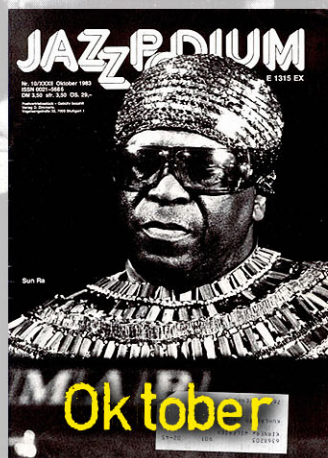
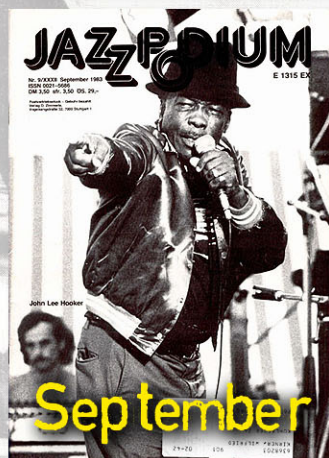
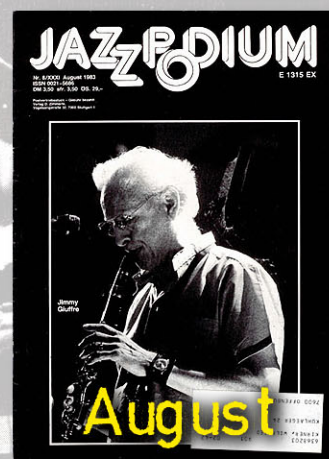
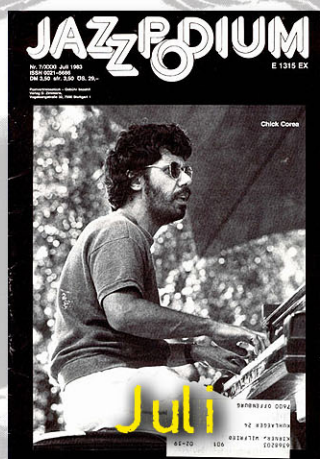
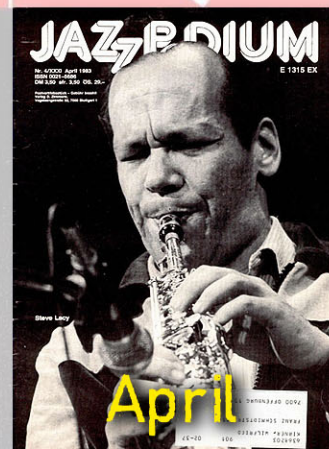
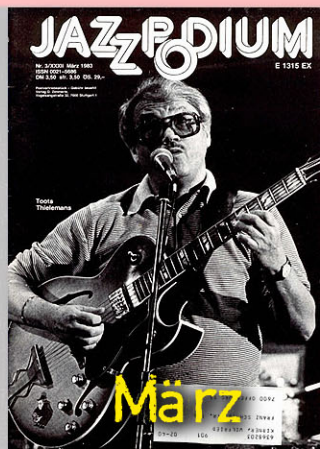


Jan. 1971
DM 2
1983
öS. 14,-

Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



1983

JAZZ PODIUM

Nr. 3/XXXII März 1983
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

Januar fehlt!

**Toots
Thielemans**



6368203
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHWIDSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15
901
02-40

JAZZPODIUM

Nr. 3/XXXII März 1983
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

Februar fehlt!

Toots
Thielemans



6368203
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHWIDSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15
901
02-40

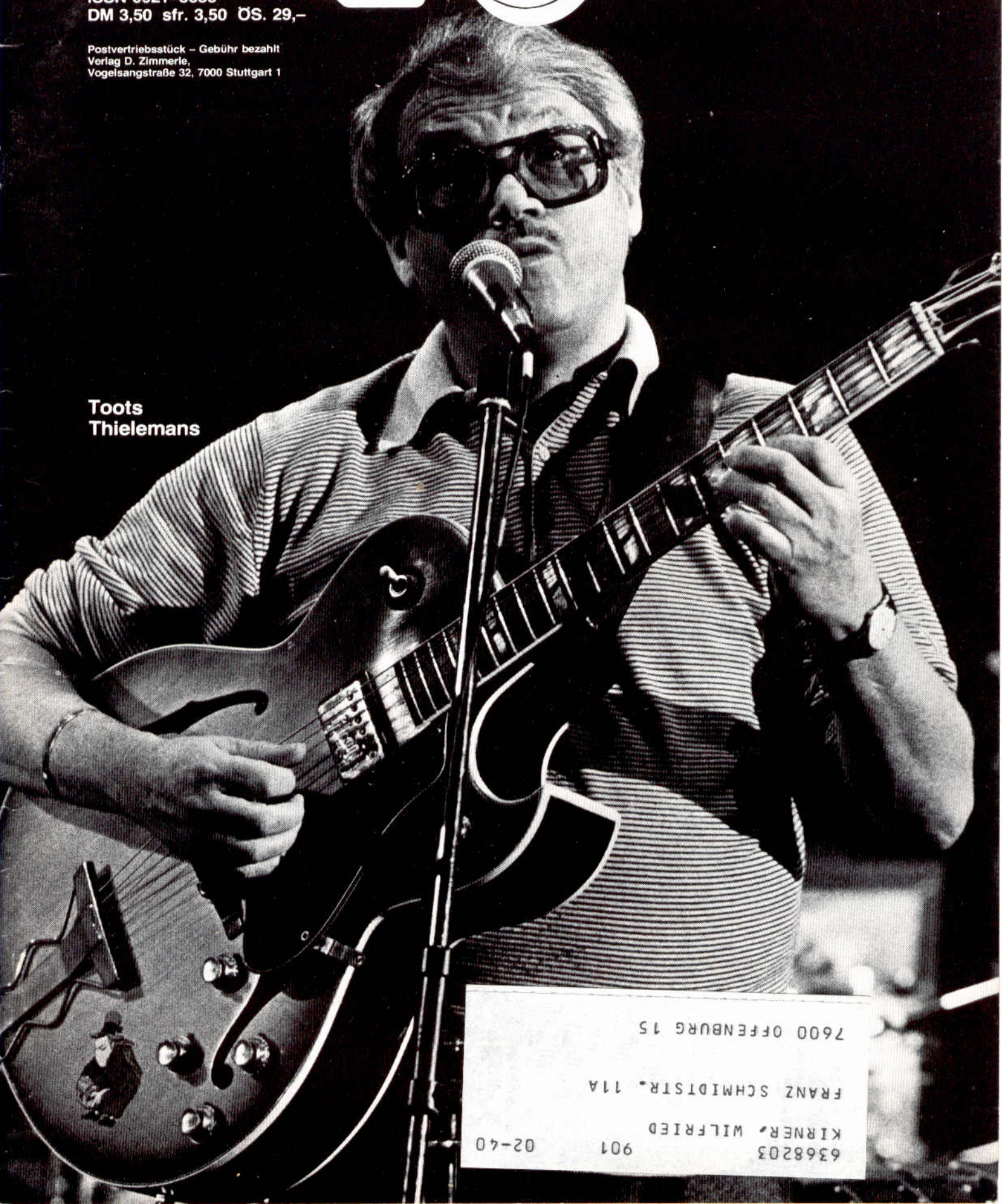
JAZZPODIUM

Nr. 3/XXXII März 1983
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

**Toots
Thielemans**



6368203
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15
901
02-40

I love all kinds of swings

Einfluß und Mißverständnis des Jazz in Neuer Musik

von Günter Buhles

(Fortsetzung von JP 2/83)

Vielleicht ist bei der Betrachtung früher Beispiele der Kontaktnahme zwischen Jazz und europäischer Musiktradition irgendwo - mehr oder weniger versteckt - der Grund dafür zu finden, warum sich die beiden Lager seit eh und je so schwer miteinander tun. Da könnte man sich zum Beispiel auch George Gershwin vornehmen, da könnte man gar am schmalzigen Sound eines schon ein bißchen hanebüchenen Paul Whiteman kleben bleiben. Doch soll es hier nun zum Beginn, zum Ursprung zurückgehen, zu Satie, zu Strawinsky und zu Milhaud. Ein bißchen auch deshalb, weil deren Musik trotz ihrer Mißverständnisse und Zweideutigkeiten ihre großen Positiva hat, zu denen neben dem Handwerklichen nicht zuletzt in einmaliger Weise Esprit und Charme - ziemlich rare Qualitäten, auch im Jazz! - gehören. Erik Satie ist dabei wohl das Beispiel, das einen Jazzliebhaber und -kenner am stärksten befriedigen kann. Der 1866 geborene und 1925 gestorbene Dada-Vorläufer und Meister musikalischer Ironie, Komponist und Postbeamter zugleich, hat den immer schon gängigen Kult der „Klassik“ oder zum Beispiel die Verehrung Richard Wagners nicht ernstgenommen. Ernstgenommen hat er aber wohl das sogenannte Triviale, die Gassenhauer, die Musik des Vaudeville. Er sei auch im beginnenden Alter jung geblieben, heißt es, eine pauschale Aussage, die bei ihm wohl wirklich zutrifft. Das mag eine Rolle spielen, doch vor allem ist es wohl die Schönheit der lyrischen Melodien seiner Klavierstücke, welche moderne Jazzmusiker fasziniert hat und noch fasziniert. Satie, der - wie gleich beschrieben werden soll - von der Musik der Schwarzen Nordamerikas beeinflusst wurde, hat nämlich sozusagen auch Feedback zum Jazz: Seine „Gymnopédies“ dienten der Gruppe „Blood, Sweat and Tears“, Yusef Lateef, Bill Evans, Herbie Mann, Jan Huydts und anderen als Themen, die berühmten Klavierimprovisationen Chick Coreas aus den frühen 70er Jahren verraten eindeutig die Kenntnis und Verehrung für das Klavierwerk des schottischstämmigen Franzosen (der Verfasser dieses Beitrags hat übrigens einmal eine Rundfunksendung mit Jazz-Versionen von Satie-Stücken zusammengestellt).

- Die populäre Musik seiner Zeit in konzentrierter Form hat Satie vor allem in seinen Chansons verarbeitet: Wiener Walzer und Musette, Klänge der Music Hall, des Kabarets, und natürlich immer wieder den Ragtime. Das munter-ironische Lied „La Diva de L'Empire“ wird von einem flotten, zwar recht europäisch wirkenden, doch auch keinesfalls überzeichneten Ragtime begleitet. In der Musik zum Ballett „Parade“ (von einem großen

Skandal begleitet, 1917 nach einem Libretto von Jean Cocteau, in der Ausstattung von Pablo Picasso, von Leonide Massine choreographiert durch Diaghilews Ballets Russes in Paris uraufgeführt) erklingt zwischen den Abschnitten „Petite Fille Americaine“ und „Acrobates“ der Ragtime. Man glaubt, bei diesem Stück hören zu können, daß Satie dieser Musikart wirklich Sympathie, ja Begeisterung entgegenbringt. Dieser Ragtime wirkt nicht grotesk, er ist eine besonders charmante Passage der überaus farbigen Ballettmusik. Die Komposition klingt wirklich so, als handele es sich um eine instrumentierte Version eines Klavierstücks von Scott Joplin, Arthur Marshall, Scott Hayden oder Jelly Roll Morton. Allerdings wirkt diese Instrumentierung doch ganz europäisch, das heißt: Sie ist von sinfonischen Konventionen geprägt. Es gab ja seinerzeit auch noch keine ausgeprägte Jazz-Satztechnik, auf die Satie sich hätte stützen können. Daß bei Igor Strawinskys Ragtimes - oder „Ragtimes“! - auch nur der Versuch, die Bemühung, erkennbar wäre, dem Geist der Musik wirklich gerecht zu werden, kann nicht behauptet werden. Im Gegenteil: Was an Elementen des Ragtime verwendet wird, das verzerrt, verdreht, übersteigert oder vernachlässigt der Komponist ganz bewußt. Und es ist wohl gleichzeitig ein Nachweis der souveränen Beherrschung des kompositorischen Handwerks durch Strawinsky, wenn bei jenen Arbeiten Musik herauskam, die wenigstens noch als Ragtime-Persiflage erkennbar ist. Das von Adorno auf Strawinsky angewandte Wort Rudolf Kolischs von der „Musik über Musik“ trifft auch für die frühen Jazz-Anleihen des Russen zu: Die „Piano-Rag-Music“ zeichnet - mit virtuellen und pianistisch höchst „sophisticated“ zu nennenden Mitteln - das Bild eines zeitweise völlig ausgeflippten Ragtime-Pianisten, bei dem man nicht genau weiß, was - außer dem Soff - ihn noch dazu gebracht haben könnte, so über die Klaviatur hinwegzufingern und an allen Ecken hinzulangen.



Schon der erste Blick auf das Notenbild zeigt, in welch umfassender Art von der Klaviatur als Ganzes Besitz ergriffen wird: Sehr große Intervalle kommen vor (innerhalb einzelner Notensysteme wird dabei auch vom Violin- auf den Baßschlüssel gewechselt und umgekehrt: Takte sieben, acht, zehn, vierzehn), daneben fast clusterhaft dichte Akkorde, in denen auch unmittelbar nebeneinander liegende Halbtöne (im Takt vierzehn zum Beispiel für die linke Hand) erklingen, mit denen Strawinsky die Wirkung der „blue notes“ bezweckt haben mag. Das alles sind doch schwierige Griffe, und wohl nicht von ungefähr hat der Komponist dieses Stück dem Virtuosen Arthur Rubinstein gewidmet, der es allerdings nie in der Öffentlichkeit spielte. Zu der Kompliziertheit der Phrasierungen in sich selbst kommt das Verschieben verschiedener rhythmischer Ebenen ineinander: Die ersten neunzehn Takte enthalten Vierteltel-, Sechssachtel-, Fünfsachtel-, Fünfviertel- und Zweiviertelheiten. Dynamisch ist das Stück ebenfalls sehr differenziert, differenzierter jedenfalls als die lautstärkemäßig relativ gleichförmigen Original-Ragtimes: „Sehr stark“, „weniger stark“ und „von neuem sehr stark“ sind als Forderungen enthalten, ebenso Sforzato-Anordnungen für kleine Details (Takte vier, dreizehn, achtzehn).

Daß da „brillant und trocken“ phrasiert werden soll, stimmt wohl - wenigstens, was das zweite betrifft - auch einigermaßen mit dem amerikanischen Ragtime überein. Wie bereits umrissen, ist die Komposition melodisch und harmonisch weit vom Original-Ragtime entfernt, geht sie weit über dessen recht bescheidene Mittel hinaus. Mit Anklängen an diese afro-amerikanische Musikart und kompositorischen Raffinessen wird Groteskheit erzeugt, gleichzeitig wird der Ragtime ironisiert, ja desavouiert, wobei ja doch der Rhythmus insgesamt mit den vertrackten Triolen, Quintolen und Vorschlägen (Takt siebzehn) sowie den Synkopen insbesondere (Takte eins, zwei, vier, neun, elf) die Hauptrolle spielt. Der Ragtime wird da auf durchtriebene und boshafte Art verballhornt, was noch dadurch unterstrichen wird, daß der Pianist klangfarblich zwischen Schlagen, Hämmern und Zupfen zu variieren hat. Es soll nun nicht darum gehen (im Gefolge Adornos) den von vielen als Jahrhundertkünstler angesehenen, 1971 verstorbenen Komponisten an den Pranger zu stellen, doch weist ein Zitat Igor Strawinskys seine Bedenkenlosigkeit nach. Er sagt über die „Piano-Rag-Music“ und ihre Stilmittel: „Daran begeisterte mich vor allem, daß die verschiedenen rhythmischen Episoden des Stücks mir von den Fingern selbst geradezu diktiert wurden, und weil meine Finger solchen Spaß daran hatten, habe ich das Stück geschrieben.“ So wurde es auch formal viel freier als der Ragtime.

Ebenso, wie die „Piano-Rag-Music“ kein Ragtime ist, kann das „Ebony Concerto“ nicht als Jazzstück bezeichnet werden. Es beginnt dafür schon ganz untypisch: mit einem fünfstimmigen Satz, den die Trompeten allein vortragen, während Saxophone, Baßklarinette, Waldhörner, Posaunen, Klavier, Gitarre, Baß, Harfe, Schlagzeug und Soloklarinette noch schweigen. Die Phrase ist rhythmisch ziemlich einfach, und harmonisch bietet der Satz kaum mehr, als die einfachste Musik von weihnachtlichen Turmbläsern; denn über die simple Terzakkordik geht höchstens einer der fünf Töne (und zwar als Sekunde zu einem anderen Ton) pro Achtel oder Viertel in der Vertikalen hinaus. Die Passage wenigstens scheint tatsächlich ein Resultat der schon in den frühen 20ern begonnenen neobarocken oder neoklassizistischen Phase des Komponisten zu sein. In dem eigentlich dreisätzigen Konzert, bei dem die Sätze (Allegro moderato, Andante, Moderato - Con moto - Moderato - Vivo) unmittelbar aufeinander folgen, kommen nach dieser Passage der Trompeten allein ähnlich geführt die Saxophone hinzu. Mit dem Einsatz der übrigen Spieler wird die Musik komplex polyrhythmisch. Die Einwürfe des (pedalarm gespielten) Klaviers, im Klang ein bißchen auf den Free Jazz Innovator Cecil Taylor vorausdeutend, wirken dabei noch am ehesten jazzmäßig. Während die Sätze in rascherem Tempo im Ablauf, vor allem aber im Atmosphärischen kaum etwas mit afro-amerikanischer Musik, wie sie vor 1945 bekannt war, gemeinsam haben, kann das Andante geradezu übertra-

schen: Am Beginn dieses Satzes darf man an Trauermärsche aus New Orleans und fast noch mehr an den Duke Ellington des „Mood indigo“ und anderer seiner farbig instrumentierten Balladen denken. Die Moderato-Teile, das Con moto und Vivo mit Soli von Tenorsaxophon und Klarinette - hier kam Woody Herman, für den das Stück ja geschrieben ist, selber solistisch zum Zug - sind rhythmisch sehr vielschichtig gebaut, wesentlich vielschichtiger, als alles, was die arrangierte Big Band Musik des Swing-Stils bis dahin realisiert hatte. Zwischendurch gibt es Posaunen-Glissandi, die wohl besonders urwüchsig sein und an den „tail-gate style“ der Jazz-Väter aus New Orleans erinnern sollen.

Ebony Concerto (Trompeten-Intro) Igor Strawinsky
Allegro moderato (♩ = 88)

Das „Ebony Concerto“, dem ja übrigens ein ganz selten zu hörendes „Praeludium for Jazz-Ensemble“ aus dem Jahre 1937 im Werk Strawinskys vorangegangen war, ist ein reichhaltiges, wohlkonzipiertes, fein differenzierendes Stück Musik, gewiß eine der bedeutendsten Kompositionen des Musikers für ein größeres Kammerensemble. Aber es ist kein Jazz. Allerdings muß vermerkt werden, daß dieser Beschreibung des Werks die neue Aufnahme von klassisch geschulten Musikern unter Pierre Boulez zugrunde liegt und nicht die von Woody Herman und seinem Orchester, die leider kaum mehr erhältlich ist. Dabei wäre ein Vergleich der beiden Produktionen miteinander sicher interessant, kommt es doch auch aufs „Wie“ an, jedenfalls galt dies noch in der Zeit des frühen modernen Jazz.

Der amerikanische Komponist Günther Schuller, der nicht nur mit Ornette Coleman zusammengearbeitet hat, sondern in seiner Oper „The Visitation“ Jazz neben Sängern und sinfonischem Orchester einsetzt, weist in einem Aufsatz „Jazz in sinfonischer Musik, sinfonische Musik im Jazz“ darauf hin, daß die Musiker der frühen Neuen Musik wie Strawinsky und Milhaud „das Ele-

L'Homme et son Désir (Ausschnitt) Darius Milhaud
(♩ = 108)

ment der Improvisation als wichtige Komponente im Wesen des Jazz" vernachlässigt oder vergessen haben und „die klassischen Musiker weder improvisieren noch swingen konnten". So kam es wohl auch, daß diese Musiker beim Komponieren von Stücken, denen sie Jazz-Charakter geben wollten, weit über das hinausgingen, was im Jazz wirklich üblich war (zum Beispiel auch in punkto Synkopierung), daß sie also eine Art von Wunschdenken an den Tag legten. Ein Beispiel dafür könnte etwa der Einsatz des Schlagwerks in Darius Milhauds Ballettmusik „L'Homme et son Desir" - der Komponist dürfte dabei die Trommler des frühen Jazz, mehr noch deren Verwandte und Vorläufer, die Trommler kubanischer und brasilianischer Volksmusik assoziiert haben - abgeben. Denn da gibt es in der Mitte des Stücks intensive, machtvolle, wilde, ja sogar pulsierende Trommel- und andere Perkussionspassagen, von einer Komplexität und so strenger Form, wie sie eben am Schreibtisch entwickelt wird und nicht an den Trommeln selber (Milhaud hatte durchaus eigenen Kontakt mit Musik afrikanischen Ursprungs, denn er wurde neben den Dichter Paul Claudel und auf dessen Wunsch 1917 auf eine Position in der französischen Botschaft von Rio de Janeiro berufen; die schönen und hörenswerten „Saudados do Brazil" op. 67 enthalten Reminiszenzen an diesen Aufenthalt). In „L'Homme et son Desir" sind solche Schlagwerk-Parts zwischen knappe Linien gestellt (wie im Notenbeispiel, das - der Übersichtlichkeit wegen - allerdings die an dieser Stelle nicht eingesetzten übrigen Instrumente und die Sänger auspart), aber auch zwischen dichtere, leicht dissonante Instrumentalsätze und wortlose, quasi-gregorianische Gesänge des Vokalquartetts. Milhaud äußerte dazu: „Die Premiere ... fand am 26. Juni 1921 (in Paris) statt. Ich fürchtete mich sehr vor den unbegleiteten Schlaginstrumentenpassagen. Sie brachten jedoch keine Proteste, weil sie kurz waren und weil die Musik, die folgte, das irritierte Publikum beruhigte; auch das Vokalquartett wirkte als Beruhigungsmittel."

La Création du Monde Darius Milhaud
Moderé $\text{♩} = 54$

Alto Sax. mf

Piano mf

Große Trommel und Becken pp *Gr. Trommel allein (mit Becken)*

Timbales mf

Viol. mf

Viol. mf

Cello mf

Kontr.B. mf

Erstaunlich früh -1923 - gelang Darius Milhaud (1892 bis 1974) mit „La Création du Monde“, ebenfalls eine Ballettmusik, eine Annäherung an den Jazz und eine Verarbeitung von dessen Elementen, wie es sie in so schlüssiger Form bis dahin schon gar nicht gegeben hatte und wie sie auch lange einzigartig bleiben sollte. Milhauds Jazz-Verwendung liegt auf der Höhe der Zeit, ja in mancher Hinsicht ist sie - von heute aus gesehen - scheinbar prophetisch. Im Hinblick auf Jazzmäßiges in früherer Neuer Musik sagt Günther Schuller mit Bezug auf Milhaud: „Dennoch wurden einige hervorragende Werke unter dem Einfluß dieser Annäherung geschrieben. Ihre Gültigkeit als vom Jazz beeinflusste Kompositionen steht in direktem Verhältnis zur Erkenntnis der wahren Natur des Jazz durch ihre Autoren - diese Bedingung ist in Milhauds „La Création du Monde“ am vollkommensten erfüllt.“ Tatsächlich hatte der Komponist im Jahr vor der Arbeit an der „Creation“ die USA bereist und dort auch schwarze Musiker gehört. Bei Milhaud ist bemerkenswert, daß seine Musik eher etwas dem Klang der - meist auch größeren - New Yorker Bands ähnelt (Fletcher Henderson, noch mehr Paul Whiteman: letzteren hörte er, welche Schwarzen alle, das läßt sich nicht klären), als den New Orleans Kapellen, deren Einfluß indes bei Strawinsky deutlich wird. Die Partitur zu „La Création du Monde“ (bei der Uraufführung von Jean Börlin choreographiert und mit einem Bühnenbild von Fernand Leger ausgestattet) beginnt mit einer von Streichern, Timbales und Klavier begleiteten Altsaxophonlinie. Im Notenbeispiel, das ohnehin nicht das komplette Orchester, sondern nur die zu Beginn spielenden Instrumente aufführt, wurde die normalerweise im Kontext der Streicher anstelle der Viola platzierte Saxophonstimme herausgenommen und der Übersichtlichkeit wegen nach oben gestellt, weil das Blasinstrument klar als Solostimme hervortritt. Zu diesem Solo und der - wie zu sehen - rhythmisch steifen, gedämpft wirkenden Begleitung erklingen bald eine Art Bläser-Vamp (mit Trompete) und seine Variation.

Man könnte hier versuchen, einen Vergleich mit Stücken Fletcher Hendersons einzuleiten, der im Jazz vielleicht als erster dem Saxophon exponierte thematische Deklamationen zuteilte, wie etwa dem Altsaxophon bei einer Aufnahme des „Down South Blues“ im Jahre 1923, wobei der Jazz-Bläser eigentlich noch dem „klassischen“ Tonideal recht nahe bleibt. In der „Creation“ tritt nach dem Saxophonsolo der Jazzeinfluß zunächst wieder ganz zurück: Was dann kommt, verdankt doch noch einiges der speziell deutschen Spätromantik, obgleich ja Milhaud zum Pariser Kreis der „Six“ gehört, der doch eine Anti-Wagner-Position kultivierte. Bald, wenn im Ballett-Libretto von Blaise Cendrars der Schöpfungsakt in der archaischen Umgebung eines Urwalds anhebt, erklingen kräftige Rhythmen, wesentlich härter und markanter als jene zu Beginn der Saxophon-Ouvertüre, an denen wiederum das Klavier stark beteiligt ist. Das läßt durchaus an die wichtige Funktion des Pianos als Rhythmusinstrument in den Gruppen von Henderson und auch Duke Ellington in den frühen 20ern denken. Dann ertönen Blechbläser-, Saxophon- und Klarinettenmotive, die eindeutig an den Anfang der „Rhapsody in blue“ George Gershwins anklingen, zu deren Komposition Whiteman Gershwin erst 1923 bewegt hat: Was war früher, das Ei oder die Henne?! Später folgt in der Partitur - beim Urtanz im vierten Abschnitt des Balletts - ein recht jazzmäßiges Klarinettensolo über einem ostinaten und perkussiven Grundmotiv. Zu einer Melodie der Oboe, die ebenfalls mehrfach solistisch auftritt, liefert das Orchester kräftige, vampartige Einwüfe. Im langsameren Teil des fünften Abschnittes kann sich der nach Jazzhaftem suchende Hörer plötzlich an den Duke Ellington des „jungle style“ gemahnt fühlen, der allerdings sein „East St. Louis toodle-Oo“, „Black and tan fantasy“ oder „Creole love call“ (der wortlose Gesang darin vielleicht gar ein Rück-Einfluß von der Neuen Musik zum Jazz in früherer Zeit?!) erst um 1927 spielte. Da in der „Creation“ der Rhythmus durchweg nicht allzu dominant wird, nicht etwa wie in „L'Homme et son Desir“, kann hier wenig Jazz-Einfluß gesucht werden. Von jenem vehement vorwärts drängenden Beat, wie ihn Henderson und Ellington haben, ist schon gar

nichts vorhanden: Das Swingen war einzig Sache der Jazzleute. Jazzmäßiges bietet, wie erläutert, die Instrumentation. Und die Harmonik mit gleichzeitigem Auftreten von kleiner und großer Terz und Septime, gewürzt mit „dirty notes“ und Glissandi als afro-amerikanisch inspirierte Elemente, entspricht ebenfalls in etwa dem seinerzeit Üblichen, war ihm wohl schon ein bißchen voraus (wenngleich bei weitem noch nicht so fortschrittlich wie parallel dazu die Wiener Schule). Darius Milhauds Musik - so läßt sich zusammenfassen - ist für den, der den Jazz (und eigentlich

Gefolge von (Georges) Auric und Strawinsky. Man macht den Jazz nicht besser nach, als man Mozart oder Bach kopiert.“ Vielleicht war es das frühe Mißverständnis des Jazz, insbesondere bei Strawinsky, das bewirkte, daß bei den sogenannten ersten Musikern so lange nur ein verzerrtes Bild des Jazz zu finden war. In diesem Aufsatz ist nun nicht jeder Aspekt des Themas breit behandelt worden, das wäre auf so engem Raum nicht möglich. Kaum erörtert sind amerikanische Komponisten, etwa Aaron Copland mit seinem als „Jazz Concerto“ bezeichneten Werk für Klavier und Orchester von 1926 (das übrigens diesen Namen eigentlich auch nicht verdient). Die parallele Erscheinung von Arthur Honegger und ein Versuch Rolf Ljeberrmanns aus dem Jahre 1954 wären einer Analyse wert. Man könnte noch die Rede auf Andre Previn bringen, der aus einem wenig bedeutenden Jazz-Pianisten zu einem Star-Dirigenten von Sinfonie-Orchestern geworden ist. Die jazzbeeinflusste Musik von Kurt Weill wurde nicht dargestellt. Dies hätte es - auf jeden Fall als weitere Facette - sinnvoll gemacht, die Rückwirkungen Neuer Musik auf den Jazz intensiver zu untersuchen, in diesem Fall Weills auf Carla Bley. Deren „Escalator over the Hill“ hätte eine Rolle gespielt, auch die Jazzoper „Money“ von George Gruntz und LeRoi Jones, jetzt auszugsweise in New York vorgestellt, hätte in einer solchen Betrachtungsweise interessanten Stoff abgegeben. Und wo über Jazz und Neue Musik geredet wird, sei ein Weiteres bemerkt: So wie der deutsche Komponist und Musiktheoretiker Dieter Schnebel in einem Essay Gustav „Mahlers Spätwerk als Neue Musik“ deutete, so könnten in zeitgeschichtlicher Untersuchung und in analytischen Vergleichen die Kompositionen Duke Ellingtons, vor allem seine die Jazz-Geschichte prägenden Stücke aus den späten 20er Jahren, „als Neue Musik“ gesehen werden.

