die Tatsache, daß Touristen und Passanten zwar die Musiker bestaunen und loben, aber doch nicht bereit sind, für diese Kunst Geld auszugeben.

Die „mid-class“ Clubs

Unter „mid-class“ Clubs versteht man in New York Clubs, die etwa dem Standard des ehemaligen Münchner „Domicile“ oder des Kölner „Subway“ entsprechen. Hier liegt der Eintrittspreis bei etwa 7 Dollar, pro Set sind weitere 5 Dollar umzusetzen.

Musterbeispiel und wohl am bekanntesten ist das „Village Vanguard“ in der 7th Avenue. Die Einrichtung erinnert an das alte Münchner „Domicile“ in der Siegesstraße: Schwarz gestrichene Säulen, äußerst beengte Verhältnisse und alte Blasinstrumente an den Wänden. Auf der Bühne stand in den letzten Augusttagen das Arthur Blythe Quartett, und der Kritiker der „Village Voice“ sprach wenige Tage nach diesem Gastspiel von „Blythemia“, die das New Yorker Jazz-Publikum ergriffen habe: „Diese Musik ist zu klar und klingend und geradeheraus, um nur die Domäne eines Publikums zu bleiben, dem das Wahlrecht durch die Massenmedien entzogen worden ist“, und dabei spielt man auf die Schallplattenfirmen an, die den neuen Jazz nur zu lange nicht beachtet haben. Jetzt allerdings scheint sich ein Wandel zu vollziehen; Columbia hat Arthur Blythe unter seine Fittiche genommen, und jetzt steht einer Karriere nichts mehr im Wege - einer Karriere, die in Europa schon vor Jahren auf den Festivals von Moers und bei den letztjährigen Berliner Jazztagen begonnen hat. Mit John Hicks, Fred Hopkins und Steve McCall hat Blythe eine optimale Gruppe beisammen, nicht so experimentell wie früher, aber trotzdem revolutionär für traditionelle Ohren. Blythe versteht es, den

alten Jazz Standards wieder neue Dimensionen abzugewinnen, so als kämen sie direkt von ihm: „All Blues“, „In a Sentimental Mood“ und natürlich viel Charlie Parker. An einem Abend im Village Vanguard kam noch eine Legende aus alten Jazz-Tagen dazu: Big Nick Nicholas, von Coltrane einst mit einem Songtitel bedacht, zeigte spontan, daß diese Musik die logische und zeitgemäße Weiterentwicklung des modernen Jazz darstellt. Mit seinem Tenorsax und sonorer Stimme jammt er zusammen mit Blythes Gruppe und demonstrierte so die Versöhnung der neuen und alten Stile. Wegweisend für die Zukunft dürfte auch der Auftritt von Charlie Persips „Superband“ an einem Montagabend im Vanguard gewesen sein. Sie war für die Mel Lewis Big Band eingesprungen, dürfte aber der eigentliche Nachfolger der legendären Thad Jones-Mel Lewis-Bigband sein. Nicht nur, daß Persip so manches Thad-Jones-Arrangement in der Tasche hat, oder daß viele ehemalige Mitglieder der TJML-Band in der „Superband“ mitwirken (u. a. auch Ron Bridgewater!), sondern vor allem der Spielgeist der alten Band scheint hier wieder erwacht. Neben den traditionellen Big Band-Klängen sind hier die Errungenschaften der Free- und New-Jazz-Ära eingeflossen, und neben Cecil Taylor, Steve Lacy oder Archie Shepp gibt es immer wieder Reminiszenzen an die große Tradition: da spielt Bobby Watson im Hodges-Sound, oder Gary Smulyan läßt Harry Carney wach werden. Auch wenn die Band nicht übermäßig viele Auftrittsmöglichkeiten hat, so handelt es sich doch um ein straff organisiertes, einheitliches Orchester, das durchaus wert wäre, auch einmal vor einem europäischen (Festival-) Publikum aufzutreten!

Und damit wäre auch schon der zeitgenössische Jazz, den man in diesem Spätsommer in New York hören konnte, erschöpft. Im Village Vanguard gab es noch ein Konzert mit dem Chet Baker Quartett, fast identisch mit der Besetzung, mit der

er 1979 auch auf Deutschland-Tournee war: junge, virtuose Begleitmusiker und ein sensibler Trompeter, der gleichsam über der Band schwebt. Ein wahres Feuerwerk mit bekannten Bebop-Standards entzündete das Red Rodney-Ira Sullivan Quintett, und es ist schwer zu sagen, wer von beiden der bessere Trompeter ist. Sicher jedenfalls ist, daß Sullivan auch an Alto, Sopran und Flöte Spitzenklasse ist, und daß die Stücke durch originelle Arrangements zum Zuhören zwangen, wobei auch die „Fußwipper“ nicht zu kurz kamen.

Wenige Schritte entfernt vom Village Vanguard scheint sich ein weiteres Lokal dem zeitgenössischen Jazz zu öffnen: Im „Sweet Basil“ gastierte eine Woche lang das Hannibal Peterson Quintet mit Kenny Barron, Diedre Murray, Reggie Workman, Billy Hart und Hannibals Schwester Pat als Sängerin. Für das große Ereignis, den Einzug in die „mid-class-clubs“, hatte sich Hannibal sogar einen Anzug zugelegt. Das afrikanische Hemd, so wie ihn europäische Konzertbesucher kennen, hatte er zu Hause gelassen. Die Gruppe steigerte sich so in die Musik hinein, daß dabei der ganze Zeitplan im Club durcheinander geriet und sich der Manager genötigt sah, die Musiker bewußt darauf hinzuweisen. Erwartet man hier doch alle 90 Minuten neue Gäste, wobei aber vorher das Lokal erst noch abzukassieren wäre! Ein ironischer Blues, gesungen von Hannibal, fand dabei beim Publikum großen Anklang, während ein Versuch, ein Poem zu rezitieren, durch allzugroße Lautstärke bei der Unterhaltung der Gäste scheiterte.

Große Namen präsentierte auch „Fat Tuesday's“ in der 2. Avenue. Hier spielte George Coleman mit Harald Mabern, Jamil Nasser und Idris Muhammed. Es war eine auf die Schnelle zusammengestellte Session-Gruppe, die trotz der großartigen Musiker dem Vergleich mit einer fest eingespielten Gruppe nicht standhalten konnte: die Standards hat man in dieser

Jazz aktuell

Form schon zu oft gehört: Die Solisten spielen immer in der gleichen Reihenfolge und das Programm ist wenig abwechslungsreich. Demgegenüber faszinieren aber Musiker von solchem Format immer wieder durch ihre großartige Improvisationsgabe. Was könnte aber erst dabei herauskommen, wenn eine solche Formation für längere Zeit zusammengehalten werden könnte (wie etwa George Colemans Gruppe mit Billy Higgins in Burg-hausen 1979!). Nach der „Village Voice“ war das Colemans erster Job in den „besseren“ Clubs: „Coleman's debut in the middle class club circuit. After 20 years!“ Einen alten Bekannten aus frühen Hard-bop Tagen konnte man im Fat Tuesday's ebenfalls wiedertreffen, und wer seine neueren Platten kennt, wurde angenehm überrascht: „Orgelvater“ Jimmy Smith jammt mit Gitarre und Drums in alter Frische, wie man es von den Blue-Note Scheiben kennt: Seine Spezialität sind Medleys mit bekannten Themen, raffinierte Überleitungen und überschwengliche Musikalität - Hardbop wie man ihn nur noch selten zu Gehör bekommt!

„7th Avenue South“ heißt ein Club, der den Brecker Brothers gehört, und wer glaubt, daß ein von Musikern geführter Club sich vom allgemeinen kommerziellen Gebaren unterscheidet, irrt! Auch hier die Abfertigung nach einem Set, die hohen Preise und die unpersönliche Atmosphäre der New Yorker Clubs. Die Heath Brothers, wie man sie auch von Platten und einer Europa-Tournee kennt, standen auf der Bühne. Sie haben einen ausgeprägten Gruppensound und hervorragende Arrangements, pendeln zwischen allen Stilrichtungen und verstehen es, Spannung zu erzeugen und zu halten. Faszinierend waren vor allem Percy Heaths Solo-Nummern auf dem Piccolo-Baß, Parkers „Yardbird Suite“ zum Beispiel, oder ein seelenvoller Blues. Bei „Hot House“ stieg auch Clubchef Randy Brecker mit einem Flügelhornsolo ein - eine kostenlose Zugabe im kommerziellen Unternehmen!

Ein Club ganz besonderer Prägung nennt sich „Greene Street“. Es ist ein ehemaliges Loft, im Hintergrund stehen noch die eisernen Fabriktreppen. Die Wände sind aus roten Ziegelsteinen und tropische Gewächse sollen die riesige Halle etwas „wohnlicher“ wirken lassen. Eine Besonderheit ist dieser Club, da hier grundsätzlich keine Schlagzeuger auftreten dürfen - aus Gründen der Lärmbelästigung, wie man sagte. Durch einen „grünen Vorhang“ wird die Bar etwas abgetrennt, doch die Stimmen der Zecher sind selbst in unmittelbarer Nähe der Bühne lauter als die Musik. Man kann sich vorstellen, welche Spiellaune bei den Musikern unter diesen Umständen herrscht! Man stelle sich eine Bebop-Gruppe ohne Schlag-



Versteht es Spannung zu erzeugen und zu halten: Percy Heath

Foto: Robert Urmann

zeug vor; der Baßist müht sich ab, den Rhythmus zu halten; der Pianist versucht, die Gruppe etwas zu füllen, und darüber improvisiert James Moody - das alles vor etwa 10 Zuhörern, während der Lärm aus der Bar dröhnt. Schade nur, daß man den talentierten George Johnson nur unter diesen Umständen erleben konnte. Er dürfte wohl z. Zt. einer der besten Bebop-Sänger überhaupt sein und könnte unter anderen Voraussetzungen wohl durchaus Aufsehen erregen!

Das „Lone Star Cafe“ hat sich mittlerweile etwas vom Jazz gelöst und bringt vor allem Rock und Blues. Durch seine Aufteilung in zwei Etagen fällt es etwas aus dem üblichen Rahmen, wobei man aber nur auf wenigen Plätzen gute Sicht zur Bühne hat. Jr. Walker & his All Stars standen auf dem Programm, und man war doch gespannt, diesen Pionier der Soul-Ära einmal live zu

erleben. Er spielt noch immer den ursprünglichen, mitreißenden, schreienden und prickelnden Soul, durch den er in den 60er Jahren bekannt wurde. Mit schneidender Stimme und einem Saxophon im Stile von King Curtis bringt er seine alten Hits „Shotgun“ oder „Shoot your shot“, etwas störend vielleicht das Show-Gehabe, aber trotzdem faszinierend!

Das „Jazz Forum“, ein Club besonderer Art

Mehr als ein Jazz-Club im üblichen Sinn ist das Jazz Forum. Es liegt am südlichen Ende des Broadway in einer ziemlich verwahrlosten Gegend und war früher ein Lagerraum für Textilien. Für die weniger bekannten Musiker New Yorks (und auch einige bekannte!) ist er zu einer Art Heimat geworden: Da leitet Barry Harris mon-

tags einen Piano-Workshop; er erklärt seinen Schülern Akkordfolgen oder Skalen in einer lockeren, ungezwungenen Atmosphäre. Jeder kann mitmachen, jeder darf zuhören. Da gibt es dienstags eine Jam Session, bei der ebenfalls jeder mitmachen kann. Musiker zahlen 2 Dollar, andere Zuhörer 4 Dollar, und Drummer Jo Jones Jr. koordiniert die Musiker. Jede Formation spielt zwei Stücke, dann wird umbesetzt. Das musikalische Niveau entspricht dem deutscher Amateurmusiker und Studenten, aber es kann durchaus sein, daß bekanntere Musiker mitspielen. Tenorist Bob Berg ist nur einer der Stammgäste im Jazz Forum, und stets bereit, einzusteigen. Der Sonntag ist für Jaki Byards „Apollo Stompers“ reserviert. Das ist eine etwa 20köpfige Big Band, die das ganze Spektrum des Jazz umfaßt. Da stept eine Tänzerin zu Ellingtons „A-Train“, da singen einige Gospelsängerinnen (darunter auch Jakis Tochter Denise) „This little light of mine“, gefolgt von Mingus „Fables of Faubus“, da steigt Drummer Rashied Ali ein und es erklingt „I got rhythm“. Pepper Adams spielt „St. Thomas“ auf dem Bariton und auch die Klänge des Free-Jazz kommen nicht zu kurz. Das alles erinnert etwas an ein Variete der 30er Jahre, und auch die meisten Solisten sind nicht erste Klasse, aber man spürt, daß alles mit Begeisterung dabei ist. Sicherlich hat die Band kein professionelles Niveau, die Besetzung wechselt ständig, und zu ausgiebigen Proben hat man keine

Zeit. Aber in dieser Band lernen sich Musiker kennen, und das zählt in dieser ansonsten so unpersönlichen Stadt!

Als Bandleader erinnert Jaki Byard immer wieder an Thad Jones. Witzige Ansagen, hintergründiger Humor, ein unscheinbares Augenzwinkern, Gestik und sogar das Aussehen sind ähnlich - und natürlich die zwanglose Spiellaune seiner Musiker. Vielleicht wächst auch aus dieser Band einmal wichtiger Nachwuchs heran!

Daneben gibt es im Jazz Forum natürlich auch Konzerte mit großen Stars. Pepper Adams spielte mit dem Walter Bishop Trio, und dazu kam noch der Trompeter Lee Katzman. Man bot Arrangements, die Adams im Mai 1981 in Norwegen mit dem Trompeter Kenny Wheeler aufgenommen hatte. „It sounds more a band“ sagte Pepper, und meinte damit, daß eine Gruppe eben Arrangements brauche, um die Spannung aufrechterhalten zu können. Am späten Abend hatten sich weitere berühmte Kollegen eingefunden, und man jampte bis in den frühen Morgen, eifriger „Einsteiger“ war wieder einmal Tenorist Bob Berg!

Das „Cookery“ ist ein vornehmes Speiserautaurant und hat seine Bekanntheit vor allem einer 84jährigen Lady zu verdanken, der legendären Alberta Hunter. Seit Jahren tritt sie hier relativ regelmäßig auf und in ihr lebt etwas vom Zauber einer längst vergangenen Zeit weiter. Mit großer persönlicher Ausstrahlung singt sie „ihre“ Songs, Songs die sie meist selbst getextet

hat, und die etwas aus den üblichen Blues-Klischees fallen. „I'll sing an old song, a beautiful song, but most people don't like songs like this any more!“ und sie singt „I've got that old fashioned love in my heart“. Sie beherrscht die Kunst des Vortrages wie keine andere, sie singt ihr Leben und sie ist eine der letzten Vertreterinnen des „klassischen Bluesgesangs“. Als Begleiter hat sie lediglich einen Pianisten, Gerald Cook und einen Baßisten, Aaron Bell, langjähriges Mitglied des Duke Ellington Orchesters. Auch das Cookery liegt in einer „non-cabaret zone“, deshalb dürfen hier keine Schlagzeuger oder Bläser auftreten, was sich in diesem Fall aber eher positiv auswirkt, wenn man den live-Auftritt mit Albertas letzter LP vergleicht („Amtrak Blues“ - Columbia 36430). Bei der spärlichen Begleitung kommt Albertas tiefe, ausdrucksvolle Stimme noch besser zur Geltung, ähnlich wie bei ihren Aufnahmen der 20er und 30er Jahre, wo man (aus aufnahmetechnischen Gründen) ebenfalls ohne Schlagzeug auskommen mußte!

Gerne möchte man noch einen zweiten Set anhören, doch draußen warten schon die nächsten Besucher und alles ist vorher reserviert. Keine Chance!

Ain't Misbehavin'

Drei Musicals, die Jazz zum Inhalt haben, werden z. Zt. in New York gespielt: „One Mo'Time“, „Sophisticated Ladies“ und „Ain't Misbehavin'“. Ich hatte mir eigentlich vorgenommen, alle drei zu besuchen, aber schon die 15 Dollar, die man für den billigsten Platz bei „Ain't Misbehavin'“ bezahlen mußte, hätte man wohl besser in Schallplatten angelegt. Es überkommt einen immer wieder ein komisches Gefühl, wenn Titel alter Meister zu genau kopiert werden.

Da hat man einen Titel von Fats Waller so gut im Ohr, dann hört man ihn in einem Musical wieder, kopiert in allen Nuancen, jeder Huster, jedes Lachen - und trotzdem ist es nicht das Original. Ich kann Imitatoren, ob sie nun Louis Armstrong oder Fats Waller nachmachen, nicht ausstehen, und so konnte ich mich auch mit diesem Musical und seiner Aneinanderreihung von Fats Waller-Titeln mit Tanzeinlagen und billigem Klamauk, einfach nicht anfreunden. Die Angst, daß Duke Ellingtons Musik in „Sophisticated Ladies“ auf ähnliche Art und Weise parodiert würde, hielt mich von einem Besuch ab, trotz begeisterter Kritiken in der Presse. Aber die waren für „Misbehavin“ nicht weniger überschwänglich!

Blues im „Big Apple“

Ist Chicago die „Hauptstadt des Blues“, so ist New York die „Hauptstadt des

Sorgt für einen ausgeprägten Gruppensound und hervorragende Arrangements: Jimmy Heath
Foto: Robert Urmalin



Jazz aktuell

Jazz". Ebenso wie in Chicago junge, unbekannte Musiker auf Straßen und Plätzen den Blues als „ihre“ Musik spielen, hat man sich in New York dem Jazz verschrieben. Der Blues führt in New York ein Außenseiterdasein. Man begegnet ihm zwar im „Greenwich Village“ zusammen mit Folklore aus der ganzen Welt, ein Harmonika-Spieler spielt auch mal am Washington-Square, ohne allerdings von den Passanten besonders beachtet zu werden. Es gibt auch kaum Lokale, die sich ausschließlich dem Blues verschrieben hätten. Das renommierteste dieser Art ist „Tramps“ in den nördlichen Ausläufern des „Village“. Hier gastieren vor allem Stars aus anderen Städten, Jimmy Johnson aus Chicago etwa, oder Champion Jack Dupree, der zum ersten Mal seit 24 Jahren wieder in New York aufgetreten sein soll. Er spielte, nur begleitet von einer

Ein anderer Club fällt aus dem Rahmen, er heißt „Dan Lynch“ und bietet den Musikern Auftrittsmöglichkeiten, ohne allerdings eine Gage zu zahlen. Man bezahlt hier keinen Eintritt, das Bier kostet 1 Dollar und die Musiker sammeln nach jedem Konzert. Ausbeutung der Musiker? Man ist erstaunt zu hören, daß sie an solch einem Konzert mehr verdienen, als bei fester Gage etwa im „Tramps“, und daß sie hier besseren Kontakt zu ihrem Publikum fänden. Eddie Kirkland, bekannt von frühen Platten mit John Lee Hooker, war mit einer „Provinzband“ aus New Paltz/ N. Y. zu hören. Wie so viele andere Bluesgitaristen hatte auch er Schwierigkeiten beim Stimmen der Gitarre. Auch sein Gesang war wenig ausdrucksvoll, aber er sorgte für gute Stimmung im Lokal, eine Stimmung, wie sie in den kommerziellen Clubs nur schwer aufkommen kann.

seine swingenden Melodielinien waren die Latino-Musiker zu schwerfällig und auch harmonisch nicht immer sattelfest. Genau das gleiche Problem auch beim Paquito d'Rivera Quintett, zu dem für „Green Dolphin Street“ Chico Freeman stieß. Er blies eine wunderschöne, eigenwillige Einleitung, die ihn wieder einmal als Meister der Zirkulartechnik zeigte, aber das gemeinsame Zusammenspiel wies zwar interessante rhythmische Strukturen auf, mehr aber nicht. Was Ornette Coleman mit seiner Gruppe Prime Time auf diesem Festival verloren hatte, war unklar. Überhaupt zeigten die Veranstalter wenig Sachverstand bei der Präsentation der Künstler. Da wurde immer wieder hervorgehoben, welch großen Eindruck Max Roach mit seinem Solo am Vortag gemacht hatte - man hatte noch nie zuvor von ihm gehört! Außerdem zeigte sich der „Master of Ce-



Leitet eine eigene Big Band, die Apollo Stompers: Jaki Byard
Foto: Ludwlg Reitz



Musterbeispiel für einen New Yorker „mid-class“ Jazzclub: Village Vanguard
Foto: W. F. Heinze

akustischen Gitarre, so wie man ihn von seinen europäischen Konzerten kennt, hat aber doch den Bezug zum amerikanischen Publikum verloren. In Europa kennt man seine Witze und Redensarten, hier muß man sich erst daran gewöhnen, und der große Erfolg bleibt aus. Tiefpunkt des Abends war ein Auftritt von Brenda Bell, einer Sängerin, die auf Spivey-Records eine katastrophale LP vorgelegt hat und im vergangenen Jahr auch auf Europa-Tournee war. Sie hat keine Stimme, kann sich keine Texte merken, aber sie sieht gut aus. Und das scheint auf Dupree zu wirken, als er sagt, er habe schon viele Leute „entdeckt“ und ihnen zu Weltruhm verholfen: Die Rolling Stones, Beatles, Eric Clapton, Fleetwood Mac, und jetzt wäre auch Brenda Bell an der Reihe!