Literaturangaben

Groovin' High (Chronik der 40er Jahre), Down Beat, 2. Juli 64, Chicago
 Wolfgang Dömling, Strawinsky, Hamburg 1982
 Igor Strawinsky, Mein Leben, München 1958
 Günther Schuller, Jazz in sinfonischer Musik, sinfonische Musik im Jazz, in Weltkulturen und moderne Kunst, München '72
 Hans Heinz Stuckenschmidt, Neue Musik, Frankfurt 1951 und 1981
 Klaus Schweizer, Orchestermusik des 20. Jahrhunderts seit Schönberg, Stuttgart 1976
 Hans Vogt, Neue Musik seit 1945, Stuttgart 1972
 Begleithefte zu „Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland“, Teile 1 und 2, Deutscher Musikrat, Köln 1981 (deutsche Harmonia Mundi, Freiburg)
 Theodor W. Adorno, Impromptus, Frankfurt 1970
 Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt 1958
 Metzger/Riehn, Musik-Konzepte 11: Erik Satie, München 1980
 Darius Milhaud, Noten ohne Musik, München 1972
 Gilbert Chase, Die Musik Amerikas, Berlin/Wunsiedel 1958
 John Hopper, Jean Cocteau On Jazz, Down Beat, 14. Januar 1965, Chicago
 Elmenhorst/von Bebenburg, Die Jazz-Diskothek, Hamburg 1961
 Alfons M. Dauer, Knaurs Jazz-Lexikon, München/Zürich 1957
 Tony Palmer, All You Need Is Love, München/Zürich 1977
 Regner/Schneiders, Reclams Ballettführer, Stuttgart 1975
 Joel E. Siegel, Money: A Jazz Opera, Jazz Times, Sept. 1982, Silver Spring

Diskographie

Claude Debussy: „Golliwog's Cake-Walk“, Demus, Schwann HL 00212
 Paul Hindemith: Kammermusik Nr. 1 mit „Finale 1921“, Reichert, Ensemble 13, deutsche harmonia mundi 1C165-99271/23
 Erik Satie: „Huit Melodies“ („La Diva de l'Empire“), Crespin/Entremont, CBS 76967
 Erik Satie: „Parade“, Cerha, Ensemble „Die Reihe“ Candide CE 31018
 Erik Satie: „Gymnopédies“, McCabe, Decca 6.42386 AH
 Blood Sweat and Tears: „Variations on a theme by Erik Satie“, CBS 63504
 Bill Evans/Herbie Mann: „Second Gymnopédie“, Atlantic SD 1426
 Jan Huydts: „Protuberans I“, JG-Records JG St 010
 Yusef Lateef: „First Gymnopédie“, Impulse A 92
 Igor Strawinsky: „Piano-Rag-Music“, Ranki, Telefunken 6.42358 AW
 Igor Strawinsky: „Die Geschichte vom Soldaten“, Boston Symphony Chamber Players“, Deutsche Grammophon 2530489
 Igor Strawinsky: „Ebony Concerto“, Boulez, Deutsche Grammophon 2531378
 Igor Strawinsky/Woody Herman: „Ebony Concerto“ (ursprüngliche Aufnahme mit Herman als Solist, jetzt vergriffen) Philips G 03621 L
 Darius Milhaud: „La Creation du Monde“, Bernstein, EMI 1C 065-02 945 Q
 Darius Milhaud: „L'Homme et son Desir“, Milhaud, Candide CE 31008
 Duke Ellington: „East St. Louis Toodle-Oh“ usw. RCA Victor VPS 6042/1-2
 Fletcher Henderson: „First Impressions“ MCA 1301, 1310, 1318
 George Gershwin: Orchesterwerke, FSM 93 003 VX
 Karl Amadeus Hartmann, Boris Blacher, Bernd Alois Zimmermann, Giselher Klebe, Paul Hindemith: Die im Text erwähnten Werke dieser Komponisten (bei Hindemith: Symphonie in B für Blasorchester) sind auf den ersten beiden Volumen der Schallplatten-Dokumentation des Deutschen Musikrats enthaltend, Deutsche „harmonia mundi“, DMR 1001-3 und DMR 1004-6 . - .



In Darius Milhauds „La Creation du Monde“ sind Klänge, die an den „Jungle style“ Duke Ellingtons (Bild) erinnern

Foto: Paul Gerhard Dekker

nicht nur den frühen) kennt, voll interessanter Aspekte. Allerdings lassen diese brillanten Kompositionen - vielleicht gerade, weil sie sich dem Jazz stark nähern, ohne ihm irgendwo gleichzukommen - beim Jazzhörer den Eindruck zurück, daß der Jazz da doch letztlich mißverstanden wurde. Und da kann man wieder auf Erik Satie zurückgreifen, dessen Wertschätzung für afro-amerikanische Musik viel klarer aus seinen einfacheren, eindeutig europäischen Werken spricht.

Jean Cocteau, der mit Satie, Strawinsky und Milhaud nicht nur eng befreundet war, sondern mit jedem von ihnen als Librettist oder als Bühnenbildner zusammengearbeitet hat, erweist sich als unbestechlicher Sachverständiger des Jazz, wenn er 1963 in einem Interview sagt: „Ich habe der Art und Weise niemals zugestimmt, wie die Komponisten den Jazz verwenden im

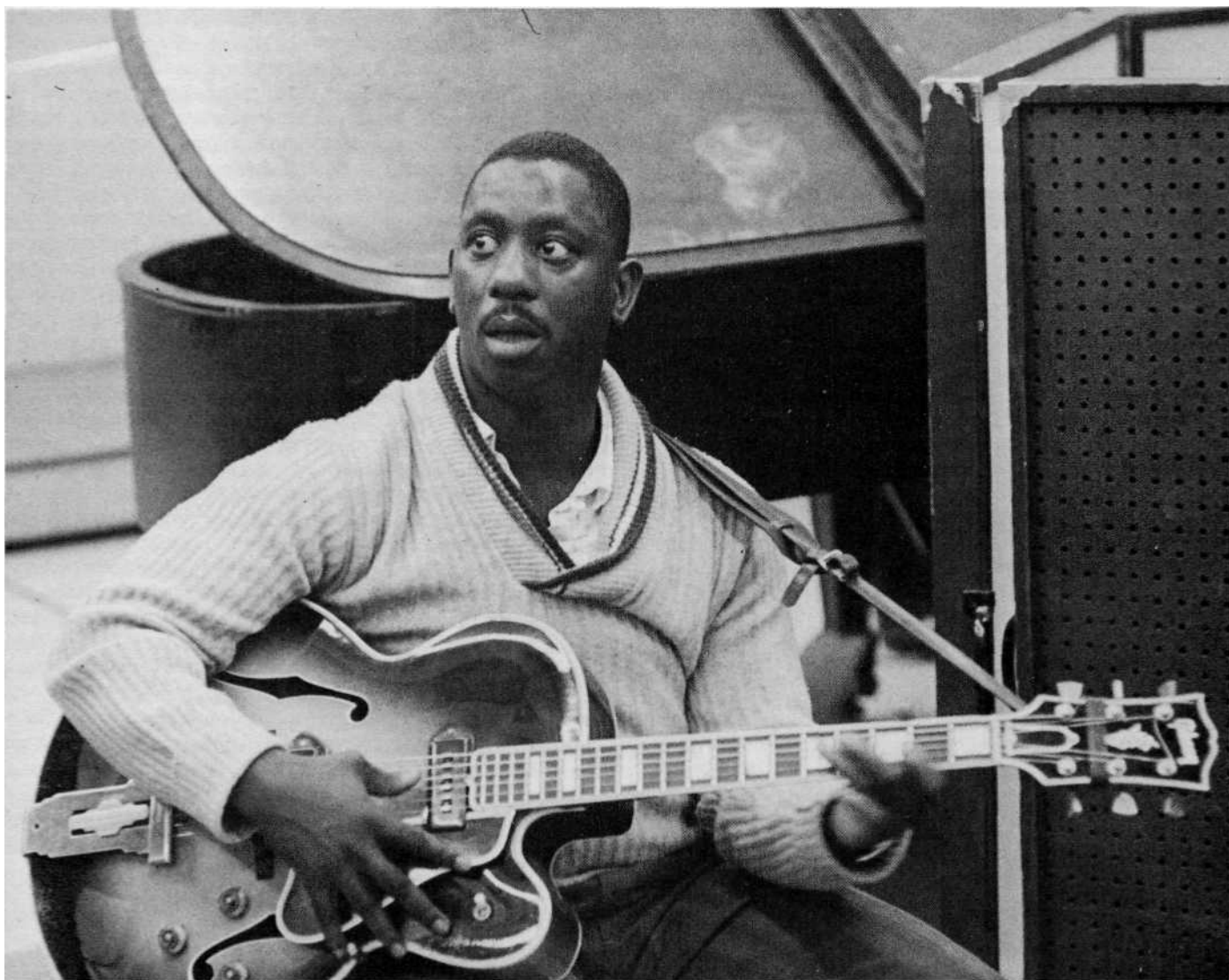


Foto: Ray Avery

Erinnerungen an Wes Montgomery

Cannonball Adderley hörte Wes Montgomery in einer Nachtbar in Indianapolis. Er war von Wes' Gitarrenspiel begeistert und berichtete Orrin Keepnews, damals Produzent bei Riverside, von seiner Entdeckung. Fünf Tage später war Keepnews in Indianapolis, um Montgomery zu hören. Nach dreißig Sekunden, so berichtete er später, war auch er enthusiastisch. Noch am selben Abend unterschrieb Montgomery einen Plattenvertrag. Zwei Wochen danach lag seine erste eigene Platte vor. Günther Schuller schrieb wenig später in „Jazz Review“ einen Artikel über Montgo-

gomery, in dem er seine Begeisterung nur mit Hilfe einer Wortneuschöpfung ausdrücken konnte. Montgomerys Blockakkordspiel war für ihn „impossibler“. Weiter hieß es bei ihm: „In den Höhepunkten seiner Soli wird sein Spiel dermaßen erregend, daß man als Hörer unweigerlich an einen Punkt gelangt, an dem man sich unfähig fühlt, aufgrund physikalischer Unvollkommenheit bis zum Ende auszuhalten.“

Ralph Gleason schließlich sah in Montgomery „... die beste Sache, die der Gitarre nach Charlie Christian passieren konnte.“

Das waren die Anfänge. Einige Jahre später fand die Jazzwelt Montgomery immer noch unglaublich - aber jetzt war nicht mehr sein Gitarrenspiel gemeint, sondern sein Tun, denn er spielte mittlerweile sehr erfolgreich Pop-Jazz. Als Montgomery vor 15 Jahren, am 15. Juni 1968, plötzlich und verfrüht in seiner Geburtsstadt Indianapolis an einer Herzattacke starb, waren die Nachrufe in der Jazzpublizistik sehr kurz. So hieß es im Jazz Podium: „Die Jazzfreunde hat Montgomery in letzter Zeit enttäuscht, da er sich fast völlig auf das Popmusikgeschäft konzentrierte.“

Heute ist die Bedeutung von Wes Montgomery für die Entwicklung des Gitarrenspiels im Jazz weitgehend unbestritten und bei vielen heutigen Gitarristen - von George Benson über Pat Martino bis David Spinozza - hörbar. J. E. Berendt sieht in ihm - neben B. B. King und Jimmi Hendrix - einen der Gitarristen, „... die den eigentlichen Zündsatz für die Gitarrenexplosion in den 60er Jahren gebildet haben.“ Montgomerys Stil war nicht völlig neu. Aber sein perfektes Daumenspiel und die unfaßbaren Oktavläufe und Blockakkordgänge sind bis heute unerreicht und geben jedem Stück von ihm einen unverwechselbaren Sound. Montgomery wäre in diesem Monat 60 Jahre alt geworden. Dies und die Tatsache, daß jetzt fast alle Plattenaufnahmen seiner eigentlichen Jazz-Phase wieder vorliegen, sind Anlaß zu Rückblick und Diskographie.

Als Keepnews ihn 1959 beim Riverside-Label unter Vertrag nimmt, ist Montgomery bereits 36 Jahre alt, und es ist keineswegs der Beginn seiner Karriere. Ganz am Anfang steht auch bei ihm Charlie Christian. Er hört, „Solo flight“ und ist ganz hingerissen. „Junge, das war zuviel. Ich höre es immer noch. Es war das Ideal für mich“, bekennt er später. Das war 1943, Montgomery ist 19 Jahre alt. Er kauft sich eine Gitarre, übt einige Monate nach der Platte (Notenlesen hat er auch späterhin nie gelernt) und tritt schon bald in einem Club in Indianapolis auf, um Christians Soli zu spielen. Er arbeitet tagsüber und macht abends Musik. Es folgen ein Engagement bei Snookum Russell und eine Tournee mit der Brownskin Model-Show im Mittelwesten. Von 1948 bis 1950 tourt er mit Lionel Hampton. Einige Platten werden in dieser Zeit eingespielt, auf denen aber Montgomerys Beitrag untergeht.

(Lionel Hampton Orchestra: „Jay bird“, aufgenommen 1948, Black Lion 127053 und „Sweatin with Hamp“, 1949/50, MCA 1331/802044)

Montgomery, seit einiger Zeit verheiratet und mehrfacher Vater, verläßt Hampton 1950 und geht zurück nach Indianapolis. Der Familie wegen bleibt er am Ort. Eine schwere Zeit beginnt: Tagsüber Arbeit in einer Fabrik, abends zunächst ein Engagement in der Turf Bar, danach im Missil Room, einer After-hours-Bar. Das geht so sechs Jahre lang. Er spielt mittlerweile mit seinen Brüdern Buddy, Pianist und Vibraphonist, und Monk, Bassist, zusammen. 1956 gehen die beiden Brüder Buddy und Monk nach Kalifornien. Wes bleibt, der Familie wegen, weiterhin in Indianapolis und tourt mit seiner Band nur im Mittelwesten. Die Brüder Buddy und Monk haben als The Mastersounds einigen Erfolg in Kalifornien. 1957 kommt es zu ersten Plattenaufnahmen beim World Pacific-Label. Wes reist zu den Aufnahmen nach Kalifornien. In der Zeit von 1957 bis 1959 ist er immer mal wieder mit den Brüdern zusammen, meist aber nur für die Platten-

„In den Höhepunkten seiner Soli wird sein Spiel dermaßen erregend, daß man als Hörer unweigerlich an einen Punkt gelangt, an dem man sich unfähig fühlt, aufgrund physikalischer Unvollkommenheit bis zum Ende auszuharren.“

aufnahmen. (Ein großer Teil dieser frühen Aufnahmen liegt wieder vor: Wes Montgomery: „The beginnings“, 1957-1959, Blue Note BNLA 531 H2.)

Schließlich erfolgt 1959 die eigentliche Entdeckung durch Cannonball Adderley. Der Vertrag mit Riverside und die Zusammenarbeit mit Orrin Keepnews leiten die musikalisch fruchtbarste Zeit ein. Die erste Platteneinspielung macht Montgomery mit seiner ständigen Begleitband, mit Melvin Rhyne, Orgel, und Paul Parker, Schlagzeug. („Wes Montgomery Trio“, 1959, neu als: Wes Montgomery: „Yesterday“, Milestone 0081.112)

Orgel-Bands sind damals in schwarzen Clubs populär, und sie sind ökonomisch. Der Organist ist Pianist und Bassist in einem. Die erste Einspielung, hauptsächlich mit Hardbop-Material, läßt seine Qualitäten bereits voll erkennen: phänomenale Oktavtechnik, rascher Wechsel von Einstimmspiel zu Oktaven und Blockakkorden.

Im Januar 1960 kommt Montgomery zu einer zweiten Einspielung nach New York. Pianist Tommy Flanagan, Bassist Percy Heath und Schlagzeuger Albert „Tootie“ Heath begleiten ihn bei den Aufnahmen zu „The incredible jazz guitar of Wes Montgomery“ (neu auf: „Wes Montgomery“, „While we're young“, Milestone 47003). Gleichzeitig wirkt Montgomery als Sideman bei Aufnahmen des damals populären Nat Adderley Quartetts mit. Die Platte „Work song“ entsteht (Riverside 6041; auch auf Milestone 47047).

Montgomery bleibt auch jetzt noch in Indianapolis und tourt mit seiner Orgel-Band in der Region. Seine Familie ist inzwischen auf sieben Kinder angewachsen. Psychologische und finanzielle Motive lassen ihm weiterhin seine Nähe zur Familie erforderlich erscheinen. Wärme, Di-

rektheit, Spontaneität und Liebe, die man in seinem Spiel zu hören meint, verkörpern sich auch in seiner Person und bestimmen sein Verhältnis zur Familie.

Im Herbst 1960 erfolgt, wiederum unter Wes' Namen, die Einspielung von „Movin' along“ (neu auf: „Movin“, Milestone 47040). Pianist Victor Feldman, Bassist Sam Jones, Schlagzeuger Louis Hayes und James Clay, Flöte und Tenorsaxophon, sind seine Partner.

Das Jahr 1960 bringt den Durchbruch. Montgomery gewinnt den Kritiker-Poll von „Downbeat“ für Gitarre (wie auch später: 1961, 1962, 1963, 1966, 1967; Gewinn des Leser-Polls: 1961, 1962, 1966, 1967). Im folgenden Jahr erfüllt er sich einen Herzenswunsch. Er spielt wieder mit den Brüdern Buddy und Monk zusammen. Sie touren als „The Mastersounds“ und machen für Riverside („Groove yard“) mit Bobby Thomas, Schlagzeug, und Fantasy („Montgomery Brothers“), dort sind die Brüder unter Vertrag, Platteneinspielungen (neu auf: „Groove brothers“, Milestone 47051). Leider bleibt der ökonomische Erfolg aus, man trennt sich wieder. Wes macht unter eigenem Namen im Sommer 1961 eine neue Platteneinspielung, als „So much guitar“ erscheint sie bei Riverside. Pianist Hank Jones, Bassist Ron Carter, Schlagzeuger Lex Humphries und der Perkussionist Ray Barretto sind seine Partner (neu auf: „While we're young“, Milestone 47003).

Noch im selben Jahr zeitigt die breite Anerkennung unter Kollegen Folgen: George Shearing lädt ihn zu Plattenaufnahmen ein, „Love walked in“ entsteht und erscheint auf dem Jazzland-Label. Mitt Jackson macht mit ihm Aufnahmen: „Bags meets Wes“. (Die Aufnahmen mit Shearing und Jackson alle neu auf: „Wes and friends“, Milestone 47013; neben Shearing spielen mit Wes seine Brüder Buddy und Monk Montgomery, Schlagzeuger Walter Perkins, die Perkussionisten Armando Peraza und Richard Chimelis; Partner von Wes und Milt Jackson sind der Pianist Wynton Kelly, der Bassist Sam Jones und der Schlagzeuger Philly Joe Jones. Übrigens eine lobenswerte Zusammenstellung von Milestone, bietet sie doch den reizvollen Vergleich von unterschiedlicher Musik bei gleicher Besetzung). John Coltrane nimmt Wes neben Eric Dolphy, McCoy Tyner und Elvin Jones in sein Quartett auf. Sie spielen beim Monterey Jazz-Festival und beim San Francisco Jazz Workshop - leider ohne jeden Mitschnitt.

Im Frühsommer 1962 kommt auf Riverside der erste Live-Mitschnitt eines Konzerts von Wes Montgomery heraus. Im Tsubos Berkeley hat er die Miles Davis-Rhythmus-Gruppe mit Wynton Kelly, Sam Jones und Philly Joe Jones, noch ergänzt durch Johnny Griffin als Tenorsaxophonisten („Full house“, neu auf: „Movin“, Milestone 47040). Das sehr intensive Spiel

auf dieser Platte belegt, wie sehr Montgomery Zuhörer als Stimulans braucht. Keepnews, immer noch sein Produzent, sagt später, daß es ihm leid tut, nur wenige Live-Mitschnitte gemacht zu haben. Er müsse bekennen, daß die Live-Auftritte höher zu bewerten seien als die Studioeinspielungen. Statt dessen hat auch er Montgomery zu einem Fusion-Musik-Konzept verholfen (Wes Montgomery with strings: „Fusion“; neu auf: „Pretty blue“, Milestone 47030). Jimmy Jones arrangierte die orchestrale Begleitung mit vielen Geigen. Doch ist das Ergebnis nicht so perfekt und damit interessanter als die späteren Pop-Jazz-Aufnahmen, die Montgomery für die Label Verve und A & M machte. Auf der dann folgenden Platte, „Boss guitar“, aber findet Montgomery im Frühjahr 1963 zurück zu seiner Orgelband (neu auf: „Yesterday“, Milestone 00811127. Melvin Rhyne und Jimmie Cobb sind seine Begleiter an Orgel und Schlagzeug).

Im Herbst ist er erneut mit Melvin Rhyne, jetzt aber mit dem Schlagzeuger George Brown im Studio. Doch die Einspielungen werden zunächst nicht veröffentlicht, da Riverside den Besitzer wechselt. Vor Auflösung des Jazzlabels werden dann aber doch noch die Einspielungen unter dem Titel „Portrait of Wes“ vorgelegt, allerdings ohne daß Montgomery oder Keepnews um Zustimmung gebeten werden (ebenfalls neu auf: „Yesterday“ und zum Teil auf: „Pretty blue“, Milestone 47013). Wes Montgomery bindet sich dann vertraglich an den Produzenten Creed Taylor und damit zunächst an Verve und später an A & M. Taylor bringt Montgomery auf Pop-Kurs. Das Konzept ist einfach: Poporientiertes Material, Background mit vielen Streichern, wenig Raum für Improvisation. Gleason brachte es auf den Nenner: Wes spiele. . . . beautifully melodic solos that border on schmalz“. Das Konzept ging, zumindest ökonomisch, auf, viele Hit-Alben zeugen davon (alle Platten der Pop-Jazz-Phase sind immer zu haben gewesen; sie liegen vor bei Verve und A & M). Montgomerys Popularität in dieser Periode ist mit der von George Benson in den siebziger Jahren zu vergleichen. Wes selbst, so sagen seine Brüder, sei über die Pop-Jazz-Phase nicht besonders glücklich gewesen. Aber er habe eben erstmals in ausreichendem Maße für seine Familie sorgen können.

Wie sehr aber Montgomerys Musik durch das Pop-Konzept verdorben wurde, läßt sich unschwer feststellen: Die von Verve jetzt neu herausgegebene Doppel-LP „The small group recordings“ (Verve 2-2513) beinhaltet drei Einspielungen mit dem Wynton Kelly-Trio, die hier erstmals ohne „Schmalz“, also im Original, veröffentlicht werden. Daneben beinhaltet die genannte LP einen Live-Mitschnitt mit dem Wynton Kelly Trio als Begleitung (früher veröffentlicht als „Smokin' at the Half

Note“) und zwei Stücke aus einer seit langem nicht mehr verfügbaren LP mit Jimmy Smith (früher als: „Jimmy and Wes: The dynamic duo“; neben Montgomery und Smith der Perkussionist Ray Barretto und der Schlagzeuger Grady Tate).

Während der Pop-Jazz-Phase spielt Montgomery bei seinen Live-Auftritten mit seiner Combo weiterhin Jazz. Leider liegen aber ab 1966 - mit Ausnahme der genannten LP mit Jimmy Smith - keinerlei Platteneinspielungen mit Jazz vor, ein Sachverhalt, der wesentlich seinem damaligen Produzenten Creed Taylor anzulasten ist.

In Europa ist Montgomery leider nur einmal zu hören gewesen. Seine sprichwörtliche Angst vor dem Fliegen hindert ihn an der Wahrnehmung zahlreicher Gastspielangebote. So macht er im Frühjahr 1965 seine einzige Europa-Tournee: London, Paris, Madrid, Brüssel, Lugano, San Remo und Rotterdam sind seine Stationen. Das Paris-Konzert liegt als Live-Mitschnitt auf zwei Platten bei Affinity vor („Impressions“, Affinity 13; „Solitude“, Affinity 18; neben Montgomery Harald Mabern, Klavier, Arthur Harper, Baß, Jimmy Lovelace, Schlagzeug, und auf „Solitude“ bei einem Stück Johnny Griffin, Tenorsaxophon. Es ist ein großartiges Konzert und ein einziges brillantes Feuerwerk von Oktavläufen und Blockakkorden, es ist ein konzentrierter Beleg für den schmerzlichen Verlust, den der Jazz, zunächst durch das Pop-Jazz-Konzept und dann durch seinen frühen Tod, erlitten hat.

Die Bemühungen von Milestone, die Aufnahmen der Riverside-Phase - durchgängig in technisch gut gelungenen Wiederaufnahmen und zu preiswerten Doppel-LPs zusammengestellt - wieder verfügbar zu machen, sind anzuerkennen. Doch ist die Zusammenstellung der Platten zu Doppel-LPs nicht immer gelungen: So ist nicht einsichtig, warum einige Orgelband-Produktionen mit den „Fusion“-Aufnahmen vorgelegt werden (so auf „Pretty blue“). Die umfangreichen und häufig sehr informativen Cover-Texte stammen von verschiedenen Autoren und blieben offensichtlich unredigiert: Die Diskrepanzen beginnen schon beim Geburtsdatum und der Kinderzahl. Steve Kahn nutzt den Raum für eine eitle Selbstdarstellung. Daneben sind die Texte von der Firmenpolitik geprägt: Wiederholt wird zum Beispiel der Eindruck erweckt, die Karriere von Wes Montgomery habe bei Riverside begonnen. Von Verve wäre zu wünschen, daß neben der vorliegenden Doppel-LP alle Titel der Platte mit Jimmy Smith und möglichst auch die Originale der Pop-Jazz-Einspielungen ohne den „Schmalz“ wieder zugänglich gemacht werden.

Helmut Beckmann

Musik der Sinti

(Fortsetzung zu Teil I in JP 12/81)

7. Der Gipsy Jazz Violin Summit

Bei dem Gipsy Jazz Violin Summit (GJVS) handelt es sich nicht um ein festes Sinti-Orchester, wie jene, die in den vorausgegangenen 6 Abschnitten vorgestellt wurden, sondern um ein einmaliges und erinnerenswertes Gipfeltreffen vierer Sintigeiger anlässlich einer Aufnahmesitzung für eine Jazzplattenproduktion und einem öffentlichen Konzert, stattgefunden im Mai 1979 in Villingen/Schwarzwald. Hört man das Ergebnis dieser Sitzung (MPS 0068 240), möchte man die Einmaligkeit dieses Summits geradezu bedauern. Neben den französischen Jazzgeigern (dieses Land hat diesbezüglich eine besonders breite Tradition) - allen voran: Stephan Grappelli - und dem Dänen Svend Asmussen sind es in Europa vor allem Sintigeiger, die Joe Venutis Nachlaß verwalteten - allerdings ohne großen Antriebe zur Weiterentwicklung (für diese Weiterentwicklung sorgten bekanntlich der Franzose Jean-Luc Ponty, indem er die Geige elektrifizierte und ihr Klangspektrum erweiterte, der 1978 verstorbene Pole Zbigniew Seifert, indem er Coltran'schen Geist auf die Geige übertrug und sich dort an Gestaltungsprinzipien (ost-)europäischer Klassik reiben ließ; von den derzeitigen Bemühungen sollten die spieltechnischen und klanglichen Experimente des Engländers Philipp Wachsmann im Bereich des freien Jazz nicht unerwähnt bleiben). Auch der GJVS, dem übrigens zwei Jazz Violin Summits vorausgegangen waren - der erste 1966 in Basel mit Stuff Smith, Stephane Grappelli, Svend Asmussen und Jean-Luc Ponty⁵, der zweite 1971 auf den Berliner Jazztagen mit Don „Sugar Cane“ Harris, wiederum Jean-Luc Ponty, Nipso Brantner und Michal Urbaniak⁶ - und dem mit dem als String Summit konzipierten New Jazz Meeting Baden-Baden 1980 ein weiteres bemerkenswertes Violinistentreffen (John Blake, Krzesimir Debski, Didier Lockwood) nachfolgte⁷, beschränkte sich auf die Darbietung von Erreichtem und Bewährtem aus dem Fundus der Jazzgeige, dies jedoch in solch ausgereifter Qualität und mit solch inter-

pretatorischen Glanzleistungen, daß hierdurch mit Nachdruck Kompetenz und Bedeutung der Sintigeiger für dieses Instrument im Jazz unterstrichen wurde. Auch das Tonmaterial des Summits bestand zwar größtenteils aus Standards, die sich im Repertoire nahezu jeden Hot Clubs oder anderer Sinticombos finden, die jedoch hier keine Adaption für den sog. Zigeunerswing erfuhren, sondern eine reine Jazzinterpretation, und zwar eine solche, die jedes Staubkorn von ihnen wegblies, das sie zwischenzeitlich möglicherweise angesetzt hatten - das Summit-Septett mit seinen durch ihre markanten spielerischen Eigenheiten scharf kontrastierenden Geigern Hannes Beckmann, Nipso Brantner, Zipflo Reinhardt und Schmitto Kling und seiner mit dem Pianisten Otto Weiß, dem Bassisten Gary Todd und dem Schlagzeuger Charly Antolini vorzüglich besetzten Rhythmusgruppe, die sich durch präzises Timing, vehementen Swing und kraftvollen Drive sowie durch aufmerksame Begleitarbeit (Weiß) und feingliedriges Schlagwerk (Antolini) auszeichnete, dieses Septett gab ihnen eine Fassung von Frische und Originalität. Hinzu traten einige Stücke, die in ihrem Charakter die unterschiedlichen stilisti-

schen Präferenzen des jeweiligen Komponisten widerspiegeln, z. B. „Gipso Nipso“ von dem aus Kärnten/Österreich stammenden Nipso Brantner mit den stärksten Folkloreanklängen des gesamten Repertoires, mit jenem typischen stetigen Dur-Moll-Wechsel, der das Stimmungsdigramm des Sinti mit seinen Extremen Euphorie und Melancholie nachzuzeichnen scheint.

„Ich spiele keinen Zigeuner-Jazz, sowenig wie es Japaner-Jazz oder Neger-Jazz gibt. Ich finde das diskriminierend, denn als Musiker fühle ich mich zuerst als Jazzler und nicht als Zigeuner“, betonte Zipflo Reinhardt gelegentlich der Summit-Aufnahmen. Reinhardt will in erster Linie als Musiker gesehen werden, der Jazz spielt und nicht als stilfusionierende Abart des Jazz, bei der seine ethnische Provenienz im Vordergrund steht (Folkjazz wie der sog. Zigeunerswing); daß er Zigeuner ist, soll in diesem Zusammenhang folglich nachrangig sein. Gleichwohl gibt es auch im „astreinen“ Jazz jene originären Färbungen - gerade im Jazz, der Musik, bei der es selbst für die Interpretation des vorgegebenen Materials, dem komponierten Thema, nicht auf Werktreue (wie in der klassischen europäischen Musik), sondern auf den ureigensten, unnachahmlichen persönlichen Ausdruck ankommt. Keine andere Musik bietet dem Musiker mehr Gelegenheit, sich selbst mitzuteilen, sein gesamtes Ego musikalisch zu äußern, ja sie fordert es ihm sogar ab, will er sein befriedigendes Ergebnis erzielen. Auf diese Weise fließen Wesensarten, Mentalität, Emotionalität und Intellekt in die schöpferische Tätigkeit ein und geben dem Resultat etwas von der Einmaligkeit eines Fingerabdrucks, daktylographische Unverwechselbarkeit und Bezugsfestigkeit. Da diese persönlichkeitsbildenden Komponenten ihrerseits geprägt werden von der ethnischen Zugehörigkeit, dem



Gipsy Violin Summit mit v. l. n. r.: Hannes Beckmann, Zipflo Reinhardt, Nipso Brantner, Schmitto Kling
Foto: German Hasenfratz

mationen von der Tradition abnabelten und ihre eigene Karriere von vorneherein nicht mit dem sog. Zigeunerswing und einem eigenen „Hot Club“ begründeten, um sich sodann nach und nach anderen Einflüssen zu öffnen (wie wir es beispielsweise bei Häns'che Weiss festgestellt haben, vgl. o. Nr. 2), sondern mit derjenigen Musik, mit der sie sich moderner ausdrücken können und die gleichwohl starke Verbindungslinien zu jener traditionellen Ausdrucksform aufweist: der Jazz in seinen zeitgenössischen Spielarten und seiner Offenheit für kommende Einflüsse und Entwicklungen. Der historische Entwicklungsschritt vom Swing zum Bebop vollzieht sich demnach in der persönlichen und musikalischen Entwicklung der jüngeren Generationen angehörenden Sintimusiker immer früher, so daß künftige Gene-

ten Lebensjahr im badischen Offenburg lebend, wuchs wie die meisten Sintimusiker von frühester Kindheit an mit der Musik auf. „Wenn du morgens aufstehst, ist das erste, was Du hörst, eine Gitarre, eine Geige oder irgend ein anderes Instrument.“ 14jährig, seine Geigenausbildung war schon weit gediehen, ließ ihn die alle Aufmerksamkeit auf sich ziehende „Beatles-Musik“ mit ihrer exklusiv gitarristischen Musik am zeitgemäßen Einsatzspektrum seines Instrumentes zweifeln; nur Swing zu spielen, war ihm zu schmal-spurig - er griff zur Gitarre und strich die Geige nur noch gelegentlich und halbherzig, wenn man ihn in traditionelle Swing-combos holte.