Als Dupree am Ende seines Auftritts ins Sinnieren kommt und über Rassenfragen, Armut und Reichtum in den Staaten erzählt, dreht man ihm kurzerhand das Mikro ab. Das Konzert ist aus, und der Musiker hat seine Schuldigkeit getan; jetzt möchte man die Leute möglichst schnell wieder rausbekommen!

Die kleinen Festivals am Rande

Auch neben den großen Festivals mit Weltruf gibt es in New York viele festival-ähnliche Ereignisse. Sie werden von der breiten Öffentlichkeit kaum bemerkt, oft erfährt man nur durch ein Flugblatt oder eine unscheinbare Zeitungsannonce von ihrer Existenz. Ein solches Ereignis war beispielsweise das 1981 *Latin American Jazz Festival* dessen Erlös an die N.Y.C. Mission Society ging. Den ersten Abend mit Mongo Santamaria, Max Roach und Machito hatte ich leider verpaßt. Das zweite Konzert wurde eröffnet von Cojier to Libre mit Eddie Palmieri als Percussionisten. Es ist schwierig, diese Musik mit Jazz-Maßstäben zu beurteilen, zu unterschiedlich sind die Ausdruckshaltungen. Hier die kraftvolle, rhythmische Dominanz, Ausdruck der Lebensfreude und Tanz - dort der relaxte, hintergründige Backbeat. Und genau diese Widersprüche kamen zum Vorschein, als zu dem Orchester Jackie McLean stieß, um Parkers „Yardbird Suite“ zu intonieren. McLean hatte keine Zeit sich warmzuspielen, und für

remonies“ beeindruckt, daß die „Jazzler“ überhaupt mit anderen zusammenspielen konnten - oder daß Ornette Coleman so kompromißlos spielte! Da sage man noch einmal etwas vom Propheten im eigenen Land!

Der dritte Abend wurde von den Orchestern Buddy Rich, Mercer Ellington und Tito Puente bestritten, mit Eintrittspreisen von 50 Dollar für die besten Plätze - da gab es wichtigeres zu sehen!

Schon wenige Tage später gab es ein ähnliches Ereignis, die *New York Salsa Week*, Sponsor war wieder einmal die Zigarettenfirma Kool, die mittlerweile schon fast eine Monopolstellung bei den großen Festivals der USA innehat. Eine weitere Konzertreihe findet während der Sommermonate am „Pier 6“ statt. 50 Konzerte waren es 1981 mit mehr als 150 000 Zuhörern. Nicht nur Jazz, sondern alle Arten von Musik gibt es hier zu hören, den Abschluß der Saison bildete diesmal Melba Liston mit ihrer 7köpfigen Band. Das Konzert war kostenlos, die Leute brachten Essen und Wein mit und man machte es

sich auf Decken auf dem Holzsteg vor der malerischen Kulisse eines alten Segelschiffes und der Skyline des südlichen Manhattan bequem. Hier kamen die Leute wegen der Musik, man hörte aufmerksam und entspannt zu und nur zwei Sicherheitsleute waren zur Aufrechterhaltung der „Ordnung“ notwendig, ein ungewöhnliches Bild, wenn man an die vielen Uniformen bei anderen Veranstaltungen denkt. Melba Liston arrangierte früher für Dizzy Gillespie, und so klingen auch die Stücke: eine kleine Big Band mit einem Altsax als Oberstimme. Die Musik ist unter „Mainstream“ einzuordnen: konventionelle Soli, eingängige Harmonien und gefällige Instrumentierung. Musik, gerade richtig, um sich von den Wirren des Großstadtbetriebes zu erholen, und die Zuhörer wissen das zu danken. Zum Schluß sang Melba „Nursery Rhymes“ von Louis Jordan, und zufrieden und entspannt verschwanden die Menschen wieder in den Schluchten der Großstadt. Auch das kann Jazz sein!

Kritik an New Yorks Club-Szene

Kommt man als Europäer unvorbereitet nach New York, so dauert es eine Weile, ehe man sich an die Gepflogenheiten eines Systems gewöhnt hat, das überwiegend nach kommerziellen Kriterien handelt. Jazz als Geschäft und als Mittel, den Touristen möglichst schnell das Geld aus der Tasche zu ziehen. Im Gegensatz dazu unser Konzertbetrieb; subventioniert von der öffentlichen Hand oder getragen von Idealisten, die oft mit großem persönlichen Einsatz dafür sorgen, daß Jazz als Kunst anerkannt und existent ist.

Aber auch in den USA fand die Kritik am herkömmlichen Clubsystem schon in den 60er Jahren Ausdruck - geändert hat sich seitdem nicht viel. Kritik findet man nicht in den überschwenglichen Lobeshymnen eines Max Gordon, Verfasser des Buches über das Village Vanguard. Er ist auch heute noch ständiger Gast im Village Vanguard und hat wohl seit Jahrzehnten keinen Eintritt oder kein Getränk mehr bezahlt, Kritik findet man vor allem bei den jungen, finanziell schwachen Jazz-Fans und Musikern, denn nur wenige können sich einen Abend in diesen Clubs leisten. Liest man, was LeRoi Jones schon 1963 über „New York Loft and Coffee Shop Jazz“ (1) geschrieben hat, so sieht man, daß sich seit damals so viel gar nicht geändert hat. Freilich sind Namen wie Ayler, Shepp, Taylor oder Sun Ra mittlerweile etabliert, aber in den meisten Clubs ist diese Musik noch immer undenkbar, denn anspruchsvolle, schwer verdauliche Musik lenkt zu sehr vom Konsum ab, und Leute, die sich über das laute Servieren der Kellnerin beschwerten, sind den Clubmanagern ein Greuel. Auch Frank Kofsky liefert



Stark im Kommen: Paquito d'Rivera

Foto: Hans Kumpf

im Kapitel „The Jazz Club: An Adventure in Cockroach Capitalism“ (2) eine anschauliche Kritik an der Club-Szene, stellt Rechnungen über Profite der Clubbesitzer auf und vergleicht sie mit den Gagen, die an Musiker gezahlt werden. Auch Musiker beklagen sich immer wieder über die widrigen Umstände in amerikanischen Clubs: „Mir tun die Leute leid, die in den Club kommen, und ich kann nicht lange genug für sie spielen, denn man drängt mich. Sie kommen, um dich zu hören, du fängst an, spielst ein wenig, dann wird man auseinandergerissen. Da muß etwas geschehen!“ (Coltrane, 1966) (3).

Aber nicht nur die Manager verdienen den schwarzen Peter, auch das Verhalten des Publikums verdient Kritik, in New York ebenso wie in Europa. Gerade die teuren, vornehmen Clubs mit oberflächlicher Musik werden am besten besucht; man zieht immer noch die „renommierten“ Festivals vor, neuen Ideen und Konzeptionen gibt man kaum eine Chance. Das „Billige“ hat immer den Anschein des „Minderwertigen“, eine Tatsache, die auch kleinen Clubs in Deutschland zu schaffen macht und die sich auch in New York bewahrheitet: Da gibt es das Jazz

Forum, nur wenige Häuserblocks vom Village Vanguard entfernt - das eine gut besucht, im anderen finden sich oft nur Musiker ein. Mangelndes Interesse oder Bequemlichkeit?

Das andere New York?

Es ist unmöglich, New York in drei Wochen in den Griff zu bekommen, selbst wenn man jeden Abend unterwegs ist. Es ist schon schwierig, Informationen zu erhalten, die über Zeitungsinserate hinausgehen. Zufällig entdeckt man ein Flugblatt und erfährt dadurch Neues. Jazz gibt es in allen Stadtteilen, nicht nur im Zentrum Manhattans; aber ohne Unterstützung von „Insidern“ kommt man hier nicht weiter. Auch darf man nicht vergessen, daß es nicht immer ganz ungefährlich ist, sich nachts in der Stadt zu bewegen. So wollte ich einmal das „A 7“ auf der „Lower East Side“ besuchen, als das Human Arts Ensemble auf dem Programm stand. Die Gegend ist wenig einladend, Autowracks liegen auf der Straße, Container voll Müll, dazwischen Stadstreicher, die sich für die Nacht einrichten. Das „A 7“ war früher

eine Kneipe, inzwischen hat man alles mit Brettern verschlagen; wer hinein will, läutet an der Hintertür. Das Konzert war für 22 Uhr angekündigt, aber als ich dort ankam, war noch kein Besucher da. Als ich eine Stunde später noch einmal vorbeischaute, vertröstete man mich, daß bald geöffnet würde. Man hörte auch schon das Einstimmen der Instrumente aus dem Gebäude dringen. Im Verlauf der nächsten Stunde fanden sich noch einige Besucher ein, davon waren allerdings die meisten nicht bereit (oder fähig?), den Eintritt von 2 Dollar zu bezahlen; außerdem wurden wir ständig vertröstet, noch etwas zu warten. Als gegen 0.30 Uhr immer noch nicht geöffnet worden war, beschloß ich, dieses Konzert zu streichen und den Abend in einem „mid-class-club“ zu gestalten.

Auch auf Fragen an Musiker erhält man nur wenige Tips; entweder man bekommt die Namen der etablierten Lokale oder ausweichende Antworten wie: „Da ist nur am Wochenende was los!“ Auf die Frage, wo man zeitgenössischen Jazz hören könne, bekommt man als Antwort „The new jazz is dead!“ und die Andeutung, daß auch die Loft-Szene nicht mehr in dem Umfang wie noch vor wenigen Jahren existiert.

Vergleicht man etwa mit Chicago, wo es keine Schwierigkeit darstellt, mit Musikern des AACM in Kontakt zu kommen, so muß man den Eindruck gewinnen, daß sich wichtige Neuerungen nicht mehr so sehr in New York abspielen. Trotzdem bietet diese Stadt ein unerschöpfliches Reservoir an Musikern und ein fast unüberschaubares Angebot an Veranstaltungen.

Ludwig Reitz

Eine Jazzsängerin mit eigener Stimme

Regina Tischer

Swing, Boogie, Blues - nur zwei Mann musizieren auf der Bühne der Freiburger Musikkneipe „Neumeyer Doctor Flotte“, und doch klingt's gleich von Anfang an so, als sei eine pralle Band am Werk. Da ist aber nur Klavier und Schlagzeug, weiter nichts. Harald John, ein Mann, der hörbar von der klassischen Musik herkommt, greift in die Tasten, ein Pianist, dessen Stärke weniger die großangelegte Improvisation, sondern die geschmackvolle und durchdachte Aufbereitung ist. Sein Kabinettstück: Joseph Kosmas „Autumn leaves“, Herbstblätter, die sehr schön in barocken Farben, in den Harmonien Bachs daherrauschten. - Dazu das Schlagzeug von Torsten Zwingenberger, der über eine rumorend kräftige Grundlinie mit sehr ge-

Übersicht der besuchten Jazz-Clubs in New York

(Stand September 1981)

Club	Eintrittspreis	Minimum-Verzehr pro Set	Preis für 1 Bier	Extras	Kosten für jeden weiteren Set
Fat Tuesday's 17th St. & 3rd Ave.	7\$	5\$	2,50\$	+Tax	5\$
Sweet Basil 88 Seventh Ave.	5,50\$	5\$	2,50\$	+Tax +Bedienung	5\$
7th Avenue South 21 Seventh Ave.	6\$	5\$	2,50\$	+Tax	5\$
Greene Street 101 Greene St.	6\$	2 drinks	2,25\$	-	2 drinks
Tramps 125 E. 15th St.	6\$	2 drinks	2,50\$	+Tax	2 drinks
Cookery 21, University Pl.	5\$	5\$	2,25\$	+Tax	10\$
Village Vanguard 11th St. & 7th Ave	7\$	1 drink	2,25\$	-	1 drink
Lone Star Cafe 61 Fifth Ave.	8\$	1 drink	1,25\$	+Tax	1 drink
Jazz Forum 648 Broadway	5\$	-	1 \$	-	-
Dan Lynch 221 Second Ave.		-	1\$	-	-

Anmerkungen zur Tabelle

In der Spalte „Extras“ wurden Bedienungsgelder nur aufgeführt, wenn dieser Betrag auf der Rechnung erscheint. Ansonsten werden gewöhnlich etwa 10% für Service von der Bedienung erwartet.

Wenn „Tax“ extra aufgeführt wurde, so ist diese der Endrechnung ebenfalls noch hinzuzurechnen (ca. 8%).

Bei einem Dollarkurs von 2,40 DM muß man in den

„Mid-Class-Clubs“ mit Minimalkosten von ca. 30 DM pro Set rechnen!

Anmerkungen

- (1) LeRoi Jones: Black Music. New York, Morrow Paperback Editions S. 92 ff
- (2) Frank Kofsky: Black Nationalism and the Revolution in Music. New York, Pathfinder Press 1970, S. 145 ff
- (3) Frank Kofsky: wie oben, S. 230

könnt kurzen und leichten Beats hinwegfegt.

Eine durchweg schwungvolle Musik, die meist auch dann noch stimmig bleibt, wenn sich die Leute aus Berlin-Tiergarten zu dritt präsentieren, wenn Regina Tischer, die Sängerin, mit von der Partie ist. Zwar hat die 25jährige noch keine ausgereifte Jazzstimme, aber sie hat eine Menge Talent. Vor allem ist da nun endlich einmal eine deutsche Jazzvokalistin, die nicht den großen, ehrwürdigen Damen der Branche nachträllert, und das, obwohl ihr Ella Fitzgerald, Lena Home und Billie Holiday ganz schön im Kopf rumgehen“, wie gesprächsweise von ihr zu erfahren ist. Was an Regina Tischer besticht, ist, daß sie sich auf ihre eigene Stimme verläßt. In einer fast vierstündigen Session huscht sie sage und schreibe nur zweimal ganz kurz über den sonst ach so beliebten kehlig-gutturalen Effekt hinweg. Und ums

Tremolieren gar macht sie einen Riesensbogen. Was sie mit ihrer etwas bubenhaft wirkenden Stimme anpackt, wird rigoros gestrafft, entsentimentalisiert, entrümpelt. Und so überzeugt sie nicht nur in Swing und Blues, sondern auch dort, wo Jazzgesang allzu leicht ins Heikle absackt, wo sich Sänger gern im harmonischen und textlichen Gefühlsdickicht verstricken, in Balladen wie „Body and soul“ oder Ellingtons „In my solitude“.

Wenn Regina Tischer durchhält - und bisher hat die blonde Maid aus dem nördlichen Schleswig-Holstein zu allen jazzfeindlichen Kommerzangeboten der Plattenindustrie nur trotzig den „Sturkopp“ geschüttelt - und wenn ihr auch sonst die Umstände gewogen sind, dann könnte der deutsche Jazz eines Tages gewiß mit einer Stimme von Rang aufwarten.

Klaus Robert Bachmann



Sorgte mit „Johnny tritt ab“ für eine musikalische Metapher: Matthias Rüegg

Foto: Hans Kumpf

Johnnys Fehltritt als Fußtritt

SWF Jazz Session in Donaueschingen

Zum Jubiläum „60 Jahre Neue Musik in Donaueschingen“ wollte auch die Jazzredaktion des Südwestfunks mit einer Besonderheit aufwarten. Und so erinnerte man sich an die Zwanziger Jahre, an Ernst Kreneks damals in Donaueschingen uraufgeführte sogenannte Jazzoper „Johnny spielt auf“.

Bei Matthias Rüegg, Komponist und Leiter des Vienna Art Orchestra, gab der SWF eine Gegenoper in Auftrag. Diese, „Johnny tritt ab“ ihr Titel, macht sich nach den Worten des Komponisten „liebevoll persiflierend“ über Kreneks Johnny her und legt dabei Wert auf den Untertitel, der besagt, daß das neue Opus „Keine Jazzoper“ ist. In Ordnung. Denn was da von Rüegg und seinem Vienna Art Orchestra, einer Jazzband, zusammen mit den Sängerinnen Karin Krog, Lauren Newton und Maggie Nichols sowie der Stadtkapelle Radolfzell uraufgeführt wurde, das hatte zwar eine Menge mit Jazz, aber herzlich

wenig mit Oper im traditionellen Sinn zu tun. Da wogte in allen Ecken und Gassen der Donauhalle B ein happeningartiges Getriebe, Musiker im Spalier, Kostümierungen, geschminkte Gesichter, Umzüge, Musiktheater in unablässiger Bewegung. Indes, wie gesagt, teurer Opernfreund, ein Libretto, eine Fabel, handelnde Personen, das fandest du nicht.

Aha, Antiästhetik also wieder mal, und weil diese als Affront nicht mehr zieht, wird sie zum Scherzartikel verniedlicht? Keineswegs. Denn alsbald erweist sich Rüeggs in neun Phasen aufgeteiltes Opus als biegsame, vielschichtige Metapher, die bewußt auf Personalisierung und exakte Programmatik und damit auch auf jedwede ideologische Belehrungsgeste verzichtet. Johnny, Kreneks bisweilen etwas bekloppt wirkender Jazzgeiger, wird von Wolfgang Puschnig, einem Holzbläser des Art-Orchesters, in die Wüste geschickt. Wie? Puschnig tut nichts weiter, als ein bißerl zu den einzelnen Phasen zu plappern, zu spötteln, zu raunzen, den Text zerbröckeln zu lassen, liefert eine kleine dadaistische Spätlesung mit witzigen Pointen in lässigem Tonfall. Pointen und ein parodistisch überdrehtes Show-Englisch geben da plötzlich all das der Lächerlichkeit preis, was am Jazz allzu oft

falsche Kompromißbereitschaft und dümmliche aufgeblasenheit war und ist. An Stelle einer Oper eine musikalische Metapher. Die Jazzband wagt die schönsten Klangkombinationen, die drei Sängerinnen schrauben ihre Stimmen hinauf in dissonante Hotphrasen, da kracht die Blaskapelle los, schmettert den Jazzern deftige Marschtakte entgegen. Für Augenblicke ein Kontrastprogramm, gleichsam ein Schlagabtausch zwischen dem Kreativen und dem Reaktionären. Doch im Verlauf des heiteren Tumults verändert sich der Klang der Stadtkapelle, ihr neuer Sound rückt immer dichter auf die Jazzband zu und schließlich legen die Leute in Uniform ganz das zackige Gehabe des marschierenden Bereitschaftsdienstes ab.