Das gestörte Verhältnis zu seinem Instrument dauerte an bis zu seinem 21. Lebensjahr. Dann begegnete er dem Jazz-

kalische auszuwirken scheint, nutzte er - nicht zuletzt sich dem Druck dieses Genres beugend, ständig mit neuartigen Effekten aufzuwarten - jede Möglichkeit der Klangverfremdung, die ihm die eifrig mitziehende Elektrotechnik bot und lotete seine Musik immer stärker in Richtung Rock aus). Obgleich er sich damals bereits - die Entwicklung Pontys nachvollziehend - vorwiegend dem Rockjazz widmete, debütierte er 1975 mit einer bemerkenswerten Bebop-LP („Violin Impression“ Intercord 160022)¹¹, ließ sich von Pony Poindexter, Tony Scott, Jimmy Woode und Tony Inzalaco als Gastsolist anheuern und veröffentlichte ein Jahr später gar eine Swing-Produktion („New Generation“, Intercord 160055), auf der auch seine Schwester, die Sängerin Dunja Blum, mit in Romanes gesungenen Titeln zu hören ist¹². Doch 1978 kam sie dann, die erste Rockjazz-LP Zipfio Reinhardts („Oceana“, Intercord 160114), mit ausschließlich eigenen Stücken, die von Reinhardts kompositorischem Talent, Einfallsreichtum und Formgebungskraft - und von seiner Bewunderung für Ponty - zeugten¹³. Nach der Teilnahme am Gypsy Jazz Violin Summit (siehe oben Nr. 7) folgte 1981 ein weiteres Rockjazz-Album („Light of the future“, MPS 0068274)¹⁴, mit dem Reinhardt jedoch im Gesamteindruck nicht an die Überzeugungskraft von „Oceana“ anschließen konnte. Zwar findet man auch hier noch etwas von dem Spürsinn für eine ebenso eingängige und wirkungsvolle, wie auch gehaltvolle Themengestaltung, von der Ideendichte von „Oceana“, jedoch überwiegend die Stücke und Passagen, die entweder allzu dünn oder überkonstruiert wirken, mit Chorusen - nicht nur von Reinhardt, sondern auch von den Keyboardern Hepp und Darlowski und von Gitarrist Moll -, die sich auf weite Strecken sehr floskelhaft, stereotyp und unverbindlich ausnehmen.

Reinhardts Spielstil weist mit einem flachen, glatten, scharfen Ton, seiner rationalen, unterkühlten Linienführung deutliche Merkmale desjenigen seines Vorbildes Ponty auf - hier wäre es nun an der Zeit, stärker an einem eigenen Profil zu arbeiten. Als ausbaufähigen Grundstock hierfür könnten die typischen Eigenschaften dienen, mit denen er als Sinti-Geiger bzw. -Musiker ausgestattet ist. Ansätze zur Abgrenzung sind bereits vorhanden: Im Einsatz von Elektronik, insbesondere zur Klangverfremdung seines Instrumentes, übt Reinhardt deutliche und wohl-tuende Zurückhaltung. Mit Günther Moll favorisiert er einen Gitarristen, der zwar eine elektrisch verstärkte Gitarre, jedoch solche mit einem warmen, runden Klang, nämlich eine Gibson, spielt. Beides kann als Rest unverbrüchlicher Liebe zum natürlichen Klang der Saiteninstrumente gedeutet werden, die er sich auch im Elektronik-intensiven Jazzrock bewahren möchte¹⁵.



Fühlt sich im zeitgenössischen Bebop und im Jazzrock heimisch Zipfio Reinhardt
Foto: Gerhard Litterst

rationen wohl mit großer Wahrscheinlichkeit nicht nur lingual, sondern auch musikalisch eine zweisprachige Erziehung bzw. Ausbildung genießen werden. Wenngleich auch bei den Sinti trotz allem Traditionsbewußtsein ein allmählicher Abbau traditioneller Werte zu verzeichnen ist - freilich weitaus langsamer und behutsamer als in der übrigen Gesellschaft -, so ist eine Erfassung des musikalischen Bereichs hiervon nicht feststellbar. Berücksichtigt man weiter, daß in der übrigen Gesellschaft im musikalischen Bereich ein zu anderen Bereichen gegenläufiger Prozeß der Rückbesinnung auf altes Liedgut zu verzeichnen ist, so wird dieser Trend die musikalische Traditionspflege der Sinti eher noch stabilisieren.

Reinhardt, 1949 in Friedrichshafen/Bodensee geboren und seit seinem sieben-

Violinisten Jean-Luc Ponty, der ihn hören machte, daß in einer Geige mehr steckt als nur der Swing, den er bisher gewohnt war. Die Begegnung war ein Schlüsselerlebnis für Reinhardt, Ponty war fortan seine Leitfigur, spielstilistisch („weg mit dem Vibrato“) wie musikstilistisch (1970, zum Zeitpunkt der Begegnung, spielte Ponty noch reinen Jazz, doch bereits ein Jahr später - das „Bitches-Brew-Jahr“ - leitete er seine Zuwendung zum Rockjazz ein, begleitet von besagter Elektrifizierung seines Instruments, damit er sich in diesem neuen, vielversprechenden, von der Elektronik geprägten Genre würde behaupten können. Später, als er in die USA ging, mit Frank Zappa und John McLaughlin zusammenspielte und einen neuen Wohnsitz in Kalifornien nahm, wo sich das meteorologisch seichte Klima auf das musi-

8. Sinto

Für den Werdegang eines Sintimusikers ungewöhnlich, komplettierte der heute in München lebende Geiger Hannes Beckmann seine familiär erworbenen und in Sintikapellen der Sippen Reinhardt und Weiss geschulten Instrumentalkenntnisse mit einem klassischen Violinen- und Kompositionsstudium, befaßte sich schon frühzeitig mit avantgardistischer Violinenliteratur und wagte mit dieser Ausrüstung den Einstieg bei einer nicht minder avantgardistischen Formation: der Gruppe Between, die sich jeder stilistischen Einordnung entzog, sondern - wie der Name schon sagt, zwischen den Kategorien stand. Entscheidend für das sich bildende Konzept für eine eigene Formation war jedoch ein Engagement im Orchester des Balletts „Brasiliana“, das gerade zu einer Europatour eingetroffen war. Hier traf er auf eine Musik, die mit ihrem „balancado“, dem Swing, dem Schweben zwischen zwei Zeitebenen, mit ihrem Raum für Improvisation elementare Gemeinsamkeiten einerseits mit der Musik aufwies, mit der er aufgewachsen war, zum anderen mit dem Jazz, zu dem er natürlich über den sogenannten Zigeunerswing schon frühzeitig Zugang gefunden hatte. Reizvoll schien es Beckmann nun, diese organische „Verwandtschaft“ zu einer Verschmelzung zu nutzen, um hierdurch vielleicht eine eigene Musik für eine eigene Formation zu kreieren. Unterstützt wurde diese Idee von den Brüdern Pery und Edir dos Santos aus Rio de Janeiro, die er bei „Brasiliana“ kennengelernt hatte, ersterer Perkussionist und als solcher Absolvent und Titelträger einer Voodoo-Schule, desweiteren Gitarrist und Sänger, letzterer ebenfalls Perkussionist und Schlagzeuger, Schüler Dom Um Romaos und dekoriert mit einer von Fachjournalisten jährlich verliehenen Auszeichnung für herausragende Samba-Drummer. Mit ihnen setzte Beckmann das Konzept in die Wirklichkeit um; er gründete 1971 seine eigene Formation, nannte sie Sinto; 1972 erschien ihr Debutalbum „Right On, Brother“ (auf Philips) und sechs erfolgreiche Jahre später „Sonho Negro“ - der schwarze Traum (Amayana 4506)¹⁶. Der schwarze Traum, das ist ein sehr schmackhafter stilistischer Cocktail aus brasilianischer, afrokubanischer Musik und Jazz mit undurchdringlichen Texten aus der Voodoo-Mythologie, stellenweise auch in nächster Nachbarschaft zu „Salsa“, der neueren südamerikanischen Fusionsmusik, in der sich Folklore, Jazz und Rock verschmelzen. Und in diesem vital-sprudelnden, anregenden Gebräu fügt Beckmann mit bemerkenswertem kompositorischen Geschick und einem wachen Gespür für Stimmigkeit einen Schuß sinti'scher Melodie- und Formvorstellung bei, entfaltet mit seinem tech-

Hinter Schmitto Klings Arbeit steht der Antrieb eines glühenden Verehrers des Hot Club de France im allgemeinen und Stephane Grappellis im besonderen.

nisch virtuos, stilistisch vom unverkennbaren Sintistrich geprägten Violinenspiel eine europäische Komponente. Sicherlich rührt die Stimmigkeit des Ergebnisses auch daher, daß die südamerikanische, speziell die brasilianische Musik und die Sintimusik neben den bereits genannten Gemeinsamkeiten auch eine große Liebe zu melodischer und rhythmischer Intensität verbindet.

In der zweijährigen schöpferischen Pause für Sinto von 1979 bis 1981 arbeiteten Beckmann und Pery dos Santos im Duo zusammen - der Autor dieser Zeilen hatte

ging einher mit einigen nicht unbedeutenden Konzeptkorrekturen: Der Akzent wurde stärker auf die Jazzkomponente gesetzt, die Besetzung reduziert auf ein Sextett, an die Stelle der „Salsa-Bläser“ trat ein Vibraphonist (der auch mit Bireli Lagrene und Bobby Falta musizierende Stuttgarter Wolfgang Lackerschmid), der einerseits für die stärkere Jazzprägung, zum anderen in einigen Stücken mit seiner quirligen, metallisch-perkussiven, steel-drums assoziierenden Klanglinie für einen karibischen Calypso-Einschlag sorgt; der Gesangsanteil wurde reduziert und Pery dos Santos' Hauptfunktion wurde die des Gitarristen. Größtenteils gebannt scheint aber auch die mit der Liebe zu eingängiger, singbarer Melodik stets verbundene Gefahr des Abgleitens in die Trivialität. So finden sich auf der 1982 von der neuformierten Gruppe veröffentlichten dritten Sinto-LP (PTA 333 0202)¹⁷, deren Titel „Tango des Friedens“ sich von der aktuellen politischen Bewegung inspiriert zeigt, nicht mehr jene schlagerhaft anmutende brasilianischen Liedchen, die noch im Repertoire der 78er Formation störende Ausrutscher darstellten. Right on, brothers ...



Leitet den nach traditionellem Hot-Club-Konzept ausgerichteten Hot Club The Zigan: Schmitto Kling
Foto: Gerhard Litterst

das Glück, ein mitreißendes Konzert der beiden auf dem Münchner Jazzfest 1980 mitzuerleben: In sehr dichten, kommunikativen, spannungsvollen Duoimprovisationen, durchdrungen von spielerischer Experimentierfreudigkeit, zeigte sich das profunde menschliche wie musikalische Verständnis der beiden, eine Basis, auf der zweifellos auch der Erfolg von Sinto beruht. Die Wiederformierung von Sinto

9. Hot Club The Zigan

Mit dem Hot Club The Zigan - der Name deutet bereits darauf hin - kommen wir wieder zurück auf konventionelles Terrain sintimusikalischer Aktivitäten. Es ist das 1975 gegründete, aus dem Reinhardt-Dellis-Stey-Quartett hervorgegangene - vgl. zu dieser Gruppe das 1975 unter dem gleichnamigen Titel veröffentlichte Album

(Bellaphon BLPS 19206) - und heute von dem in Pforzheim lebenden Geiger Schmitto Kling geleitete Sinti-Ensemble mit traditionellem Hot-Club-Konzept. Hinter Klings Arbeit steht der Antrieb eines glühenden Verehrers des Hot Club De France im allgemeinen und Stephane Grappellis im besonderen. Kein Wunder - also, daß die Instrumentation seiner Truppe, die Auswahl des Tonmaterials und sein eigener Spielstil an diesen Größen ausgerichtet sind. Die ursprüngliche Besetzung des Hot Clubs The Zigan war allerdings ein Sextett. Die saitenbewehrte Rhythmussektion war verstärkt durch einen Schlagzeuger (Waldi Reinhardt) - eine rare Spezies unter den Sintimusikern, die aus naheliegenden Gründen, nämlich einstmaliger Transportprobleme, keine Tradition besitzt. Doch steht dies keinesfalls im Widerspruch zum vorgegebenen Konzept, denn auch das „Quintette Du Hot Club De France“ war bisweilen ein um einen Schlagzeuger verstärktes Sextett (z. B. 1936 mit Freddy Taylor). Schon bald nach Erscheinen des Debütalbums (Musik deutscher Zigeuner, 1976, Ballaphon BLPS 19241), auf dem die überkommene Repertoirezusammensetzung - Swingnummern, DjangoKompositionen und traditionelle Sintifolklore -, aber auch eine Bearbeitung einer klassischen Vorlage (d-Moll - Doppelkonzert für zwei Violinen von Joh. S. Bach) zu finden sind, spalteten sich Waldi Reinhardt, Sologitarrist Johnny Herzenberg und E-Bassist Zotti Reinhardt von der Formation ab und gründeten ihr eigenes Ensemble.

Die stets reichhaltig besetzte „Transferliste“ machte es Kling indes leicht, seinen Hot Club wieder zu komplettieren - nunmehr zum traditionellen Saitenquintett. 1980 produzierte man die zweite LP, „Alone Together“ (EOM 12462), deren Tonmaterial die alte Linie fortsetzte. Das Swingrepertoire wird ergänzt von traditioneller Sintifolklore balkan'scher Provenienz oder Prägung, wobei Kling auch eigene Stücke diesen Zuschnitts beisteuert, die er zum Teil mit einem für Volksstücke typischen (Trivial-) Text in Romanes versieht¹⁸, was ihm wiederum Gelegenheit gibt, sich zur Auflockerung des Programms als Sänger mit samtweicher, einschmeichelnder Stimme in Szene zu setzen - wissend freilich, daß seine Stärke doch eindeutig bei der Handhabung der Geige liegt. Kling, Jahrgang 1946 und Sproß einer Familie mit langer musikalischer Tradition, spielt - im Besitz einer souveränen Instrumentbeherrschung - mit einnehmender Eleganz, intensiver Emotionalität und einer hierzu in eigenartiger Dialektik stehenden fast klassizistischen Kontrolliertheit.

Auch Sologitarrist Meggi Patay, gebürtiger Freiburger, sieht den Anfang seiner musikalischen Nabelschnur bei Django Reinhardt, seiner Technik, seinem Stil, seiner

Musik. Und er kann dies mit Fug und Recht von sich sagen, denn er gehört zu den hervorstechenden Talenten unter den jüngeren Sintigitarristen, mit einem avancierten spieltechnischen Können und einer Ausdrucksskala, die eine intensive Beschäftigung auch mit anderen Orientierungsgrößen seines Instrumentes wie beispielsweise Wes Montgomery oder George Benson zutage treten läßt, mit einem ausgeprägten Jazzfeeling und einer Phrasierung, die zum einen frappierend an das Vorbild Django erinnert, zum anderen aber auch seine Affinität zum modernen Jazz erkennen läßt und die auch den folkloristischen Stücken insbesondere für die Dauer seiner eingebungsvoll entwickelten Soli einen kräftigen „Jazz-Touch“ verleiht. Patay, Jahrgang 1952, der zunächst Geige spielen lernte, bevor er mit 14 Jahren auf die Gitarre überwechselte, spielte vor seinem Einstieg beim Hot Club im Jahre 1976 in diversen Modern-Jazz-Gruppen. Daß er auch über kompositorische Fähigkeiten verfügt, zeigen einige ansprechende, von ihm ersonnene Swingnummern im Hot-Club-Repertoire. Für den auch bei den vertracktesten Metren so mancher Folklore-Nummer stets präzisen, herrlich swingenden und energetisch vorwärtsstrebenden rhythmischen Unterbau sorgen die beiden Gitarristen Guggeli Wagner (ein Neffe Schnuckenack Reinhardts) und Vатели Schneck und der erfahrene Bassist Ringo Reinhardt, ehemaliges Mitglied des Schnuckenack Reinhardt Quintetts, dessen Spielweise ebenfalls ein großes Interesse am modernen Jazz erkennen läßt.

Anfang 1983 erschien das dritte Album des Hot Club The Zigan, „Adagio“ das u. a. wiederum eine ausprechende swingmäßige Bearbeitung einer klassischen Tonvorlage enthält.

Gerhard Litterst

Anmerkungen

⁵ MPS 21 20626-2

⁶ MPS 33 21285-8

⁷ MPS 0068 275

⁸ Ähnlich verhält es sich auch mit dem Blues, allerdings mit dem wesentlichen Unterschied, daß diese Musik so untrennbar mit dem Lebensgefühl der schwarzen amerikanischen Bevölkerung verbunden ist, daß ein Weißer sie zwar strukturell nachvollziehen und strukturgerecht, bis zu einer gewissen Annäherung auch ausdrucksgerichtet spielen, jedoch nie das für die Ausdruckskraft entscheidende Bluesfeeling, das Gefühl des Schwarzen für seine Musik haben kann, weshalb weißer Blues stets ein Defizit an Authentizität aufweist. Dies gilt übrigens überall dort, wo sich in einer Musik ein bestimmtes, für Außenstehende nicht nachempfindbares Lebensgefühl ausdrückt - so auch in der Musik der Sinti (oder der andalusischen „gitanos“). Ein Helmut Zacharias (oder ein John Williams) vermag eine sog. Zigeunerweise, einen Csardas (oder einen Flamenco) zwar mit höchster instrumentalistischer Perfektion und auch mit den typischen (!) Ausdrucksmerkmalen darzubieten, jedoch nie mit authentischer, jenes Lebensgefühl mitteilender Ausdruckskraft. Eine Parallele zum Blues eröffnet sich des

weiteren, berücksichtigt man, daß auch das in der traditionellen Sintimusik (und im Flamenco) ausgeprägte Lebensgefühl geprägt ist vom täglichen Kampf gegen Diskriminierung und Unterdrückung (auszunehmten ist allerdings dasjenige Tonmaterial, das zum Zwecke des „Ständeins“ entstanden ist, denn dies mußte unter Erwerbsgesichtspunkten am Wohlgefallen der „gatjes“ ausgerichtet werden und erlitt dadurch zwangsläufig eine gewisse, wenn auch nicht völlige Authentizitätseinbuße). Auffallend bei einem solchen Vergleich, der im Rahmen einer Anmerkung freilich nicht erschöpfend vorgenommen werden kann, ist indes der Unterschied im Grundcharakter, in der Grundstimmung, auch der Zweckbestimmung der beiden musikalischen Ausdrucksformen, der weniger auf die musikalischen Wurzeln, als vielmehr auf die doch entscheidend unterschiedlichen Lebensbedingungen zurückzuführen ist, in denen die beiden Musikformen entstanden sind, insbesondere darauf, daß die Roma (hier nicht als Stammes-, sondern als Gesamtbezeichnung verwendet - vgl. o. FN 1) trotz aller Diskriminierung, Verfolgung und Unterdrückung anders als die Farbigen Amerikas stets im Genuß ihrer Freiheit waren. Die Volksmusik der Sinti (wie auch der Flamenco) ist vorwiegend Tanzmusik, drückt Lebensfreude aus, soll Sorgen und Probleme vergessen machen; doch auch dann, wenn sie sich mit Problemen befaßt (zur Textierung siehe u. FN 18), wenn sie anklagt, ist sie erfüllt von einer latenten Zuversicht, halten sich Schwerkut und Frohsinn die Balance. Der Blues hingegen ist keine Tanzmusik, ist zwar „volkstümliche Musik, die gleichzeitig Freude und Trübsinn ausdrückt“ (Webster), ist jedoch in seiner Grundstimmung tendenziell schwermütig, klagend. Blues steht in der Sprache der Farbigen für Niedergeschlagenheit. Willst Du den Blues spielen, so mußt Du ihn erst haben, sagen die schwarzen Musiker...

⁹ LP „Black Violin“, MPS 21 20650-5

¹⁰ Auch in diesem Punkt besteht eine Parallele zum Blues (vgl. FN 4).

¹¹ Besetzung: ZR (v), Bobby Falta (g), Kuno Schmid (p), Jan Jankeje (b), Markus Steckeler (dm)

¹² Besetzung: ZR (v), Bobby Falta, Babtist Taubmann (g), Meggi Patay (rh-g), Jan Jankeje (b), Markus Steckeler (dm), Dunja Blum (voc)

¹³ Besetzung: ZR (v), Günter Moll (g), Hans-Peter Hepp (keyb), Joachim Schmidt (b), Christoph Haberer (dm)

¹⁴ Besetzung: ZR (v), Günter Moll (g), Henry Dartowski, Hans-Peter Hepp (keyb), Joachim Schmidt (b), Werner Schmitt (dm)

¹⁵ Seine Jazzformation besetzt Reinhardt mit versierten Instrumentalisten der deutschen und österr. Jazzszene. Mit dem Wiener Pianisten Albert Mair, der auch Mitglied des Häs'sche Weiss Ensembles ist (vgl. o. Nr. 2), verbindet ihn diesbezüglich eine bereits sechs Jahre dauernde Zusammenarbeit. Baß und Schlagzeug bedienen derzeit der Freiburger Peter Bockius und der Wiener Fritz Ozmec.

¹⁶ Besetzung: HB (v, voc), Johannes Faber (tp, flh, mellaphone), Anatol Gersimov (ts, fl), Jimmy Pofivka (tp), Ken Rhodes (p), Ken Taylor (b), Pery dos Santos (voc, berimbau, perc), Charles Campbell (congas, timbales, perc), Edir dos Santos (dm, perc)

¹⁷ Besetzung: HB (v, voc, perc), Pery dos Santos (g, voc), Wolfgang Lackerschmid (vib), Roy Louis (b), Charles Campbell (congas, timbales, perc), Edir dos Santos (dm, perc)

¹⁸ Die Texte der Sintifolklore teilen mit ihren zugehörigen Melodien die „unkörperliche“ Oberlieferung und sind dadurch Veränderungen unterworfen, aber auch der Improvisation, der Anpassung an individuelle Gegebenheiten zugänglich. Wenngleich die Mehrzahl der Lieder - wie in anderen Volksmusiken auch - sich mit einfachen, banalen, unbeschwerlichen Inhalten begnügt (Sintimädel liebt Sintibuben und umgekehrt), gibt es neben dieser Minimallyrik noch Stegreiftextierungen, die sich mit dem Alltagsleben, mit Erlebnissen, Sehnsüchten und Problemen befassen (wesentlich stärker noch findet man dies im andalusischen Flamenco). Auch hier eröffnen sich mithin Parallelen zum Blues.

Bezugsinweise: MPS/Metronome; INT/Intercord; Amayana/Heinz Ulm-Musik, Völkstr. 34, 8900 Augsburg; PTA/Bellaphon; EOM/EOM-Records, Pf. 1243, 7800 Freiburg

Jazz aktuell

Ungebrochene Autorität

Dexter Gordon

Seit nunmehr 12 Jahren veranstaltet der Kölner Jazzclub Subway in schöner Regelmäßigkeit Konzerte, und längst schon ist er zu einem festen Begriff für Jazzfans im Kölner Raum (und darüber hinaus) geworden. Die Weltstars geben sich dort die Klinke in die Hand. Archie Shepp, Ron Carter, Elvin Jones, Chet Baker, Dollar Brand, Woody Shaw, Johnny Griffin oder Mel Lewis sind nur einige von ihnen. Nicht wenige dieser Musiker betrachten den Subway als feste Station in ihrem Tourneepplan. Aber gerade wegen dieser Fülle an bekannten Namen und der selteneren Berücksichtigung heimischer Musiker droht der Subway mehr in die elitäre Ecke abzudriften. Andererseits ist der Bedarf der Jazzfans nach solchen internationalen Größen unverkennbar, und hierbei ist es der Verdienst des Clubbesitzers Klaus Appelt, diese immer wieder nach Köln zu lotsen.

Einer der Stammgäste im Subway ist Dexter Gordon. Sein letztes Gastspiel an gleicher Stelle im März 1980 war so gut besucht, daß der Club aus allen Nähten zu platzen drohte. Aus diesem Grund war die nunmehrige Veranstaltung eines Doppelkonzerts an zwei aufeinanderfolgenden Tagen begrüßenswert. Seit einiger Zeit bevorzugt Dexter Gordon die Kontinuität einer festen Gruppe, und so brachte er auch diesmal - im übrigen nur wenige Wochen vor seinem 60. Geburtstag - den Pianisten Kirk Lightsey sowie den Drummer Eddie Gladden mit. Den Baß-Part übernahm David Eubanks an der Stelle von John Heard.

Das Gastspiel dieses Quartetts bestand am zweiten Konzertabend - von diesem wird an dieser Stelle berichtet - aus drei Sets. Den ersten bestritt die Rhythmusgruppe ohne Dexter. Mit seiner ansteckend guten Laune brach der kahlköpfige Pianist Kirk Lightsey gleich zu Beginn das Eis, bevor er überhaupt zu spielen begann. Lightsey begrüßte in seiner natürlichen Art einzelne Konzertbesucher mit herzlichem Lächeln, als seien sie allesamt alte Bekannte. Schon hier wurde sein enormer Kommunizierwille präsent, welcher sich dann auch im Gruppenspiel zeigte. Nach zwei Nummern in klassischer Piano-Trio-Besetzung blickten sich die Musiker suchend nach Dexter Gordon um - vergeblich! So mußten sie weiter ohne ihn auskommen, was sich musikalisch keineswegs negativ auswirkte. Besonders der junge Bassist David Eubanks nutzte den so entstehenden Freiraum zu solistischen Beiträgen (im Wechsel mit Light-

sey), die aufhorchen ließen. Mit einer Meisterschaft, die zeitweise an die Klasse eines Ron Carter erinnerte, brachte er seinen Baß zum Singen. Eubanks bevorzugt den tiefen, voluminösen Ton und behende Läufe, die von einer für sein Alter ungewöhnlichen Souveränität zeugen.

Dieser erste Set bot gewiß mehr als nur „waiting for the chief“- (Originalton Lightsey). In der darauffolgenden kurzen Pause hatte man Gelegenheit, sich um Dexter Gordon Gedanken zu machen. Als er sich schließlich dem Publikum zeigte, sah man schnell seine Befürchtungen bestätigt. Stark alkoholisiert und längst nicht so gut gekleidet wie auf den Werbefotos, aber auch gegenüber früheren Auftritten, steuerte er auf die Bühne zu. Der Abend, der so vielversprechend begonnen hatte, drohte einen peinlichen Verlauf zu nehmen. Der optische Eindruck machte es

einem nicht leicht, Gordon als „Personifizierung von Größe“ (Zitat Tomasz Stanko) wiederzuerkennen. Neben seiner eher ärmlichen Kleidung fielen dabei seine Gestik und seine teils wirren Handbewegungen ins Gewicht. Auch musikalische Beeinträchtigungen blieben nicht verborgen. So brach er einmal ein Solo offensichtlich entkräftet unvermittelt ab, verpaßte ein anderes Mal den Einsatz oder intonierte nicht immer schulmäßig. Wenn man aber dies allein zur Beurteilung des Konzerts heranzöge, würde man der Person Dexter Gordons nicht gerecht. Dann hätte man darüber hinaus seine Musik gründlich mißverstanden. Ihm geht es in erster Linie darum, etwas Menschliches auszudrücken, wie er selbst sagt. Dies hat vor technischer Perfektion erst einmal Vorrang. Daraus erklärt sich auch seine Vorliebe, vor den einzelnen Titeln über deren Be-



Es geht ihm in erster Linie darum, etwas Menschliches auszudrücken: Dexter Gordon
Foto: Jochen Richter

deutung zu sprechen - wenn auch häufig schwer verständlich. Doch: „Man muß nicht jedes Wort kennen, aber wenn man einiges vom Text kennt, dann weiß man, worüber der Komponist spricht und weiß dadurch, wie man sich musikalisch auszu-drücken hat“, sagt Gordon.

Dexter bevorzugte an diesem Abend Fremdkompositionen. Darunter war auch das Stück, welches er wieder und wieder aufgreift: „Body and soul“. Den Höhepunkt bildet jedoch „Blues up and down“ mit solistischen Beiträgen von Gordon, Lightsey und nicht zuletzt Eddie Gladden, der hierbei förmlich explodierte. Gladden, der 45jährige Drummer mit großer Erfahrung, spielte wieder besonders kraftvoll ohne je aufdringlich zu wirken. Insbesondere auf den Becken setzte er dabei mit atemberaubender Technik pulsierende und elektrisierende Akzente. Sein gruppendienliches Spiel bildete jederzeit ein solides, aber auch flexibles Rückrat.

Die spannungsbegründenden Gegenpole sind bei diesem Quartett die dynamisch perkussiven Spielweisen Eddie Gladdens und Kirk Lightseys auf der einen sowie dem nach wie vor machtvollen und langgezogenen Tenorsound Dexter Gordons auf der anderen Seite. Zu letzterem sagte Kollege Bennie Wallace einmal: „...er hat eine Art den Beat zu dehnen, daß es klingt, als ob er fast zu spät kommt.“

Doch die Musik lebt nicht nur von dieser Spannung. Ohnehin muß man sich fragen, weshalb Dexters Musik nie angestaubt oder aufgewärmt wirkt, obwohl sie doch grundsätzlich nichts Neues bietet. Ihren lebendigen Charakter erhält sie sicherlich nicht zuletzt durch die Mitwirkung relativ junger Musiker, doch einen besonders großen Anteil daran hat auch Gordons leidenschaftliche Beziehung zu seiner Musik, welche sich in seinen Worten „Jazz. Ich liebe dieses Wort: Jazz. Dieses Wort ist mein ganzes Leben ...“ widerspiegelt. Und überhaupt ist die Leidenschaft in der Person Dexter Gordons sehr ausgeprägt - im positiven wie im negativen Sinn. Will sagen, daß Musik und Persönlichkeit untrennbar zusammengehören. Seine Storys, die er mit seinem Saxophon erzählt, sind aus dem Leben gegriffen und haben keinen Heile-Welt-Charakter. Sie zeugen von tief durchlebten Erfahrungen eines wechselhaften Lebens. Zu erwarten, da trete nun ein in ständiger Bestform befindlicher Dexter Gordon auf, wäre unrealistisch. Wer den ganzen Gordon begreifen will, muß ihn auch so erlebt haben. Natürlich, und da soll gar nichts beschönigt werden, häufen sich solche ernüchternden Erfahrungen.

Doch selbst an einem solchen Abend verfügt Dexter noch über eine Energie, die ihm neuerlich oft abgesprochen wird. Mit seinem mächtigen und vollen Sound drang er bis in die letzte Ecke des Sub-

ways, daß so manchem Zuhörer das Trommelfell schmerzte. Natürlich ist Lautstärke noch kein Qualitätsnachweis, doch war auch sein Wille zur Artikulation trotz des Kraftaufwandes nicht zu bremsen. Er schonte sich nie. Nicht umsonst dauerte das Konzert bis 2 Uhr. Eine Ausdauer indes, die auch für Subway-Verhältnisse beachtlich ist, obwohl Dexter Gordon selbst erst spät erschien. Daß beim letzten Set nur noch ca. 20 Zuhörer eine traurige Kulisse bildeten, lag dabei sicherlich nicht zuletzt an der fortgeschrittenen Stunde. Noch einige Worte zu den Mitmusikern. Kirk Lightseys blendende Laune wurde eingangs bereits erwähnt. Musikalisch gesehen bildete er zu Gordon den solistischen Gegenpol. In impulsiven Ausbrüchen mit viel Gefühl für spannungserzeugende Formen bearbeitete er in Hardbop-Manier die Tastatur, wobei er auch die perkussiven Möglichkeiten des Pianos voll ausschöpfte. Lightsey ist ein kommunikativer Dreh- und Angelpunkt der Gruppe. Gerade deshalb mag es überraschen, daß seine erste LP unter eigenem Namen, welche er frisch von der Plattenpresse zum Verkauf mitgebracht hatte, eine Solo-Piano-Produktion ist (erschieden auf dem offensichtlich neuen New Yorker Label Sunnyside Records). Auf dieser LP zeigt er sich von einer anderen Seite, denn sie beinhaltet durchweg besinnlichere Klänge in der Tradition großer Piano-Solisten. Bei einem Stück beweist er dabei auch sein Talent als Flötist. Lightsey verfügt also über eine außerordentliche Flexibilität. Bei der Signatur seiner Platten verwandte er als schriftliche Mitteilung (oder Botschaft?) an den Käufer den Schriftzug „Peace to ...“, und Eddie Gladden setzte seinem Autogramm die Worte „Peace from ...“ voraus. Ihre Musik wurde dem in auffälliger Weise gerecht, denn nie bekam man trotz aller Dynamik in ihrem Spiel den Eindruck von Aggressivität im negativen Sinne des Wortes. Auch dies gehört zum Verständnis ihres musikalischen Schaffens.

David Eubanks ließ sich im Verlauf des Konzerts ein wenig in den Hintergrund drängen, denn er versäumte es, sich dem steigendem Lautstärkeniveau durch den Beitritt Dexter Gordons anzupassen, bis ihn schließlich letzterer in deutlicher Weise aufforderte, diesen Mißstand zu beheben. Überhaupt besitzt Dexter Gordon innerhalb der Gruppe eine ungebrochene Autorität, denn selbst Eddie Gladden kuschte, als Gordon von ihm ein Solo mit den Besen statt mit den normalen Stöcken hören wollte.

Letztlich bleibt festzustellen, daß sich die Karriere dieses großen Tenorsaxophonisten nun doch ihrem Ende zuneigt. Auch er muß seinem gesundheitlichen Raubbau Tribut zollen. Vielleicht sollte er sich wieder einmal ins Exil zurückziehen, denn

das schnellebige New York ist bei der unerschütterlichen Leidenschaft eines Dexter Gordon nicht die beste Medizin.

Klaus Pichmann

Rettungsring Bebop

Klaus Weiss Quintett

Der Jazz geht um. In einer Januarwoche gab es in Nürnberg sage und schreibe fünfzehn Jazzveranstaltungen. Ein Blick in den Kulturkalender kann es bestätigen. Ist das nun Aufgeschlossenheit oder sind Rock und Pop die Luft ausgegangen?

Den Auftakt gab das Klaus Weiss Quintett. Vier Schallplatten lagen an der Kasse bereit. Das ist zweischneidig, hebt es doch gewaltig die Erwartungen. Zudem ist Wunderknabe John Schröder mit auf Tournee. Der achtzehnjährige Gitarrist hat soeben den Förderpreis der Phono-Akademie einheimen können. Mit fünf Jahren Klavierunterricht, mit vierzehn Gitarre, ja da kann man es zu etwas bringen. Der junge Mann ist auf dem besten Weg, eine Blitzkarriere zu machen.

Klaus Weiss hinter dem Schlagzeug sieht das alles mit gewohntem Gleichmut. Was bei anderen wie Schwerstarbeit aussieht, wirkt bei ihm wie ein Spiel mit Federbällen. Gastsolist Mario Castronari kam als Ersatz für Isla Eckinger, der an diesem Abend seinen Kontrabaß auf einer Party in der Schweiz spielen mußte. Da sieht man mal, wie weit der Jazz gekommen ist. Selbst der „Siebte Sinn“ verpackt sich jetzt schon jazzig. Also kräftig zugreifen und dabei swingen, das kann der Castronari. Fritz Pauer steuert brillante Läufe und hämmernde Block-Akkorde bei, McCoy-Tyner-Anleihen, ein Könnler auf dem Tastenparcours.

Doch reden wir nicht von technischen Fertigkeiten. Über Technik spricht man nicht, man hat sie. Gerade von Roman Schwallier kann man das mit Fug und Recht behaupten. Und hat er noch ein paar Gläschen getrunken, so spürt man, daß hier ein Saxophonist am Werke ist, der mehr zu geben bereit und fähig ist. Was fesselt ihn? Mit Reminiszenzen - „Back to Bach“ (ein Titel von Mal Waldron) - ist es nicht getan. Der Rettungsring Bebop, auf den heute die meisten Jazzer wieder vertrauen, kann der Jazz-Weisheit letzter Schluß nicht sein. Spielreichtum und Aussagekraft drohen immer mehr zur bloßen Floskel zu erstarren. Musikalisch bedeutsam ist das letztlich nur in Grenzen. So hielt sich meine Begeisterung im Rahmen, wenn auch so mancher an diesem Abend ganz schön musiktrunken nach Hause gewankt ist.

••• - > „...“ •••

Bernd Ogan

Alternative Kulturarbeit

9. Hofheimer Jazzfest

Zunächst schien die Veranstaltung überhaupt in Frage gestellt, denn wegen eines Zitates zum Thema „Straßenbau contra Natur in Hofheim“ in einer Ausstellung beim letztjährigen Jazzfest hatte die Mehrheitsfraktion im Stadtparlament den finanziellen Zuschuß gestrichen. Nur dem Mut und Fleiß des Clubs der Jazzfreunde Hofheim e. V., dem Verzicht der Musiker auf einen Teil der ohnehin schon knappen Gagen und dem guten Besuch der Konzerte durch ein aufgeschlossenes Publikum ist es zu verdanken, daß das 9. Hofheimer Jazzfest dennoch ein Erfolg wurde und das 10. bereits in Aussicht gestellt werden konnte.

An drei Abenden spielten vom 7. bis 9. Januar in neun Gruppen 39 Musiker und Musikerinnen aus 7 Ländern rund elf Stunden überwiegend improvisierte Musik. Am Freitagabend leitete die Family of Percussion mit ihrer die Kulturen übergreifenden Perkussionsmusik das farbige Konzertprogramm ein. Die Zentren des rhythmischen Gegen- und Miteinanders bilden einmal Tablas, Congas und Timbales (Trilok Gurtu), dann das konventionelle Jazzschlagzeug (Peter Giger), Congas (Tom Nicholas) und ein Schlagwerk aus fellbespannten Holztrommeln (Michael Küttner). Steel Drums, Xylophone, Balaphon und Glockenspiel (eins aus Ziegen-glocken am Drahtgestell) sind neben ihrer rhythmischen Funktion auch Melodieträger. Diese Feinarbeit leistet Peter Giger. Trilok Gurtu bringt die vokale Perkussion, das indische Taktzählen (tala keeping) ein, sorgt für Höhepunkte rhythmischer Spannung mittels knallender Timbales. Das Ergebnis sind lebendige Hörbilder aus sich überlagernden rhythmischen Mustern und kontrastierenden Klangfarben. Die Titel sind Programm: „Morning Sundance“, „To Steve Gadd“, „Easy runnings“, „For Sam Woodyard“, „Leopard walk“, um nur einige zu nennen.

Das Duo Gert Zimanowski (Baß, Perkussion) und Matthias Wittekind (Tenorsaxophon, Klarinette) brachte improvisierte und arrangierte Programmusiken, in denen die in den Titeln angezeigten Stimmungen, Gefühle und Situationen mit musikalischen Mitteln gestaltet werden: Überschwang und Traurigkeit, Volksfest und Einsamkeit, Bewegung und Ruhe, Haß und Liebe, Bedrohung und Geborgenheit sind die Pole, denen sich die musikalische Aussage annähert. Dem Duo fehlte der kleinere Rahmen eines Clubs, die notwendige Nähe zum Publikum, denn dann kann sich seine Musik besser entfalten. Hier blieb sie etwas farblos.

Das Alfred Harth Tentett beschäftigte sich unter dem Motto „Reklame der Wirklich-

keit“ - abweichend von der bisherigen Praxis seines Leiters - mit aktuellem Spielmaterial afro-amerikanischen Ursprungs. Die sieben Saxophonisten (Alfred Harth, Bobby Sattler, Angela Federspiel, Rudi Federspiel, Andreas Kalfelz, Claus Dillmann und Florian Nickel) stellten sich mit Elvira Plenar, Synthesizer, Elektropiano, Hans Riffer, Elektrobaß, und Uwe Schmitt, Schlagzeug, in eigenen Stücken und neu bearbeiteten Standards von Thelonious Monk, Sonny Rollins, Gunter Hampel und John Fischer vor. Der Punk-Rhythmus war bei Hans Riffer und Uwe Schmitt in guten Händen. Als ideenreicher, technisch versierter Solist auf dem Altsaxophon wies sich Bobby Sattler aus. Aber trotz guter Einzelleistungen, fetzender Saxophonsätze und eines treibenden Beats zersäerten die Aktionen zu oft. Eine dergestalt aggressive, zeittypische Musik verlangt jedoch Geschlossenheit der Darbietung. Ein gutes Konzept, dessen Realisierung noch Wünsche offen ließ.

Das Konzert am Samstagabend eröffnete die Trans Air Spacy Band mit Heinrich von Kaiein, Alt- und Sopransaxophon, Uli Stütting, Gitarre, Uli Lauterbach, Elektrobaß, und Detlev Biedermann, Schlagzeug, mit lebendigem Bebop in der Art von Phil Woods' European Rhythm Machine, deren Spielfreude vor über 10 Jahren das europäische Publikum begeisterte. Ein gut aufeinander eingespieltes Team an Baß und Schlagzeug unterstützte die Soloarbeit; die klar artikulierte Saxophonstimme und flüssige, sich steigernde Gitarrenlinien. Auf die farbenfrohe Landschaft von

Blues, Bop und Funk folgten kargere Gefilde: Das Trio Wittek-Kaiser-Manderscheid aus der Kölner Jazz Haus Kooperative. Seine Musik lebt von der Interaktion, besitzt organisch anmutende Entwicklung, entfaltet sich, die Möglichkeiten des modernen Jazz nach Coltrane ökonomisch nutzend. Das erfordert Konzentration beim Hörer, entschädigt dafür durch die Teilhabe am Aufschwung, an der Steigerung. Fritz Wittek am Schlagzeug, Wollie Kaiser an Tenor- und Sopransaxophon sowie Baßklarinette und Dieter Manderscheid am Baß überzeugten durch ihr gleichberechtigtes Zusammenspiel, ihre melodiosen, dynamischen Soli und den stets sparsamen Gebrauch freier Spielpraktiken. Das war ein gewichtiger Beitrag, der in der Erinnerung Bestand haben wird und das Trio weiterempfiehlt.

Die Musiker der Perkussionsgruppe Fata-la aus Guinea, Bruno Fode, Alpha Camara, Segou Camara, Moke Boubacar, Kaloga Traore und an der Elektrogitarre M. C. Camara sorgten für den heiteren, bunten Ausklang des Abends. Bedauerlich war nur, daß die Polyrythmik der verschiedenen Trommeln (insgesamt 5 verschiedene Trommeltypen wurden gespielt) und der einfache, erzählende Wechselgesang zugedeckt wurden von endlos wiederholten Melodierudimenten auf der Elektrogitarre und entbehrlichem Show-Klamauk.

Der Sonntagabend begann mit dem Posaune-Gitarre-Duo Conny Bauer und Uwe Kropinsky. Die Schlüssigkeit ihrer freien Stegreifimprovisationen ergab sich aus Intuition und gemeinsamer Spielerfahrung. Schon nach wenigen einleitenden Phra-



Lebendige Hörbilder aus sich überlagernden rhythmischen Mustern und kontrastierenden Klangfarben: Peter Giger und Tom Nicholas (im Hintergrund) Foto: Manfred Rinderspacher



Kraftvoll in höchste Höhen führende Trompetenstimme: Hannibal Marvin Peterson
Foto: Manfred Rinderspacher

sen ist Gemeinsamkeit da. Weite Klangflächen kippen plötzlich um zu blitzschnellen, scheinbar parallelen Aktionen, die sich in der Dynamik perfekt entsprechen. Klangverfremdungen werden als ironisches Material eingebracht. Idyllen noch im Entstehen wieder aufgebrochen. Uwe Kropinsky setzt den Gitarrenkorpus perkussiv ein, bis hin zum durch Reiben mit dem feuchten Finger auf dem Holz erzeugten Effekt der brasilianischen Quica, während die linke Hand gleichzeitig die Saiten reißt oder schlägt. Vor dem Steg spielend schafft er Miniaturen. Melodien tauchen auf und entwickeln sich zu kleinen Kabinettstückchen. Conny Bauer wechselt einstimmiges und mehrstimmiges Spiel, setzt unterschiedliche Tonlagen gegeneinander, läßt zwei unabhängige Melodielinien nebeneinander herlaufen. Voller Phantasie, Humor und Spielfreude schufen die beiden mit einfachsten Mitteln Klanggebilde, die ein Eigenleben zu entfalten schienen. Das war meisterhaft und der Höhepunkt dieser drei Tage.

Darauf folgte der Energien entladende Free Jazz von Peter Brötzmann mit Alt-, Tenor-, Bariton-, Baßsaxophon, Klarinette, dem Posaunisten Hannes Bauer, dem Pianisten Keith Tippett und Willi Kellers am Schlagzeug und Vibraphon. Nach schwebenden Klängen zum Einstimmen das unvermittelte Freispiel: Links Tippett, rechts Kellers mit kantiger, harter Perkussion, dazwischen fetzen Brötzmann und Bauer, daß es eine Freude ist. Die Spannung entlädt sich in Wellen. Duos finden sich, mal Piano und Vibraphon, mal Saxophon und Posaune. Traumhaft verfremdete Klangszenerien entstehen: Mit der Hand gezupfte Klaviersaiten, mit dem Be-

sen gestrichene Becken, ein websterhaft warmes Tenorsaxophon, auf Zehenspitzen die gedämpfte Posaune, ein Zugmotiv aus Kinderhorn und Besenzischen. Die Klarinette bringt den großen Aufschrei, aus dessen Stille das Piano ein Folkmotiv auftauchen läßt. Brötzmann quietscht dazwischen, Tippetts schüttet Tonkaskaden aus dem Klavier. Danach wieder balladeske, zarte Stellen. Klangideen werden aufgegriffen und weiterverarbeitet. Ein glasklares Vibraphonsolo führt die Gruppe in das abschließende Crescendo. Ein zartes Lied mit hymnischer Posaune bildet so etwas wie die versöhnliche Geste zum Abschied.

Vielversprechend begannen der amerikanische Trompeter Hannibal Marvin Peterson, der Pianist Michael Cochrane, der E-Bassist T. M. Stevens und der Schlagzeuger Allen Nelson mit Bebop-Reminiszenzen: „Well you needn't“, mit einem rasanten, ausdrucksstarken Klaviersolo in der Tradition Bud Powells und McCoy Tyners und der kraftvoll in höchste Höhen führenden Trompetenstimme, und „Round midnight“, ein verhaltenes Klavier/Trompeten-Duo, bezeugen die Verbundenheit der Musiker mit dem im vergangenen Jahr verstorbenen Thelonious Monk und zugleich die zeitlose Schönheit seiner Kompositionen. In „Nile's Song“ glänzt der feingliedrige Allen Nelson mit spannenden rhythmischen Verschiebungen in einem harten und präzisen Schlagzeugsolo. Dann setzt Pat Peterson ihre starke, eigenwillige Stimme in Vokalisieren über einem stampfenden Beat ein, und eine sanfte Gospelballade führt ihr Bruder auf der Trompete in ein überschwengliches Solo. Für europäische Verhältnisse wider-

sprüchlich blieb allerdings der Sängerin aufdringliche Bewegungsshow. Führt das schon zu einem Bruch, so ließen die folgenden Soloexkursionen des Bassisten den Auftritt vollends auseinanderfallen. So blieb eine hochkarätige Formation unter ihren Möglichkeiten.

Die Hofheimer Veranstaltung hob sich durch ihr Programmkonzept wohltuend von manchem Mammutfestival ab. Entsprechend dem Wesen improvisierter Musik mit ihrer durch individuelle Prägung bedingten Vielfalt präsentierte man ein breites Spektrum von Spielweisen und Stilarten des modernen Jazz. Die in Hofheim traditionell gepflegte Verbindung zur regionalen Jazzszene bot jungen, noch wenig erfahrenen Musikern Auftrittschancen. Längst ist auch die Länge des Anreisewegs kein Gradmesser mehr für Qualität. Die als Zugnummern gedachten Afrikaner und Amerikaner erfüllten nicht die in sie gesetzten Erwartungen. Es überzeugten die in Europa Ansässigen: Die eher Unauffälligen und die Altbewährten. Von den Jazzfreunden Hofheims wird eine alternative Kulturarbeit geleistet, die beispielhaft ist.

~ • -/- Hans-Jürgen Anderle

Präzises Zusammenspiel

Cooperation

Große Klangkörper hatten es im Jazz stets schwer. Wirtschaftliche Schwierigkeiten stemmten sich gegen den Wunsch, musikalische Erfahrungen zu machen, die in kleinen Besetzungen nicht zugänglich sind. Profit ist nicht drin und so bleibt das Feld eher Idealisten und Pädagogen überlassen, wie sie an Musikschulen noch anzutreffen sind. Abseits des Musik-Business fristen sie ihr Dasein, mitunter - wie in Berlin - staatlich unterstützt. Wenn sie mit ihren Ergebnissen an die Öffentlichkeit treten, ist Aufmerksamkeit geboten.

Im Berliner Amerika-Haus, das im übrigen viel zu selten Jazz vorstellt, bot sich nun mit der Bigband Cooperation eine Gelegenheit. Cooperation ist mehr als nur Zusammenarbeit mehrerer Individualisten, ist Ausloten gruppenmusikalischer Möglichkeiten, Erlernen des Handwerks: traditionelle Schulung an Präzision, Gruppengeist, Vom-Blatt-Spielen - gerichtet wider alle Modenormen. Dies geschieht seit über drei Jahren mit großzügiger Unterstützung der Musikschule Neukölln, wo sich mittlerweile eine pädagogische Jazzschmiede etabliert hat. Übungsräume werden zur Verfügung gestellt, Noten besorgt, Auftrittsmöglichkeiten manchmal. So einzigartig dieses Projekt in der Stadt dastehen dürfte - von Compaß, einer weiteren Großformation, hat man lange nichts

Jazz aktuell

mehr gehört und Al Porcino scheint sich ganz der Rundfunkarbeit verschrieben zu haben - so mühevoll gestaltet sich die Alltagsarbeit an der Musikschule. Eine Ausbildung von Musiklehrern gibt es nicht, ihr Status ist nach wie vor unsicher, um Übungsräume wird gerangelt, die Gelder werden knapper. Noch ist der Weggang von Heinz von Moisy, dem renommierten Schlagzeuger und Jazzlehrer, nicht vergessen.

Das unter der Leitung von Wolfgang Riharz stehende 17köpfige Ensemble Cooperation, in Neukölln also groß geworden, kommt aus verschiedenen stilistischen Himmelsrichtungen der Berliner Szene. Man orientiert sich an Original-Arrangements, sie sind das beste Schulungsmaterial, allen voran das Thad Jones Repertoire. Ohne große solistische Wagnisse übt sich die Band mit präzisiertem Zusammenspiel und Hinsteuern auf breaks. Mitunter fetzt sie sogar rockig los, ansonsten stellen sich Reminiszenzen an vergangene Basie-Zeiten ein, gegen Tendenzen der Jazzavantgarde.

Die Bigband Cooperation, schrieb der „Tagesspiegel“, „sollte uns schon aufgrund der Seltenheit ihrer personell sehr aufwendigen Besetzung für weitere Konzerte erhalten bleiben“.

Reiner Kobe

Im „nebenhaus“ in Bad Kreuznach

Tagore und Muzak

„So ein schöner Ton“, seufzt ein Alt-Jazz-er und Saxophon-Profi, als Paolo Fornara bei einem balladesken Stück sein Tenorhorn bläst. Das ist der runde und abgeklärte Ton, wie ihn die Altmeister dieses Instruments im modernen Jazz gepflegt und kultiviert haben.

Das Saxophon in der Tenor- und der Altlage bestimmt den Sound der Musik von Tagore, einer Gruppe aus dem Mainz-Wiesbadener Raum. Und der Holzblas-klang bleibt auch dann tonangebend, wenn die doppelt besetzte Percussions-Gruppe mit Schlagzeug und Bongos Samba-, Cha-Cha-Cha- und Bossa-Nova-Rhythmen schlägt. Im Kontrast zu diesen lateinamerikanischen Motiven stehen die meditativ-orientalischen Klangelemente, die den Sound in den langsamen Stücken färben; aber auch die osteuropäische Folklore, wie sie der Pianist, Komponist und Bandleader Krzysztof Komeda in Jazz- und Filmmusiken verarbeitete - und aus dessen Feder ein Thema des Konzertes im Bad Kreuznacher „nebenhaus“ stammte.

Der überwiegende Teil der Stücke waren indes Eigenkompositionen, stark durcharrangiert, aber in den ausgedehnten Soli für die improvisatorische Freiheit offen. Diese Gelegenheiten nutzen denn auch der aus Bad Kreuznach stammende Bas-

sist Thomas Schmitt sowie Wolfgang Löb-ber am Schlagzeug und der farbige Percussionist Tom Nicholas reichlich. Schmitt bestach durch ein präzises Timing und die Behandlung des Elektrobasses in der Art des großen akustischen Bruders. Und verwundert begreift man erst im Verlaufe des Abends, mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit die Rhythmusgruppe die kompliziertesten Taktarten beherrscht - die ungeraden Metren und die haarigen Verschiebungen. So souverän, daß man fast darüber hinweghört. Wenn dann noch Fornara sein Tenorsaxophon percussiv einsetzt, entfaltet sich ein swingendes Furioso. Vielleicht hätten einige Stücke in konzentrierterer Form und mit mehr harmonischer Abwechslung noch gewonnen. Doch dieses ist eine Frage der Erfahrung und des Geschmacks - nicht des Könnens.

„Colours in jazz“ nennt die Kölner Gruppe Muzak ihre Musik. Stimmungen durch Farben im Klang, das Zusammenfließen von harten Elementen des Rock und lyrischer Einflüsse des Neoklassizismus. Das Spiel im Bad Kreuznacher „nebenhaus“ war zunächst eher zurückhaltend. Die Musiker tasten sich aufeinander zu, entwickeln Sensibilität für die Expression des Mitspielers, kommen zur Interaktion.

Pianist Fried Bauer (Gründer der Gruppe Muzak und Komponist der meisten Themen) ist das ausgleichende Element. Er gibt Harmonien vor, nimmt Rhythmen auf, geht auf die Zuspiele von Saxophonist Gerhard Veeck und Bassist Gunnar Plümer ein. Plümer liefert das Rückgrat der Gruppe, besticht durch Klangreichtum vom gestrichenen Baß bis zu Flageolett-Tönen. Verzinkte Läufe sind die Spezialität von Gerhard Veeck auf dem Saxophon und Schlagzeuger Christoph Haberer ist derjenige, der die Impulse aufgreift, ausbaut und das rhythmische Wechselspiel einleitet.

Klaus Mumpfer



Bestimmt den Sound der Musik von Tagore: Paolo Fornara Foto: Klaus Mumpfer

Sternstunden der Trommelkunst

Doug Hammond

Von nah und fern waren sie wieder in die Pädagogische Hochschule gekommen, die Teilnehmer am „2. Internationalen Jazz-Workshop Karlsruhe“. Und es spricht sicherlich auch für diese vom Jazzclub angeregte Kursreihe, daß die am weitesten angereisten Jungmusiker bereits vor einem Jahr mit ihren Instrumenten schon dabei waren. Es ist doch eben sehr ungewöhnlich, von prominenten amerikanischen Musikern aus erster Hand Anleitungen zu erhalten.

Besonders gedrängt ging es im Übungsraum für die Bläser her. Alle Arten von Saxophonen, Klarinetten und Flöten waren da vertreten. Steve Coleman hatte schon einiges zu tun, seinen Kreis, der aus recht unterschiedlich versierten Amateurmusikern bestand, sinnvoll zu beschäftigen. Auch bei den Schlagwerkern sah es ähnlich aus: Einige konnten perfekt Noten lesen, andere dagegen hatten sich bisher mehr auf ihre Intuition verlassen und nach Lust und Laune getrommelt. Mit einfachen Rhythmusübungen setzte Doug Hammond hier an.

Intensiv konnten freilich die Cellisten bei Muneer Abdul Fataah arbeiten, beschränkte sich ihre Zahl doch auf eine kleinere Gruppe. Fataah demonstrierte, singend und spielend die vielfältigen Improvisationsmöglichkeiten über bekannte Themen, vernachlässigte aber auch nicht die Begleitungsfunktionen für Cello im Jazz-Kontext. Es gelang ihm sogar, Quartettstücke einzustudieren, die viele verschiedene Aspekte in sich vereinten.

Während die Kursteilnehmer ausruhen durften, war für das Doug Hammond Trio der Workshop abends mit einem Auftritt im Jazzclub verbunden. Hier zeigte sich, wie weit sich die Gruppe mittlerweile entwickelt hat. Das war nicht nur an den vielen neuen Themen zu erkennen. So stach vor allem das homogene, ineinander verzahnte und gegenseitig inspirierende Improvisieren hervor. Ein wichtiger Anteil kam hier dem Cello zu. Auch bei einem unbegleiteten Solostück konnte Muneer Abdul Fataah überzeugen. Ohne Frage gehört er zu den wichtigsten Cellisten im Jazz.

Die Solobeiträge von Doug Hammond waren freilich wieder Sternstunden der Trommelkunst - kleine musikalische Meisterwerke, die nichts mit den kalten Kraftakten vieler Drummer gemein haben. Steve Coleman dagegen stellte sich erstmals auch als Sänger vor, in einem Funk-Stück, in dem er frech und forsch auf dem Altsaxophon phrasierte. Sein früher etwas spröder Ton hat sich inzwischen mit Emotionalität und Expressivität angereichert.

Stephan Meyner

Gitarrenduo auf Winterreise

Hajo Weber- Ulrich Ingenbold

Gerhard Roths 1978 erschienenes Buch „Winterreise“ hat Pate gestanden: Ein junger Lehrer namens Nagl bricht eines Tages mit seinem bisherigen Leben und reist ins winterliche Italien. Neapel, Rom, Venedig. Die Einzelheiten registriert Nagl mit großer Genauigkeit, aber im Grund bleibt er zu allem, was er sieht und erlebt, in größter Distanz. „Alles kam ihm fremd und nicht für ihn bestimmt vor.“ - Das wird es sein, das einende Band, die Brücke zu den beiden Gitarrenmusikanten, die sich bei ihrer ersten, im Münchner Feinsinnigkeits-Label ECM erschienenen Plattenveröffentlichung eben auf diesen Wintertrip beriefen und nun auf der Probestühne des Schauspielhauses ihr Debüt vor dem Nürnberger Publikum gaben: Hajo Weber (27) und Ulrich Ingenbold (29), Wahlberliner aus Frankfurt und dem Ruhrpott.

„Im Grunde war es egal, wohin er fuhr.“ Denn „er sah dauernd sich selbst“. Das paßt schon zu dieser Musik, die sich als „Poesie gegen die Kälte der Großstadt“ zu verstehen gibt. Musikalische Winterlandschaften von kühlem, ästhetischem Reiz, weitgespannt, stimmungsvoll, sehr leise, besinnlich gar, klar und hell, atmosphärisch, sehr durchsichtig, aber auch unbestimmt. Musik, die ständig um sich selbst kreist, ja schwebt und dann verhallt im Niemandsland des schönen Scheins. Versenkung, Meditation, Nabelschau. Überlebensmöglichkeiten ausloten.

Fluchtgedanken. Flucht aus den Städten, aber wohin? Wo ein Weg, wenn alles verfließt? Musik, die „von innen kommt“, sagen sie, aber was heißt das, wenn auch die Seele knirscht. Innerlichkeit gegen Betonwüsten? Abschiednehmen, und doch immer nur wieder bei sich selbst landen. Das alles erinnert sehr stark an John Abercrombie und Ralph Towner. Doch eigentlich kommen die beiden vom Rockjazz, spielten zunächst mit der elektrischen Gitarre. Das hat man sich abgewöhnt (die E-Gitarre wird nur zwischendrin und dann in der Art eines Synthesizers zum Einsatz gebracht), ebenso den Druck, Technik präsentieren zu müssen, wozu gerade Gitarristen neigen. Man findet es „uninteressant, chromatisch hoch und runter zu spielen“, möchte auch mal in reinen Ton stehen- und ausklingen lassen, die Stille zwischen den Tönen genießen. Demonstrativ Virtuoses wird gemieden. Hektik kommt nie auf. Es entwickeln sich weit ausgreifende Dialoge von extremer Entspanntheit, die in ihrer elegischen Selbstverständlichkeit schon etwas Über-

zeugendes haben. Wohltuend wirkt das gewiß, gerade auch wenn Ingenbold zur Flöte greift. Doch da bleibt auch vieles in der Distanz und fremd. Musik, am offenen Kamin zu genießen, wenn draußen sich alles weiß verhüllt. Gerhard Roths „Winterreise“ endet schließlich auch in Alaska. Doch: „Er konnte den Engel am Himmel nicht mehr sehen.“

Bernd Ogan

Den Blues erlebt

Jean Shy

Auf der Bühne im grellen Rampenlicht zuckt ekstatisch eine dunkle Sängerin in weißer Jacke und roten Glitzerhosen. Der Kopf ist in den Nacken geworfen; der Kehle entströmt harter Blues. Die Stimme treibt den Baß, die Gitarre, das Saxophon, das Schlagzeug und das Piano. Wird eingeholt, überholt. Die Instrumente ihrerseits treiben den Gesang. Das Publikum wartet auf die musikalische Explosion.