Dem Broadway eins hinten rein

Läßt Puschnig den guten alten Johnny meist auf verschlungenen Raden abtreten, so wird der Weg in der Phase „Johnnys Fehltritt“ breit und glatt wie der Broadway. Maggie Nichols, das kabarettistisch-parodistische Großtalent unter den Sängerinnen, macht sich auf zur Kulissenwanderung, und angefangen mit „My funny Valentine“ miaut sie wie eine Katze, die von wahnsinnigem Bauchweh gepisackt

Jazz aktuell

wird, eine ganze Serie von Songs herunter, mit denen Frank Sinatra und wie die anderen strammen „Singer for the President“ noch alle heißen mögen ihren Schnulzenpatriotismus über den Erdball pumpen. „Johnnys Fehltritt“ - ein Fußtritt. Selten wurde dem Broadway und Hollywood so humorig - na sagen wir's ruhig, eins hinten rein gegeben.

Das Ende der Nicht-Oper: eine schöne Hymne von Puschnigs Altsaxophon, jumpender Jazz, dann romantisch beschwingte Melodik aus John Surmans Sopransaxophon. Schließlich ein quadrophones Anti-Finale, die Musikformationen haben bis hinauf auf die Empore fast alle Flanken besetzt, setzen an zu einem Perpetuum mobile, die Sängerinnen wiederholen bestimmte Sätze in mehreren Sprachen, babylonisches Gewirr, wobei Lauren Newton immer wieder versichert: „Denkmäler muß man anfassen, damit sie sich bewegen.“

Das Talmi-Denkmal „Johnny“ wurde angefaßt, bewegt, sanft gestürzt. Musikalisch ist dabei Matthias Rüegg, dem Komponisten und Navigator eines Schlachten-gemäldes aus Klängen, etwas Köstliches gelungen, eine Kollage aus vielen Jazzstilen. Und wenn er dabei auch auf den Spuren der Carla Bley gewandert sein mag, so hat er doch keine Schattenschrift geschrieben, er hat die Bley nicht imitiert, sondern ihr Werk als Modellvorlage begriffen für seinen eigenen, den unverwechselbaren Rüegg-Sound.

Klaus Robert Bachmann

Swing und Csardas konkurrieren miteinander beim

Sinti-Festival

Gesellschaftlich, um das vorwegzunehmen, war dieses von der „Cinti Union Deutschland“ in der annähernd ausverkauften Freiburger Stadthalle veranstaltete Musikfestival ein Erfolg. Denn wenn der Schein nicht trügt, dann wächst die Zahl derer, die sich von den Zigeunern nicht nur musikalisch aufmöbeln lassen möchten, sondern auch bereit sind, über die Probleme und Belange dieser in unserem Lande lebenden Bevölkerungsgruppe nachzudenken. Musikalisch indes, um das nun aber gleich hinterherzuschicken, hatte dieses Festival neben triumphalen Momenten auch erhebliche Schwächen. Das lag einmal, aber nicht nur, an den miserablen Mikrofonen und an der desolaten Akustik in der Stadthalle überhaupt, einem Mittelding aus Stratosphärentrip und Abstieg in die Tropfsteinhöhle, mal brach der



Trat in „Johnny tritt ab“ als Radolfszeller verkleidet auf: Herbert Joos Foto: Hans Kumpf

Klang überstürzt zusammen, mal rumpelte er zerdehnt und zerdröhnt.

Zum anderen jedoch konnten drei von den fünf auftretenden Gruppen nicht immer überzeugen, und das auch dann nicht, wenn man die akustische Misere weitgehend berücksichtigt. Bei den Gruppen der Geiger Stadl Weiß und Alfred Lora obwaltete ein gerüttelt Maß an Unentschlossenheit, bei Weiß tönt das Klavier dynamisch brüchig, bei Lora fehlt es dem Vibraphon an Schwung.

„Stadl Weiß und seine Brüder“ haben in Richtung Swing-Jazz zwar die spezifische Tonbildung und Phrasierung parat, kleben aber zu treuherzig an den vorgegebenen Themen, wagen kaum improvisatorische Entfernung und werden leicht zur Repeatermaschine.

Das Swingtett von Alfred Lora hingegen signalisierte mit dem Cooljazz-Stück „Four brothers“ von Jimmy Giuffrè zwar verhältnismäßig viel Modernität, doch ob Giuffrè oder wie im folgenden Charlie Parker, jedes der Stücke ist verkrampft zwischen kompaktem Swing und den rhythmisch-harmonischen Frakturen des Bebop zerrissen. Ein Mangel an Balance, der stört. Überraschend stieg bei Lora die amerikanische Jazzsängerin Rachel Gould mit ein, wodurch dieser Teil der Session auch nicht besser wurde. Duke Ellingtons „Sophisticated lady“ und Erroll Garners „Misty“ versah die junge Vokalistin mit Überakzenten, so daß die beiden kantilenengesättigten Balladen leider ins Pathetische und Protzige hochgewuchtet wurden.

Enttäuschend war im Grunde genommen auch der eigentliche Gesangsstar des

Abends, der in England lebende deutsche Sinto Pit Lancaster-Winterstein. Dieser Brocken von einem Mannsbild nennt zwar eine baritonale rauhe Stimme mit etlichem Gospel-Feeling sein eigen, singt aber so, als hätte er mit Ray Charles einen Vertrag abgeschlossen, der ihn zur permanenten Nachahmung berechtigt.

Sinti spielen nicht nur Swing und neuerdings auch schicken Pop, nein, die ungarischen und rumänischen Volksweisen sind ihnen bei all dem nicht aus der Fiedel gewichen. Swing und Csardas treten miteinander in Konkurrenz, und wo sie's tun, da gehört die Emphase des Publikums meist dem Csardas. Das war auch in Freiburg so. Es zeigte sich während des ganzen Konzerts, es zeigte sich im großen Finale. Dort aber, wo das Ungarische vom Swing her einen tüchtigen Anschubser bekommt, bei La Romanderie und beim Quintett von Schnuckenack Reinhardt, ist die Begeisterung immer restlos.

Reinhardts Geige sprühte endlich wieder einmal, war vollgesogen von der Glut jazziger Ideen. Und La Romanderie mit dem farbenprächtig flirrenden Harfenklang, dem hinreißend swingenden Akkordeon, erwies sich als das Ensemble von großem Format, eine Gruppe, die bei aller Vielseitigkeit zugleich in sich geschlossen bleibt. Dem Publikum dürfte dieses Festival ohrenfällig gemacht haben, daß es das Klischee „Zigeunermusik“ getrost vergessen kann, weil die Sinti von heute auf recht unterschiedlichen, ja zerklüfteten Ebenen der populären Musik zu Hause sind.

Klaus Robert Bachmann

Zur Emanzipation der Pausencloowns

New Jazz Festival Hamburg

So recht grün waren sie sich eigentlich nie gewesen, die Jazzmusiker aus dem US-Mutterland und die vermeintlichen Epigonen aus der Alten Welt. Vorurteile gab's da im Dutzend billiger; bestenfalls liefen die europäischen Jazzer unter der Rubrik „Nachahmungen und andere Verirrungen“, und noch heute gelten bei Festivals amerikanischer Großpromoter Musiker aus England oder Frankreich, Holland, Polen oder der Bundesrepublik als billige Pausencloowns - peinlicherweise selbst dann, wenn eben diese Festivals in England oder Frankreich, Holland, Polen oder der Bundesrepublik stattfinden. Das Gute (gar nicht unbedingt das Bessere) liegt eben gemeinhin viel näher, und so war es im Grunde schon lange an der Zeit, bei einem einheimischen Festival die Amerikaner außen vor zu lassen, nur Europäer zu präsentieren. So geschehen beim inzwischen 6. New Jazz Festival in der Hamburger „Fabrik“.

„Mutige Arroganz“ hatte die lokale Kritik dem Festival-Chef (und NDR-Redakteur) Wolfgang Kunert attestiert. Nun: Wenn es denn arrogant gewesen ist, ohne US-Entwicklungshilfe auskommen zu wollen, so doch in dem berechtigten Wissen um die unstrittige Klasse der „Unterentwickelten“. Zwar mag es andererseits sicher des Beweises nicht mehr bedurft haben, daß Europas Jazz-Künstler längst eigene Sprachen gefunden haben (im Club-Alltag und im „Rahmenprogramm“ bei manchem anderen Festival jüngerer Zeit ist das selbstverständlich angeklungen) - nur in dieser Breite und Vielseitigkeit konnte wohl noch kein Jazzer-Treffen den neuen, weil frischen und unverbrauchten Jazz in Europa dokumentieren.

Am eindrucksvollsten haben sich ihrer eigenen Sprache die Franzosen am letzten Festivaltag bedient. Allen voran ein Quartett, das in seiner einstündigen freien Improvisation nahezu alles in den wohlverdienten Schatten stellt, was jenseits des großen Teichs an Verbindungen von musikalischem, komödiantischem und theatralischem Ausdruck in Musikerhirnen ergrübelt worden ist. Michel Portal, Bernard Lubat, Jean-Francois Jenny-Clark und Jean-Pierre Drouet (auf und mit wechselndem Instrumentarium) lassen durch-aus im Wortsinn „die Puppen tanzen“. Und aus dem Handgelenk zaubern die vier übergreifende Kunstspäße: Eine kleine Spielzeugeisenbahn kommt knurrend und pfeifend zum Einsatz, desgleichen ein mechanisches Trommeltierchen, dann

kriecht schnarrend und quietschend eine grüne Raupe über die Bühne und ins Klavier. „Dada“ feiert fröhliche Urständ.

Das alles klänge nach bloßem Blödsinn (auch die blubbernde Nonsens-Lyrik, die sich Perkussionist Drouet und Drummer/Pianist Lubat ekstatisch-komisch zubrüllen; einem Hannoveraner mit Vorliebe für den heimischen Kurt Schwitters geht da das Herz über!), würde nicht in gleicher Manier noch die ganze klischeebeladene Musiktradition des Landes mit abserviert. Der Musette-Walzer (mit Akkordeon und Bandoneon; Lubat-Zwischenruf: „Kennt ihr jetzt den französischen Jazz?“) wird im Free-Jazz-Arrangement als das entlarvt, was er für den französelnden Neckermann-Nomaden halt unweigerlich ist: historisch geschöntes Versatzstück in dröhnender Zeit. Diese Gewalttour bringen Portal und Co. so locker, lustig und völlig ohne Respekt vor jeder Vorlage, daß selbst der, dem das sich so frei gebärdende (und nur zu oft dilettierende) Free-Jazz-Völkchen sonst nicht unbedingt am Herzen liegt, aus dem Häuschen geraten kann. Kurz: ein Ereignis.

Ohnehin ein großer Abend für die Franzosen, die mit dem Pariser Saxophon-Quartett kaum weniger feurig als das (höher gehandelte, weil amerikanische) World Saxophone Quartet daherkommen, und mit dem Trio von Daniel Humair, Henri Texier und Francois Jeanneau noch ein donnernd swingendes Free-Bop-Trio anzubieten haben. Doch vor weiteren Regional-Würdigungen noch ein wenig Chronologie.

Die ersten beiden Abende gehörten deutschen Jazzern. Die Eröffnung blieb jeweils „uns“ Albert“ vorbehalten - zunächst im Quartett mit Wolfgang Dauner, Eberhard Weber und Ack van Rooyen, mit Themen, die dem Repertoire des United Jazz and Rock Ensembles entnommen sind. Besonders die kollegiale Kontroverse zwischen den Stimmungen von Mangelsdorff und van Rooyen gibt dieser Mini-Ausgabe des UJRE besonderen Reiz. Am zweiten Abend war die Studio-Band des NDR Improvisationsboden für Mangelsdorff, Heinz Sauer, Weber und Pierre Favre (aufregend besonders im Schlagabtausch mit Wolfgang Schlüter!). Arrangements (von Joki Freund), die geradezu zum Abstürzen einladen, vertrackte Themen - die Studio-Band unter Dieter Glawischnig strahlt in einem solchen Höllenritt all jene Lügen, die festangestellte Rundfunk-Unterhaltungsorchester starrsinnig der chronischen fachlichen Schwindsucht bezichtigen.

Weitere Pluspunkte aus der Gegend zwischen Flensburg und Freilassing: das „El-lingtonia“-Duo von Sauer und Bob Degen, das Sagmeister-Trio zuzüglich Christoph Lauer, das Vienna Art Orchestra (natürlich; warum, das steht im JP 7/81). Wenig-

ger erquicklich: das noch etwas ungelenke „No Time Ensemble“ aus Hamburg und die beiden Frankfurter Heiner Goebels und Alfred Harth, die sich nun auf das triste Gebiet der wenig witzigen, aber un-gemein tiefsinnsbefrachteten Spielereien mit Computer-Rhythmen begeben haben. Sie haben mal mehr versprochen.

Den Übergang zur europäischen Szene schafft, jazzig wie selten, Jasper van't Hof samt den Kollegen Eje Thelin, J. F. Jenny-Clark und John Marshall. Dann sind die Briten an der Reihe. Sie scheinen, mehr als die Franzosen, mit amerikanischen Vorbildern zu experimentieren - nur logisch bei der Bill-Evans-Hommage des Quintetts um Gordon Beck und Kenny Wheeler. Außerdem: das eifrig tourende Trio SOH (für: Skidmore/Oxley/Haurand) und ein phantasiereiches Duo John Surmans mit Stan Tracey.

Fazit nach vier langen Abenden mit unterschiedlich befriedigendem Besuch (Jazzer sind halt Friedensfreunde und fuhrten demzufolge nach Bonn): Europas Jazzmusik ist gewiß in einem Stadium, in dem die Rollen von Vorturner und Nachahmer längst neu verteilt worden sind. Im Grunde nur logisch - denn begeistern sich US-Musiker nicht immer wieder, wie gut doch in Europa die Bedingungen fürs Musikmachen seien - viel besser als daheim bei Uncle Sam?

Daß das langsam auch qualitative Folgen hat - wen wundert's? Ein Rund, mit dem zu wuchern wäre.

Michael Laages

Jazz aktuell

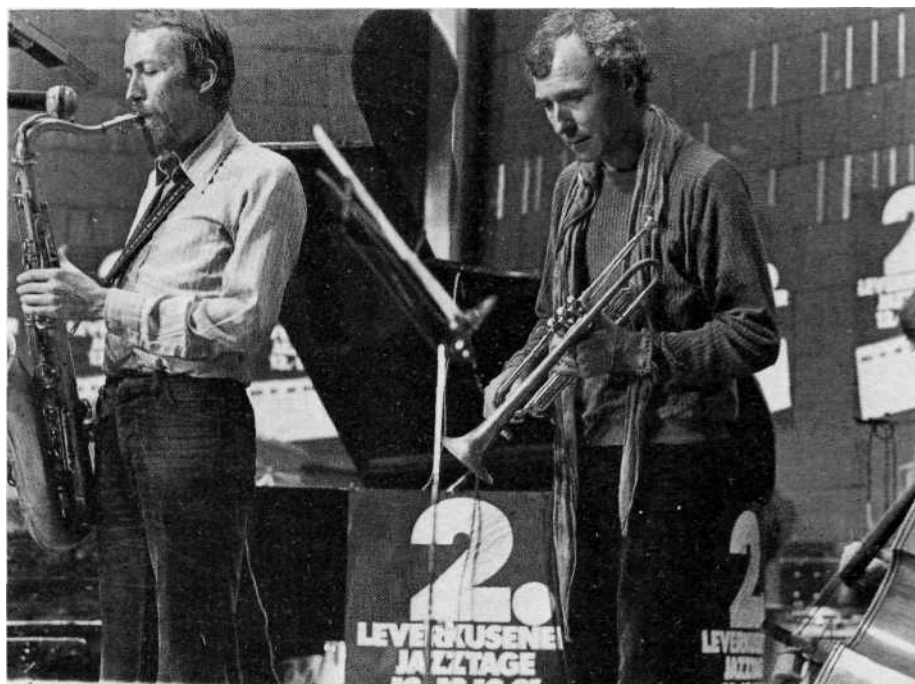
Sieben Tage Jazz

2. Leverkusener Jazztage

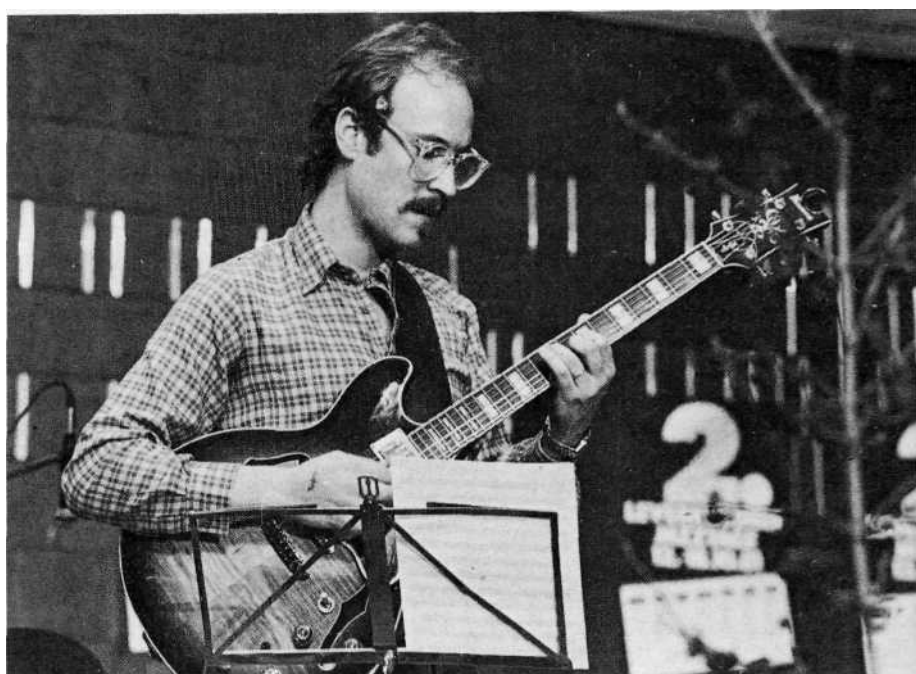
Ermutigt durch den Erfolg ihres Jazz Lev 80. anlässlich der 50-Jahr-Feier Leverkusens, lud der Jazz Lev e. V. zu seinen zweiten Jazztagen ein. Kernpunkt des diesmal auf 7 Tage ausgedehnten Festivals war wieder das Wochenende, wobei der Samstag dem neueren Jazz und der Sonntag dem traditionellen Jazz gewidmet waren. Diesen Haupttagen, die wie 1980 im repräsentativen Forum stattfanden, waren fünf Tage vorgelagert, die Jazzkonzerte an den Orten boten, die auch sonst das Jahr über dem Jazz eine Heimat bieten: diverse Kneipen, die Stadthalle Oppladen und natürlich der ClubTopos, Sitz des Jazz Lev e. V. Den meisten Zulauf und auch den stärksten Applaus verbuchte hierbei der polnische Sänger, Blues- und Boogie-Pianist Woytek Skowronski, genannt Woytek S, Boogie Man. Hai Singer, begleitet von dem Ron Wilson Trio, konnte dagegen mit seinem swingenden Mainstream die Kneipengäste lediglich zu wohlwollenden Anstandsklatschern animieren.