Die Lebenslinie des Blues verläuft so ziemlich geradlinig und überschaubar: vom archaischen Folk-Blues über den jazzigen Classic-Blues zum rockenden Rhythm & Blues über Soul bis hin zum Funk. Und immer hat sich der Blues dialektisch entwickelt: Die Vorformen negiert und zugleich bewahrt, die Intensität auf eine stärkere Ebene verlagert. Wie explosiv dadurch diese Musik werden kann,



Ihr Blues springt den Zuhörer geradezu körperlich an: Jean Shy Foto: Klaus Mümpfer

bewies im Mainzer „Unterhaus“ die aus Chicago stammende Sängerin Jean Shy mit der Frankfurt City Blues Band. Daß sie den Blues erlebt hat, erzählt Jean Shy dem faszinierten Publikum im Saal. Man nimmt ihr die Erfahrung ab, denn das Feeling ist zu spüren. Wenn die farbige Sängerin aus Chicago den Blues röhr, dann springt der den Zuhörer geradezu körperlich an.

Da war es klug, daß die Frankfurt City Blues Band den Set mit ihrem eigenen Sänger Andreas August zuvor placierte: der Vocalist mit der gepreßten Kopfstimme der Bluesinterpreten in der Knödel-Tenor-Lage ist ein guter Interpret, doch im Vergleich mit der Shy hätte er keine Chance. Georg Viel am Schlagzeug hält die Band zusammen, selbst wenn die Sängerin ihren dynamischen Vorsprung ausbaut und der Band davonzulaufen scheint. Achim Farr mit Saxophon und Mundharmonika prägt den Sound der FCBB wesentlich. Thomas Schilling bedient solide den Baß und Lutz Sommer fasziniert in solistischen Ausflügen auf der Gitarre. Hin und wieder scheint das Spiel der Band etwas gehemmt durch die stark durcharrangierten Abläufe der Themen, doch dann befreien sich die jungen Musiker aus der Bindung und lassen das Publikum diese Freiheit genießen. Es gibt wohl wenige junge, weiße Blues-Bands, die sich von Konzert zu Konzert steigern. Die FCBB zählt dazu.

Über die erste und zweite Jugend hinaus ist das Dietrich Geldern Swingtett. Schlagzeuger Ata Berg spielte schon 1940 Jazz, als diese „dekadente, schwarze Niggermusik“ noch im nationalsozialistischen Reich verboten war. Dietrich Geldern selbst spielt den alten Jazz fast unverändert sowie unverändert schön swingend seit mehr als zwei Jahrzehnten. Seine Klarinette schmeichelt und schreit, die Gitarre produziert Wohlklang wie die der Altmeister des Jazz von Joe Pass bis Kenny Burrell. Der elektrische Baß klingt unverzerrt sauber wie sein großer akustischer Bruder. Mit anderen Worten: Dietrich Geldern, der Vibraphonist Flip Gehring, der Bassist Willi Eberhardt, der Gitarrist Ruud van Duyse und der Schlagzeuger Ata Berg spielen ihren Swing aus dem Hauptstrom des klassischen Jazz als eine rundum runde Sache: kein Zuhörer eckt an. Er genießt vielmehr die glatten und vollen Formen dieser Musik.

Zwischen Blues und Swing, neuzeitlichem Protest und nostalgischem Degout, pendeln die vielen jungen bis alten Fans in allen Unterhaus-Räumen. Dieser SWF-Jazz-Abend ist kein Konzert, sondern ein offenes Treffen. Die Atmosphäre ist entspannt, die Stimmung gelöst. Eine neue und vielversprechende Art der Unterhaltung.

... Klaus Mümpfer

Diesmal keine Glossen, sondern Selbsterlebtes. Andererseits: Die besten Glossen sind selbsterlebt.

Momentaufnahmen

Autobahn-Raststätte Allertal, nachts um halb drei. Um diese Zeit sind nur noch Fernfahrer und Musiker im fahlen Rund des Gastraumes anzutreffen: rotgesichtig die LKW-Kapitäne, bleich die Jazzmusiker, aschgrau die Rockmusiker und kalkweiß die Punker. Seit 12 Jahren kommt derselbe Ober an deinen Tisch und bringt dir ein Würstchen voller Nitrat und Cadmium; es ist im Laufe der Zeit kleiner geworden - und immer noch genau so unansehnlich wie am ersten Tag. Aber der Tee! Früher schmeckte er immer nach Kaffeeresten - heute nach Teeresten. Du bist müde, schlapp - und denkst: Wozu das alles? Ein Blick auf die Gage, die gerade am Eßisch verteilt wird, sagt dir: Dafür, auch dafür.

Hochgefühle, ach ja, die gibt's auch: Bei gelungenen Konzerten etwa, bei Applaus. Wenn zum Beispiel 1000 Leute klatschen, oder nur 300, oder nur 50 - oder, wie seinerzeit in Altenau, nur spärliche vier Gäste. Da klingt der Beifall dann so, als würden einzelne Backpfeifen verteilt. Aber der Veranstalter umarmt die Musiker ein ums andere Mal: „Ihr müßt wiederkommen! Zu Eurem nächsten Konzert zerze ich die Leute höchstpersönlich aus ihren verdammten Häusern.“ Dazu ist es dann allerdings doch nicht gekommen.

Es gibt auch Jobs, die sozusagen unter Ausschuß der Öffentlichkeit stattfinden. Köln, April 1971: Frohgemut betreten wir das WDR-Funkhaus. Aufnahmen im Sextett sind angesagt, die Abteilung Unterhaltungsmusik/Tanzmusik/Jazz hat uns für 5 Titel ins Studio gebeten. Der Pförtner weiß nicht, wohin mit uns. Ein Anruf bei der Unterhaltungsmusik/Tanzmusik/Jazz-Abteilung bringt ihn und uns auch nicht weiter, dort ist die Hälfte in Urlaub, der Rest kennt den Vorgang nicht. Das Musikarchiv will uns ebenfalls nicht empfangen. Im 3. Programm verwahrt man sich dagegen, sechs Jazzmusiker bestellt zu haben. Schließlich hat das „Nachmittagsmagazin“ ein Erbarmen: „Bringen Sie die Herren mit ihren Instrumenten doch mal hoch!“ Eine tolle, ca. halbstündige Fahrt im Paternoster beginnt. Im Studio 403 A/III bauen wir auf. Zwei Redakteure kom-

men in fliegender Hast herein: „Und was spielen Sie so? Jazz, gut gut - dann mal los. In einer halben Stunde müssen wir hier wieder raus.“ Eine Assistentin drückt uns einen Honorarbetrag in die Hand, den wir nie und nimmer erwartet hätten. In gehobener Stimmung spielen wir zwei schnelle Blues, packen dann blitzschnell wieder ein. Und hören den einen Redakteur zum anderen sagen: „Wissen Sie eigentlich, für welche Sendung das sein soll? Mir sagt ja keiner was!“ Wir verlassen das Funkhaus in dem Gefühl, etwas Wertvolles geleistet zu haben. Nur: für wen?

Ach ja, unsere Funkhäuser. Im NDR ist eines Nachmittags ein Interview mit Vorstellung unserer neuen LP vorgesehen. Wir gehen zu zweit hin. Fünf Minuten vor Beginn der Sendung sitzen wir mit dem Moderator vor den Mikrofonen. Noch vier Minuten, noch drei. Herein stürmt plötzlich ein anderer Moderator mit anderen Studiogästen: „So, dann wollen wir mal!“ Es entspinnt sich - zwei Minuten vor Beginn - ein erregter Disput. „Was willst Du denn hier?“ „Du bist gut - ich mache heute die Sendung. Was willst Du denn hier?“ „Aber ich habe seit Wochen meine Studiogäste bestellt!“ „Ich auch!“ „Na, das langt mir!“ „Mir auch!“ „Ich schicke meine Gäste nicht weg.“ „Denkst Du, ich?“ Noch 30 Sekunden bis Sendebeginn. Wir, ja-wohl wir!, setzen uns schließlich durch. Und die anderen Studiogäste - 400 km aus Kassel angereist - fahren unverrichteterdinge wieder nach Hause. Nicht, ohne daß ihr Moderator ihnen hinterherruft: „Wir machen aber demnächst mal wieder was zusammen!“

*

Pannen gibt's so viele. Am gemeinsten sind Autopannen. Holger, unser Bassist, hatte schon mehrere - die denkwürdigste im August 1974. Sein Kombi, vollgepackt mit so ziemlich allen Instrumenten, die der Herrgott erschaffen hat, gab vor Hildesheim endgültig den Geist auf. Ein gütiger Autofahrer, vielleicht Musikfreund, erbot sich, den Unglücklichen samt Gepäck mitzunehmen. „Nach Bad Lauterberg? Da haben Sie aber Glück! Ich fahre Richtung Goslar. Sagen Sie mal, sollen diese ganzen Instrumente etwa mitkommen? Also, ich weiß nicht. Ja, meinetwegen die Box hinter den Sitz. Aua! Was ist denn das für ein schweres Gerät? Den Baß bitte nicht auf die Blumen. Ja, so geht's. Mein Gott, wie sitze ich denn jetzt? Sehen kann ich überhaupt nichts. Was ist das für ein Geräusch? Ach so, die Becken. Also, dann mal los!“ Eine Stunde später. „Also, ich wollte eigentlich nur bis kurz vor Goslar fahren. Jetzt kurve ich mit Ihnen hier in 600 m Höhe im Harz herum. Gut, gut, nur noch 17 km bis Bad Lauterberg, aber ich wollte eigentlich längst zu Hause sein. In

Ordnung, meinetwegen bis zum Konzertsaal. Himmel, was krachte da eben? Hei Hett? Kann so etwas meine Polster kaputtmachen? Es wird langsam dunkel, wie komme ich bloß zurück. Herrschaften, Herrschaften.“ 20 Minuten später. „So, jetzt haben wir alles in den Saal geschleppt. Ah, Ihre Kollegen. Guten Tag, guten Tag. Was heißt das: Nach dem Konzert zurück nach Hildesheim? Nein, also das ... Ja, gut, so ein Jazzkonzert ist interessant, aber ich muß ... Draußen ist es stockdunkel. In welcher Gegend des Harz bin ich hier eigentlich? Nein, also wirklich ...“

2½ Stunden später. „Also, ich kann nicht mehr. Lassen Sie uns hier rasten. Dieses Schneetreiben, furchtbar. Wieviel km noch bis Hildesheim? Ach du liebe Zeit. Wie spät? Halb vier Uhr morgens? Das ist doch nicht zu fassen. Mir ist kalt. Eins will ich Ihnen sagen: Jazzmusiker mag ein anstrengender Beruf sein, aber einen Jazzmusiker als Anhalter mitzunehmen - das ist tausendmal anstrengender.“

Früher hatte Holger noch einen Transit, der niemals stehenblieb. Wir liebten ihn alle. Die hintere linke Tür war nur mit einer Nagelfeile zu öffnen, die rechte hingegen durch keine Macht der Welt abzuschließen. Vorne an der Scheibe packte bisweilen der eine Scheibenwischer den anderen und ließ ihn nicht mehr los. Holger erledigte das, indem er unter den Wagen kroch und mit einem Hammer dreimal an eine bestimmte Stelle hinter dem Kotflügel schlug. Vieles behob sich auf wundersame Weise: Einem defekten Fernlicht rückte man zu Leibe, indem man zweimal hintereinander die Kühlerhaube auf- und zumachte, einer erlahmenden Heizung halfen wir auf die Sprünge, indem wir den Handschuhkasten öffneten, und ein klapperndes Fenster wurde still, als Holger es mit Cola begoß. Der Transit schied würdevoll aus dem Leben: Eines Tages machte er beim Anlassen nur noch „Mümphphphph“ und rührte sich von da an nie wieder.

Wie schön, daß es auf der Insel Helgoland keine Autos gibt. Gemütlich werden die Musikinstrumente vom Dampfer auf kleine Inselboote verladen, gemütlich tuckern die Boote mit den Instrumenten, Verstärkern und Boxen' an Land. Auch bei Regen, auch bei sehr strömendem Regen. Ohne Plane, ohne Decken. Irgendwie romantisch ist das, beinahe unwirklich. Und die Versicherungsgesellschaften erhalten später geradezu unwirkliche Schadensforderungen. Immer wieder, Jahr um Jahr. So bewegen wenigstens hier einmal die Jazzmusiker das Wirtschaftsleben. Weitersagen!

Klaus Berger

(wird fortgesetzt)

Die Bop Cats aus Hamburg spielen z. Zt. in der Besetzung Peter Tuscher, Trompete, Flügelhorn, Matthias Schubert, Saxophone, Rôte, Klaus Berger, Klavier, Roland Bankel, Gitarre, Sten Linneberg, E-Baß und Arno Engelhard, Schlagzeug. In der Saison '83 werden sie wieder an der Nord- und Ostsee gastieren. Bei der Tournee von Juni bis August werden u. a. die Kursäle von Wangerode, Spiekeroog, Langeoog, Dangast, Helgoland, St. Peter Ording, Büsum, AVyk/Föhr, Rantum/Sylt, Westerland, Hörnum, Wenningstedt, Scharbeutz, Dahme, Burg/Fehmarn und Kellenhusen angesteuert. Das Sextett tritt auch im Rahmen des Veranstaltungsprogramms der diesjährigen „Kieker Woche“ auf. Kontakt: Klaus Berger, Stillowweg 25, 2000 Tangstedt Bez. Hamburg, Tel. 0 41 09/68 57.

Graham Collier wird im April mit der WDR Big Band einige seiner Kompositionen einstudieren. Der englische Bassist wird für eine Big Band, die für das Bracknell Festival aus bekannten Jazzstars wie Ted Curson, Palle Mikkelborg, Kenny Wheeler und John Surman, sowie aus europäischen Newcomers wie John Schröder und Matthias Schubert besteht, eine Komposition schreiben. Kontakt: Graham Collier, 38 Shell Road, London SE13 2TW, Tel. 6 92 62 50.

Wolf gang Lauer wird im März und April hauptsächlich mit der Trioausgabe seiner Gruppe Touch auf Tournee gehen, die neben ihm noch aus dem Wiener Gitarristen Thomas Reimer und der Sängerin Katrin Haug besteht. In der zweiten Maihälfte wird der Bassist dann mit dem Saxophonisten Alan Praskin, dem Gitarristen Thomas Reimer und dem Schlagzeuger Bill Elgart Konzerte geben. Am Ende der Maitour ist die Produktion einer Live-Platte geplant. Kontakt: Wolfgang Lauer, Hofmannstr. 76, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/2 83 37.

Martin Ederer hat im Januar ein eigenes Label gegründet: die ipse musicproduction, für die er im Juni seine erste LP aufnehmen wird. Der Gitarrist wird im März im Duo mit Gerry Socol in der Schweiz unterwegs sein. Anschließend ist eine Deutschlandtournee geplant. Kontakt: Martin Ederer, Erikaeweg 3, 7750 Konstanz, Tel. 0 75 31/5 69 57.

Ralf Kemper und **Christian Oelemann** hatten sich im Winter 1981 zu einem Duo zusammengeschlossen, das vorwiegend Eigenkompositionen bietet, die von Bebop-, Latin- und Poperelementen, sowie Einflüssen des Impressionismus geprägt sind. Dieses Repertoire wurde nun in letzter Zeit durch deutsche Texte der beiden Pianisten angereichert, die im März, erweitert durch den Bassisten Christoph Filier, auf Tournee gehen und im April eine Platte vorlegen werden. Kontakt: Christian Oelemann, Werth 58, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/55 44 41.

Bob Thiele, der sich vor zwei Jahrzehnten als Plattenproduzent für Impulse und später mit seinem eigenen Label Flying Dutchman einen guten Namen machen konnte, kehrt jetzt auf die Jazz-Szene zurück. Er wird in Zukunft für die CBS die internationalen Geschäfte übernehmen.

Gerhard Daum gründete zusammen mit dem Bassisten Jean-Philippe Froidefond 1981 in Freiburg eine Gruppe, zu der noch der Pianist Christoph Weller und der Schlagzeuger Rolf Kilchling hinzukamen. Die Musik des Quartetts besteht aus Jazz-, Rock-, Latin- und Funkskizzen und spiegelt die Erfahrung der vier Musiker in den verschiedensten Stilbereichen wider. Die Gruppe des Gitarristen geht im Mai und Juni auf Tournee. Kontakt: Konzertagentur Heide, Lorettostr. 54, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/40 66 08.

Quartica Jazz, das vierteljährlich erscheinende spanische Jazzmagazin, wird nach neunmonatiger Pause erneut verlegt. Kontakt: Edicions Terra Nostra, S. A., Valencia, 244,2 ° Barcelona 7, Spanien.

Lee Konitz hat mit dem Pianisten Michel Petrucciani unter dem Titel „Toot Sweet“ eine Duoplatte für Disque Owl aufgenommen, die jetzt vorliegt. Konitz plant mit Petrucciani in der 2. Maihälfte in Deutschland Konzerte zu geben.

Polski Jazz Ensemble nennen die vier aus Polen stammenden Musiker, der Saxophonist Leszek Zadlo, der Pianist Adzik Sendek, der Bassist Bronek Suchanek und der Schlagzeuger Janusz Stefanski ihr vor kurzem gegründetes Quartett. Die Gruppe hat sich bisher in der „Unterfahrt“ in München sowie in Wien und anderen österreichischen Städten vorgestellt, in der zweiten Märzhälfte geht sie auf Deutschlandtournee. Die vier machen Musik, die aus den kulturellen Wurzeln Polens herauswächst. Sie überweisen einen Teil ihrer Gage an ihre polnischen Musikkollegen. Zu diesem Zweck hat Zadlo auch das Spendenkonto Polenhilfe bei der Raiffeisenbank Zorneding, Kontonummer 100 23 17 70, eingerichtet. Kontakt: Leszek Zadlo, Hochwaldstr. 24, 80111 Badham, Tel. 0 81 06/ 15 82.



Neu: Polski Jazz Ensemble mit (v. l. n. r.) Janusz Stefanski, Bronek Suchanek, Leszek Zadlo, Adzik Sendek Foto: Jaroslaw Deczynski

Axel Kottsiepers Trinity nahm Ende Februar nach einer 10tägigen Tournee im Raum Frankfurt - Wiesbaden - Heidelberg ihre erste Platte auf. Mit dem Schlagzeuger Kottsieper spielen Andreas Hermes, Flöte, Saxophon, Baßklarinette, Fritz Huber, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon, Wolfgang Schleif, Baß, und Arni Arnold, Vibraphon, Trompete. Kontakt: Axel Kottsieper, Weidenweg 21, 4400 Münster, Tel. 02 51/78 57 67.

Gaia unternimmt im März eine zweiwöchige Polentournee und im Anschluß daran ist vom 10.-30. April eine Gastspielreise durch die BRD vorgesehen. Gaia hat jetzt unter dem Titel „All in green“ ihre erste Platte vorgelegt, auf der sie sich mit dem polnischen Gitarristen Wojtek Waglewski vorstellt. Kontakt: Full Moon, c/o M. Schmitz, Hochheimstr. 38, 5162 Niederzier 2, Tel. 0 24 28/44 53.

Friedrich Körner, einst Leiter und Solotrompeter der New Austrian Big Band, Initiator des 1965 eingerichteten Instituts für Jazz an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, das unter seiner Leitung als Abteilung Jazz in die Hochschule integriert wurde, Vorstand des 1970 davon abgezwigten Institutes für Jazzforschung und Präsident der damals neugegründeten Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung, wurde der Titel Hofrat verliehen. Hofrat Prof. Dr. Körner ist auch Landesmusikdirektor für Steiermark. Die Internationale Gesellschaft für Jazzforschung gibt seit 1969 die Publikationen „Jazzforschung“ als Jahrbücher und „Beiträge zur Jazzforschung“ in freier Folge heraus. Kürzlich erschien Band 14 der „Jazzforschung“ für das vergangene Jahr.

Jazz Research 14(1982) enthält Beiträge von Alfons M. Dauer und Franz Kerschbaumer - beide sind die verantwortlichen Schriftleiter dieser wissenschaftlichen Jahrbücher - über das lydischchromatische Tonsystem von George Russell (Prof. Dr. Dauer) und über die Improvisations- und Kompositionstechnik von Booker Little (Prof. Dr. Kerschbaumer), sowie in englischer Sprache von Jeff Pressing über „Pitch class structures in contemporary Jazz“ und von William Ferris über Afro-American Folk Music. Dazu kommen 10 Buchbesprechungen von Alfons M. Dauer, Antonin Truhlar, Carl Gregor zu Mecklenburg, Wolfgang Grau und Rainer Bratfisch. Der Band ist zum Preis von öS 440,- (ca. DM 63,-) bei der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt in Graz zu beziehen.

Emma Barrett, Jazzpianistin aus New Orleans, ist am 29. Januar im Alter von 85 Jahren an den Folgen eines Schlaganfalls gestorben. Trotz ihres schlechten Gesundheitszustandes trat „Sweet Emma“ bis zuletzt in der Preservation Hall auf.

Martin Müller gibt am 12. und 13. März in Karlsruhe in Zusammenarbeit mit dem forum rotat einen Gitarrenworkshop. Dabei wird die Thematik der Rhythmen, der Melodik sowie der Interpretation in der brasilianischen Musik vermittelt. Kontakt: Harald Burger, Jollystr. 10, 7500 Karlsruhe, Tel. 07 21/81 64 84.

Die **Barrelhouse Jazzband** aus Frankfurt, die Tourneen durch mehr als 40 Länder der Welt unternommen hat, an allen großen internationalen Jazz Festivals in Europa sowie beim Internationalen Jazzfestival in New Orleans gastiert hat und die Ehrenbürgerwürde der Stadt New Orleans verliehen bekam, kann jetzt ihr 30jähriges Bestehen feiern. Bis heute wurden rund 12 Langspielplatten unter eigenem Namen produziert, zudem ist die Band auf einer Reihe von Samplern und Festival-Mitschnitten vertreten. Für die LP „You're driving me crazy“ hatte die Band 1977 den Deutschen Schallplattenpreis erhalten.

Jazz News

Jazz- und Rock-Workshop In Bremen

Die Musikinitiative Bremen (MIB) veranstaltet am 7. und 8. Mai im Musikbereich der Bremer Universität einen Workshop für Jazz- und Rockmusiker. Neben dem Instrumentalunterricht wird der Schwerpunkt auf dem Ensemblespiel liegen. Zusätzlich finden Kurse in Harmonielehre und Rhythmik statt. Am ersten Abend ist eine Session geplant, am Abend des 8. Mai wird ein öffentliches Abschlusskonzert stattfinden. Als Dozenten sind vorgesehen: Hugo Vogel, Uli Sobotta,

Gitarre, Ed Kroger, Klavier, Johannes Seidemann, Saxophon, Uli Beckerhoff, Trompete, Sigi Busch, Baß, Dieter Heinsohn, E-Baß, Heinrich Hock, Schlagzeug, Gabriele Hasler, Gesang. Anmelde-schluß ist der 15. April. Kontakt: Gabriele Hasler, Timmersloherstr. 78, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21 / 35 49 74. Die Teilnahmegebühr von DM 60,- ist zu überweisen auf das Postscheckkonto Nr. 41 28 70-200 PSdeA HH (Gabriele Hasler).

Jazzworkshops gibt es auch wieder in diesem Jahr bei der 37.

Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, die vom 8. bis 13. April stattfindet. So wird Bernd Konrad einen Saxophon-Workshop für Neue Musik und Jazz bestreiten und zusammen mit Ekkehard Jost einen allgemeinen Jazz-Workshop jeweils Samstag bis Mittwoch von 14.30 bis 17.00 Uhr im Ludwig-Georgs-Gymnasium abhalten. Dieter Glawischnig wird einen Instrumentalkurs für Klavier und John Preininger einen für Schlagzeug und Percussion durchführen. Zudem ist am 11. April ein Jazzkonzert im Justus-Liebig-Haus mit Bernd Konrad, Ekkehard Jost, John Preininger und einer ad hoc gebildeten Workshop-Gruppe vorgesehen. Kontakt: Sekretariat des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Adelungstr. 16, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/2 30 62.

Der **Jazzclub** Gunzenhausen wird vom 17.-19. Juni einen Jazzkurs für Bassisten mit Wolfgang Lauer als Dozenten veranstalten. Anmeldungen sind zu richten an Herwig Högner, Mariusstr. 1.8820 Gunzenhausen, Tel. 0 98 31 / 5 01 00.

Black nach Japan - unter diesem Motto präsentiert ENJA das neue Yosuka Yamashita Quartett im Juni und das Aki Takase Trio im Juli in Deutschland. Yamashita, der z. Zt. in Japan populärer ist als je zuvor, wurde von den Lesern der Zeitschrift *Swing Journal* zum Musiker und zum Pianisten des Jahres gewählt. Zudem wurde seine Gruppe als beste des Jahres bezeichnet und nach Ansicht der Leser legte er auch die beste Platte des Jahres vor. Hierzulande wird er sich mit dem Alt- und Sopransaxophonisten Eiichi Hayashi, dem Tenorsaxophonisten Kazunori Takeda und dem Schlagzeuger Shota Koyama vorstellen. Aki Takase, deren letzjähriger Auftritt beim Ost-West-Festival in Nürnberg auf Platte veröffentlicht wurde, reist mit dem Bassisten Nobuyoshi Ino und dem Schlagzeuger Takeo Moriyama. Kontakt: ENJA Records, Nymphenburgerstr. 209, 8000 München 19, Tel. 0 89/16 17 77 oder 16 51 72.

Marion Brown und Gunter Hampel unternehmen vom 1. bis 20. Juni eine Europatournee. Kontakt: Birth-Records, Philipp-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 05 51 / 31871.

Einen umfassenden **Instrumentalkatalog** der hierzulande lieferbaren Spielliteratur, Play-Along Schallplatten, Anleitungen zur Improvisation, Phrasierung, Sight-Reading, Harmonielehre, Arrangement, Komposition, Rhythmus, Gehörbildung, Scores, Bücher und Songbücher u. a. mehr, hat der Notenversand Kurt Maas vorgelegt. Zudem ist auch ein Arrangement-Katalog mit ca. 1400 Arrangements für Big Band und Combo erhältlich. Kontakt: Notenversand Kurt Maas, Berklee Publications, Rohrauerstr. 50, Postfach 710267, 8000 München 71, Tel. 0 89 / 7 85 28 00.



Nimmt am 15. Workshop Freie Musik in Berlin teil: **Diamanda Galas**
Foto: Norbert Gerdes

15. Workshop Freie Musik, Berlin

Vom 31. März bis 4. April findet in der Akademie der Künste in Berlin der 15. Workshop Freie Musik statt. Die FMP hat dazu 16 Musiker aus Japan, England, Frankreich, USA, der Sowjetunion, der Bundesrepublik und der DDR eingeladen. Pro Konzertabend gibt es nur einen festgelegten Programmpunkt, die anderen bleiben offen. Verschiedene Kombinationen - vom Solo bis zur Big Band - werden von den Musikern selbst wäh-

rend der Konzerttage zusammengestellt. Es nehmen teil: Rashied Ali, Conrad Bauer, Hannes Bauer, Heinz Becker, Peter Brötzmann, Vladimir Chekasin, Hugh Davies, Diamanda Galas, Vyacheslav Ganelin, Toshinori Kondo, Peter Kowald, William Parker, Louis Sclavis, Larry Stabins, Vladimir Tarsov und Alan Tomlinson. Kontakt: Free Music Production, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, Tel. 0 30 / 341 54 47.

Die **Wiener Musik Galerie**, die im Dezember ihr einjähriges Jubiläum feiern konnte, präsentiert vom 2.-7. März im Museum für moderne Kunst ihre bisherige Arbeit in Form einer Fotodokumentation. Außerdem liegen dort alle bisher stattgefundenen Konzerte auf Band vor und können auf Wunsch über Kopfhörer abgehört werden. Am 4. März wird im Rahmen dieser Präsentation der englische Sopransaxophonist Lol Coxhill zusammen mit Jean Tingueyls Phantasiemaschine Metaharmonie sozusagen ein Duokonzert geben. Im Anschluß daran bestreitet Coxhill in Wien noch 3 Triokonzerte zusammen mit dem Flügelhornisten und Trompeter Franz Koglmann und dem Schlagzeuger und Sopransaxophonisten Walter M. Malli. Kontakt: Wiener Musik Galerie, Wilhelm Exner-Gasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 34 04 504.

rend der Konzerttage zusammengestellt. Es nehmen teil: Rashied Ali, Conrad Bauer, Hannes Bauer, Heinz Becker, Peter Brötzmann, Vladimir Chekasin, Hugh Davies, Diamanda Galas, Vyacheslav Ganelin, Toshinori Kondo, Peter Kowald, William Parker, Louis Sclavis, Larry Stabins, Vladimir Tarsov und Alan Tomlinson. Kontakt: Free Music Production, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, Tel. 0 30 / 341 54 47.

Reiner Brothuhn spricht jeweils mittwochs seit 26. Januar im Rhein. Landesmuseum der Stadt Bonn über Jazz und Jazz-Verwandtes von den Anfängen bis zur Gegenwart. Der Kurs umfaßt insgesamt 12 Doppelstunden. Kontakt: Reiner Brothuhn, Herwarthstr. 33, 5300 Bonn 1, Tel. 02 28/65 44 33.

24. Remscheider Sommerkurs für Jazz

Die Landesarbeitsgemeinschaft Musik e. V. NW veranstaltet vom 11.-24. Juli den schon traditionellen Sommerkurs für Jazz in der Akademie in Remscheid. Ziel und Zweck dieses Kurses ist es, fortgeschrittene Amateure sowie Leiter von Musikgruppen und Bands in Theorie und Praxis zu unterweisen und durch das Zusammentreffen mit Berufsmusikern vielfältige Lern- und Informationsangebote zu bieten. Dozenten sind Ack van Rooyen, Flügelhorn und Trompe-

Die **Flower-Street-Jazzband** aus Oldenburg kann in diesem Jahr ihr 25jähriges Bestehen feiern. 1958 wurde die Band durch Oldenburger Schüler in der Blumenstraße gegründet, sie legte zwei Platten vor, absolvierte mehrere Funk- und Fernsehauftritte, stellte sich bei Festivals vor und bestritt gemeinsame Auftritte mit Kenny Ball, Chris Barber, Papa Bue, Ken Colyer, Monty Sunshine u. a. Seit 10 Jahren gehört ein Jazzfrüh-schoppen am 1. Sonntag eines jeden Monats im „Kap Horn“ in Oldenburg zur festen Einrichtung. Kontakt: Wolfgang Ahlers, Kaspersweg 119 A, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/5 13 53.