Einen Höhepunkt bildete die Premiere von Jan Fryderyk Dobrowolskis „Klänge einer Ausstellung“, eine audio-visuelle Multimediale Show, die die Arbeit Dobrowolskis dokumentieren, erklären und anders erfahrbar machen soll. Ernteten die farbigen, symbolträchtigen Notationen, der mittels Diapositive an die Wand geworfenen Partituren anfangs nur ein wohlwollend neutrales Interesse der Anwesenden, so gelang es den akustischen „Malern“ Jan Fryderyk, Cesarius Alvim und Trilok Gurtu mit ihren „Bildern“ das Publikum bald aus der Reserve zu locken. Eine längere Wanderausstellung wäre Jan Fryderyk zu wünschen. Den Abschluß der Wochentagskonzerte bildete ein Dreifach-Konzert in der überfüllten Oppladener Stadthalle. Das etwas deplaziert wirkende Salsa-Funk-Latin-Gemisch der James Con Hielo Band wurde umrahmt von Muzaks modernen Bop-Klängen und dem wieder jazzwärts wandelnden Jasper van't Hof und seiner Allstar-Band mit Eje Thelin, J. F. Jenny-Clarke, John Marshall und Bobby Malach. Es wäre schade, wenn sich diese mittlerweile hervorragend eingespielte Band so schnell auflösen würde wie Jasper van't Hofs letzte Band.

Musikalisch wie publikumsmäßig geriet der Samstag zum Höhepunkt. Als Volltreffer erwies sich die Begegnung zwischen Changes und John Scofield. Es verblüffte, wie rasch sich der vielseitige Gitarrist mit den musikalischen Vorstellungen von Changes verband. Scofields Vorliebe für boppige Klänge fiel hier auf fruchtbarsten Boden. Dem Projekt wäre ebenfalls eine Fortsetzung zu wünschen. Jim Hall, exklu-



Zwei von Changes: Saxophonist Wolfgang Engstfeld und Trompeter Uli Beckerhoff



Vorliebe für boppige Klänge: John Scofield

Fotos: Udo Gerling

siv für diesen Auftritt aus den USA eingeflogen, ging mit seinen zarten akustischen Gitarrenimprovisationen in dem großen Terrassensaal des Forums ziemlich unter. Der löwenmähnige Schweizer Harfinist Andreas Vollenweider, begleitet von zwei Perkussionisten, konnte mit seinen einfach-schönen Melodien schnell die Herzen - vor allem der weiblichen Konzertbesucher - erobern.

Etwas zwiespältig war der Eindruck, den Jazz Lev Special hinterließ, eine eigens für dieses Festival zusammengestellte Band mit Charlie Mariano, Alphonse Mouzon, Stu Goldberg und Wolfgang Schmidt. Eine einzige Probe reicht eben nicht im-

mer, um einen eigenen Gruppensound zu erzielen. Neben den solistischen Fähigkeiten der vier fiel das disziplinierte und gruppendienliche Spiel von Alphonse Mouzon auf. Eine glatte Enttäuschung war der Auftritt des sich als lederbehoste Rockdiva gebärdenden Geigengenies Didier Lockwood mit seinem Quartett. Lärmender, entnervender Rock - Jazz übelster Sorte garniert mit billiger Show - viel mehr ist von diesem „Ereignis“ nicht zu berichten. Dagegen wirkte das Billy Cobham Quartett richtig zahm. Ähnlich wie bei Jasper van't Hof war ein Trend zu jazziger Spielweise festzustellen. Das Publikum wußte es zu schätzen, besonders

nach dem schlimmen Auftritt Didier Lockwoods.

Weniger Publikumszuspruch fanden die traditionellen Jazzer am Sonntag. Neben hübscher Dixielandmusik, z. B. der Riverside Jazzmen und Skifflesongs der Armstrong Sidelley Folk and Skiffle Group, gab es noch Blues mit dem Dritten Ohr (ausgezeichnete aktuelle deutsche Texte) und Eddie Clearwater als Gast, sowie dem Blues-Giganten Otis Rush, der allerdings reichlich indisponiert wirkte. Zum gefeierten Publikumsliebbling avancierte erwartungsgemäß die Chris Barber Band. An beiden Tagen des Wochenendes trafen sich einige der Festivalstars zu nächstlicher Stunde noch im Topos. Das Ergebnis: herrliche Jam-Sessions! Es wäre wahrlich schön, wenn derartige Festivalausklänge wieder in Mode kämen.

Helmuth Jachmann

horn, Ian Carr und Kenny Wheeler, Trompete, Charlie Mariano, Saxophone, Barbara Thompson, Saxophone - steuerte an diesem Abend eine Komposition bei. Die Bandbreite dieser Stücke reicht von lyrisch-romantischen Kompositionen bis hin zu eruptiv-dynamischen Themen, die einfühlsam arrangiert sind und dem jeweiligen Solisten die Möglichkeit bieten, sich individuell und frei auszuspieren.

Solist und Gruppe bilden im musikalischen Geschehen eine solch klare Einheit, die darauf hindeutet, daß die Kompositionen und Arrangements schon in bezug auf einen speziellen Solisten konzipiert worden sind. Das United Jazz and Rock Ensemble würde hiermit vor allem in der Big-Band-Tradition eines Duke Ellington stehen, der es ja mustergültig verstanden hat, seine Kompositionen auf einen

speziellen Solisten zuzuschneiden und ihn somit nahtlos in den Ensemble-Sound einzubetten. So ist es wohl auch zu erklären, daß jeder Musiker des United Jazz and Rock Ensembles - obwohl aus den verschiedensten musikalischen Richtungen stammend - seinen individuellen Stil wahrt, und trotzdem eine musikalische Einheit entsteht. In dieser Zusammenführung dialektischer Gegensätze liegt sicherlich das Faszinierende des Ensembles.

Als dann am Schluß des Konzerts - nach Charlie Marianos „South Indian Line“ - auf „vielfachen Wunsch des Komponisten“ noch einmal Wolfgang Dauners „Ausgeschlafen“ angestimmt wurde, war jedenfalls jeder im total überfüllten Capitol in Mannheim hellwach.

Detlev Reinert

Eruptiv-dynamisch : Barbara Thompson

Foto: Frank Knittermeier

**Improvisatorisches Virtuosen-tum,
kompositorische Vielseitigkeit**

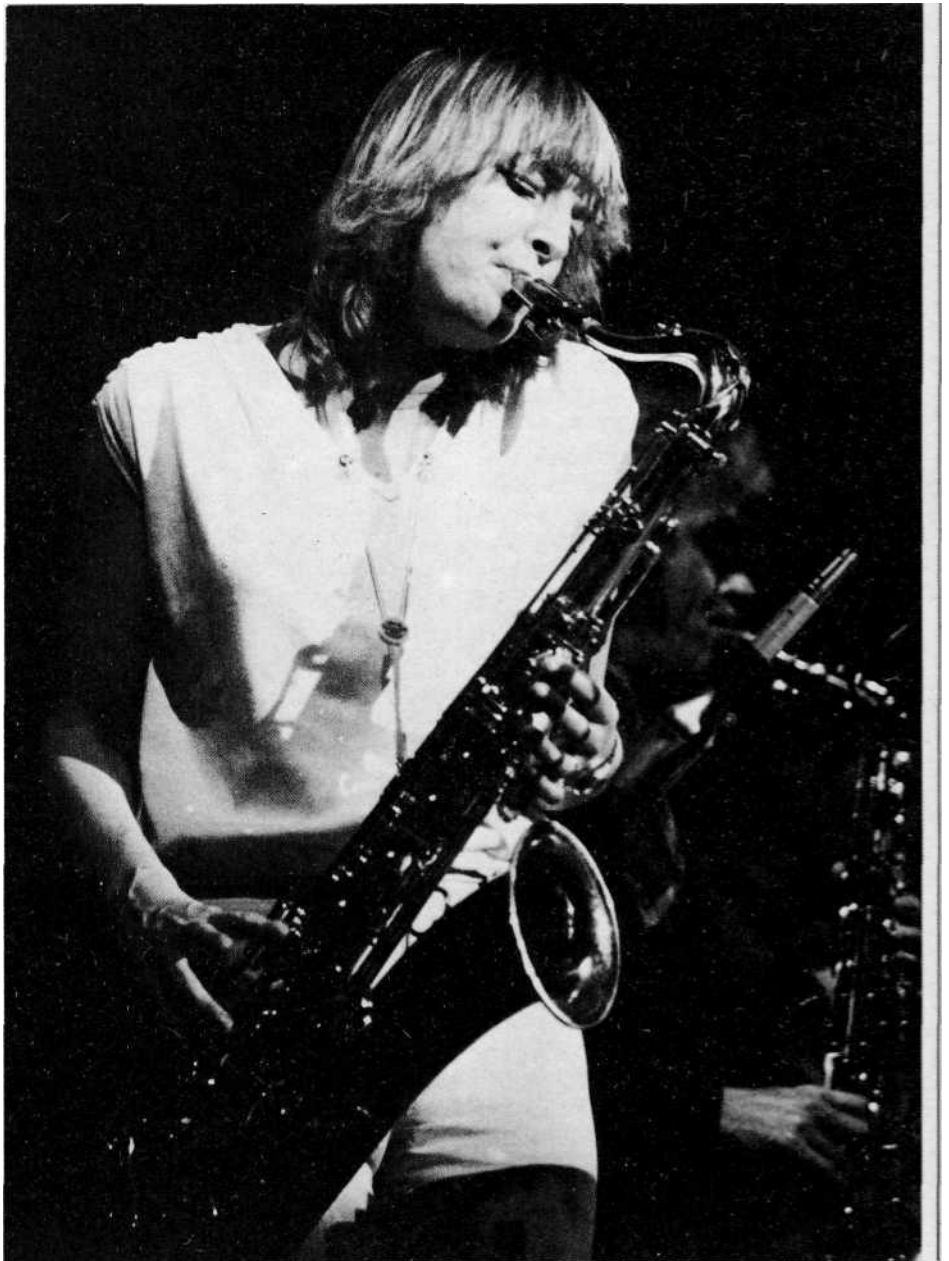
Anne Haigis und Band, United Jazz and Rock Ensemble

„Wir sind ein kleiner Teil in der Friedensbewegung, in der jedoch viele kleine Teile ein Großes ergeben.“ So ließen beim letzten Konzert im Mannheimer Capitol Anne Haigis und ihre Band und das United Jazz and Rock Ensemble ihr politisches Selbstverständnis verlesen.

Den ersten Teil des Konzerts bestritt die Sängerin Anne Haigis mit Band. Sie ist eine ausdrucksstarke, intonationssichere (Jazz-)Rock-Vokalistin, die mich in ihrer Art zu singen sehr an neuere Aufnahmen von Joni Mitchell erinnerte.

Obwohl sich in der Band solch versierte Musiker wie Wolfgang Dauner, Keyboards, und Michael Sagmeister, Gitarre, befanden, gelang der musikalische Background nur mäßig; ohne kompositorische und improvisatorische Höhepunkte verharrte die Musik in gängigen Jazz-Rock-Klischees.

In unvergleichlich interessanterem musikalischen Kontext präsentierte sich danach Wolfgang Dauner als Leiter des United Jazz and Rock Ensembles. Diese europäisch-amerikanische All-Star-Gruppe stellt seit nunmehr fünf Jahren ein improvisatorisches Virtuosen-tum und eine kompositorische Vielseitigkeit dar, die im Bereich des Jazz-Rock ohne Vergleich ist. Fast jeder der Band-Mitglieder - Wolfgang Dauner, Piano, Keyboards, Eberhard Weber, Bass, Jon Hiseman, Drums, Volker Kriegel, Gitarre, Albert Mangelsdorff, Posaune, Ack van Rooyen, Flügel-



Jazz aktuell

Anspruchsvolle Bestandsaufnahme

24. Monterey Jan Festival

Schon vor Beginn des 24. Monterey Jazz Festivals, das in diesem Jahr vom 18. bis 20. September stattfand, stand ein Erfolg sicher fest - der finanzielle. Erstmals in der Geschichte dieser traditionsreichen Veranstaltung gab es bereits Ende Juli keine Eintrittskarten mehr, ein Beweis nicht nur für deren Reputation, sondern auch für die publikumsträchtige Programmzusammenstellung durch den künstlerischen Leiter, Jimmy Lyons, der diese Aufgabe seit 1958 wahrnimmt. Bei einem durchschnittlichen Preis von 50 Dollar pro Ticket für fünf Konzerte und einem Fassungsvermögen des Monterey County Fairground von 7000 Zuhörern kommt da schon ein erkleckliches Sümmchen zusammen. Allerdings wird ein wesentlicher Teil der alljährlichen Einnahmen zur Förderung des Jazznachwuchses verwendet. Bisher hat das Grants Allocation Committee of the Festival Board of Directors für diesen Zweck über 285 000 Dollar in Form von Stipendien und Zuschüssen an Scholorchester und an einzelne Musiker vergeben, ein beispielhaftes Unterfangen, das nicht nur die Höhe der Eintrittspreise rechtfertigt, sondern auch anzeigt, daß man hierzulande die Jazzmusik wirklich als Teil des allgemeinen Kulturlebens begreift.

Der hörenswerte Erfolg dieser konsequenten Aufbauarbeit, die sich insbesondere in dem seit 1970 durchgeführten California High School Jazz Band Competition manifestiert, wurde auf dem Festival gleich mitgeliefert: Die Gewinner des diesjährigen Wettbewerbs, die Woodrow Wilson High School Big Band und die Mills High School Combo sowie die California High School All Star Jazz Band unter Leitung von Bill Berry und Jack Wheaton beeindruckten durch erfrischenden Schwung und avantgardistische Arrangements. Zwar fehlte - naturgemäß - die Reife und Abgeklärtheit, aber vor allem bezüglich der Fähigkeit zu Innovation und Fortentwicklung stellten die Youngsters manche der etablierten Formationen glatt in den Schatten.

Im übrigen nämlich bot das Programm musikalisch überwiegend einen Blick zurück, moderate und bekannte Klänge auf qualitativ sehr hohem Standard zwar, aber wenig neuzeitlich. Und dies erstaunte umso mehr, als Jimmy Lyons sich zur Vorbereitung des Festivals angeblich auf der ganzen Welt umgesehen hat.

Eine der wenigen Ausnahmen von diesem allgemeinen Trend präsentierte sich allerdings gleich am ersten Abend, der unter dem Motto „Canadian Sons-Sets“ stand:

Die „Boss Brass Big Band“ des wuchtigen Posaunisten Rob McConnell, die neben dem Bandleader in den Trompetern Guido Basso und Sam Noto und dem sensiblen Gitarristen Ed Bickert ihre herausragenden Musiker hatte. Die Arrangements lieferten eine gelungene Synthese aus Moderne und traditionellen Big-Band-Klängen, u. a. in einer hinreißenden Version von Bill Evans' „My belle“.

Bei den Monterey Jazz Festival All-Stars setzte sich der „A Train“ dagegen nur schleppend in Bewegung und tuckerte dann später auch nur gemächlich dahin, trotz der prominenten Mitwirkenden: John Lewis, Connie Kay, Mundell Lowe, Marc Johnson, Cal Tjader, Clark Terry, Putte Wickmann, Richie Cole, Ray Pizzi, Vic Dickenson, Bosko Petrovic, Joe Kennedy. Bei aller technischen Brillanz blieb ihre Vorstellung allzu hausbacken. Dennoch

gab es einige bemerkenswerte Passagen, etwa das „If I could be with you“ des mittlerweile 75jährigen Posaunisten Vic Dickenson oder das überwältigende Einfühlungsvermögen des diesjährigen Grammy-Gewinners Cal Tjader am Vibraphon. Die eigentliche Überraschung aber war der Saxophonist Ray Pizzi, der durch eine bewundernswerte Überblastechnik („The girl from Ipanema“) und ein ungemein dynamisches Spiel auffiel.

Einen völlig glattgebügelden, wenngleich volltönenden Big-Band-Sound produzierten The Phillipine Jazz All Stars unter Leitung von Lito Molina, und dies galt leider auch für die Stücke, in denen sie Elemente ihrer einheimischen Volksmusik einbauten. Zwei Gruppen, bei denen der Gesang im Vordergrund stand, vervollständigten das Programm des Eröffnungskonzerts: Bug Alley, ein Sextett aus

Bemerkenswert eigenständige Posaune: Vic Dickenson

Foto: Willy Küster



Kanada, das eine interessante Vokalversion von „Walkin“ vortrug, sich rhythmisch zwischen Bebop und Bossa bewegte und bisweilen an Manhattan Transfer erinnerte, ohne aber deren Ausdruckskraft auch nur annähernd zu erreichen. Und die Hi-Lo's, vier samtweiche Männerstimmen, die exzellenten a capella Gesang vorführten, ihre große Zeit in den 50er Jahren hatten - und heute noch genauso klingen, angestaubt, fast schnulzig, ein Kokettieren mit der Nostalgie.

Blues nicht nur als Musikgattung, sondern auch als Lebensgefühl konnte man beim zweiten Konzert hautnah erleben, das unter dem Motto „Playin' the Blues“ stand. Das bisweilen bizarr und bunt kostümierte Publikum beschäftigte sich oft mehr mit sich selbst als mit dem Geschehen auf der Bühne. Hunderte beantworteten inbrünstig die bekannten Blues-Laments, schrien, sangen oder tanzten im weiten Rund des Stadions, they had the blues. Zum Auftakt heizte die Rhythm & Blues Review von Mark Naftalin, einst Mitglied der Butterfield Blues Band, den Zuhörern mit packendem Chicago Blues und Boogie kräftig ein. Willie Dixon und die Chicago Blues All Stars sowie die Band von James Cotton, dessen schrille Töne auf der Mundharmonika für Auflockerung sorgten, hieben in die gleiche Kerbe. Und auch die Coast to Coast Blues Band von John Lee Hooker spielte ausschließlich die urbane Variante des Blues, die aus der ländlich geprägten Form des Mississippi-Delta-Blues hervorgegangen ist. Hooker hatte an dieser Transformation maßgeblichen Anteil und er beeinflusste zudem stark die Anfänge des Rock 'n' Roll. Ohne seinen historischen Stellenwert schmälern zu wollen scheinen allerdings Attribute wie „Godfather of the Blues“ und „King of Boogie“, mit denen er vorgestellt wurde, reichlich übertrieben.

Die beiden Sängerinnen des Konzerts begannen zwar einst am gleichen Ausgangspunkt, dem Gospel-Gesang, haben sich aber mittlerweile völlig unterschiedlich weiterentwickelt. Etta James, eine gewichtige Erscheinung mit mächtigem Stimmvolumen, stellte sich als Rhythm & Blues-, ja Rock 'n' Roll-Shouter („Miss you“) vor. Die feinsinnige, zarte Stimme von Esther Marrow, lediglich von Fred Gripper am Piano begleitet, setzte dagegen ein musikalisches Glanzlicht („Precious Lord“, „Come Sunday“) und sorgte für wohltuende Abwechslung von der R & B-Monotonie. Schade nur, daß das Publikum an diesem Nachmittag von solch anspruchsvollen Tönen nichts wissen wollte.

Der Samstag abend brachte den Höhepunkt des Festivals: „Viva! Cameval in Monterey“. Den spektakulären Anfang machte die Gruppe Batucaje, sechzehn Perkussionisten in farbenprächtiger Ko-



Artistischer Pianist von Richie Cole & Alto Madness: Bobby Enriquez

Foto: Willy Küster

stümierung und sieben, z. T. sehr leicht gekleidete Tänzerinnen mit riesigem Haarschmuck aus bunten Straußenfedern. In ihren Klängen legten sie die afrikanischen Wurzeln der brasilianischen Musik bloß, entfachten ein rhythmisches Feuerwerk und stimmten das Publikum auf die großen Namen ein, die noch folgen sollten.

Beim Latin Perkussion Sextet des überschäumenden Tito Puente trat die melodische Komponente wieder mehr in den Vordergrund, vor allem, als special guest Cal Tjader zu den Schlegeln griff.

Stark am Bebop orientiert zeigten sich Richie Cole & Alto Madness, getragen von dem artistischen Pianisten Bobby Enriquez einerseits und dem weichen, kontrollierten Ton von Cole andererseits.

Die Pianistin und Sängerin Tania Maria überzeugte mit leichtfüßigen, aber keineswegs romantisch-verklärten Linien am Piano und ihrem eindringlichen, perkussiven Gesang, der weniger zur Textvermittlung, denn als zusätzliches Instrument diente.

Flora Purim und Aírto Moreira spielten zum Schluß und einmal mehr nahm die glockenhelle Stimme Flora Purims die Zuhörer gefangen. Als sich dann noch Batucaje unter die Musiker mischten, glaubte man wirklich eher in Rio als in Monterey zu sein - eine heitere, ausgelassene, ja überschwengliche Karneval-in-Rio-Atmosphäre lag über dem Fairground.

Das letzte Konzert am Sonntag abend („Deja vu ... and Friends“) eröffnete die Gruppe der Pianistin Mary Watkins mit Klängen in neoromantischer Diktion,

weich und sanft und voller Emotionalität. Sarah Vaughan und Billy Eckstine vertraten, zunächst getrennt mit jeweils eigenem Begleittrio, später dann gemeinsam, die große Tradition des Jazz-Gesangs. Obgleich sie beide einst bei Earl „Fatha“ Hines sangen, Sarah übrigens auf Empfehlung von Billy, scheinen die beiden heute doch Welten zu trennen. Eckstine, im Bebop groß geworden, kann zwar eine sonore Baritonstimme vorweisen, und in launigen Zwischenansagen kamen deutlich seine Entertainer-Qualitäten zum Ausdruck, aber sein Gesang erinnert doch eher an einen Revue-Sänger aus Las Vegas, übrigens sein jetziger Wohnsitz. Ganz anders Sarah Vaughan, die, stark vom Gospel-Gesang beeinflusst, ihre Balladen ohne Larmoyanz mit Seat und Seele vortrug und ihrem Ruf als eine der ganz großen Jazz-Sängerinnen vollauf gerecht wurde.

Zum Abschluß servierte das Orchester von Toshiko Akiyoshi und Lew Tabackin einen Leckerbissen, Big-Band-Jazz der absoluten Spitzenklasse, geprägt von modernen, ausgesprochen abwechslungsreichen Kompositionen der Japanerin, bei denen die Bewunderung für Duke Ellington immer wieder durchschien. Besondere Akzente setzten die berauschenden Bläusersätze und die eher lyrisch-verhaltene Spielweise von Lew Tabackin - insgesamt der begeisternde Ausklang eines Festivals, das sich mehr durch eine anspruchsvolle Bestandsaufnahme als durch die Eröffnung zukunftsweisender Perspektiven auszeichnete.

Carl E. Haury

Jazz aktuell

Keine Hoffnung auf goldene Nasen

Jan-Forum der UDJ

Letztlich ist es wohl nur dem Gevatter Zufall zuzuschreiben, daß sich keins der standesbewußten Mitglieder der Union deutscher Jazzmusiker (UDJ) anläßlich der Jahreshauptversammlung im herbstlichen Oldenburg akute Erfrierungserscheinungen zugezogen hat. Ohne Jux: Derartige Tagungsbedingungen - eine weiträumige, ungeheizte und ungemütliche Turnhalle, ein ebenfalls recht kühler Konzertsaal - ließen sich weder meine Ortsgruppe der Freiwilligen Feuerwehr noch der Kleingärtnerverein meiner Großeltern gefallen. Jazzler haben da offenbar immer etwas mehr zu ertragen.

Da ist man dann schon versucht, sich die Köpfe - wenigstens die - heißzureden. Themen der Versammlung: vorneweg das liebe Geld, und zwar anhand des gegenwärtigen Standes der Kontakte zur Münchener Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte (GEMA), ein interessantes Clubmodell, zu dem Sigi Busch und Peter Schulze ein Thesenpapier erarbeitet haben, Satzungsänderungen.

Die Diskussion über letztere wirft ein wenig erfrischendes Licht auf die UDJ. Wie Rainer Glas und Sigi Busch ganz richtig bemerkten: „Die meiste Zeit streiten wir uns hier darüber, wie wir am besten Leute rausschmeißen!“ Nun hat das alles ja seine handfesten Gründe: Geschäftsführer Otto Wolters mistet seit Januar konsequent und in mühseliger Kleinarbeit die Mitgliederliste aus. Denn immer noch vegetiert in der UDJ ein Häuflein säumiger Karteileichen, die bislang stets die bequeme Ausrede zur Verfügung hatten, daß, wer ein Jahr keinen Beitrag geleistet habe, automatisch kein Mitglied mehr sei. Dergleichen kennt kein Verein - die UDJ künftig auch nicht mehr. Ein wenig mehr Liebe zum Verein wäre wohl schlicht vonnöten.

Das GEMA-Thema scheint schier unerschöpflich. Inzwischen soll zu Sitzungen des Werkausschusses (der vorgelegte Kompositionen in E- und U-Musik auseinanderbosselt und entsprechend einstuft, also E höher als U) ein Jazzfachmann hinzugezogen werden (derzeit Wolfgang Dauner). Nur: Wie so oft ist dies (noch?) eine Kann-Bestimmung; ein verbrieftes Recht auf eine derart fachgerechte Mit-Bewertung besteht nicht. Überhaupt, so meint Sigi Busch, müßten

die Jazzler, die gleichzeitig ordentliche Mitglieder der GEMA sind, endlich einmal gemeinsam die UDJ-Mitglieder beraten, denen die GEMA-Praktiken nach wie vor böhmische Dörfer sind. Beklagenswert auch, daß es in diesem Jahr wiederum nicht möglich war, einen GEMA-Experten nach Oldenburg einzuladen. Anwesend waren dagegen Vertreter des Deutschen Musikrates (DMR) und des Deutschen Musiker-Verbandes (DMV), eines der sieben Einzelverbände, die gemeinsam die DGB-Gewerkschaft Kunst bilden - beide mit kurzen Referaten über die Möglichkeiten, Interessen des Jazz und seiner Macher in Zusammenarbeit mit DMR und DMV zu vertreten.

Schließlich das Club-Modell, das als Diskussionsvorschlag in der Runde kursierte. Es stammt aus Holland und sieht vor, eine zentrale Stelle mit zwei Groß-Schätzungen zu beauftragen: Zum einen sollten Gruppen nach ihrem Gagenbedarf eingeschätzt werden, zum zweiten Clubs und andere Veranstalter nach ihrer finanziellen Leistungsfähigkeit. Die Differenz zwischen Gruppenbedarf und Finanzkraft sollte diese Stelle aus einem zentralen Topf begleichen (Fördermittel der Ministerien, der Nationalstiftung). Dieses Modell, das letztlich auf eine globale Steuerung von Angebot und Nachfrage in Sachen Jazz hinausliefere, könnte auch finanzschwachen Provinzclubs gelegentliche Super-Gastspiele ermöglichen - und es würde deutschen Musikern, vor allem dem Nachwuchs, ersparen, sich allzuoft unter Wert verkaufen zu müssen. Nur: Wo in schwieriger werdenden Zeiten das Geld herkommen soll, weiß so recht keiner zu sagen.

Steuern ließe sich auch das, was Jazzmusiker als „Überfremdung“ beklagen - US-Stars spielen den deutschen Club-Markt leer, oft zu Bedingungen, die den einheimischen Musikern wie „Dumping-Preise“ vorkommen. Beispiel: Ein deutscher Tour-Leiter heuert einen renommierten US-Jazzler an, macht aber nur vier Konzerte fest ab. Diese vier jedoch sind schon so auskömmlich, daß Band und Tour-Leiter davon leben können. Seine „freie Zeit“ füllt der Musiker mit eindeutig unterbezahlten Gigs in kleinen Clubs - und macht den ohnehin eher schmalen Markt für Ortsansässige noch enger.

Dies alles kann, so die unvermeidliche Einsicht, eine kulturell offene Gesellschaft letztlich nicht verhindern. Und Fremdenfeindlichkeit hat gerade in der Bundesrepublik immer einen bitteren Beigeschmack - nur, wenn's ans Eingemachte, konkret: an die Kohlen, geht, ist man von ihm leider nie weit genug entfernt. Und schließlich, ob mit oder ohne Restriktionen - eine goldene Nase wird sich ein ehrlicher Jazzler auch künftig in keinem Fall verdienen.

Bleibt nur zu hoffen, daß sich „Jazz - made in Germany“ eben nicht administrativ, sondern aus qualitativen Gründen durchsetzt. Das „Jazz-Forum“, Konzertbegleitung für die Vereinstagung, gibt zu dieser Hoffnung denn auch einigen bescheidenen Anlaß. Keine Sorgen wird sich wohl mittelfristig die Fraktion der Jazz-Rocker machen müssen, in Oldenburg vertreten durch Florian Posers Lifeline, die Dortmunder Formation Ceddo und den elektrischen Zirkus des souveränen Toto Blanke. Und auch die Vertreter klassischer Jazzkultur der Moderne, so der Wahl-Essener Saxophonist Remy Filipovitch und die hochexplosive bayerische Formation A Touch of Jazz, werden unverändert treue Gemeinden fesseln können.

Schwieriger haben es da schon die drei überzeugendsten Gruppen der zwei Konzerttage. Zunächst eine ganz kleine: das Duo der Pianistin Yuko Gulda mit ihrem einfühlsamen Bassisten Rainer Glas. Die beiden bewegen sich lange Zeit konsequent in von Yuko vorgegebenen Bahnen, lassen die traditionelle Swing-Attitüde eines „walkenden“ Basses nie aufkommen. Mit Recht: Den zerbrechlichen, wohlthuenden Klanggebilden der Pianistin würde sie nur einen falschen Zungenschlag verleihen, würde den runden Ton gerade da kappen, wo er ursprünglich, unverwechselbar wird.

Ähnliches gilt für Ekkehard Josts Grumppff. In (für Oldenburg) exklusiver Free-Jazz-Tradition steht dieses teils fröhliche, teils dramaturgisch wirkungsvolle Spielen mit Stilen. Die Frösche und die Ochsen jedenfalls können sich in Josts und seiner Kollegen ländlichen Klang-Collagen wohl vertreten fühlen. Desgleichen diejenigen, denen Wohnungsspekulation und Wohnraumzerstörung die Wut mit deftigem Mißklang in die Saxophone treiben.

Konzentrierte Kunst auch in der Family of Percussion, die in Oldenburg durch Aufbauverzögerungen und entsprechend lange Pause einen späten und daher etwas mühseligen Auftritt hat. An dieser Formation mit ihren funkelnden Rhythmus-Samelsurien rächt sich die leidlich unprofessionelle Machart des kleinen Festivals, das eben nie und nirgends (da liegt die Crux) zu teuer werden darf. Die Jazzmusiker-Initiative in Oldenburg, die eine arbeitssame und auch sehr mutige Big Band zum Konzertprogramm beisteuert, muß sich sagen lassen, daß „Mühe geben“ eben gelegentlich nicht ausreicht. Aber auch solche Schwierigkeiten sind ja nur Anlaß zum Nachdenken und Lernen. Das nächste „Jazz-Forum“ der UDJ samt Jahreshauptversammlung wird voraussichtlich in Erlangen stattfinden.

Michael Laages

Jazz aktuell

Besucherzahl zu niedrig

Freiburger Jazztage

Ein harter Schlag für die Freiburger Festival-Cooperative. Da haben Dieter Ott und Gerhard Muffler, die beiden Veranstalter, im Anschluß an das erste Freiburger Festival dieser Art, ihr Publikum per Fragebogen ausgequetscht und haben in diesem Jahr weitgehend die Publikumswünsche berücksichtigt, was da sind: Big Bands und eine weitgehende Beteiligung deutscher beziehungsweise deutschsprachiger Musiker.

Doch das Resultat? Für die beiden ersten Abende der 2. Freiburger Jazztage, für das von seinem Angebot und Aufwand her größte Jazzfestival Südwestdeutschlands, war die Besucherzahl zu mickrig, sie kam nie über die Zweitausend hinaus. Das ist zu wenig und so ist das Festival in die Gefahrenzone der roten Zahlen geschlittert.

Was blockierte fürs breite Publikum den Weg nach Freiburg? Ist die erste Neugier schon verpufft, macht sich bereits Unlust breit? Oder waren die parallel stattfindenden Festivals in Berlin und Zürich für die potentiellen Kunden nördlich der Mainlinie und südlich des Hochrheins ein Grund für den Trip in die andere Richtung?

Publikumswünsche also. Big Bands. Da waren zwei ausgewachsene Großformationen und zwei Schwellen-Bands, Gruppen, deren Sound sich auf die Schwelle zum ausladenden Orchester hin bewegt. Die zehnköpfige Freiburger Tabasco Band sorgte für die alles in allem recht geglückte Eröffnung in der Stadthalle, geglückt nicht zuletzt deshalb, weil diese Gruppe unter der rockjazzigen Deckfläche experimentelle Formen und freies Improvisieren präsentiert.

Versteht sich, daß die 11 Profi-Männer der Klaus Lenz Jazz & Rock Machine perfekter und differenzierter ans Werk gingen, dabei aber ihre windschnittig flotten Stücke ausschließlich durch die inzwischen bequem gewordene Einbahnstraße des Jazzrock pusteten und über schöne Nettigkeiten nicht hinauskamen.

Sehr ansprechend, besonders von den Arrangements her, die von Umberto Arlati geleitete Take off Big Band aus Bern mit der Sängerin Gloria Niemann.

Und dann natürlich die Big Band der ersten Garnitur. Der erste Festivalabend war inzwischen hoffnungslos aus dem Ruder gelaufen und Freund Sandmann hatte seine Opfer bereits reihenweise heimgesucht. Wer ausharrte, der kam zwischen 2 und 3 Uhr morgens in den Genuß der Band von Toshiko Akiyoshi und Lew Tabackin, die mit vielen, wundervoll ausgefeilten Details brillierte, im Ganzen aber doch eine etwas verrottete Hierarchie offenbarte, schien es bei diesem Freiburger

Auftritt doch so, daß Frau Toshiko die Band nur als dünne Folie brauchte, um ihrem (großartig) flötenden und tenorsaxblasenden Ehegespons Lew zur möglichst kompletten Selbstdarstellung zu verhelfen: 99 Prozent aller Soli stoben aus der Tabackin-Röhre.

Wie prächtig die großen alten Schlagzeuger des Modern Jazz noch immer sein können, das bewiesen Elvin Jones und Art Blakey. Es gab Jazz unter der vielfältig verzweigten Signatur des Neuen Hard-Bop. Die Mitglieder der Gruppe von Elvin Jones boten nur freundlich-grauen Durchschnitt - ganz anders aber Jones selbst. Zwar puschte er Ellingtons „In a sentimental mood“ mit einigen krachledernen Grobheiten zur Zirkusnummer hoch, sonst aber läßt er die Stöcke und Besen, die rollenden Beats, die Wellenstruktur transparenter und besser als je zuvor über sein Schlagzeug gehen, „alles fließt, nichts beharrt“, der alte Heraklit hat die Trommeln erobert. Bei Art Blakeys neuen und endlich wieder einmal überzeugenden Jazz-Messengers zeigt sich im Vergleich mit Jones ein gewisser Umkehreffekt. Blakey weist zwar keinerlei Schwächen auf, aber im Gegensatz zu Jones beruft er sich (innerhalb des Legatospieles) deutlich aufs Registrieren der Zählzeiten, während die Bläser, allen voran der sensationell leichtatmige Wynton Marsalis, mit wellenartigen Improvisationen gegen die Enge des herkömmlichen Jazzchorusses angingen.

Daß es auch einmal ganz ohne Schlagzeug und überhaupt ohne Rhythmusinstrumente geht, das teilte eloquent The World Saxophone Quartet mit. Begeist-

rung für das, was die Herren Bluiett, Lake, Hemphill und Murray da boten: die improvisatorische Freiheit des Jazz und die strenge Akkuratess eines klassischen Bläser-Ensembles, die radikale Dissonanz und den anmutig melodiösen Ausgleich, die Schwere des Blues und des humoresken Salto mortale, die permanent swingende Strömung und das kunstvoll bizarr Verknäulte.

Fluchtborg Folterkammer

Eine starke Resonanz fand das Trio des blutjungen deutschen Gitarristen Michael Sagmeister, das zugegebenermaßen die Lautstärke um einige Dezibel zu hoch geschraubt hatte, dafür aber mit einer grandiosen Synthese aus Rock und Modern Jazz entschädigte. Sagmeisters irrwitzig virtuose Version des alten Standards „Softly as in a morning sunrise“ gehörte zu den faszinierenden Erlebnissen dieses Festivals. - Und dabei hatte dieser zweite Abend weiß Gott schärfste Gitarrenkonkurrenz zu bieten. Leider erst nach Mitternacht und leider erst nach einem Debakel mit Billy Cobham, traten die von Baß und Schlagzeug unterstützten The Great Guitars auf, das köstlich lockere und vergnüglich swingende Dreierkomplott von Barney Kessel, Charlie Byrd und Herb Ellis.

Rockerei, wie sie auf einem Festival des in Freiburg gesetzten Anspruchs nichts zu suchen hat, plump, brutal, die Lautstärke höllisch überdreht, diese Rockerei abzusondern genierte sich Billy Cobham und sein Quartett nicht. Musik als Angelegenheit für die Müllabfuhr. Die Antwort des Publikums war Protest und Massenflucht.

Komplette Selbstdarstellung: Lew Tabackin

Foto: Karlheinz Bechholz



Jazz aktuell

Jene aber, denen diese Massenflucht zugute kam, schmunzelten. Denn während die Cobhamsche Gehirnkiller-Riege unten in der Halle lärmte, war oben im Empore-Saal die Waldi Heidepriem Group im bewundernswerten Dauereinsatz. Im Handumdrehen war diese Fluchtborg bis aufs letzte Stehplätzchen überfüllt - eigentlich eine Folterkammer, aber - und damit sind wir noch einmal beim Neuen Hard-Bop - die frische und zupackende Musik dieses Quartetts mit Ralf Hübner, mit dem Saxophonisten Christoph Lauer und Waldi Heidepriems Sohn Thomas am Kontrabaß, diese Musik ließ alle Drangsal vergessen und ringsum wippte alles in hellem Entzücken.