Superjazz nennt sich eine englische Swing- und Oldtimergruppe, die sich um den Pianisten Bob Barton und den Saxophonisten John Deffrey formiert hat. Mit von der Partie sind außerdem der Trompeter Andy Lawrence, der Bassist Chris Haskins und der Schlagzeuger Ray Ball. Von März bis Mai wird die Gruppe auf Tournee sein. Kontakt: Dieter Nentwig, Taunusstr. 44, 6457 Maintal 2, Tel. 0 61 94/6 10 48.

Der Wiener Jazzfrühling wird in diesem Jahr in einer neuen Form durchgeführt. Anstelle des dreitägigen Festivals werden über den Zeitraum von März bis Mai mehrere Konzerte veranstaltet, die stilistisch vom Swing bis zur Jazz-Avantgarde reichen. Am 5. März kommen Billy Butterfield, Buddy Tate, Johnny Mince, Teddy Wilson, Red Norvo, Tal Farlow, Slam Stewart und Sam Woodyard, also acht Stars der Swing Ära, von denen Butterfield und Tal Farlow noch nie in Österreich waren. Der 11. März bringt den Gitarristen Pat Metheny erstmals nach Wien. Am 18. März gibt der Pianist Cecil Taylor einen Abend zusammen mit der Tänzerin Diane McIntyre unter dem Titel „Sound in motion“. Am 15. April kommt die Carla Bley Band und am 18. April wird Miles Davis nach mehr als zehn Jahren wieder in Wien auftreten. Am 1. Mai spielt Dave Brubeck und am 3. Mai gastiert die All Star Band von Lionel Hampton zusammen mit dem deutschen Pianisten Axel Zwingenberger. Den Abschluß bildet am 14. Mai ein Abend mit dem Vokalistin Al Jarreau. Verantwortlich für das Programm des „Wiener Jazzfrühling 1983“ sind das Live Performance Service, „Stimmen der Welt“ und das Kulturamt der Stadt Wien. Alle Konzerte finden im Konzerthaus statt.

te, Bobby Burgess, Posaune, Glen Buschmann, Klarinette, Herb Geller, Altsaxophon, Joe Viera, Tenorsaxophon, Walter Norris und Jasper van't Hof, Klavier, Adelhard Roidinger, Bass, Gerry Brown, Schlagzeug, Gerhard Laber, Perkussion, Axel Prasuhn, Gesang, Ulli Bartel, Geige Kontakt: Geschäftsstelle der Landesarbeitsgemeinschaft Musik NW e. V., Küppelstein 34, 5630 Remscheid, Tel. 0 21 91/7 94-219.

Treffpunkt Musikschule - Jazz, Folklore, Tanz, unter diesem Titel steht der 7. Musikschulkongreß, der vom Verband deutscher Musikschulen vom 8. bis 10. April in der Stadthalle in Osnabrück durchgeführt wird. Auf dieser Tagung wird das Thema in mehrfacher Weise abgehandelt: durch Grundsatzreferate und durch Arbeitsgruppen, in denen von Referenten und deren Musik-Gruppen der jeweilige Bereich vorgestellt wird, bzw. Instrumentalsolisten die Teilnehmer der Arbeitsgruppen über die besonderen instrumentalttechnischen Probleme informieren und mit ihnen praktisch arbeiten. Der Kongreß will damit weitere Möglichkeiten und auch Chancen der Musikschule an vielen Beispielen darstellen. Er will dazu beitragen, Musikschulleiter und Musikschullehrer zu motivieren, sich verstärkt hiermit auseinanderzusetzen und auch Hinweise zu Fortbildungen der Lehrer in den angesprochenen Richtungen geben. Anmeldungen sind bis zum 9. März zu richten an: Den Verband deutscher Musikschulen, Villigasse 17, 5300 Bonn-Bad Godesberg. Gleichzeitig damit ist die Teilnehmergebühr (Tagungskarte DM 70,-, Studierende DM 35,-) auf das Konto Nr. 200 38 741 (BLZ 380 500 00) der Sparkasse Bonn zu überweisen.

Eine **Rosemary Clooney** Story wurde kürzlich im CBS Fernsehen in den USA gezeigt.

Vier Sonder-Jazzkurse in Burghausen

Vom 28.-30. März werden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik des Mautnerschlösses Burghausen vier Sonderkurse durchgeführt: Kurs 23 für Gitarre (für Fortgeschrittene), Kurs 24 für Perkussion, Kurs 14 für Jazztanz und Kurs 2 für Klarinette und Baßklarinette. Diese Kurse sind vor allem für Anfänger gedacht. Dozenten sind Wolfgang Ruß, Gitarre, Gerhard Laber, Perkussion, Claudia Riede, Jazztanz, Erwin Hörl, Klarinette, Joe Viera, Geschichte und Hörbeispiele. Ebenfalls in Burghausen finden vom 30. März bis 1. April Sonder-

Sam Chatmon, einer der letzten großen Mississippi-Delta-Blues-sänger starb am 2. Februar im Alter von 84 Jahren in Hollandale, Mississippi.

Hans Koller war Mitglied einer Crew populärer österreichischer Künstler, die am 29. Januar in der ersten Gemeinschaftsproduktion des Tschechoslowakischen Rundfunks und des ORF mitwirkte. Koller bestritt den Jazzteil dieses zweisprachigen Radioprogramms zusammen mit dem Pianisten Roland Batik, einem Schüler Friedrich Guldas und Fritz Pauers, dem Bassisten Heinz Jäger und dem Schlagzeuger Fritz Ozmec. Am 16. April wird der ORF ein Konzert Kollers im Wiener Jazzclub „Rumpelkammer“ produzieren. In diesem Konzert wird Koller zusammen mit den Stuttgarter Musikern Bernd Konrad, Saxophone und Paul Schwarz, Keyboards, auftreten. Für Herbst plant Hans Koller die Zusammenstellung eines prominenten Saxophon-Ensembles für das Jimmy Giuffrè, Lee Konitz und Warne Marsh gewonnen werden sollen. Derzeit arbeiten der Wiener Journalist und Jazzkritiker Helmut Ritz und Klaus Schulz an einer Monographie über Hans Koller. Konzertveranstalter, die Interesse an dem Saxophon-Starensemble haben und Verleger, die Musikerbiographien veröffentlichen, wenden sich an: Klaus Schulz, Neustiftgasse 103, A-1070 Wien, Tel. 93 79 524.

kurse für Klavier (Kurs 8), Elektrobaß (Kurs 2), Schlagzeug (Kurs 8) und Geige (Kurs 2) statt. Diesmal sind die Dozenten Peter Ortmann, Klavier, Wolfgang Ruß, Elektrobaß, Hans Clauss, Schlagzeug, Ulli Bartel, Geige, und Joe Viera, Geschichte und Hörbeispiele. Sämtliche Kurse richten sich an Anfänger. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnehmergebühr von 50,- DM auf das Konto-Nr. 47716 BLZ 710930 [H. Viertel] der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Supersession wird vom 17. März bis zum 10. April 25 Konzerte zwischen Flensburg und München bestreiten. Die aktuelle Besetzung der Rock-Jazz-Big-Band besteht aus Musikern aus der BRD, Kolumbien und Chile. Supersession, die bereits zwei Platten vorlegen konnte, wird nach der Tournee die dritte in Arbeit nehmen. Am 7. und 8. Mai stellt sich dann die Formation in der Schweiz vor. Kontakt: Waldemar Karpenkiel, Kempener Allee 1, 4150 Krefeld, Tel. 0 21 51/75 19 08.

Das Da Guggen Art Ensemble stellte Ende Januar bei den Tagen für Neue Musik 83 in Würzburg die Komposition „9“ vor, eine Multi Media Performance, in der instrumentales, bildnerisches und vokales Material verarbeitet wurde. Die Gruppe, zu der Thomas Eckmann, Geige, Gitarre, Michael Huhn, Gitarre, Baß, Burkhard Kienzier, Flöte, Saxophone, Kalle Mews, Schlagzeug und Edeltraut Wetzet, bildnerische Gestaltung, gehören, wird Anfang März im westdeutschen Raum Konzerte geben. Kontakt: Thomas Eckmann, Hintertalstr. 36, 7740 Triberg 2, Tel. 0 77 22/47 21.

A Capella Quintet - unter diesem Namen werden Urszula Dudziak, Jay Clayton, Jeanne Lee, Lauren Newton und Bobby McFerrin vom 25. Juni bis 20. Juli in Europa Konzerte bestreiten. Es war der Wunsch der fünf Vokalistinnen, einmal eingehender miteinander arbeiten zu können, nachdem ihr spontanes Zusammentreffen beim Vocal Summit des Südwestfunks im vergangenen November so hervorragende Resultate zeitigte. Kontakt: Gabriele Kleinschmidt, Im Tobel 2, 7201 Durchhausen, Tel. 0 74 64/21 77.

Urs Leimgruber hat mit dem Pianisten John Wolf Brennan ein Duo gegründet, das New Jazz, humorvolle E-Musik und Eigenkompositionen vereinigt. Im Februar fanden bereits im Studio Zürich Rundfunkaufnahmen statt. Kontakt: John Wolf Brennan, Albana, CH-6353 Weggis, Tel. 93 21 41.

Impetus, das Schweizer New Jazz Quintett, geht im April auf Tournee und plant auch einige Konzerte in Deutschland und Österreich. Mit Impetus reisen der Geiger Prem Ushma, der Saxophonist und Flötist Jürg Burkhardt, der Pianist John Wolf Brennan, der Bassist Thomas Durst und der Schlagzeuger Marco Käppeli. Kontakt: Prem Ushma, c/o G. Müller, Hauptgasse 35, CH-6130 Willisau, Tel. 81 27 23.

Wes Hensel, der in den Orchestern von Charlie Barnet und Les Brown Trompete blies, starb am 17. Dezember im Alter von 65 Jahren an Krebs im Salem Hospital in Massachusetts. **Eddie Chamblee** stieg vor kurzem in die Count Basie Big Band ein. Danny Turner übernahm nach Bobby Platters Tod den Posten des Saxophonsatzführers und Eric Schneider ersetzte den ausgeschiedenen Saxophonisten Kenny Hing.

Kai Winding mußte sich kürzlich in New York einer Gehirntumoroperation unterziehen. Um zu genesen, zog er sich auf die Bahamas zurück. Der Posaunist hofft später in diesem Jahr mit seinem alten Partner J. J. Johnson gemeinsam auf Tournee gehen zu können.

Barry Galbraith ist am 13. Januar im Alter von 63 Jahren in Bennington, Vermont, an Krebs gestorben. Der Gitarrist arbeitete in den 40er Jahren mit Red Norvo, Claude Thornhill, Babe Russin u. a., war dann für den NBC und CBS tätig, Mitte der 50er Jahre war er freelancing in New York und machte Hunderte von Plattenaufnahmen, von 1970-1975 lehrte er am City College in Cunny.

Encounter ist der Name einer Aachener Formation, deren Musik sich aus Eigenkompositionen und Standards zusammensetzt, die durch Elemente des Jazz, Latin, Rock und Blues geprägt sind. Sie besteht aus der Sängerin Vera Gurke, dem Gitarristen Q. Yalkinglu, dem Pianisten Ch. Müller, dem Bassisten B. Gurke und dem Schlagzeuger M. Dürbaum. Auf Wunsch kann eine Videokassette mit einem Live-Mitschnitt angefordert werden. Kontakt: Fortune Music c/o Vera Gurke, Morschenicher Str. 28, 5161 Merzenich, Tel. 0 24 21/3 40 81.

Top Jazz '82, unter diesem Namen führte die seit 39 Jahren bestehende italienische Jazz-Zeitschrift „Musica Jazz“ ihren jährlichen Kritiker-Poll durch. Über 100 Jazzexperten-Kritiker, Journalisten, Konzertveranstalter, Radio- und Fernsehkommentatoren wurden befragt. Auf die ersten drei Plätze kamen in der Kategorie „Italienische Jazzplatte des Jahres“: 1. Enrico Rava „Opening Nights“, 2. Massimo Urbani „Dedication to A. A. & J. C.“, 3. Giorgio Gaslini „Giorgio Gaslini plays Monk“; Musiker d. J.: 1. Franco D'Andrea (Piano), 2. Gianluigi Trovesi (Saxophon, Klarinette), 3. Massimo Urbani (Altsaxophon); Italienische Gruppe des Jahres: 1. Enrico Rava Quartett, 2. Giorgio Gaslini Solar Big Band, 3. Franco D'Andrea Quartett; Amerikanische Jazzplatte des Jahres: 1. Miles Davis „We Want Miles“, 2. Charlie Parker „One Night in Washington“, 3. Roscoe Mitchell „3 x 4 Eyes“; Internationaler Musiker des Jahres: 1. Sonny Rollins, 2. Art Pepper, 3. Wynton Marsalis; Internationale Gruppe des Jahres: 1. Superstars Quintet, 2. Art Ensemble Of Chicago, 3. A Ball Of Fire. Am 7. März wird mit den italienischen Gewinnern ein Konzert im Mailänder Theater Ciak stattfinden.

Das **Modern Jazz Quartet** stellte sich kürzlich in Japan vor. Im Dezember feierte es sein 30jähriges Bestehen - mit Unterbrechungen - mit einem Konzert in der Avery Fisher Hall in New York. Bei diesem Anlaß kam zu John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath und Connie Kay noch der Bassist Ray Brown dazu.



Bestreitet einen Meisterkurs für Flöte im Rahmen der 14. Internationalen Jazz-Woche Burghausen: James Newton

JAZZIDIUM

Nr. 4/XXXI April 1983
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

Steve Lacy

7600 OFFENBURG 15

FRANZ SCHMIDTSTR. 11A

KIRNER, WILFRIED

02-37

901

6368203

Ganz tief Luft holen

HAMPTON HAWES

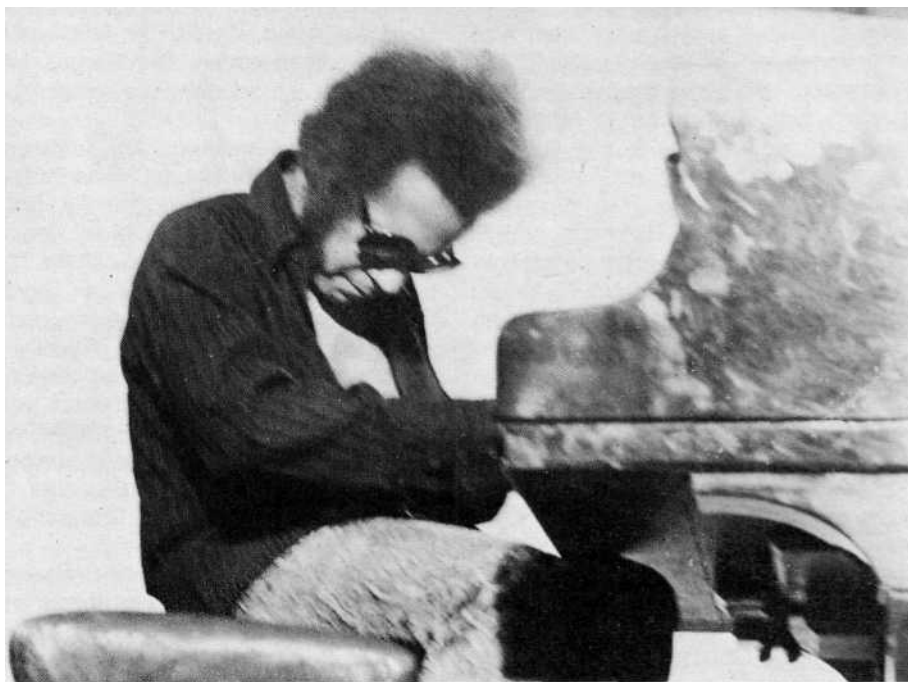


Foto: Jörg Becker

In Kürze wird bei J. A. S. Publikationen (Frankfurt am Main, Eschborner Landstr. 14) die Übersetzung von Hampton Hawes' Autobiographie unter dem deutschen Titel „Ganz tief Luft holen“ erscheinen. Der nachfolgende Auszug stammt aus den ersten vier Kapiteln, die direkt in die vierziger Jahre, in den Bebop, zu Charlie Parker und in die Jam Sessions hineinführen. Die Übersetzung besorgte Jürgen A. Schmitt.

Ich wurde am 13. November 1928 geboren. Mit sechs Fingern an jeder Hand. Diese überzähligen Sechser waren eigentlich keine Finger. Es waren bloß Stummel. Mit Nylonfäden wurden sie mir abgeschnitten. Ich war drei Tage alt. Das war im Krankenhaus von Los Angeles. Später, als ich anfang, einige Sachen auf unserem Klavier im Wohnzimmer nachzuspielen und einiges davon gar nicht so schlecht in meinen Ohren klang, erinnerte ich mich meiner sechs Finger. Vielleicht war das ein gutes Omen.

Ich glaube, zuerst war es aus Langeweile, weshalb ich mich dem Klavier zuwendete. Und weil ich ziemlich oft allein war. Unsere Familie führte ein recht zurückgezogenes Leben. Alles war im Lot. Alles hatte das rechte Maß. Ich kam meiner Mutter nur nahe, ganz nahe, wenn sie am Klavier saß und spielte. Dann legte ich meine kleine Hand auf ihre große Hand. Das machte mir großen Spaß! Ihre Hände bewegten sich so anmutig. Es war, als ob ich selber spielte.

Es scheint, als ob das Heranwachsen und das Größerwerden keine leichten Sachen für mich gewesen sind. Es war wie ein gerissener Film. Wer auch immer für den ganzen Kram verantwortlich gewesen ist, er hat jedenfalls versucht, uns aus dem Gleichgewicht zu bringen. Als ich sechs Jahre alt war, bekam ich eine kleine, goldene Anstecknadel von der Sonntagschule. Die war Auszeichnung und Beloh-

nung zugleich. Dafür, daß ich treu und brav ein ganzes Jahr daran teilgenommen hatte. Aber schon drei Jahre später hatte ich aufgehört, an Sonntagen in die Kirche zu tigern. Statt dessen blieb ich zu Hause und machte große Ohren. Ich hörte mir nämlich Freddie Slack an. Und Fats Waller (der war ein böser Bube!) und Earl Hines (der war noch viel schlimmer!!). Wie der sich in einen Boogie Woogie rein-schaffte über das Thema vom St. Louis Blues! Ich nutzte die Abwesenheit meiner Familie aus. Klar, ich versuchte, das eine oder andere, das ich gerade gehört hatte, auf dem Klavier nachzuspielen ...

Das war mein einziger Freund: das Klavier. Ihm konnte ich vollständig vertrauen. Auf das Klavier konnte ich mich wirklich verlassen. Es behandelte mich wie einen Erwachsenen. Es war immer direkt und antwortete mir jedesmal ohne Umschweife und Verstellung. Ein Klavier verändert sich nie. Ein D ist immer ein D. Und ein A-moll-Akkord ist immer A-moll. So ist es. So bleibt es. Ganz egal, ob es Sonntag ist. Oder Aschermittwoch. Oder Unabhängigkeitstag. Wenn du richtig spielst, bekommst du auch die richtige Antwort. Aber wenn du nur so rumfummelst, wird es dich ärgern. Ein Klavier lügt nicht. Hört euch doch bloß nur all die pfaueitlen Spieler an. Die mit den funkelnden Augen meine ich. Die mit den manikürten Fingerchen meine ich. Wie sie brillieren! Ach, die Tastatur rauf! Ach, die Tastatur runter! Hin und her. Auf und ab. Hört mal ruhig genau hin! Und was hört ihr dann? Da will einer Eindruck schinden. Da will einer die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Nicht die Spur von Tiefe. Alles glatt poliert. Alles Oberfläche. Alles ganz bedeutungslos. Hört ihr! Wie ein Eichhörnchen, das einen Wasserfall hinunterhüpft. Geplätscher!

Ein Klavier ist verlässlicher als alles andere

im Leben. Ja, es ist verlässlicher als das Leben selbst. Es gibt dir zurück, was du hineingegeben hast. Nicht mehr, aber auch nicht weniger. In den vierziger Jahren hatte Bud Powell Dynamit in seinen Händen und all die tollen Kerls verbrannten zu Staub und Asche, wenn sie sich zu dicht an ihn heranwagten. Und Thelonious Monk spielte seltsam und schön Klavier. Weil: er hat eben so seltsame, aber wunderschöne Gefühle. Das Klavier war die erste sichere und ehrliche Sache in meinem Leben. Ihm gegenüber konnte ich sein, wie ich sein wollte: ganz ich selber. Ich durfte Fehler machen. Ich durfte gut sein. Die Antwort kam augenblicklich. Direkt und präzis ...

Mein Vater war ein sanfter und freundlicher Mann. Auch er zeigte Verständnis. Aber sein Glaube war stark und groß wie eine Eiche. Boogie am Sonntag? Nein! Nein! Nein! Das konnte er nicht erlauben. Das nicht! Eine meiner Schwestern glaubte wohl, sie müsse Vater unterstützen und mit ihm alle Sünde bekämpfen, um den Zorn des Herrn zu besänftigen. Jedenfalls gefiel es ihr, an Sonntagen, wenn die Familie zum Kirchgang das Haus verließ, das Klavier abzuschließen. Ich brauchte nicht lange, um das Versteck zu entdecken, an dem sie die Schlüssel deponiert hatte. Wenn sie abgedampft waren, wartete ich noch ein Weilchen, dann schloß ich auf und begann meinen Kram zu spielen. Und wenn es Zeit wurde, wenn mit ihrer Rückkehr zu rechnen war, verschloß ich das Klavier wieder und griff mir eins von den Comicsheftchen: Batman oder Terry und die Piraten. In letzterem gab es Fotos von Ann Sheridan auf Glanzpapier. Und da saß ich dann, ganz cool, und las, wenn sie hereinmarschiert kamen ...

Wir waren die erste Generation rebellischer Jugendlicher. Be-Bop: das war un-

sere Musik! Das war die Musik, die wir spielten. Weil wir anders sein wollten. Also veränderten wir erstmal die Musik. Die Harmonien. Und wir wuchsen dabei. *Was spielen denn die verrückten Nigger da wieder für 'ne verrückte Musik? Aus dem Urwald. Unbändig. Wild. Aber laß sie mal bloß! Solange sie keine Läden nicht ausrauben oder uns den Arsch abschießen!* Obwohl wir rebellisch waren, beschränkten wir uns ganz und gar auf die Musik. Wir waren gewaltlos. Und die meisten Leute, die uns hörten, hatten nicht die leiseste Ahnung, was da überhaupt gespielt wurde.

Heute ist eine neue Generation herangewachsen: eine neue, rebellische Generation. Und sie stellt Sachen an, die sich keiner von uns damals getraut hätte. Weil wir wußten genau, damit wären wir nie durchgekommen. Und wir waren klug genug, das auch zu begreifen und uns danach zu richten. Unsere Rebellion war eine Form des Überlebens. Wenn wir das nicht getan und wenn wir unsere Musik nicht gehabt hätten, was wäre uns denn dann noch sonst an Aktivitäten übriggeblieben?

In Vaters Herzen war Gott. Er war der Meinung, davon verstünde ich nichts. Als ich noch ein kleiner Junge war, da glaubte ich, mein Vater sei Gottes Sprachrohr auf Erden. Gottes Dolmetscher, hergesandt, um die Botschaft zu verkünden, daß die Sonntage heilige Tage und für Menschen verboten sind. Die Jahre vergingen. Ich bin Gott nie begegnet. Auch keiner Kopie von ihm. Bis ich dann, Jahre später war es, im Hi-De-Ho-Club, in der 50sten Straße Ecke Western, geradezu mit ihm zusammenstieß. Zu der Zeit blies er Saxophon, und zwar in der Band von Howard McGhee...

Als Bird sein „Parker's mood“ zum ersten Mal blies, sind diese Noten - so stelle ich es mir jedenfalls vor - einfach aus seinem Kopf herausgeflogen, als er zu spielen anfang. .. Bird - wieder einmal auf Besuch von der Ostküste - stieg bei uns ein. Erstmals hatte ich ihn im Jahre 1945 gehört. In Billy Berg's Club. Ich traute meinen Ohren nicht. Ich konnte einfach nicht glauben, was er da machte. Ich verstand einfach nicht, wie man so ganz und gar in sich hineinkriechen konnte. Wie man sich so völlig von allen äußeren Einflüssen abkapseln konnte. Und dann zündelte er ein Feuer an. Und das lohte hell und hoch auf. Und verbreitete sich um ihn und er hielt es ständig am Brennen. Zur damaligen Zeit konnte man die Leute in der Gegend der 50sten Straße Ecke Western, die begriffen hatten, daß da ein wahrhaftes Genie Alt-saxophon spielte, an zehn Fingern abzählen. Die meisten, die ihn spielen hörten, waren davon überzeugt, daß bei ihm 'ne Schraube locker war, daß er 'ne Macke hatte. Er spielte völlig gelöst. Er war helle, reine Flamme: klares Licht. Manchmal klang er dissonant und harsch. Ein den

Ohren ungewohnter Sound. Längst hatte er all die frühen, klassischen Stücke auf Platten aufgenommen. Die Sachen mit Dizzy. Aber sie ertönten aus keiner Musikbox ..

Wenn er in der Stadt war, ging die Kunde rasch von Mund zu Mund: Charlie Parker spielt! Er spielte da und da. Und die Musiker gingen hin, um sich seine Musik genau anzuhören. Sie studierten sie. All die Typen wurden langsam warm. Sie fingen Feuer. Und schließlich waren sie ganz weg. Und standen voll drauf. Diejenigen von uns, die es am schlimmsten erwischt hatte, waren bereit, alles zu tun, um sich an diesem Feuer zu wärmen. Sie wollten etwas davon mitkriegen. Es hatte uns gepackt. Es kreiste in unserem Blut. Und riß uns den Kopf ganz weit auf. Das war es! Es war die allerletzte Wahrheit!

Wie das wohl immer bei einem so starken Typ der Fall ist, der so ganz anders ist, gab es viele Leute, die sich vor ihm fürchteten. Sie hielten Abstand. Sie sahen auf Distanz. Andere dagegen ließen ihn überhaupt nicht mehr aus den Augen. Verfolgten ihn. Liefen ihm regelrecht nach. Besuchten ihn auf seinem Zimmer. Hingen mit ihm rum. Sie glaubten wohl, wenn sie nur lange genug in seiner Nähe blieben, würde etwas von seinen Talenten auf sie überspringen. Ich habe erlebt, wie sich so Typen seine Soli Note für Note mitgeschrieben haben. Sie haben sie dann auch bei eigenen Auftritten nachgespielt und waren hinterher ganz schön verwundert, daß sie längst nicht so gut wie Bird klangen. Wenn es wirklich hart auf hart gegangen wäre und sie sich mit ihrem eigenen Zeugs an Birds Soli hätten messen müssen ... sie hätten sich blamiert. Bis auf die Knochen. Ganz nackt in einem feuchten, kalten Nachtwind hätten sie dagestanden und fürchterlich geschnattert. Bird ergriff die Gelegenheit beim Schöpfe. Er nahm diese Vögel aus. Er borgte sich Geld von ihnen. Oder nützte sie sonstwie aus. Nicht weil er ein Scheißtyp gewesen wäre...

Jeder Junkie an seiner Stelle hätte sich gehandelt. Stoff oder kein Stoff? Das war die einzige, die entscheidende Frage. Sonst nichts. Überleben. Bird hatte seinen Käfig verlassen. Aber er war süchtig. Er war ein Drogenabhängiger. Und wer um ihn sein wollte, der mußte sich damit abfinden. Ich habe ihn nie angeheimelt. Oder ihn auf andere Art belästigt. Ich hatte genug damit zu tun, mit meinem eigenen Leben fertig zu werden. Ich war mir ganz sicher, daß es mir nichts brachte, die ganze Zeit mit ihm rumzuhängen. Aber seine Musik interessierte mich. Denn Bird war Spitze. Er war der beste Musiker der ganzen Szene. Wenn wir auf dem Bandstand waren, kam es vor, daß er sich manchmal umdrehte, mich ansah und breit grinste. Dann wußte ich, daß ich soeben irgendwas Tolles gespielt hatte ...

Zwei Wochen sagte er nicht ein einziges

Wort zu mir. Wir fuhren in den Club. Wir gingen zusammen auf den Bandstand. Wir fuhren zusammen nach Hause. Es war ein gespanntes Schweigen. Meist hatte er dann einen im Tee und war ganz eisig und irgendwo, ganz weit weg. Ich respektierte jeden seiner Trips. Egal wohin, egal wie weit hinaus er dabei auch flog. Nie, zu keiner Zeit, war es ein reiner Ego-Trip. Wenn ihn jemand fragte, wen er für den besseren Musiker halte, Henry Prior oder Sonny Criss - das war nämlich so 'ne echt typische Frage, die junge, angehende Musiker nicht müde wurden zu stellen -, dann zuckte er nur die Achseln und sagte: „Ich mag sie alle beide. Sie sind einfach cool!“ Andere Musiker runterzumachen, abzukanzeln, nein, das wäre ihm ebenso unnatürlich vorgekommen wie sich scharfe Sachen zum Anziehen zu kaufen. Oder sich verrückt zu machen wegen eines Cadillacs. ..

Manchmal, wenn ich vor einem Club eingeparkt hatte, war Charlie viel zu high, um aussteigen zu können. Ich ging dann rein und Howard McGhee fragte mich nach Bird. Ich sagte ihm, Bird sei draußen in meinem Wagen. Es hatte keinen Sinn, ihn da jetzt herauszuholen. Er wäre echt nicht in der Lage gewesen, zu spielen. Es verging einige Zeit. Und dann - nachdem er sich einigermaßen erholt hatte - kam er hereinspaziert, und noch ehe er den Bandstand erreicht hatte, fing er auch schon an zu blasen. Er bahnte sich seinen Weg. Mitten durchs Publikum. An den Tischen vorbei. Und wie er spielte! Wunder schön. Was für ein Feuer! ..

Wardell Gray, der Saxophonist, war ein alter Freund aus L. A. Er lebte damals in New York. Er spielte zusammen mit dem Orchester von Benny Goodman. Er trat im Paramount Theater auf. Wardell hatte mir eine Bude besorgt. In der 116ten Straße. Das war nur ein paar Blocks weit vom Central Park entfernt. ..

Wardell führte mich herum. Er nahm mich mit zu Minton's. Er ging mit mir ins Royal Roost. Wir besuchten Small' Paradise. Also überall dahin, wo die Musiker das Feuer der Rebellion entfacht hatten. Sie hatten - im wahrsten Sinn des Wortes - die Musik in Brand gesteckt. Und in all diesen Clubs brannte es lichterloh. Es war eine ungeheuer intensive Musik. Und sie war herrlich! Jetzt erst fing ich an zu begreifen, weshalb ihre Schöpfer ständig stoned waren, um spielen zu können. Was wohl Strawinsky durchgemacht haben mag, als er „Le sacre du printemps“ komponierte? Von der Technik wie auch von dem Gefühl her, war das, was Bird, Bud Powell und all die anderen Musiker angefangen hatten, ebenso schwer, ebenso anstrengend und nervenaufreibend. Vielleicht anstrengender und schwerer, ganz einfach, weil es aus dem Stegreif geschah. Um so zu spielen, wie sie spielten, um jeden Abend auch wirklich ihre Musik zu spielen, mußten sie auf so viele innere Veränderungen,

auf Harmoniewechsel und so weiter achten und sich an sie anpassen. Sie mußten ihr Bewußtsein ganz weit aufhalten. Es ausdehnen. Sie erweiterten es, damit darin Platz wurde für all die blitzschnell wechselnden Akkorde und Melodiephrasen. Obendrein mußten sie sich Kritikern und Musikerkollegen gegenüber abschirmen (so zum Beispiel lamentierte Louis Armstrong, einer der großen, schöpferischen Musiker, ein Brother der ersten Stunde: „Die Typen da spielen alle lauter falsche Noten!“).

Und die Riesenscheiße, die sich vor den Bandstands abspielte! *Verrückt gewordene Nigger machen wilde Urwaldmusik!* Das alles reichte schon aus. Langte. Es trieb sie immer stärker nach innen. In sich hinein. So bauten sie sich zu. So wurden sie blinde Spiegel. Und lösten sich von der Außenwelt. Sie zerstörten sie.

Es war eines Abends - bei Minton's. Das war ein Club in Harlem. Hier gab es Jam Sessions, die ganze Nächte lang dauerten. Also, eines Abends erkannte man mich und einer sagte: „Hört mal her! Heute is hier so ein Typ unter uns. Aus Kalifornien. Und es heißt, er spielt gut! Hören wir uns doch mal an, was er drauf hat!“ Damals gab es in N. Y. haufenweise Musiker, die es durchaus in Ordnung fanden, jeden, der neu auf die Szene kam, der versuchte, sich einen Namen zu machen,

einfach abzuschießen. Es war eine Art Gesellschaftsspiel. Eine Art Initiationsritus. Ein richtiggehendes Zeremoniell. *Dummkopf, mach die Fliege oder ich zerreiß dich in der Luft. Du hast doch von nichts 'ne Ahnung!*

Es wurden die ausgefallensten Arrangements gespielt. Alles in den seltsamsten Tonarten. Und mit ganz irren Harmonien. In den verrücktesten Tempi. Wer sich nicht aufs Fliegen verstand, fiel unweigerlich auf die Schnauze. Nur auf diese Weise konnte man sich auf der Straßenuiversität von New York sein Diplom verdienen. Eine Woche lang hatte ich beobachtet, wie sich die Typen gegenseitig anturnten. Wie sie Outsider in die Falle lockten. Aufs Glatteis führten. Und einbrechen ließen. Sie brachten manchen der Ärmsten so sehr in Verwirrung, daß die richtig zusammenklappten. Am Ende des Stückes verließen sie freiwillig, ja sogar irgendwie dankbar, den Bandstand. Total überrascht von der Kälte der Musiker. Die waren doch sonst nicht so, wenn sie nicht auftraten. Eigentlich waren sie doch ziemlich freundliche Burschen. Ich redete mich also heraus. Vorgewarnt wie ich war. Ich erklärte, ich wäre noch nicht so weit. Sie würden mich doch nur fertigmachen. Schließlich wollte ich nicht gerade als Drückeberger dastehen. Aber manchmal ist es einfach besser, die rechte Zeit abzuwarten. Ich

wußte, daß ich keine Scheiße bauen würde. Aber ebenso klar war mir auch, daß ich hier keine Palme gewinnen konnte. Es ist total bekloppt, Karten zu verkaufen, wenn du nichts anzubieten hast. Trotzdem: die Herausforderung ließ mich einige Zentimeter größer werden. Ich wußte, ich mußte hart an mir arbeiten. Meine Hand mußte stärker werden.

Als ich ein paar Jahre später nach N. Y. zurückkam, hatte ich 'ne Menge drauf. Inzwischen hatte ich fünf Schallplattenalben gemacht. Ich hatte öfter mit Bird zusammen gespielt. Diesmal war ich vorbereitet. Diesmal nahm ich es mit ihnen auf. Nun konnten sie mich nicht mehr auf die Schippe nehmen. Und mich dann hinausjagen. In die Kälte. Ein Drummer hat mir damals nach einem Set das schärfste Kompliment gemacht: „Wir haben schon 'ne ganze Menge von dir gehört! Du bist ein gottverdammter irrer Vogel - a bad motherfucker!“

Die Tage, an denen ich mich hätte einschüchtern oder nervös machen lassen - zumindest was die Musik anging - diese Tage lagen hinter mir. Das war vorüber. Es ist schon schlimm, daß es so gehandhabt wurde. Daß man Freunde in die Pfanne haute. Daß man ihnen ein Minderwertigkeitsgefühl einpflanzte. Nur damit man selber ganz groß dastand. Das hat nichts mit Musik zu tun, aber auch gar nichts. Man spielt aus Liebe zur Musik und damit die Leute, die zuhören, daran ihren Spaß haben. Natürlich ist es o. k., auch hin und wieder mal ein eitel Rad zu schlagen. Wie ein Pfau. Denn man muß stolz besitzen. Denn man muß an sich selber glauben. Aber muß man sich Boxhandschuhe überstülpen und Sporen tragen? Hier handelt es sich doch nicht um einen Hahnenkampf. Oder um einen Entscheidungskampf im Madison Square Garden. Wir sind doch alle Brothers. Oder nicht? Wir haben alle die gleiche Scheiße durchgemacht. Unsere Vergangenheit gleicht sich wie ein Ei dem anderen. Wir haben uns - ein jeder von uns - unsere Diplome redlich verdient. Durch Zuhören. Durch Aufschnappen. Durch Rumhängen. Einige von uns sind auf der Strecke geblieben. Trotzdem, wenn ich mich so erinnere, dann fällt mir ein, daß dieses System einen bestimmten Zweck hatte. Die Schwarzen jener Tage mußten sich nämlich ganz schön anstrengen, mit all den Schatten zurechtzukommen, die sie ständig verfolgten. Diese unaufhörliche Herausforderung war wie eine Druckkammer, in welcher du dir Anerkennung und Respekt erwerben konntest. Während dieses Prozesses wurde die Musik magerer. Sie zog sich zusammen. Sie wurde straffer. Sie wurde knapper. Jene Musiker, die damit nicht zurechtkamen, die zu ihr nichts beizutragen hatten, fielen einfach heraus. Wer keine Empfehlungen vorweisen konnte, der machte besser einen großen Bogen um die Fifth Avenue.

Hampton Hawes: „Bird war Spitze. Er war der beste Musiker der ganzen Szene.“ (hier mit Miles Davis)



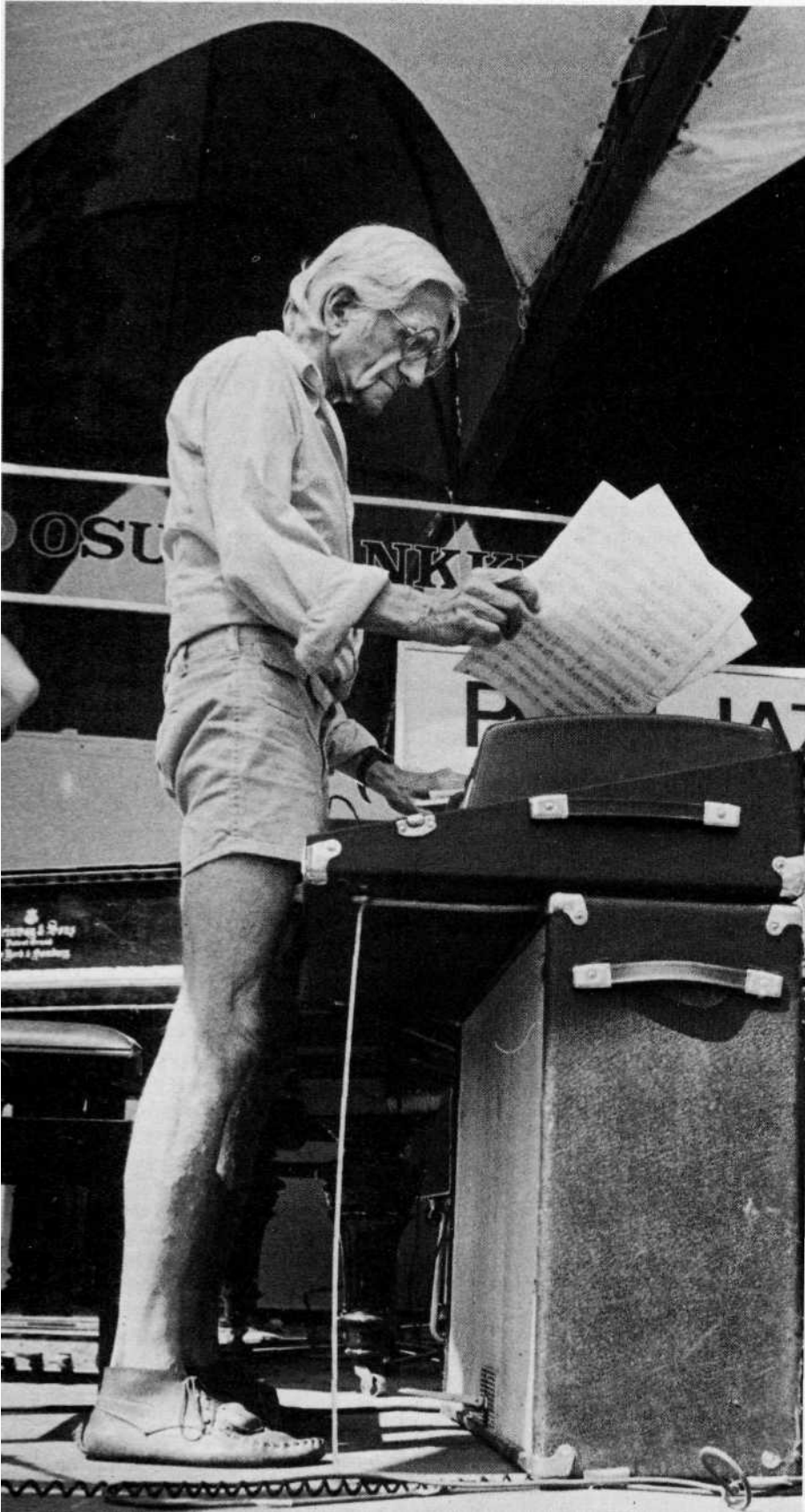


Foto: P. G. Deker

Für manche Jazzfans sind improvisierte Chorüsse alles. Hört man die besten Soli von Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Charlie Parker oder Miles Davis, so ist man geneigt, ihnen rechtzugeben. Die Jazzlaien oder gar -gegner sehen sich jedoch beim schier endlosen Fluß der Töne (deren Sinn sich nur dem voll erschließt, der die Formelsprache des Jazz - man könnte auch sagen „die Klischees“ - kennt und das Abweichende zu würdigen weiß, also die neuen Ideen) in ihrem Urteil bestätigt: eine ewige, öde Dudelei! Hört man dann wieder einen satten, farbigen, schwungvollen Big Band-Satz, sagen wir den Duke, Basie oder das Jones-Lewis Orchester, so ist man fast ebenso flugs bereit zu sagen: „Ja, das ist Jazz, so soll er sein.“ Und mancher wird noch weitergehen: „Endlich 'ne Big Band. Alles andere ist ja doch Quatsch!“ Die klaren Melodien, erfaßbar und wohlklingend „in harmony“, leuchten und gehen ein. Tatsächlich gab es vor einigen Jahren einmal ein Sampler-Plattenalbum, auf dem lauter eingängige Themen, hübsche Arrangement und (nur) kurze Soli versammelt waren. Sein Titel: „For people who hate jazz“.

Was da zunächst als Widerspruch in diesem ganzen Zusammenhang erscheint: Solistik und Improvisation einerseits, Komposition und Arrangement andererseits, das ist in Wirklichkeit ein positiv zu wertendes Spannungsverhältnis im Jazz. Unter idealen Umständen begünstigen, inspirieren und ergänzen sich gute Arrangements und die Fähigkeiten der Solisten in einem Jazzstück gegenseitig - Satz und Soli werden nicht nur oberflächlich verkleistert (wofür es aber ebenfalls Beispiele gibt, z. B. im populären Swing der 30er Jahre). Einer der wenigen Bandleader, Arrangeure, Komponisten, denen überdurchschnittliche, oft ideale Big Band-Musik immer wieder gelang, ist Gil Evans. Allerdings konnte er damit beim Publikum nie sonderlich populär werden. Zwar wurde eines der Werke von Gil Evans - einer der wenigen überragenden Jazzinnovatoren weißer Hautfarbe - geradezu ein Verkaufsschlager: die „Sketches of Spain“. Doch den Ruhm bei den Fans heimste - eigentlich ungewöhnlicherweise - der schwarze Solist Miles Davis ein. So blieb bis heute die Musik des längst ergrauten, aber lange nicht vergreisten Individualisten unter den Klangschoßern des Jazz -, und zwar nur wenige eigene Stücke, doch so raffinierte und wohlstrukturierte Bearbeitungen vorgegebener Themen, daß sie eigentlich Neukompositionen gleichkommen - eine Sache für Kenner, und Liebhaber.

Erstaunlicher Autodidakt

Ian Ernest Gilmore Green wurde am 13. Mai 1912 als Sohn eines Arztes im kanadischen Toronto, Ontario, geboren.

Kreativität und Format im Reich der Jazzklänge

GU Evans

Als Halbwüchsiger nahm er den Namen Evans von seinem Stiefvater an und lebte in British Columbia, dann im US-Staat Washington und in der Stadt Stockton, Californien. Früh war der spätere Musiker vom Phänomen der Klänge fasziniert. Er erzählte einmal: „Als Junge lauschte ich allen möglichen Geräuschen. Meinen Rücken zur Straße gewandt, konnte ich sagen, was da gerade für ein Auto vorbeifuhr.“ Mit der Musik wurde er nicht durch einen regelrechten Unterricht vertraut, er brachte sich das meiste selbst bei, lernte die Dinge so und in der Reihenfolge, wie er sie bei seiner Beschäftigung mit dem Arrangieren brauchte, die er früh aufgriff. Möglicherweise hätte er viele seiner originellen Ideen - etwa neuartige Instrumentierungen, ungewöhnliches Aufteilen von Sätzen - nie verwirklicht, hätte er sich nicht als Autodidakt die notwendige Unbefangenheit bewahrt. Sein Interesse an Musik wurde im Elternhaus beim Radiohören geweckt. Er erinnert sich daran, Louis Armstrong, Red Nichols, McKinney's Cotton Pickers und Duke Ellington schon als Junge gehört zu haben. Vor allem bei Aufnahmen des Casa Loma Orchestra sei ihm jedoch die Wichtigkeit guter Arrangements aufgegangen. Im Jahre 1933 organisierte Evans dann seine erste kleine Band. Zwar spielte er schon in jener Anfangszeit Klavier, doch habe er erst sehr viel später seine Fähigkeiten am Instrument wirklich erschlossen: „Ich nahm das Klavierspielen nicht ernst bis etwa 1952.“ Evans' Klavierspiel war indessen immer vor allem funktionell, doch nicht pianistisch bemerkenswert.

In den Jahren 1936 und 1937 trat Gil Evans mit einer eigenen Band im „Rendez-vous Ballroom“ in Balboa Beach in der Nähe von Los Angeles auf, wo übrigens ein paar Jahre später auch Stan Kenton seine Karriere als Bandleader begann. In Evans' damaliger Besetzung waren u. a. der Trompeter Jimmy Maxwell, der Posaunist Pete Carpenter und der Tenorsaxophonist Vido Musso, der einige Zeit später von Benny Goodman engagiert wurde. Das Ensemble gab auch in anderen kalifornischen Städten Gastspiele und erreichte eine gewisse Popularität im regionalen Bereich. Eine Zeitschrift soll damals geschrieben haben: „Evans hat eine vielversprechende Band, die etwas nach Benny Goodmans Swing-Stil modelliert ist.“ Man machte sich in der Gruppe damals vergebliche Hoffnungen auf einen Schallplattenvertrag. Stattdessen kam es dazu, daß Skinnay Ennis, der als Schlagzeuger und Sänger lokale Berühmtheit erlangt hatte, die Evans-Gruppe übernahm. Inzwischen hatte Evans übrigens den Klavierstuhl mit einem Mann namens Buddy Cole besetzt und sich längst ganz aufs Arrangieren und die Leitung der Band konzentriert gehabt. Rückblickend bezeichnete Evans die Zeit mit Skinnay Ennis - denn Gil blieb ja bei der Truppe - als

fruchtbar. Die Band sei erfolgreich gewesen, die Möglichkeit, für Rundfunksendungen Musik zu schreiben, habe seinen Horizont erweitert und: „Ich bekam eine Einführung ins Show Biz.“ Aufgrund des Erfolgs konnte neben Gil ein weiterer Arrangeur beschäftigt werden: Claude Thornhill, der in Evans' weiterer Entwicklung eine Rolle spielen sollte.

Zunächst: Tanzmusik

Wohlgemerkt: Was Gil Evans bei Ennis machte, war Tanzmusik. Selbst die frühere Aktivität des Arrangeurs lag weitgehend in diesem Bereich, wenn der Sänger in einem Interview auch stolz sagte: „Eine Menge von meinen Jungs sind gute Jazzleute. Und unser Arrangeur! Sein Name ist Gil Evans - ein früherer unwahrscheinlicher Jazzarrangeur.“ Und Gil Evans' Betätigungsgebiet sollte noch ein ganzes Jahrzehnt lang Musik zum Tanzen - dazwischen einmal ein bißchen „commercial jazz“ für das Tanzorchester - sein. Immerhin hatte aber Ennis' Ensemble ein „Porgy and Bess“-Medley, von Gil arrangiert, im Repertoire, und dabei wird eine Reedsection mit zwei Klarinetten, Baßklarinette und Tenorsaxophon eingesetzt. Wohl zufällig deutet dies auf das spätere „Porgy and Bess“-Album von Gil mit Miles Davis hin, nicht zufällig aber zeigte sich schon damals - etwa 1940 - Gils Vorliebe für ungewöhnliche Orchestrierungen.

Mit Ennis war Evans nicht nur in Kalifornien aktiv, die Formation trat auch in Chicago auf. Jedoch folgte Gil gegen Ende des Jahres 1941 seinem Freund Claude Thornhill nach New York, der Ennis schon 1939 wieder verlassen und im Osten ein eigenes Orchester zusammengestellt hatte. Evans hat noch Jahre später seinen Respekt für die Arbeit Thornhills gerade in der Zeit bei Skinnay Ennis bekundet: „Schon damals war Claude einzigartig in der Tanzmusik. Er setzte die Posaunen neben den Holzbläsern so ein, daß sie wie Hörner klangen.“ In New York schloß Evans sich Thornhill an und arrangierte für dessen Orchester viele Stücke. Neben ihm und dem Leader selbst schrieben im Laufe der Zeit u. a. auch Bill Borden, Rusty Dedrick, John Hefti (Neals Bruder) und sogar Gerry Mulligan für die Band. Das Besondere an der Thornhill-Formation war die Besetzung: Nicht selten wurden sechs Klarinetten - darunter der bekannte Solist Irving Fazola aus New Orleans - nebeneinandergestellt. Auch Baßklarinetten kamen zum Einsatz. Doch die gravierende Eigenart im Instrumentarium dieser Tanzkapelle waren zwei Waldhörner, die dem Blechsatz einen regelrecht romantischen Klang gaben. Die Musik dieses Orchesters war nicht laut und fetzend - ja „cool“. Man hat den Sound des Orchesters von Claude Thornhill mit einer luftigen Wolke verglichen. In dieser Tanzband

spielten allerdings Leute, die später als Jazzimprovisatoren einen Namen bekommen sollten.

Die Besetzung im Jahre 1947 war beispielsweise: Louis Mucci, Eddie Zandy und Red Rodney, Trompeten, Allan Langstaff, Tak Takvorian, Posaunen, Sandy Siegelstein, Walter Welscher, Waldhörner, James Gamus, Vic Harris, Klarinetten, Danny Polo, Lee Konitz, Mickey Folus, Mario Rollo und Bill Bushey, Saxophone, Thornhill, Klavier, Bill Barber, Tuba (eine weitere Rarität in einer Tanz-Big Band), Joe Shulman, Baß, Barry Galbraith, Gitarre, und Bill Exner, Schlagzeug. Davon sind jedenfalls neben dem Cool-Innovatoren Lee Konitz noch Red Rodney, Louis Mucci, Danny Polo und Barry Galbraith echte Jazzer. Gil Evans arrangierte für Thornhill neben Schlagerstücken wie „I may be wrang“, „Puttin' and takin'“, „Happy stranger“ und „Sunday drivin'“ auch Jazzstücke des Swing, wie Sir Charles Thompsons „Robbin's nest“, in gefälliger Version und sogar ein paar Themen der damals gerade aufgetauchten schwarzen Bebop-Avantgarde: „Anthropologie“ von Charlie Parker und Dizzy Gillespie und Birds wahnwitziges „Donna Lee“. Gewiß sprengten diese Stücke das Programm einer Tanzband, doch sie paßten in gewisser Weise zur unforcierten, leicht dahinfließenden Musik des Orchesters, die Claude Thornhill selbst einmal so erklärte: „Die ganze Idee der Band ist ‚Leichtigkeit‘.“ Auch das bei Thornhill praktizierte Vermeiden von Vibrato der Bläser ist eine Parallele zum Bebop und zum späten Cool Jazz. Bis 1948 blieb Evans - lediglich unterbrochen von seinem Militärdienst zwischen 1943 und 1946 - bei Thornhill. Die hier gemachten Erfahrungen trug er dann jedoch in seine folgende Arbeit als Jazzarrangeur hinüber.

Into the Cool!

Und die begann im Zusammenwirken mit dem damals noch blutjungen Miles Davis. Etwa um 1947 hatte dieser das Projekt ins Auge gefaßt, eine kleinere Jazz-Big Band zu formieren. Als Gil Miles um die Noten von „Donna Lee“ bat, fragte ihn der Trompeter, ob er seine Arrangements ansehen dürfe. Das muß etwa um 1947 gewesen sein. In der Folgezeit fanden sich eine Reihe von Musikern immer wieder zu informellen Treffen zusammen, und Miles' Idee nahm Gestalt an: Man wollte eine Band zusammenstellen, die modernen Jazz, ja sogar ausgesprochen experimentelle Musik mit dem Gestus des „understatements“ spielte: cool - so cool es nur ging! Immer wieder traf man sich in Gils fensterlosem, kleinen Zimmer, das hinter einer chinesischen Wäscherei lag. Das waren u. a. der Trompeter John Carls, der Pianist John Lewis, der Komponist George Russell, der Altist Lee Konitz, der

Schlagzeuger Max Roach und der Baritone-saxophonist Gerry Mulligan. Mit einer zehn Mann starken Gruppe, in der neben Davis, Konitz, Mulligan, Lewis und Roach der Bassist Al McKibbin, der Posaunist Ted Kelly, der Hornist Junior Collins, der Tubabläser Bill Barber und der Sänger Kenny Hagood waren, probte man eine Weile und trat dann ein nur zweiwöchiges Engagement im „Royal Roost“ in New York an, und zwar als zweite Gruppe neben der Count Basie Big Band.

Es gab dann ein Jahr später wohl noch einmal eine Auftrittsmöglichkeit im unbekannten „Clique“-Club, doch war die Band wirtschaftlich ein totaler Mißerfolg: das Publikum sprach überhaupt nicht auf die Musik an. Glücklicherweise war es Davis gelungen, bei Capitol einen Aufnahmevertrag für zwölf Titel sicherzustellen. Eigentlich hat Gil Evans nur zu zwei dieser Stücke die Arrangements geliefert - zu „Boplicity“ und „Moon dreams“ -, doch war sein Einfluß (durch die Anlehnung ans Konzept der Thornhill-Formation) auch bei den anderen Titeln beherrschend. Die Instrumentierung, der Sound dieser Gruppe, die gelegentlich auch „Tuba-Band“ genannt wurde: Damit begann die Evans'sche Klangwelt im modernen Big Band-Jazz. Levis, Mulligan, Carisi, Davis (unter dessen Namen man auftrat) und Mulligan schrieben die übrigen Titel, die dann in den Jahren 1949 und 1950 in personell leicht veränderten Besetzungen aufgenommen wurden. Die Jazzkritik, welche dem Orchester in seiner kurzen Phase der Existenz keine wesentliche Unterstützung gewährte, sollte bald in dieser Musik einen neuen Stil erkennen. Das Motto lautete: „The birth of the cool“. Aber ebensogut, wie man den Jazz dieses Davis-Orchesters als „cool“ bezeichnen kann und damit als neuen Stil, hätte man sagen können, daß dieses Ensemble Bebop - entgegen allgemeiner Übung - nicht heiß, sondern kühl spielte. Und dieser Gestus war der Beitrag des Gil Evans zu den großartigen historischen Aufnahmen.

Miles & Gil Ahead ...

Nicht allzu beschäftigt war Gil Evans in den ersten Jahren der fünften Dekade. Ein Beweis für seine im Jazz mit der Davis-Band gewonnene Anerkennung ist es aber wohl, daß er den Auftrag erhielt, einen Klangbackground für eine Reihe von Aufnahmen Charlie Parkers zu schaffen. Obwohl diese Musik auf der „kommerzielleren“ Seite von Parkers Aktivitäten angesiedelt war, sind Gils Bearbeitungen von „Old folks“, „In the still of the night“ und „If I love again“ bemerkenswert: Neben einem kleinen Chor setzte Gil Evans die aparte Bläserinstrumentation von Flöte, Oboe, Fagott und Waldhorn ein. In einer eigenen Band, mit der er im Jahre 1957 nicht nur seine erste Schallplatte als Leader, sondern auch sein Aufnahmedebüt

als Pianist erlebte, verwendete er neben den - von ihm sozusagen erfundenen - „miscellaneous“, dem Waldhorn und dem Fagott, nun auch das im modernen Orchester ungebräuchliche Sopransaxophon. Bei den betreffenden sieben Titeln der Platte tritt vor allem der Sopranspieler Steve Lacy - etwa auf „Ella Speed“ - mit überzeugenden Soli hervor. Lacy war übrigens eine „Entdeckung“ von Evans, wie der Arrangeur überhaupt im Laufe der folgenden Jahre eine ganze Menge von Musikern gefördert hat, zum Beispiel Cecil Taylor, Karl Berger, Billy Harper, Ornette Coleman oder Marvin „Hannibal“ Peterson.

Vom Klang her hatte diese Elf-Mann-Band, welche seinerzeit ebenfalls kein Vehikel für geschäftliche Erfolge war, viel Ähnlichkeit mit der „Birth of the Cool“-Gruppe. Die Musik des Davis-Orchesters mußte wohl auch in dem Trompeter den Wunsch nach einer Fortsetzung hinterlassen haben. Jedenfalls fand Miles sich wieder mit Gil zu einem Projekt zusammen, eigentlich sogar noch vor den eben erwähnten Gil-Evans-plus-Ten-Aufnahmen. Im Mai 1957 nahm man mit einem von Evans arrangierten Orchester das Album „Miles Ahead“ auf (die Aufnahmen von Evans' Groß-Combo fanden im September desselben Jahres statt, allerdings scheinen mir die Arrangements dafür älteren Datums zu sein). Die Besetzung war gegenüber der alten Capitol-Band wesentlich erweitert: Hinter dem einzigen Solisten - Miles auf dem weich und voluminös klingenden Flügelhorn, das er damals der Trompete vorzog - erklang eine Formation aus 19 Musikern, mit welcher der hier statische, dort locker fließende Evans-Klang der alten Band noch perfekter und überzeugender realisiert wurde. Eine persönliche Wertung: „Miles Ahead“ ist für mich eine der vielleicht drei oder vier besten Jazzplatten, die je gemacht worden sind. Was daran eventuell als fehlend empfunden werden kann, ist solistische Abwechslung oder Vielfalt.

Dieses relativ große Orchester hatte nun zwar einen Trompeten- und einen Posanensatz, jedoch keinen Saxophonsatz mehr: Statt der Saxophone wurden vier Musiker mit Klarinetten (auch Baßinstrumente), Flöten, Oboen und Fagotten eingesetzt, nur Lee Konitz war noch mit einem Altsaxophon beteiligt. Natürlich gehörten auch Waldhörner dazu - gleich drei an der Zahl - und eine Baßtuba. Das Material waren einige Jazzoriginale wie Jay Jay Johnsons „Lament“, weniger bekannte Standards wie Kurt Weills „My ship“ und eine Evans-Eigenkomposition mit beziehungsreichem Titel: „Blues for Pablo“. - In der Folgezeit sollten Gil Evans und Miles Davis noch einige weitere Male im Studio zusammenarbeiten. Und zwar wurden mit einer ähnlichen Besetzung wie bei „Miles Ahead“ im Jahre 1959 Themen und Motive aus „Porgy and

Bess“ zu einem jazzmäßigen Querschnitt unter eben diesem Titel verarbeitet (auf einen Vorläufer dieser Unternehmung habe ich schon hingewiesen), schließlich ein Jahr später die „Sketches of Spain“. Mit diesem Werk - von Gil Evans meisterhaft arrangiert und komponiert - machte Solist Miles Davis nicht nur die Jazzmusiker auf die interessanten Seiten der modalen Flammenmusik aufmerksam, sondern erzielte auch einen für Jazzverhältnisse außergewöhnlichen Verkaufserfolg, der bis in diese Jahre anhält. Sozusagen ein Abfallprodukt dieser Studio-Sessions ist das Material, welches später auf dem Album mit dem Titel „Quiet nights“ veröffentlicht wurde.