Dritter und letzter Festivalabend in der Freiburger Stadthalle - die Nacht der scharfen Kontraste. Hier die ätherisch hellen Sounds, die luftigen Girlanden, dort aufrauschendes Pathos, schlagende Wetter, dunkles Gewölk. Die „Ätherischen“ zuerst. Drei traten als Schweizer Nervenbalsam auf, Andreas Vollenweider und friends. Perkussion und jazzoides Harfenspiel mit Folkloretupfern, ein geschmackvolles, nicht humorloses Spiel mit ganz wenig Glissandi. Manchmal tänzerisch elegant, manchmal auch nur harmlose Softbrause, das war das Quartett des Vibraphonisten Gary Burton, während es im Empore-Saal weitaus verhexter, equilibristischer zuging, denn dort hatte das Jazz-Zwio aus Österreich, der Vibraphonspieler Werner Pirchner und der Gitarrist Harry Pepl, eine Fangemeinde um sich geschart.

Mischfarben, gewagte Balancen, jähe Brüche, Gunter Hampels Galaxie Dream Band mit der Sängerin Jeanne Lee, sie führten die Kunst des Zersplitterns vor, die Sounds werden durcheinandergeschüttelt wie Erbsen im Sieb, Free-Jazz für Puzzlefreunde.

Besessene ihrer Musik, Propheten am Piano. Die Unit von Cecil Taylor mit dem Saxophonisten Jimmy Lyons bestach als Gruppe von äußerster Homogenität. Taylor gab's in Freiburg freejazzig rasant und eruptiv, schmetterte unerbittliche Läufe und Clusters auf die Tasten, nein, der alte Quälgeist ist noch längst nicht ausgepumpt. - Und einen schließlich wollte das in Emphase versetzte Jazzvölkchen überhaupt nicht mehr von der Bühne lassen, McCoy Tyner. Eine riesige Quintett-Session, John Blake streicht hitzig und souverän die Geige. Tyner am Klavier, ein Gewitter aus Pathos und Drive, die Lüfte erzittern. Der Prophet erklimmt noch immer den Berg und nicht den Maulwurfshügel, aber da werden auch Ansätze zu dröhnendem Leerlauf hörbar, da platzen immer wieder mechanisierte Gewaltakte auf, das Missionarische kippt in die Phrasologie um. Der kritisch aufmerksame Zuhörer, er wird da nicht mehr bewegt,

nicht mehr ergriffen, sondern nur noch ermattet bis in die Zehenspitzen - die Löwenpranke führt unweigerlich zum Knock out.

Fazit dieser drei bandwurmlangen Nächte? Wieder eine gute Gesamtorganisation, lediglich die Moderation wirkte heuer etwas unbeholfen und alemannisch zungenlahm. Musikalisch drängt sich die Schlagzeugparallele zum Vorjahr auf. Denn auch diesmal gab es die schönsten Trommelofferten - Elvin Jones, Art Blakey - wieder aus Amerika. Doch auch das Mieseste, was der Markt zur Zeit an Klopferi zu bieten hat, Billy Cobham nämlich, war Made in USA. Dieser Mann zog nicht nur auf der Bühne eine schlimme Show ab, er war auch hinter den Kulissen um keinen Deut besser, weil er seine eigene, auf 100 000 Phon getrimmte Anlage nicht zum Einsatz bringen konnte, drohte er damit, die vorhandene Apparatur des Veranstalters zusammenzukuñpeln.

Doch ein Mr. Cobham soll hier nicht zum Vorwand für Anti-Amerikanismus hochstilisiert werden. Aus einem ganz anderen Grund aber meint der Rezensent, daß deutsche Veranstalter zur Zeit gut daran tun würden, den Amerikanern die Stirn zu bieten. Während nämlich die Musiker-gewerkschaft in den USA deutschen und vielen europäischen Jazzmusikern schlichtweg den Auftritt verbietet, bauen amerikanische Jazzstars in der Bundesrepublik immer rigoröser ein engmaschiges Netz von Stützpunkten aus. Albert Mangelsdorff: „Das geht so weit, daß unsere jungen Nachwuchsmusiker immer weniger Chancen haben und resignieren.“ - In dieser Gesellschaft gibt es aber bereits genügend Chancenlosigkeit und Resignation, auf Nachhilfe aus den USA kann verzichtet werden. Gewiß, kein Jazzfestival sollte amerikanische Musiker ignorieren. Wer jedoch zum Vernichtungswettbewerb ausholt, muß die Konsequenzen zu spüren bekommen. In diesem Sinne wäre es kein Schaden gewesen, wenn diese 2. Freiburger Jazztage die Relation umgekehrt hätten, wenn nicht 70, sondern nur 30 Prozent Amerikaner zum Zug gekommen wären.

Klaus Robert Bachmann

Swingende Jazz- und rockende Latin-Rhythmen

Peter Herbolzheimer

Ausgesprochene Big Band-Konzerte sind heutzutage zu einer Rarität geworden und solche von der Qualität des am 27. Oktober im Großen Saal des „Forums“ in Leverkusen von Peter Herbolzheimers Rhythm Combination & Brass bestrittenen könnte man fast als sensationell bezeichnen.

Vergessen waren alle kommerziellen Ambitionen, die „böse Zungen“ dem belieb-

ten Posaunisten und Orchesterchef seit seinem Mitwirken in Fernsehsendungen wie „Bio's Bahnhof“ u. a. so gerne nachsagen, denn was sich hier einem begeisterten Publikum präsentierte, war eine swingende und rockende Jazz-Big Band, die es durchaus mit der internationalen Konkurrenz auf diesem Sektor aufnehmen kann. Schon im Opener, Nat Adderleys „Jive Samba“, offenbarte sich all die explosive Kraft, zu der diese Formation fähig ist, zeigten sich die Solisten Bart van Lier, Posaune, Eef Albers, Gitarre, und Rob Franken, Keyboards in glänzender Spiel-laune. In gewohnter Weise räumt Herbolzheimer in seinen Arrangements den Solisten viel Platz ein, so daß sie sich voll und ganz ausspielen können. Das tat dann auch der junge Trompeter Klaus Osterloh in Franco Ambrosettis Komposition „The Age of Prominence“: als während seines Solos vorübergehend der Strom ausfiel, spielte er - nur noch von Bruno Castellucci Schlagzeug und dem Percussionisten Freddy Santiago hörbar begleitet - unbeirrbar Chorus für Chorus weiter. Überhaupt ist der seit einiger Zeit im Erwin Lehn Orchester tätige Trompeter der eigentliche „Newcomer“. Die übrigen Solisten, die Peter Herbolzheimer an jenem Abend neben den bereits genannten herausstellte, sind wohlbekannte Namen, wie Allan Botschinsky, Flügelhorn, Heinz von Hermann, Tenor- und Sopransax, Flöte, Wilton Gaynair, Tenorsax, Flöte, Ferdinand Povel, Alt- und Tenorsax, Flöte, Barry Ross, Posaune, und Bo Stief, Baß. Von diversen Platteneinspielungen hinreichend bekannt waren dann auch die Herbolzheimer-Kompositionen „Sunflower chant“ und „Neosho“ (mit Allan Botschinsky als Solisten), Coltranes „Giant steps“, sowie Chick Coreas „The one step“ und „Spain“, die einen großen Teil des Programms ausmachten. Daneben stellte Peter Herbolzheimer erstmalig seine Kompositionen „Bandfire“, „Pacific rainbow“ und „Por que no?“, die auf seiner neuesten LP „Bandfire“ enthalten sind, vor.

Nach wie vor ist es Peter Herbolzheimers Anliegen, einen engen Kontakt mit dem Publikum herzustellen, was ihm einerseits durch seine von hintergründigem Humor getragenen Ansagen, vor allem aber durch die Verständlichkeit seiner Musiker gelingt. Das Geheimnis dieser Verständlichkeit, des Ankommens beim Publikum, liegt wohl in erster Linie in der Bedeutung, die hier dem rhythmischen Element beigemessen wird, begründet - gleichgültig, ob es sich um swingende Jazz- oder rockende Latin-Rhythmen handelt. Zum anderen überzeugt die spürbare Spielfreude, die von jedem einzelnen Orchestermittglied ausgeht, ebenso wie die Hochform, in die sich die ausgezeichneten Solisten steigern. Wenngleich eine Band wie diese

zweifelloso das Produkt ihrer einzelnen Solisten ist, so muß man doch ebenso unbestritten dem Bandleader-Komponisten-Arrangeur Peter Herbolzheimer das Verdienst zuerkennen, dieser stargeladenen Musikmaschine die Konzeptionen, den Sound und die Präzision gegeben zu haben, ohne die eine derart komplexe und explosive Musik nicht machbar wäre.

Auch an jenem Abend im Leverkusener „Forum“ wurde offensichtlich, wie feiner und doch souverän „Old Kugelbauch“ (wie Herbolzheimer von seinen Freunden liebevoll genannt wird) die Band leitet, in der er als Baßposaunist instrumentbedingt noch nicht einmal eine führende Stimme spielt. Bekanntlich überläßt er die Führung des Posaunensatzes dem altbewährten Edelhagen-Kempen Otto Bredl, der für diesen Abend, laut Ansage Herbolzhaimers, sogar eine „Ausreisegenehmigung aus dem Freistaat Bayern“ bekommen hatte. Auffallend war aber auch das allgemein gute, fast freundschaftliche Verhältnis, das Herbolzheimer (und nicht nur auf der Bühne) zu seinen Musikern hat. Gerade in der heutigen schwierigen Situation der Big Bands dürfte das eine wesentliche Voraussetzung für eine fruchtbringende Zusammenarbeit sein. Auch das Publikum hat gelegentlich ein Gespür für solche Dinge und so ließ man diese sympathische Band auch nicht ohne Zugabe von der Bühne. Erst als Joe Zawinuls „Birdland“ mit einem an Intensität kaum zu überbietenden Tenorsax-Solo Heinz von Hermanns verklungen war, verließ man in dem Gefühl, die vielleicht derzeit beste Jazz Big Band Europas in einem hervorragenden Konzert erlebt zu haben, den Saal.

Wie gesagt: Big Band-Konzerte sind heutzutage rar und man muß unter Umständen lange davon zehren. Viel begeisterten Applaus gab's an jenem Abend für Peter Herbolzheimer und seine Rhythm Combination & Brass. Man sollte aber auch den verantwortlichen Veranstaltern, die derartige Konzerte unter oftmals recht schwierigen Umständen ermöglichen, einmal Dank abstatten. In diesem Fall gebührt er dem Leiter des Kulturstadts der Stadt Leverkusen, Herrn Steinbrecher, der bereits 1975 die RC & B erstmalig ins „Forum“ hotte. Peter Herbolzheimer konnte sich noch sehr gut daran erinnern als er in seiner Absage versprach, das Leverkusener Publikum nicht wieder 6 Jahre warten zu lassen. Wollen wir hoffen, daß er sein Wort halten kann!

Rüdiger Böttger

Bestimmt die Bewegungsabläufe seiner Jazz Machine

Elvin Jones

Auch wenn morgen die Welt unterginge, so wollte sich Luther nicht davon abbringen lassen, noch heute einen Baum zu

pflanzen. Eine ähnliche Maxime hat sich wohl auch Elvin Jones, Schlüsselfigur unter den modernen Jazzschlagzeugern, zu eigen gemacht: „Wann immer du spielst: stell dir vor, daß dies die letzte Chance sein könnte, die du überhaupt zum Spielen hast. Das ist die einzige Philosophie, die ich kenne!“ Als Sproß einer Detroit-Musikerfamilie, aus der gleich drei berühmte Jazzmusiker hervorgegangen sind, muß er sich auch stets etwas einfällen lassen, wenn er nicht gegenüber seinen Brüdern Thad Jones (Trompeter und Bandleader) und Hank Jones (Pianist) ins Hintertreffen geraten will. Da darf es keinen Stillstand geben. Er war schließlich Drummer des legendären John Coltrane Quartetts; da steht er in der Pflicht. Jedenfalls hatte das Nürnberger Jazzstudio endlich den verdienten großen Einstieg in die Jazzsaison 81/82, nachdem das eigentliche Eröffnungskonzert Mitte September wegen Erkrankung des Polen Janusz Muniak ausgefallen war. Der Keller am Paniersplatz war proppenvoll. Elvin Jones hatte in den 50er und 60er Jahren das Schlagzeug zum Pulsieren gebracht.

Er wurde zum Reformator seines Instruments, indem er der polierten Stromlinienform des Swingschlagzeugs die urige Vitalität des schwarzen Zeit- und Rhythmusempfindens wiedergab. Weg vom durchgehenden Beat, Befreiung vom starren Metrum! Diesen Weg waren schon Kenny Clarke und Max Roach gegangen. Sie hatten vorbereitet, was Elvin Jones dann mit letzter Konsequenz zu unübertroffener Meisterschaft weiterentwickelt hat: jene polyrhythmische Dynamik und metrische Vielfalt, die noch heute zum wesentlichen Merkmal eines jeden herausragenden Jazzdrummers gehört. Er hat seine Trommeln und Cymbals zu einem Ganzen integriert, hat ihnen einen spezifischen Sound gegeben, hat rhythmische Phrasen entwickelt, die sich direkt mit den melodischen Linien der Bläser verzahnen ließen. Ja er selbst spielt melodios, ist mitten drin im harmonischen Geschehen. So ist aus dem Begleitinstrument Schlagzeug eine energetische Kraftquelle geworden, die alle Fasern des musikalischen Prozesses durchwirkt.

Elvin Jones zählt ohne Zweifel zu den perfekten und gleichzeitig wohlklingendsten Schlagzeugern des zeitgenössischen Jazz. Er vermeidet jede Aufdringlichkeit. Je leiser er spielt, z. B. mit den Besen, um so raffinierter wirkt es manchmal. Seine grandiose Technik verführt ihn nie dazu, seine Mitspieler einfach ins Abseits zu trommeln, wie dies Drumkönige zumal mit jüngeren Musikerkollegen gerne tun. Seine Jazz Machine ist zwar fest in seiner Hand; er ist es, der die Bewegungsabläufe der Gruppe bestimmt und steuert. Doch exhibitionistische Egotrips

sind nicht Sache des bescheidenen, freundlichen Mannes, wenn er die fünf roten Teufel seiner Jazz-Maschinerie auf den Chorus-Parcours schickt: die beiden Saxophonisten Armstrong und Jefferson, den eher auf Versöhnung und Harmonie als auf Dissonanzen setzenden japanischen Pianisten Fumio Karashima, den Gitarristen Marvin Hame, dem die in Zukunften geratenen Zuhörer so manches heiße Solo verdanken, dem (leider etwas wenig einfallsreichen) Bassisten Andy Mc Cloud. Die Band ist stilistisch sicherlich nicht der Avantgarde zuzurechnen. Insbesondere die beiden Tenoristen hatten so ihre Schwierigkeiten mit der ihnen zugefallenen Situationen. Aber ein Albert Mangelsdorff (wie in „The Wide Point“ - MPS 20 22569-0) ist eben nicht immer als Partner zur Hand.

Bernd Ogan

Jazz News

11. Kompositionswettbewerb Monaco

Seit 1972 führt die Prince Rainer III Musikakademie in Monaco den Internationalen Wettbewerb für Jazz-Kompositionen durch. Bis zum 28. Februar 1982 können Arbeiten für den 11. Wettbewerb, an dem jeder teilnahmeberechtigt ist, eingeschickt werden. In diesem Jahr gingen die Preise an: Byron Rocky Davis, USA, für „Afternoon at sea“, Felix Huber, Schweiz, für „Naki“ und an Marlene Desbiens Tachoir, Kanada, für „A child's game“. Ins Finale kamen folgende

Komponisten mit ihren Arbeiten: Jan Jarczyk, Rudi Wilfer, Victor Burghart, Jan Wallgren, Rodolfo Alchourron, Christoph Baumann und Marque Löwenthal. Die Jury bestand aus Jacques Moscato, Jean Ducloy, Roger Grosjean, Paul Piguillem, Barney Wilen und Karel Ruczicka. Kontaktanschrift: Sekretariat des 11. Internationalen Jazzkompositionswettbewerbes, Academie de Musique Prince Rainer 111,17, Rue Princesse Florestine, Monaco.

Dem **Vienna Art Orchestra** wurde für seine Platte „Concerto Piccolo“, Hat Art, und Pat Metheny für sein Album 80/81, ECM, der „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ verliehen. Er wurde im Rahmen der Internationalen Funkausstellung Berlin vergeben. Zur Jury dieses unabhängigen Kritikerpreises gehörten: Holger Arnold, Ingo Harden, Achim Hebgren, Hans-Klaus Jungheinrich, Herta Piper-Ziethen, Dr. Thomas Rothschild, Dr. Wolfgang Sandner, Andreas Scheer und Dr. Wolfgang Seifert.

bzw. Wolfgang Dauner, Adam Makowicz, Bobo Stenson, Rainer Brüninghaus gehören, wird sich bei der Offenen Werkstatt ein spezifisch interessiertes Publikum ins kollegiale Gespräch einschalten und zuschauen können. Gruntz kommentiert: „Wir werden uns nicht nur gegenseitig auf die Finger schauen, sondern sogar eventuell Impulse von außerhalb der Conclave empfangen. Dafür wollen wir gerne herzeigen, was wir technisch/pianistisch erarbeitet haben, und zwar jeder von uns (es gibt bekanntlich im Jazz keine allein herrliche Technikgrundlage, im Gegenteil, jeder findet im Kreislauf von Stil- und Spielentwicklung erst zu seiner Technik!) und was wir uns an brauchbaren heutigen Tasten-Instrumenten zusammengesammelt haben“.

Das **New Orleans Jazz and Heritage Festival** 1982 wird vom 30. April bis zum 9. Mai in New Orleans durchgeführt werden. Auf zehn Bühnen sollen dabei gleichzeitig Vertreter des Jazz, Rhythm and Blues, Gospel, Cajun, Blues, Folk, Latin, Country and Western und Blue Grass auftreten. Veranstalter wird das Festival von der New Orleans Jazz and Heritage Foundation, Inc. in Verbindung mit der Jos. Schlitz Brewing Company. Kontaktanschrift: New Orleans Jazz & Heritage Festival, P. O. Box 2530, New Orleans, Louisiana 70176 USA.

Eine Jazz-Harmonielehre hat Axel Jungbluth beim Musikverlag B. Schotts Söhne herausgegeben. Sie ist unterteilt in 1. Harmonielehre (Akkordskalentheorie), 2. Harmonische Bearbeitung ((Reharmonisation) und 3. Funktionsfreie Harmonie (Modalität). Sie umfaßt 86 Seiten, ist broschiert und kostet DM 19,80.

Trane 'n Me, das Buch des Washingtoner Saxophonisten Andrew White über John Coltrane, ist jetzt als deutsche Erstausgabe in dem kleinen Frankfurter Verlag J. A. S. Publikationen erschienen. Das Buch enthält u. a. 23 Notenbeispiele. Kontaktanschrift: J. A. S. Publikationen, Eschborner Landstr. 14, 6000 Frankfurt/Main 90.

Lulu Reinhardt macht jetzt mit dem Tenorsaxophonisten und Klarinettenisten Dodi Schuhmacher, den Rhythmusgitaristen Hercule und Kigelo Reinhardt sowie dem Bassisten Vincenz Kummer Musik, die von zigeunerischer Folklore, über vom französischen Musette beeinflussten Swing-Walzer bis zum Jazz und Bossa Nova reicht.

2 meter-music heißt das Label, das die Dortmunder Musiker Thomas Feier und Axel Kroell gründeten. Ihm angeschlossen ist ein Musikverlag und eine Musiker-Design-Abteilung. Die erste Produktion von 2 meter-music liegt bereits vor: Vier „Another beginning“, die zweite Platte der Gruppe Vier wird im Frühjahr aufgenommen werden. Zudem soll im nächsten Frühjahr das Debüt-Album der 9 Mann starken Freefunk Gruppe „Small Band“ erhältlich sein. Kontaktanschrift: 2 meter-music, Leierweg 27, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/1272 23.

110. Jazzkurs Burghausen

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mauterschloß Burghausen führt vom 2. - 6. Januar den 110. Jazzkurs Burghausen, der als Großer Kurs 27 läuft, durch. In diesem Kurs werden, getrennt in Anfänger und Fortgeschrittene, die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Komposition, Improvisation und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Besetzung und Stilistik) behandelt. Am letzten Tag ist ein Abschlußkonzert vorgesehen. Es sind Musiker aller Stilrichtungen willkommen, auch ganze Bands. Als Dozenten wurden verpflichtet: Joe Viera, Theorie, Saxophon, Ensemble; Reinhard Glöder, Bass, Arrangement, Ensemble;

Coneccion latina nennt sich ein „Orquesta“, das sich auf Salsa spezialisiert hat, also auf eine Musik, die sich in Cuba und Puerto Rico aus afrikanischen, indianischen und südspanischen Elementen gebildet hat. Da sind die Trompeter Americo Bellotto aus Argentinien und Julio Barbosa aus Brasilien, der Posaunist Jose Galdardo aus Texas, der Pianist Lois Monge aus Costa Rica, der Bassist Roy Louis aus Curacao, die Perkussionisten Eimer Louis und Guillermo Marchena, der auch singt, ebenfalls aus Curacao, Cesar Granados aus Panama und Freddie Santiago aus Puerto Rico. Aus den USA kommen außer Galdardo die Trompeter Bob Coassin und Jimmy Polivka, sowie der Saxophonist Bobby Stern, Posaunist Phillip Betz kommt aus Frankreich, der Trompeter Bill Edmonds aus England und aus der Bundesrepublik ist der Posaunist Rudi Fuesers dabei, über den auch der Kontakt zur Coneccion latina läuft: Augustenstr. 59, 8000 München 2, Tel. 0 89/52 89 10.

Int. Concours für Oude Stijl.

Vom 20. bis 23. Mai 1982 findet in Breda das 12. Internationale Jazz Festival Oude Stijl statt. Die Runden des Wettbewerbs der Amateur Jazz Orchester werden am 20. und 21. Mai durchgeführt, das Finale erfolgt dann am 23. Mai. Weitere Informationen sowie Einschreibformulare sind erhältlich beim Sekretariat Oude Stijl Jazz Festival, Postfach 2147, 4800 CC Breda, Holland, Tel. 0 76/61 44 22

Heinrich Hock, Schlagzeug, Ensemble; Jochen Rose, Trompete, Ensemble; Günther Moll, Gitarre, Ensemble; Richard Wiedemann, Klavier, Ensemble; Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Ensemble; Pavel Blatny, Komposition, Ensemble. Die Kursleitung liegt in Händen von Prof. Joe Viera. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 110,- Anmeldeschluß ist der 1. Dezember, gleichzeitig zur Anmeldung sollte die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr 4 77 16, BLZ 71093000 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen überwiesen werden. Die Anmeldung ist zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Peter Ponzol, amerikanischer Saxophonist und Flötist, ist nach längerem Europaaufenthalt in die USA zurückgekehrt, um in New York und Miami ein Trio mit einem Bassisten und dem Perkussionisten und Synthesizerspieler Joe Gallivan zusammenzustellen und eine Platte aufzunehmen. Im Februar will er mit dem Trio und einem Tänzer in Belgien und Holland gastieren und im März nach Deutschland kommen. Kontakt: Jan Geer, Renatastr. 36, 8000 München 19, Tel. 0 89/1 67 92 33

Die **Kooperative New Jazz Wiesbaden** führt vom 29. bis 31. Januar einen Workshop durch, der sich an jene Musiker des Rhein-Main-Taunus-Gebietes richtet, die an neuen Stilrichtungen des Jazz interessiert sind. Auch weniger fortgeschrittene Instrumentalisten können teilnehmen. Das freie Zusammenspiel in verschiedenen Besetzungen soll im Vordergrund stehen. Am 31. Januar beschließt ein öffentliches Konzert mit allen Teilnehmern den Workshop, der einschließlich Unterkunft kostenlos ist. Anmeldungen (mit Instrumentangabe) sind zu richten an: Eberhard Emmel, Lehrstr. 33, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/5 93 74 (nur vormittags).

Die **Piano Conclave** wird vom 11. bis 16. Januar eine Offene Werkstatt und ein Abschlußkonzert im Künstlerhaus Boswil bestreiten. Zu dieser von George Gruntz 1971 ins Leben gerufene Coop von 6 Pianisten, zu denen noch Martial Solal, Gordon Beck, Fritz Pauer, Joachim Kühn, Jasper van't Hof

George Gruntz hält sich derzeit in New York auf, wo er im Theater LaMama eine Kurzfassung seiner, zusammen mit Amiri Baraka geschriebenen World Jazz Opera erarbeiten wird. Es handelt sich hierbei um das Werk, das ursprünglich von Rolf Liebermann für die Pariser Oper in Auftrag gegeben wurde, dort aber innerhalb Liebermanns Direktionszeit nicht zur Premiere gebracht werden konnte. Jetzt macht es die Rockefeller Foundation möglich.

Götz Tangerding und Rudi Roth, die durch ihre Mitwirkung bei Bakthi bekannt wurden, stellten mit dem Bassisten Christian Stock ein neues Trio zusammen. Die Gruppe gastiert in nächster Zeit vorwiegend im süddeutschen Raum. Kontaktanschrift: Götz Tangerding, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel. 089/811 72 61.

Steamboat Shuffles gibt es wieder im neuen TT-Musikdampfer Programm auf der Ostsee. Auf der Nils Holgersson und der Peter Pan spielen u. a. Meyer's Dampfkapelle (11. 12.81 und 6. 3.82), die Harlem Blues and Jazz Band (16. 4.) auf der Fahrt von Travemünde nach Schweden. Kontaktanschrift: TT-Touristik, Mattenwiete 8, 2000 Hamburg 11, Tel. 0 40/3 60 14 81 und 4 83.

Shivananda wird im Frühjahr 1982 auf Europatournee gehen und im Rahmen dieser Gastspielreise auch in Deutschland auftreten. Die Schweizer Formation hat sich im vergangenen Juli neu formiert und musiziert jetzt mit neuem Sound. Zu Shivananda gehören: der Saxophonist Thomas Grünwald, die Keyboardspieler Kurt Baebi und Dani Steinauer, der Bassist Stefano Neri und der Schlagzeuger Heinz Lieb. Kontaktanschrift: Peter Basler, Spitalstr. 44, CH-4950 Huttwil.

Zum **Da Guggen Art Ensemble** schlossen sich im Sommer 1981 Studenten von Karl Bergers Creative Music Studio, Woodstock/USA, zusammen. Ihre Musik verarbeitet Elemente indischer, afrikanischer und arabischer Traditionen als auch Einflüsse europä-

ischer und amerikanischer Komponisten. Das Quintett besteht aus den Gitarristen Thomas Eckmann und Michael Huhn, dem Flötisten und Saxophonisten Burkhard Kienzler und dem Percussionisten Matthias Mücke. Kontaktanschrift: Thomas Eckmann, Hintertalstraße 36, 7740 Triberg 2, Tel. 0 77 22/47 21.

Chuck Israels, der als Bassist des Bill Evans Trios und mit seinem eigenen Orchester, dem National Jazz Ensemble, bekannt wurde, hat jetzt in der San Francisco Bay Area ein 10köpfiges Ensemble aufgestellt.

Tania Maria hat für Concord ihre zweite Platte aufgenommen, die im Januar erscheinen wird.

Mel Torme und George Shearing planen nach ihrem gemeinsamen erfolgreichen Auftritt in Paul Massons „Winery“ in Saratoga, eine Platte miteinander aufzunehmen.

Das **Keystone Korner** in San Francisco wird am Silvesterabend aus Anlaß seines 10jährigen Bestehens eine Veranstaltung durchführen, bei der Max Roach, Mal Waldron, Cedar Walton, Billy Higgins, Flora Purim und Airta Moreira, Sonny Stitt und Joe Lee Wilson auftreten werden.

Cal Tjader nahm in der Great American Music Hall in San Francisco für Concord eine Platte auf.

Rolf Rasch, Saxophonist, hat mit dem Bassisten Michael Rosenthal und dem Schlagzeuger Ingolf Jordan ein Trio gebildet. Kontakt: Tel. 05 61/7 32 58.

Helen Keane stellt derzeit aus bisher unveröffentlichten Aufnahmen von Bill Evans ein Doppelalbum für Fantasy zusammen.

Musik über den Wolken, das Unterhaltungsprogramm der Lufthansa, bietet derzeit seinen Fluggästen ein zweistündiges Jazzprogramm mit Aufnahmen von Quincy Jones, Flip Phillips, Benny Bailey, Eddie „Lockjaw“ Davis, Duke Ellington, Stan Getz, Jim Hall, Scott Hamilton, Oscar Peterson, Joe Pass, Karl Drews, der Clarke-Boland Big Band und den Singers Unlimited.

Der **Import Service** der Deutschen Grammophon Gesellschaft mbH bietet derzeit die Platten der auf traditionellen Jazz spezialisierten Jazzology Records, die von Discovery Records, Musiccraft und die Direct-To-Disc und Digital-Aufnahmen von Trend an, zu denen Aufnahmen von Bob Cooper, Shelly Manne, L. Subramaniam u. a. gehören.

Slide Hampton stellte sich kürzlich mit dem Mickey Tucker Sextett bei den Jazz Room Series am William Paterson College in New York vor.

Graham Collier führte sein Stück „Ice, the bright parrot and the moon“ beim 10. Debrecen Jazz Festival urauf. Mit dem englischen Komponisten, Bassisten und Key-

boardspieler arbeiten derzeit: der Vibraphonist Roger Dean, der Gitarrist Ed Speight, der Saxophonist und Flötist Geoff Warren, der Bassist Paul Bridge und der Percussionist Ashley Brown. Kontaktanschrift: Graham Collier, 38, Shell Road, London SE13 7TW, Tel. 6 92 62 50.

Four & More, die Latin Jazz Gruppe aus Düsseldorf, hat ihre musikalischen Bezugspunkte hauptsächlich im Jazz der 60er Jahre, in der Musik von Miles Davis, Herbie Hancock, Chick Corea und Wayne Shorter. Die fünf Musiker - Gereon Diepgen, Querflöte, Erhard Bunting, Gitarre, Rainer Lipski, Klavier, Norbert Hotz, Baß, Rolf Drese, Schlagzeug - liefern aber auch eigene Kompositionen mit lateinamerikanischen Rhythmusstrukturen und ungeraden Metren. Four & More, die in Quintett- bzw. auch in Quartettbesetzung arbeitet, gastierte vorwiegend in Jazzclubs und trat auch bei öffentlich geförderten Kulturveranstaltungen im Raum NRW auf. Kontaktanschrift: Norbert Hotz, Theodorstr. 334, 4000 Düsseldorf, Tel. 02 11/ 65 62 20.

Bestverkaufte Jazz-LPs sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins *Billboard*: 1. Al Jarreau „Breakin away“,

Einen **Internationalen Werkstattkurs für Jazz und Blues** führt die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung vom 27. Juli bis 1. August durch. Zweck und Ziel dieses 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 (Harmonielehre, Arrangement, Komposition, sowie instrumentale, rhythmische und Improvisationsübungen), Instrumentalunterricht (in den verschiedensten Blasinstrumenten, Tasteninstrumenten, Gitarre, Bass, Schlagzeug), Ensembles (zu denen sich die Kursteilnehmer zusammenfinden und in denen die Realisation eigener Gestaltungsvorstellungen ermöglicht wird). Die Leitung des Kurses liegt in Händen von Bruno Tetzner, bekannte Dozenten auf dem Gebiet des Jazz und Blues werden unterrichten. Der Kursus findet in Verbindung mit der Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen und der Musikalischen Jugend Deutschlands statt. Kontaktanschrift: Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 0 21 91/7 94-1

Tonspiel, eine Gruppe, die der Kooperative New Jazz Wiesbaden angeschlossen ist, wurde zum Sextett erweitert. Zu dem Saxophonisten und Klarinetten Eberhard Emmel, dem Posaunisten und Saxophonisten Thomas Bogun, dem Bassisten Uli Philipp und dem Schlagzeuger und Geiger Herbert Hertling kamen noch der Kornettist Bernd Glaw und der Pianist Alex Link hinzu. Das musikalische Material von Tonspiel umfaßt Free Jazz, modalen Jazz, Neo-Bop, Blues, Minimal Music und parodistische Elemente. Kontaktanschrift: Eberhard Emmel, Lehrstr. 33, 6200 Wiesbaden. Tel. 0 61 21/5 93 74.

Dick Wellstood spielte bei den „Highlights in jazz“, der ältesten regulären Konzertreihe in New York, für „Fats, Duke and James P.“. Neben dem Stride-Pianisten wirkten noch der Posaunist Vic Dickenson, der Klarinetist Kenny Davern, der Tenorsaxophonist Ed die Barefield, der Bassist Milt Hinton, der Schlagzeuger Bobby Rosengarden sowie die Sängerin Carrie Smith mit.

Jon Hendricks hat mit dem Versuch, die Musik von Lambert-Hendricks-Ross wieder aufleben zu lassen, in New York großen Erfolg. Mit Hendricks singen dabei seine Frau Judith und seine Tochter Michele, sowie Bob Gurland. An Klavier, Bass und Schlagzeug begleiten Eric Doney, Skip Crumbie-Bey und Marvin Smith.

Solid nennt sich eine neue New Jazz Gruppe aus Saarbrücken, die kürzlich im Jazzkeller „Gießkanne“ ihr Debüt gab. Das Quartett setzt sich zusammen aus dem Trompeter und Flügelhornisten Bruno Piroth, dem Tenor- und Baritonsaxophonisten Helmut Eisel, dem Bassisten Jens Rieger und dem Schlagzeuger Dietmar Hoffmann. Kontaktanschrift: Dietmar Hoffmann, Blumenstr. 18, 6600 Saarbrücken. Tel. 06 81/ 3 22 49.

Eigelstein und Rip off, zwei Musikvertriebe in Köln und Hamburg, haben sich seit dem 1. Oktober darauf geeinigt, wesentliche Teile ihres Schallplattenrepertoires gemeinsam als Vertriebsverbund anzubieten. Sie erhoffen sich dadurch eine Veränderung in der industrie-unabhängigen Musikszene. Eigelstein ist in erster Linie für die Programmbereiche Rock, Folk, Reggae und Jazz zuständig. Kontaktanschrift: Eigelstein Schallplattenvertrieb, Hansaring 80.5000 Köln 1, Tel. 02 21/12 10 52.

Al Cooper, der Alt- und Baritonsaxophonist, und Ende der 30er Jahre das berühmte Savoy Sultans Orchestra im New Yorker „Savoy“ leitete, erlag in Miami im Alter von 70 Jahren einem Herzinfarkt.

John Windhurst, von Louis Armstrong protegierter Trompeter, der mit Jazzgruppen wie denen von Eddie Condon und Jack Teagarden spielte, starb im Alter von 54 Jahren in seinem Wohnsitz in Poughkeepsie.



Überschäumendes Temperament: Dorothy Donegan

Foto: Willy Küster

2. Bob James „Sign of the times“, 3. Spyro Gyra „Free time“, 4. Miles Davis „The man with the horn“, 5. Pat Metheny „Wichita“, 6. Grover Washington „Winelight“, 7. David Sanborn „Voyeur“, 8. Lee Ritenour „Rit“, 9. Ronnie Laws „Solid ground“ und 10. Herb Alpert „Magic man“.

Duke Ellington's Third Sacred Concert war kürzlich in der Aufführung in der New Yorker Cathedral St. John the Divine eine reine Familienangelegenheit. Dukes Schwester Ruth zeichnete als Co-Produzentin verantwortlich, Dukes Enkelin Mercedes schrieb die Choreographie und Dukes Sohn Mercer leitete das Ellington Orchester. Unter den Mitwirkenden waren Tony Bennett, Douglas Fairbanks Jr., Anita Moore und das Alvin Ailey American Dance Center.

Dorothy Donegan trat im Michael's Pub in New York mit ihrem Kollegen Page Cavanaugh an zwei Klavieren auf. Die Pianistin schlug dabei so heftig in die Tasten, daß ihr Instrument innerhalb einer Woche 3mal ersetzt werden mußte.

Lennie Tristano's Trio- und Quartetaufnahmen aus den Jahren 1946/47, die unter dem Titel „The Rarest Trio“ auf Raretone in Mailand erschienen sind, bekamen von der italienischen Vereinigung der Schallplattenkritiker (I.A.D.C.) den Preis der besten Jazz-Wiederveröffentlichung des Jahres 80/81. Kontaktanschrift: Raretone Music Library, 6a, via Bonnet, 1-20154 Mailand, Italien.

Sun Ra and his Epic Cosmic Myth Science Arkestra wurde zur regelmäßigen Teilnahme an der World's Fair Space Ausstellung verpflichtet, die 1984 stattfinden wird

Jazz News

Rolf Lebeda, Boogie-Pianist aus Düsseldorf, wird im März 1982 mit dem englischen Gitarristen John Marshall, dem amerikanischen Bassisten Bert Thompson und dessen Landsmann, dem Schlagzeuger Willie Lindfors auf Tournee gehen. Kontakt: R. Lebeda, Henri Dunant Str. 5, 4000 Düsseldorf 30, Tel. 02 11/43 50 42.

Das **Contact Trio**, das auf seiner Südamerika Tournee 40 Konzerte und viele Workshops gab und beim Berliner Jazzfest mitwirkte, wird sich im Frühjahr in Konzerten wieder in Deutschland und im benachbarten Ausland vorstellen. Im April geht diese Essener Gruppe, in der Evert Brettschneider Gitarre, Atoyis Kott Baß und Peter Eisold Schlagzeug spielen, mit dem Baßklarinettisten Harry Sparnay auf eine Japantournee. Kontakt: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Götz Tangerding, Pianist und Master of Music in Jazzkomposition (Boston), hat mit dem Bassisten Christian Stock und dem Schlagzeuger Rudi Roth ein Trio gebildet, das swingorientierten Jazz spielt, neben Eigenkompositionen auch Stücke von Golson, Monk, Mingus u. a. im Repertoire hat. Kontakt: G. Tangerding, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/8 11 72 61

Das **European Tuba Quintet** mit Larry Fishkind, Peter Kowald, Pinguin Moschner, Melvin Poore und Paul Rutherford wird im Januar auf Europatournee gehen. Die Fünf gaben kürzlich ihr Debut beim WIM Festival in Antwerpen. Kontaktanschrift: Pinguin Moschner, Hansmannstr. 34, 5100 Aachen, Tel. 02 41/5 57 24.

Kaarel's Liederkalender 1982 liegt jetzt beim Buch- und Musikalienhandel vor. Autor dieses Wandkalenders mit 26 Liedern ist Kaarel Siniveer, der das Folk-Lexikon beiroro herausgab. Unter den Liedern sind auch der „Poney Blues“ von Charley Patton, der „Bourgeois Blues“ von Leadbelly und „Dust my broom“ von Robert Johnson.

Harry Warren, einer der erfolgreichsten amerikanischen Songwriter, starb am 22. September infolge eines Nierenversagens im Alter von 87 Jahren in Los Angeles. Warren, Sohn italienischer Einwanderer, war für Warner Bros., 20th Century Fox, Metro Goldwyn-Mayer und Paramount tätig, schrieb Musik für Filme, Musicals und schuf zahllose unvergängliche Melodien wie „Lullaby of Broadway“, „September in the rain“, „Lulu's back in town“ und „Jeepers creepers“. Er arbeitete mit den Textdichtern Al Dubin, Dorothy Fields, Ira Gershwin und Johnny Mercer zusammen.

Die **französische RCA** hat in ihrer Plattenserie „Jazz Line“ kürzlich ein Doppelalbum von bisher unveröffentlichten Sonny Rollins Aufnahmen unter dem Titel „The Alternative Rollins“ vorgelegt. Zudem erschienen in dieser Serie LPs von Bobby Brookmeyer und Pete Jolly.

Er bleibt unvergessen: Bill Coleman

In der zweiten Hälfte der 30er Jahre spitzten die Jazzfreunde auch in Deutschland die Ohren, wenn sie via Radio aus Frankreich die Band des amerikanischen Altsaxophonisten und Sängers Willie Lewis aus Frankreich hörten, fiel doch neben dem Tenorsaxophonisten und Klarinetisten Frank „Big Boy“ Goodie und dem Pianisten Herman Chittison besonders der Trompeter Bill Coleman durch seine scharf akzentuierten, heiß swingenden Soli auf. Und man hörte mit Begeisterung ihn dann auch auf französischen „Swing“-Platten mit kleinen Solistengruppen.

Bill Coleman, der bereits 1929 im Luis Russell Orchester und mit Cecil Scott's Bright Boys in New York gespielt und auch Plattenaufnahmen gemacht hatte, war 1933 im Lucky Millinder Orchester erstmals nach Europa gekommen, kehrte indessen im gleichen Jahr mit der Band wieder in die USA zurück. Dort spielte er viel mit Benny Carter zusammen, machte 1934 auch eine Produktion mit Fats Waller and his Rhythm, gehörte 1935 zum Orchester des Tenorsaxophonisten Teddy Hill, der wie Coleman schon im Luis Russell Orchester gesessen hatte.

Doch Frankreich hatte es Coleman angetan und so konnte man ihn dort bereits 1935 wiedertreffen, wo er bis 1938 dem Willie Lewis Orchester angehörte, das man nicht im Radio zu hören versäumte, sobald es auf dem Programm stand. Aber Coleman reiste auch gerne, besuchte u. a. den Orient und den Fernen Osten. Und man konnte ihn auf vielen Platten hören, die er in Paris unter eigenem Namen oder mit Gruppen seiner Landsleute und Kollegen, des Posaunisten Dickie Wells (1937) und des Pianisten Garnett Clark (1935) machte. 1940 ging Coleman erneut in die USA zurück, machte Aufnahmen mit Carter's All Star Orchestra, mit Teddy Wilson Bands (1940/41), mit dem Sänger Eddy Howard (1940), mit Billie Holiday (1940), mit Joe Marsala's Delta Four (1940), mit dem Coleman Hawkins Orchester (1943), mit Mary Lou Williams (+ Hawkins, 1944), der Kansas City Six (+Lester Young, 1944), den Capitol International Jazzmen (1945), saß in den Orchestern von Andy Kirk, Sy Oliver und Noble Sissle. Zwischendurch ging er auch wieder in den Fernen Osten, bis er sich 1945 endgültig in Frankreich niederließ. Natürlich nahmen es führende französische Jazzmusiker gerne wahr, mit ihrem großen amerikanischen Kollegen zu jazen, aber auch seine Landsleute, die ihm in Frankreich begegneten, machten Produktionen mit ihm: Dickie Wells, Don Byas, Benny Waters, Jay Cameron, George Duvivier, Wallace Bishop oder Zutty Singleton. So erschienen viele Platten mit ihm, oft unter seinem Namen. Aber auch in der Schweiz oder in England entstanden Aufnahmen mit den jeweiligen Lokal-

matadoren. Tourneen führten ihn durch eine ganze Reihe europäischer Länder und nach Nordafrika. Er wirkte aber auch in Filmen, Rundfunk- und Fernsehproduktionen mit. In den letzten Jahren schrieb er an seinen Memoiren, die er wenige Monate vor seinem Tod abgeschlossen hatte. In der Nacht des 24. Oktober starb Bill Coleman im Alter von 77 Jahren in Toulouse, weit entfernt von seinem Geburtsort Centreville in Kentucky, aber doch in einem Land, das ihm zur zweiten Heimat wurde, in dem er viele Freunde fand, seine Musik auf fruchtbaren Boden fiel und wo er längst nicht mehr als Fremder betrachtet wurde.

Es war ein langer Trauerzug, der ihn zur letzten Ruhe begleitete, angeführt von dem 74jährigen amerikanischen Pianisten Joe Turner, der Bill Colemans Trompete trug. Unter den vielen Musikern, die ihm das Geleit gaben, waren auch die Saxophonisten Guy Lafitte und Charles Barrie, die an seinem Sarg spielten. Alle, die diesen liebenswerten Menschen kennenlernen konnten, die so oft durch die Trompetenstimme dieses hervorragenden Musikers beglückt wurden, sie vergessen ihn nicht und in seinen Aufnahmen wird Bill Coleman stets lebendig bleiben.

2. Kurs für Jazz, Blues & Jazzrock

Die IG Jazz Erlangen führt in Zusammenarbeit mit dem Amt für Freizeit vom 12.-17. April 1982 den 2. Jazzkurs in Erlangen durch. Er umfaßt Instrumentalunterricht, Combospiel, Rhythmik, Theorie, abendliche Jamssessions im Jazzclub Pupille und ein Abschlußkonzert. Als Dozenten sind bisher vor-

Das **Jazz Workshop Ensemble** mit den Saxophonisten Charles Walker und Mandi Riedelbauch, dem Bassisten Rainer Glas und dem Schlagzeuger Harald Pompl produziert im Januar 1982 seine zweite Langspielplatte. Im Frühjahr will die Gruppe Tourneen nach Frankreich und in die Schweiz unternehmen. Kontakt: Jazzwerkstatt, Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/4 93 25.

Wolfgang Lauer, Bassist in der Dieter Bihlmaier Selection, macht im Februar und März 1982 Rundfunkaufnahmen mit den Sängerinnen Katrin Haug und Lisa Dawson. Anschließend geht Wolfgang Lauer's Touch mit Katrin Haug, dem Pianisten Götz Tangerding und dem Schlagzeuger Josef Vejvoda auf Konzertreise.

Billy Taylor wurde wegen seiner Verdienste als Pianist, Komponist und Dozent in Washington besonders ausgezeichnet. Bürgermeister Marion Berry erklärte den 10. Oktober zum Billy Taylor Tag. Aus diesem Anlaß gab Taylor an der Universität ein Konzert mit Keith Copeland und Victor Gaskin.

Manfred Schoof geht mit seinem Quartett, in dem Rainer Brüninghaus, Sigi Busch und Joe Thönes mitwirken, vom 26. Februar bis zum 6. März auf Tournee. Kontakt: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68

Jan Rigo, Jazzgitarrist in Erlangen, will im Frühjahr seine erste Langspielplatte produzieren und zwar mit dem Violinisten Max Kienastl, dem amerikanischen Saxophonisten Alan Ett, dem Bassisten Rainer Glas, dem Schlagzeuger Dieter Wazansky und der Sängerin Lisa Dawson. Rigo wird dabei vornehmlich Eigenkompositionen aufnehmen, die von Blues, Ballads über Mainstream bis zu freien Improvisationen reichen. Das Jan Rigo Quartett mit Max Kienastl oder mit Alan Ett und das Jan Rigo-Rainer Glas Stringduo können gebucht werden bei: Jazzwerkstatt, Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/4 93 25.

Linda Keene, Sängerin in der Big Band Ära der 30er und 40er Jahre, ist am 23. Oktober im Alter von 64 Jahren in Los Angeles gestorben. Linda Keene machte u. a. Platten-Aufnahmen mit Bobby Hackett, Joe Marsala, Charlie Shavers und unter eigenem Namen. Sie sang auch mit Gruppen von Red Nichols und Red Norvo.

Gesehen: Alan Ett und Charles Walker (Saxophon), Martin Schrack (Piano), Thomas Reimer und Hans Schramke (Gitarre), Rainer Glas (Kontrabaß), Bill Elgart (Schlagzeug), James Opoku-Pare (Schlagzeug). Anmeldungen: IG Jazz Erlangen e. V., Südl. Stadtmauerstr. 35, 8520 Erlangen.

Valery Ponomerev, in den USA lebender russischer Trompeter, hat mit dem Saxophonisten und Flötisten Alan Ett, dem Pianisten Ken Werner, dem Bassisten Scott Lee und dem Schlagzeuger James „Sticks“ Baker ein Quintett gebildet, das im Februar und März 1982 unter dem Namen „The Valery Ponomerev-Alan Ett Quintett“ auf Tournee gehen will. Kontakt: Alan Ett, Hauptstr. 1, 8901 Meitingen, Tel. 0 82 71/10 72.

Das **Lisa Dawson Quartett** geht im März 1982 auf Tournee. Mit der amerikanischen Sängerin reisen die Pianistin Yuko Gulda, der Bassist Rainer Glas und der Schlagzeuger Alan Tarpinian. Kontakt: Lisa Dawson, Hauptstr. 1, 8901 Meitingen, Tel. 0 82 71/10 72.

Bob Downes, Flötist aus England, gibt am 13. Dezember im Anschluß an einen zwei Kurse umfassenden Workshop „Freies Flötenspiel“ als Veranstaltung der Reihe „Zeiträume“ ein Konzert, das um 20 Uhr in den Clubräumen der Akademie der Künste in Berlin beginnt. Downes, der vorzugsweise als Solist auftritt, spielt ca. 20 verschiedene Flöten und Perkussionsinstrumente.

Just Friends werden im Dezember in der Besetzung Harry Sokal, Tenorsaxophon, Paul Grabowski, Klavier, Rudi Schröder, Baß, und Ernst Bier, Schlagzeug, auf Tournee durch Deutschland, Belgien und die Schweiz gehen. Ernst Bier ist auch auf der neuen Platte des Paolo Radoni Trio zu hören, die unter dem Titel „Funny Ways“ bei LDH Records, Brüssel, erschien. Erhältlich bei folgender Kontaktanschrift: Just Friends, Ernst Bier, Kochstr. 16, 3500 Kassel, Tel. 05 61/28 18 53.

Hans Reichel legte unter dem Titel „Bonobo Beach“ bei FMP eine neue Platte vor, auf der er drei neue Gitarren vorstellte: ein bundloses spanisches Instrument, eine 12saitige Vollbund-Gitarre und eine elektrische, hinter dem Steg zu spielende Gitarre. Reichel war im Oktober als Mitglied des Bergisch-Brandenburgischen Quartetts, zu dem noch Petrowsky, Carl und Johannsson gehören, auf einer dreiwöchigen USA-Tournee. Kontaktanschrift: Hans Reichel, Erlenstr. 12, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/50 34 20.

Rosies Crazy Washboard Band, die vor drei Jahren als Quintett gegründet wurde, arbeitet jetzt mit dem englischen Klarinettenisten, Saxophonisten und Flötisten Colin Ball zusammen, der früher mit Rod Mason spielte. Zudem gehören zur Band: der Trompeter und Sänger Cliff Wren, der Posaunist Brian Heagren, der Gitarrist und Banjospieler Rudolf Kemper, der Bassist Heinz Grah und Rosie Wren, die Schlagzeug und Waschbrett spielt und singt. Kontaktadresse Rosie Wren, Sandstr. 55, 4030 Ratingen, Tel. 0 21 02/4 52 20.

Marilyn Crispell wird im Februar und März 1982 mit eigenem Trio auf Deutschlandtournee gehen. Die Pianistin arbeitete mit Anthony Braxton, Roscoe Mitchell/Leo Smith, Julius Hemphill, Kalaparusha, Billy Bang und Fred Hopkins zusammen und stellte sich wiederholt in Deutschland vor, so 1978 mit dem Creative Music Orchestra und 1979 in Moers mit Mitchell/Smith. Kontaktanschrift: Ursula Spieß, Handschuhheimer Landstr. 96, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21/47 11 47.

Gunter Hampel reist derzeit mit seinem Galaxie Orchestra durch Europa. Mit Hampel arbeiten: Jeanne Lee, Perry Robinson, Thomas Keyserling, Martin Bues, Charles Walker, Ove Volquartz, Otto Jansen, Jens Frahm, Klaus Jacobi, Jürgen Attig, Rüdiger Mettenbrink, Joachim Gückel, Ingo Marmula, Klaus Mages u. a. Beim Konzert am 21. Dezember im Amerikahaus in München wird Hampel eine Live-Aufnahme für seine Birth Records machen. Seit dem 1. September hat der Pläne Verlag Dortmund den Vertrieb für Birth-Schallplatten für Deutschland, die Schweiz, Belgien, Luxemburg und Skandinavien übernommen. Kontaktanschrift: Birth-Records, Phil.-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/3 18 71.

Humus, Oldenburger New Jazz Formation, besteht seit Anfang des Jahres aus Udo Will, Schlagzeug, Baßklarinette, Günther Späth, Bass, und Rüdiger Schulz, Saxophone, Flöte. Das Trio wird in den nächsten Monaten längere Konzertreisen unternehmen und Aufnahmen für seine zweite Platte machen. Kontaktanschrift: Günther Späth, Herbartstr. 10, 2900 Oldenburg

Harry Nicolausson, Herausgeber und Redakteur der traditionsreichen schwedischen Jazz-Zeitschrift Orkester Journalen, starb am 9. September im Alter von 72 Jahren in Stockholm. Sein Sohn Lennart führt zunächst einmal die Zeitschrift weiter.

Günther Wiesemann hat jetzt seine vierte Platte vorgelegt, auf der die Entwicklung des Pianisten von 1972 bis heute festgehalten ist. Das Album trägt den Titel „Early takes and some presence“.

Ein **Jazz-Seminar** führt derzeit die Volkshochschule Heidelberg durch. Seminarleiter ist der Posaunist Carlo Weippert, zudem wirken an der Gestaltung des Kurses eine Reihe aktiver Jazzmusiker mit, die die Entstehung des Jazz und seine Entwicklung vom New Orleans Stil und Dixieland bis zum Swing einem breiten Interessentenkreis näherbringen möchten. Nach einem Einführungsreferat stellen die Mitwirkenden ihre Instrumente und deren musikalische Möglichkeiten vor. Zum Abschluß wird dann eine gemeinsame Jam Session geboten. Im Dezember und Januar werden folgende Musiker Dienstagabende bestreiten: Martin Spiegelberg, Fritz Münzer, Carlo Weippert, Dickie Bishop, Thomas Wind, Gerd Mayer-Mendez, W. Sommer, Ringo Hirth. Kontaktanschrift: Geschäftsstelle der Volkshochschule Heidelberg, Poststr. 12, 69 Heidelberg, Tel. 0 62 21/2 18 82.

Smith-Kowald-Sommer werden im Februar wieder gemeinsam in Europa auftreten. Das Trio hat für FMP in Berlin eine neue Platte aufgenommen. Die erste LP der Gruppe, die unter dem Titel „Touch the earth“ erschien, wurde inzwischen auch in der DDR bei Amiga vorgelegt.

Büdi Siebert, Stuttgarter Saxophonist und Flötist, legte jetzt bei der Eigelstein Musikproduktion unter dem Titel „Seibold Seierge-sichts sündige Saxophone“ seine erste Platte unter eigenem Namen vor. Mit Siebert sind darauf u. a. zu hören: Wolfgang Dauner, Martin Schrack, Bernd Konrad, Klaus Osterloh, Ringo Hirth und Joe Koinzer. Die Arbeit an der LP, die mit Collagen, musiktheatralischen Sarkasmen und schwäbischen Mundart-Dialogen über „anständigen“ Jazz hinausgeht, machte den Musikern so viel Spaß, daß sich daraus die neue Formation Herrgottsax bildete. Kontaktan-

schrift: Büdi Siebert, Hornbergstr. 233, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711/48 23 62.

Goebbels-Harth haben nach ihrer LP „4 Fäuste für Hanns Eisler“ und „Vom Sprengen des Gartens“ ihre dritte Platte auf dem neuen Label Riskant vorgelegt, das zur Eigelstein Musikproduktion, Köln, gehört.

Peter Kowald wird Ende Januar/Anfang Februar mit der Sängerin Diamanda Galas auf Tournee gehen. In der letzten Zeit gab der Bassist und Tubaspieler Konzerte mit Gianluigi Trovesi in Italien, mit dem London Jazz Composers Orchestra und dem Fred van Hove Septett in England, in Belgien und der Schweiz arbeitete er mit dem Maier A. R. I. Penck zusammen. Zudem trat er mit dem Trompeter Leo Smith in Kanada und den USA auf. Kontaktanschrift: Peter Kowald, Luisenstr. 116, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/31 34 34.

Al Craig starb am 26. Oktober nach langer schwerer Krankheit im Alter von 74 Jahren. Der Swing-Schlagzeuger begann seine Laufbahn 1924 in Tanzorchestern, nahm in den 30er und 40er Jahren an Sessions mit Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Cab Calloway, Rex Stewart, Johnny Hodges und Benny Carter teil. Ab 1941 leitete er das Tanzorchester der Royal Air Force, war nach dem Krieg in Frankreich tätig und machte dort auch mit Django Reinhardt Plattenaufnahmen. Seit 1974 lebte er in Düsseldorf und 1980 machte er die erste Platte unter eigenem Namen „Al Craig Trio: The Golden Jubilee Drummer“. In den letzten Monaten trat er vorwiegend im Raum Düsseldorf und Krefeld mit dem Pianisten Harry Habla und der Sängerin Sylvia Arnold auf. Am 8. Januar wird im Duisburger „Bierdorf“ ein Erinnerungskonzert mit Musikern aus dem Raum Düsseldorf-Krefeld-Köln stattfinden. Der Erlös dieser Veranstaltung wird der langjährigen Lebensgefährtin von Craig, Sylvia Arnold, zugute kommen. Kontaktanschrift: Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 27 29.



Neue Diskographie: Ed Hall

Foto: Jazz im Bild

Die **Edmond Hall Discography**, die Manfred Selchow und Karsten Lohmann zusammengestellt haben, ist jetzt erschienen. Sie enthält ein Vorwort von Art Hodes, einige seltene Fotos des Klarinettenisten, sowie Abbildungen von obskuren Plattenetiketten. Der Preis im Inland beträgt DM 14,50, zuzüglich Porto und Verpackung. Kontaktanschrift: Karsten Lohmann, Hasenwinkel 37, 3400 Göttingen 25.

Ocean, die Gruppe der Pianisten Mike Hoffmann und Peter Kunz, zu dem noch der Schlagzeuger und Perkussionist Thomas Pfeiffer sowie der Mixer Peter Wahl gehören, hat jetzt unter dem Titel „Melody“ die erste Platte vorgelegt. Die vor zwei Jahren gegründete Gruppe bemüht sich um eine kompromißlose klangliche Ausnutzung der Tasteninstrumente. Kontaktanschrift: Peter J. Kunz, Seestraße 64, 6050 Offenbach-Bürgel, Tel. 0611/86 1981.