Farbig und jazzig

Vor „Porgy and Bess“ und vordem „Sketches“ - in den Jahren 1958 und 1959 - hatte Gil Evans in mittelgroßen Big Band-Besetzungen noch zwei andere Schallplatten aufgenommen. Bei der 58er-Produktion wurde der damalige große Newcomer Julian „Cannonball“ Adderley als Hauptsolist vor der Band gefeatured (die in New York aufgenommene Platte erschien bei einem kalifornischen Label). In der späteren Session hat Gil vor allem Steve Lacy auf dem Sopransaxophon und Johnny Coles auf der Trompete als Solisten wirken lassen. Die Platten sind neuerdings wieder als Doppelalbum erhältlich. Sie passen zusammen: Denn dies ist wohl die vitalste Musik, welche Evans aufgenommen hat. Und - obwohl er wieder Waldhörner dabei hat und die Saxophone zum Teil durch andere Holzbläser ersetzt - stehen Klang und Satzkonzept dem herkömmlichen Big Band-Jazz näher als alle übrigen Werke von Gil Evans. Ich persönlich schätze diese beiden Platten sehr hoch, weil die Musik wunderbar vielfältig ist und ganz „jazzig“. Seit zwanzig Jahren hatte Evans jetzt nicht mehr eine eigene Formation bei einem öffentlichen Auftritt geleitet, mit Ausnahme bei einigen kurzen Gigs im Apollo Theater in Harlem. Im Spätjahr 1960 gastierte Gil mit einem eigenen 15-Mann-Orchester sechs Wochen lang in der New Yorker „Jazz Gallery“. Dann machte die Band, in der u. a. der Tenorsaxophonist Budd Johnson, der Trompeter Johnny Coles - als Solist zeitweise so eine Art Miles-Davis-Ersatz - und eine Rhythmusgruppe mit Elvin Jones am Schlagzeug und Ron Carter am Baß waren, die Schallplatte „Out of the Cool“. Gil sagt hierzu: „Ich habe angenehme Erinnerungen an diese Band von 1960. Wir spielten sechs Wochen in der alten „Jazz Gallery“. Nachdem der Job rum war, gingen wir rüber zu Toningenieur Rudy van Gelder und machten ein ganzes Album an einem Nachmittag. Mit einer Band zu arbeiten und fortgesetzt zu spielen, ist eine großartige Möglichkeit, sich zu entwickeln.“



Arbeitete mit Gil Evans diverse Male im Studio zusammen: Miles Davis Foto: Jazz im Bild

The Individualism of Gil Evans

Für ein paar Jahre trat Evans nun wieder kurz: Er schrieb wenig und betätigte sich noch weniger an der Öffentlichkeit. Lediglich bei einer Live-Präsentation der „Miles Ahead“-Musik im Mai 1961 in der New Yorker Carnegie Hall wirkte er mit, daneben hat er die Musik zu dem Theaterstück „The time of the Barracuda“ geschrieben, welches 1963 für kurze Zeit in Kalifornien lief. Allerdings gibt es einige hervorragende Schallplattenaufnahmen - zum Teil erst zehn Jahre später auf dem Doppelalbum „The individualism of Gil Evans“ veröffentlicht - aus den Jahren 1963 und 1964. Wieder nahm Gil viele Holzbläser und Hörner ins Orchester, löste den traditionellen Big Band-Satz, die herkömmlichen Instrumentengruppen, weiter auf. Ein weiterer Aspekt, der früher bereits erkennbar war, trat mehr und mehr hervor: Gil baute die konventionellen Songformen aus oder - noch häufiger - begann, auch sie aufzulösen, indem er lange Einleitungen, Zwischenspiele oder Perkussionspassagen einbaute. Nun deutet sich ein

Weg an, den Gil erst in den 70er Jahren konsequenter ging, und zwar weg von - man könnte sagen - „kompakten“ Stücken und hin zum improvisatorischen Happening oder zu einer Art Environment der Klänge ohne festen Anfang und ohne klar bezeichnetes Ende. Der althergebrachte Ablauf „Thema - Soli - Thema“ gilt für Gil Evans längst nicht mehr, außerdem werden die Arrangements auch in der Vertikalen immer differenzierter und vielschichtiger. Während der Folgezeit war der Komponist und Arrangeur ab und zu mit jeweils neu zusammengestellten Orchestern auf Festivals zu hören, wobei er hin und wieder das damalige Miles Davis Quintett begleitete. Bei all diesen Anlässen tat Gil jedoch keinen ausgesprochen großen Wurf. Beispielsweise litten sowohl der Auftritt beim Festival im kalifornischen Monterey 1966, wie auch mit einer großen, sogenannten Berlin-Dream-Band, auf den 1971er Berliner Jazztagen nach Aussagen von Gil Evans selbst unter mangelnder Probezeit. Da kam es vor (wie etwa in Monterey), daß einzelne „scores“ sich einfach als zu schwer, als

unspielbar, erwiesen, zum Beispiel „Concorde“ nach einem Thema des Pianisten John Lewis. Ein Musiker, der Gils Berliner Partituren gesehen hat, sagte mir, so etwas habe er sonst noch nie angetroffen: die Blätter seien Meisterstücke an Logik, Gestaltung und Strukturen, ja, geradezu grafische Kunstwerke.

Der ewig junge Senior

Aus dieser längeren Phase der relativ sparsamen Aktivität trat Gil Evans am Anfang der 70er Jahre heraus, indem er ein neues, eigenes Orchester auf die Beine stellte, das er aufgrund sich bietender Tourneen, Plattenaufnahmen und Gigs über lange Zeiträume - wohl mit kurzen Unterbrechungen - zusammenhalten konnte. Die verschiedenen Besetzungen, in denen der Trompeter Marvin „Hannibal“ Peterson, der Tubaspieler Howard Johnson, der Tenorsaxophonist Billy Harper - neuerdings Ex-Mingus-Sideman George Adams - und der Schlagzeuger Bruce Ditmas sowie einige andere New Yorker Musiker ständig vertreten sind, wirken auf der Bühne nicht wie Big Bands, sondern wie große Combos bei einer Jam Session in regelrecht familiärem Kreis. Um Gil, der jetzt mit seiner jungen - übrigens schwarzen - Frau Anita und seinen Kindern in einem u. a. auch von Billy Harper bewohnten Haus mit Künstlerstudios lebt, schart sich eine Gemeinde junger, talentierter Musiker, für die Gil nicht nur der große Boß, sondern lediglich ein „primus inter pares“ darstellt. Der völlig ergraute Komponist - schlank und drahtig wie eh und je - ist heute der gewiß jugendlichste „Grand Old Man“ im Jazz. Nicht nur immer weiterentwickelt hat er sich, sondern auch der neuen Musikauffassung - dem Free Jazz und den Rockrhythmen - öffnete er seine Musik. Er nahm Perkussionisten ins Orchester und die neue Elektronik gleich „en masse“, jedoch ohne Effekthascherei und ohne den typischen Gil-Evans-Sound aufzugeben: Da hört man E-Pianos, Clavinets, Elektrobässe und nicht selten mehrere Gitarren, vor allem gelang es ihm aber, den Synthesizer in die Big Band zu integrieren und dem Gesamtklang anzupassen, ein Beispiel, welchem andere Formationen folgten, wie sie schon die früheren Innovationen Gils aufgegriffen hatten. Schließlich bot Evans auch seinen Musikern die Möglichkeit, Arrangements für die Gruppe zu schreiben, und überraschenderweise verlor das Orchester dabei nicht seinen typischen Klang. Auf das neue Konzept machte er vor allem mit dem Album „Svengali“ - der Titel ein Anagramm seines Namens (derartige Wortbildungen waren ja bereits in Bop und Cool beliebt) - aufmerksam. Ein Teil davon wurde im Studio, der andere bei einem Konzert in der New Yorker Trinity Church aufgenommen: Neue Stücke fügen sich nahtlos ne-

ben alte Bebop-Kompositionen und Gershwins „Summertime“. Gils Vorhaben, eine Platte mit dem von ihm hochgeschätzten Gitarristen Jimi Hendrix aufzunehmen, vereitelte der Tod des Rockstars. Dennoch realisierte der Arrangeur ein Album mit Hendrix-Musik: „Gil Evans plays Hendrix“. Trompeter „Hannibal“ singt darauf die Texte, Gitarre spielen John Abercrombie und Ryo Kawasaki. Kurz vor der Plattensitzung stellte die Band diese Musik im Juni 1974 in der Carnegie Hall vor.

Dies ist für mich die beste Platte des neuen Evans-Orchesters, die freieste - vielleicht die eigentlich richtungsweisende - dagegen das Album „There comes a time“. Mit letzterer schuf Gil eine Jazz-parallele zum Happening und zur „Environment Art“ in der aktuellen Bildenden Kunst. Bei alledem sehe ich einen Zusammenhang mit Miles Davis' Musik vom Anfang der siebten Dekade: Früher hatten der Trompeter und der Arrangeur wichtige Impulse gemeinsam gegeben, nun tat es jeder für sich, aber in einer konzeptionellen Ähnlichkeit miteinander. Mehrmals hörte man, Gil und Miles planten wieder ein gemeinsames Projekt, seien gar schon am Werk: Bis jetzt kam jedoch noch kein „Output“. Evans reiste allerdings mit seiner Band nach Japan und Europa, wo man ihn nun bei mehreren Besuchen erstmals mit eigener Crew hören konnte. Er spielte auf Festivals und gab einzelne Konzerte. Vom Auftritt 1974 in Montreux gibt es auch eine Platte, die mich jedoch nicht begeistert. Gelegentlich soll bei den europäischen Gigs das elektrische Verstärkersystem nicht gestimmt haben. Auch 1978 war Gil in der Alten Welt und bereiste Deutschland mit einem Paket aus dem Evans-Orchester und einer Formation des befreundeten Ornette Coleman, dem er - wie anderen jungen Künstlern - immer schon ideelle Unterstützung zukommen ließ.

Frühe Innovationen

Trotz der neueren Konzert- und Tourneetätigkeit wird die Karriere des Gil Evans vor allem durch die - reichlich unregelmäßig erschienenen - Schallplatten markiert. Deshalb möchte ich nun wichtige Alben und davon wiederum besonders interessante Stücke betrachten, der Klarheit wegen in annähernd chronologischer Reihenfolge.

Seine ersten Schallplattenaufnahmen machte Evans mit Thornhill: Heute sind auf „Hindsight Records“ HSR-108 sechs saubere Rundfunkmitschnitte von frühen Evans-Arrangements (1947 gespielt) erhältlich: Sehr interessant natürlich die Parker-Themen „Donna Lee“ und „Anthropologie“. In beiden Fällen werden die Themen von Trompeten und Altsaxophon vorgestellt, „Anthropologie“ hat ein lang-sames Vorspiel, läuft dann aber - wie

„Donna Lee“ - über schnellem Swing. Beide Stücke haben Zwischenspiele in deftig kolorierten Sätzen, wobei sich Bop-Linien (z. T. Parker-Zitate) in gelöstem Unisonofluß entfalten. Von den Solisten paßt nur der damals blutjunge Lee Konitz ins Genre. Noch markanter als diese beiden Arbeiten wollen mir eigentlich die Schlager „Happy stranger“ und „Puttin' and takin'“ erscheinen. In diesen balladenhaften Stücken hört man bereits den charakteristischen Evans-Sound: Baßklarinetten kontrastieren in den Sätzen mit Waldhörnern, die übrigen Holzbläser mit den Trompeten, in buntem, doch keineswegs knalligem Spektrum fließen die Orchesterlinien - von den Bläsern ganz ohne Vibrato gespielt - gemächlich dahin. Auch die kurze gemeinsame Linie von Klarinette und Gitarre am Ende von „Puttin'“ ist schon ein typischer Evans-Einfall, eines seiner schlichten Filigrane.

Von der Capitol-Band unter Davis' Namen gibt es unter dem Titel „The complete birth of the Cool“ die zwölf nachträglich aufgenommenen Stücke auf Capitol 5 C 052.80 798. Erstaunlicherweise kamen auf dem obskuren Label Ozone unter Nummer 2 (wahrscheinlich als Raubpressung) Rundfunkmitschnitte von der ursprünglichen Gruppe heraus: Die insgesamt fünf Stücke dürften also älter als die 1949 und 1950 realisierten Aufnahmen auf Capitol, müßten eigentlich „ganz original“ sein. Gil Evans' „Moon dreams“ befindet sich auf beiden. Langsam vorgetragen, erinnert es ungeheuer stark an die Thomhill-Balladen, wobei die Texturen noch reicher und differenzierter sind (prägende Funktion von Horn und Tuba, in den Sätzen Wechsel und Zwischenlösungen von Homophonie und Polyphonie) und die Solisten - in der Studioversion Konitz am Alt- und Mulligan am Baritonsaxophon - jazzmäßiger improvisieren. Das mittelschnelle „Boplicity“ vermittelt kühl vorgetragene Beboplinien, auch in den arrangierten Zwischenteilen. Die Solisten sind Miles und „Jeru“ Mulligan.

Die 1957er-Aufnahmen mit Gil „plus 10“ - neu erschienen auf Prestige P-24049 unter dem Titel „The arrangers' touch“ zusammen mit Aufnahmen von Tadd Damerons Band - erinnern also, wie bemerkt, an die Capitol-Sounds. Allerdings sind die Orchesterlandschaften durchsichtiger, die Abläufe weniger dicht und die Soli länger. Statt einer Tuba hat Paul Chambers Kontrabaß eine wichtige Funktion. Unter den Bläsern ist Steve Lacy Sopransaxophon, der als wichtigster Solist und besonders eindrucksvoll auf „Ella Speed“ agiert, eine Neuheit. „Speed“ enthält auch eines jener quasi-improvisatorischen kollektiven Zwischenspiele, wie sie bereits in den Parker-Bearbeitungen für Thornhill auffielen und später - etwa beim Adderley-Feature von 1958 - in flott swingenden Passagen wiederkehrten.

Meisterstücke und Zukunftsmusik

Ober die zweite intensive Zusammenarbeit von Gil und Miles wurde schon einiges gesagt, die gemeinsamen Platten sind außerdem wohl allen Freunden des modernen Jazz - vor allem wegen Miles' Popularität - bekannt. Dem hohen Lob, das ich „Miles Ahead“ (CBS 62496) bereits erteilte, möchte ich noch hinzufügen, daß diese Musik vom ersten bis zum letzten Ton perfekt - nicht zu verwechseln mit perfektioniert oder perfektionistisch - ist! Gil schafft mit seinen Themenbearbeitungen wirklich neue Kompositionen, was er leistet, sind Wieder-Kompositionen. Und dieses ganze Album läuft ab wie eine ganz logische, ins Lot gebrachte Suite. Übrigens wurde neuerdings der Soundtrack eines Fernsehkonzerts mit denselben Titeln aus dem Jahr 1959 auf „Bepo“ 502 veröffentlicht, auch dies ein Kleinstlabel.

„Porgy and Bess“ ist das schwächste Produkt von damals (erschieden auf Fontana 682 004). Das Orchester wirkt weniger geschlossen, der Ablauf, zwar mit reizvollen Klangepisoden angereichert, die an der Opernhandlung orientiert sind und z. B. die Szene der Markthändler andeuten - ist musikalisch nicht so zwingend durchgestaltet. Wesentlich einheitlicher erscheinen mir dann wieder die „Sketches of Spain“ (CBS S 62327), obwohl das „Concierto de Aranjuez“ nach dem zweiten Satz (Adagio) aus Joaquin Rodrigues Konzert für Gitarre und Orchester stark im Vordergrund steht. Denn gerade dort breitet Gil einen herrlichen Orchesterklang mit allen Charakteristika seiner Arrangierkunst aus, und Miles übertrifft sich selbst auf dem Flügelhorn: Eine zum Steinerweichen schöne Aufnahme, die ja auch ein Hit wurde. Mir war dieses Stück anfangs zu wenig „jazzig“.

Über das „Abfallprodukt“ mit dem Titel „Quiet nights“ (CBS S 62.213) hat GH gesagt: „Sie hätten es besser nicht veröffentlicht.“ Doch mir scheint, daß gerade etwa „Once upon a summertime“ ganz in der Evans-Tradition steht, nur Davis bläst nicht allzu glänzend.

Später hat der kleine Johnny Coles ja gelegentlich einen Vice-Miles abgegeben. Schon auf der Adderley-Platte ist er dabei, dort dominiert allerdings „Cannon“ mit Eloquenz und Autorität: Auf keiner anderen Platte gefällt er mir besser. Nicht nur der Jazztradition - Gil spielt Titel von Satchmo, Fats Waller, Lester Young u. a. - zeigt sich Evans hier verbunden, sondern auch dem zeitlich parallelen Hardbop. Louis' „Struttin' with some barbecue“ und Birds „Bird feathers“ halte ich für die besten Stücke. Gil beweist nicht nur seinen Ideenreichtum beim Formieren farbiger Mischsätze, besonders klar wird, daß er wie kein anderer Komponist ideale Blechbläsersätze schreiben kann. Auf dieser Platte und der mit Steve Lacy und

Johnny Coles, welche unter dem Titel „Pacific Standard Time“ in das Blue Note Doppelalbum BST 84 493/94 gepackt sind, werden auch wunderbar lebendige Soli in die Abläufe eingefügt. Gerade Thelonious Monks „Straight, no chaser“ verwandelt Gil von einem Combothema in lebhaften Big Band-Bebop. Am Ende schichtet der Arrangeur dynamisch variierte Oktav- und Terzparallelen des Themas sowie Umkehrungen davon allmählich übereinander und läßt Steve Lacy - ein Spezialist für Monk-Themen - darüber jubilieren.

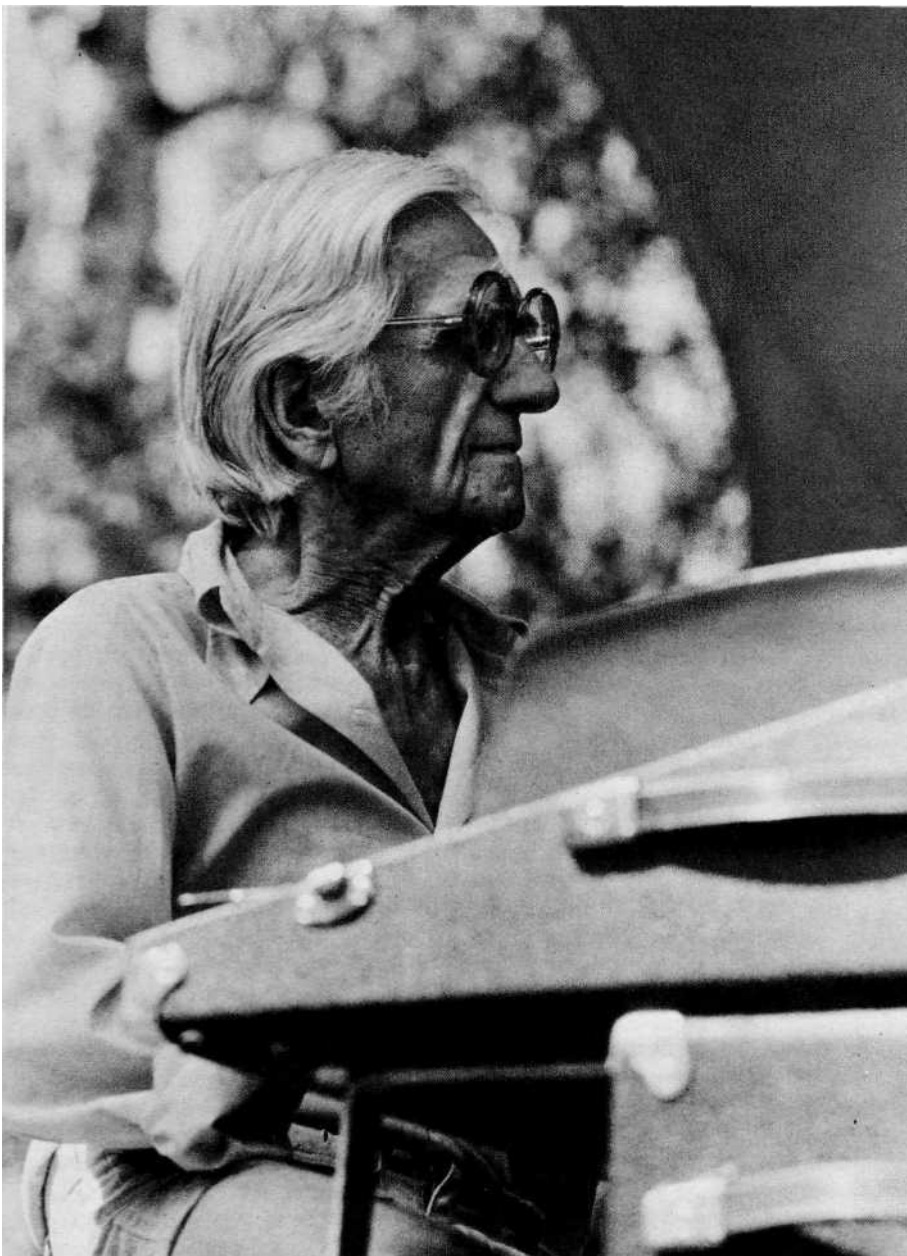
Weniger vital und entgegen dem Titel sogar ausgesprochen gedämpft ist das Album „Out the Cool“ vom Winter 60/61. Hier spielt Johnny Coles als Solist eine große und gute Rolle, neben ihm läßt nur noch der Swing- und Bopveteran Budd Johnson einen nachhaltigen Eindruck zu-

rück. Interessant ist Gils Auseinandersetzung mit George Russeis „Stratusphunk“ und dessen Idee des „Lydian Concepts“. Auf „The Individualismus of Gil Evans“ (Doppelalbum Verve 2683 045) zählt Gil den damals noch wilden Blakey-Sideman Wayne Shorter, Tenorsaxophon: Bei Kurt Weills „The Barbara song“ (aus der Dreigroschenoper) fügt er sich untrennbar mit einem Solo - fast aus einzelnen Tönen - in den lyrischen Rahmen. **Nur** mit Mühe erkennt man das Brecht-Stück wieder: „Ja, da muß man ...“ lautet der Operntext. Für mich ist diese „Wieder-Komposition“ eine der charakteristischsten und schönsten Arbeiten von Gil Evans. Doch auch die anderen Stücke, wie das erdig-bluesige „Spoonful“ mit dem bissigen Alt-saxophon von Phil Woods, sind gut. Seit „Svengali“ (Atlantic 40 528) gilt Gils Aufmerksamkeit der Elektronik, und wie-

der - man schreibt nun das Jahr 1973 - ist er einer der modernsten „composer“ im Jazz und der mit der echtsten „sophistication“ dazu. „Evans plays Hendrix“ (RCA CPL 1 0667), „Montreux '74“ (Philips RJ-6043) sowie aus dem Jahr 1976 „There comes a time“ (RCA APL 1 1057) sind die neueren Indizien zu diesem Urteil. Evans ist heute fast 71 Jahre alt - kein Alter darf man in seinem Fall sagen. Bis in diese Jahre ist er bei Konzerten - immer die Band als Ganzes, geleitet von seinen musikalischen Ideen, im Vordergrund - aufgetreten, auch in Europa. Noch kann man einiges von ihm erhoffen: Beispielsweise eine neuerliche Zusammenarbeit mit Miles Davis, den manche beinahe als Frührentner abzutun bereit sind. Übrigens erzählt man sich, Gil Evans habe ein ständiges Arbeitszimmer im New Yorker Haus von Miles, und der Arrangeur benutze es auch ... Immerhin: Auch in den letzten Jahren waren Anstöße von Davis und Evans im Jazz immer noch von einiger Bedeutung. Mag zwar die Musik von Gil Evans bis jetzt und auch weiterhin die Sache einiger weniger Individualisten unter den Jazzleuten sein, so wäre doch die amerikanische Kultur, die ja längst - ob man es nachträglich will oder nicht - zur Weltkultur geworden ist, wäre die Musik dieses Jahrhunderts (und ich meine: nicht nur der Jazz) ärmer ohne das einzigartige Werk dieses Mannes. Evans hat zahlreiche Arrangeure und Komponisten beeinflusst, etwa die heute noch recht jungen Mike Gibbs und David Matthews, aber auch seine Generationsgenossen oder die Komponisten der Altersgruppen dazwischen. Erreicht oder gar übertroffen hat jedoch keiner seinen Klangreichtum.

Günter Buhles

Die Musik dieses Jahrhunderts wäre ärmer ohne das einzigartige Werk von Gil Evans
Foto: Paul Gerhard Deker



Literaturangaben:

George Hoefer: Gil Evans - Jazz Original
 5 Down Beat Chicago 1965
 Pete Welding: Monterey Safeway
 22 Down Beat Chicago 1966
 Leonard Feather: The Modulated World of G. E.
 4 Down Beat Chicago 1967
 Albert McCarthy: Hüllentext zu Miles Ahead
 CBS 62 496
 Tom Stewart: Hüllentext zu Out Of The Cool
 Impulse A-4
 Dave Baker: Hüllentext zu Pacific Standard Time
 Blue Note 84 493/94
 Brian Priestly: A Footnote For Gilologists
 Verve 2683 045
 Ira Gitler: Hüllentext zu Evans/Dameron
 Prestige P-24049
 Philippe Charles: Hüllentext zu Evans plays Hendrix
 RCA CPL 10667
 George T. Simon: Claude Thornhill And His Orchestra
 Hindsight HSR-108
 Gerry Mulligan/Simon Korteweg: Hüllentext zu „Birth Of The Cool“
 Capitol 5C052.80.798



Foto: Darryl Pitt

Wynton Marsalis

Der Durchstarter der Saison

„Der interessanteste junge Musiker seit den 60er Jahren“ - Ron Carter.

„Wenn ich ihm zuhöre, kann ich nur froh sein, daß ich kein Trompeter bin. Stell' Dir vor, wie Wynton erst blasen wird, wenn er doppelt so alt ist wie heute“ - Art Blakey. Einleitende Bemerkung: Die Sensationspresse würde sich angesichts eines 21jährigen Popsängers, Tiefseetauchers, Schachspielers. . . , der in der entsprechenden Fachpostille zum Besten seines Genres gewählt wird, in Superlativen überschlagen. Wenn man als Jazzredakteur vor dem leeren Ideenblock sitzt, huschen an einem mitunter auch recht despektierliche Schlagzeilen vorbei: „21-jähriger deklassiert in Umfrage eines amerikanischen Jazzmagazins den alten, schwächlichen Miles Davis!“ oder „Ein neuer Satchmo - und er kommt auch aus New Orleans, der Wiege des Jazz“. Zu welcher Diktion muß nun der ansonsten mit pastellfarbengedämpften, mitunter bescheidenen Tönen agierende Verfasser einer Story greifen, um diesem eindeutigen Votum des amerikanischen Jazzpublikums gerecht zu werden, wenn nicht mit

einem derart frivolen Aufhänger und Titel wie dem obigen, und was ist nicht auch ein wahrer Jazzjournalist, der sich nicht alsbald Psychologismen über den realen Hintergrund dieses fürwahr sensationellen Resultats zurechtschmiedet und dabei ins Sinnieren gerät... Vielschichtigkeit bzw. Orientierungslosigkeit im Jazz der 80er Jahre aus der Sicht des alles in ein wohlfeil etikettiertes Schublädchen schieben wollenden Konsumenten, Mangel an Führungspersönlichkeiten, Starkultdenken, oder vielleicht nur harmlos sterndeuterische Prophetie der Fan-Gemeinde - was mögen wohl die Ursachen sein, daß ein knapp 21-jähriger Trompeter im Downbeat Leserpoll gleichsam in einem Aufwasch zum Musiker des Jahres, zum Trompeter des Jahres (mit ebenso vielen Stimmen wie Miles Davis, Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard und Don Cherry zusammen) und sein Debutalbum „Wynton Marsalis“ zur Platte des Jahres gewählt wird? Das Ereignis sollte jedoch bar jedweder Polemik per se Anlaß genug sein, ein Porträt von Wynton Marsalis zu zeichnen.

Wynton wurde 1962 als Zweitältester von

vier Brüdern in New Orleans geboren. Sein Vater Ellis Marsalis war zu dieser Zeit ein gern gesehener und gleichzeitig vielbeschäftigter Pianist in der Modern-Jazz-Szene von New Orleans. Seine Spielerfahrungen reichten von einer Zusammenarbeit mit Al Hirt bis zu einer längeren Sideman-Rolle im Julian „Cannonball“ Adderley Quintett. Wynton meint dazu: „Die Präsenz meines Vaters war unerhört wichtig für mich, aber, obwohl wir alle in der Familie in gewissem Maße musikalisches Talent besitzen, waren (und sind) wir doch keine musikalische Familie in dem Sinne, daß die Basis unserer Koexistenz von der Musik getragen wird. Der Vorteil lag vor allem darin, daß ich meinen Vater immer zu Gigs begleiten und ihm dabei zuhören und darüber hinaus in Vaters LP-Sammlung tüchtig wühlen konnte.“ Als Wynton sechs Jahre alt war schenkte ihm Al Hirt, in dessen Band Vaters Ellis eben spielte, eine Trompete. Bis zum Eintritt in die High-School beschäftigte sich Wynton aber nicht allzu oft mit dem Horn. An der High-School gab es jedoch einige gute Trompeter und durch

diese sich eben zwangsläufig ergebende Situation wurde Wyntons Ehrgeiz unheimlich geschürt. Ab diesem Zeitpunkt begann er sich auch intensiv mit der Musik eines Miles Davis, John Coltrane, Fats Navarro, Louis Armstrong und Clifford Brown zu beschäftigen. Insbesondere Brown hinterließ bei Wynton einen nachhaltigen Eindruck: „Ich kannte bis dahin keinen Trompeter, der so spielen konnte wie er. Es war einfach unglaublich!“

Die High-School-Zeit nutzte Wynton jedoch nicht nur bei verschiedensten Lehrern zur Intensivierung des Jazzstudiums (insbesondere sollte hier der Name John Longo erwähnt werden, der mittlerweile in Mercer Ellingtons Broadway Band mit „Sophisticated Ladies“ dem Duke seine Referenz erweist), sondern es war auch die Phase, die davon geprägt war, daß sich Wynton vorzugsweise der klassischen Musik zuwandte. „Wynton beschäftigte sich mit klassischer Musik, weil ihm einmal gesagt wurde, Schwarze könnten sich nicht in klassischen Gefilden bewähren. Als er das erste Mal mit einem Orchester arbeitete, spielten die Oboisten absichtlich out of tune, nur um Wynton aus dem Konzept zu bringen. Aber das scheint gerade der Background zu sein, den er bevorzugt. Wenn du zu ihm sagst ‚Nein, so nicht!‘, dann ist Wynton am besten“, erzählt dazu Branford, Wyntons 13 Monate älterer Bruder. Wynton sollte auch in dieser Sparte seinen Weg machen. Ein erster Preis beim Eastern Music Festival in North Carolina (1977) zeugt von diesem Selbstverständnis, das er der Klassik entgegenbrachte. Darauf folgend führte Wynton mit dem New Orleans Symphony Orchestra Haydns Trompetenkonzert und J. S. Bachs „Brandenburgisches Konzert Nr. 2“ konzertant auf, nachdem er sich nur für kurze Zeit mit der Piccolo-Trompete auseinandergesetzt hatte. Nach dem High-School-Abschluß verbrachte er einige Monate in Tanglewood, um dort unter einigen der bekanntesten Dirigenten (u. a. Zubin Mehta) zu arbeiten. 1979 erhielt Wynton für die Juilliard School of Music ein Stipendium, er setzte seine Klassikstudien fort und trat als Solist mit der Brooklyn Philharmonie und der Mexico City Symphony auf. Dies sollten auch die bis dato letzten Ambitionen in Richtung klassischer Musik sein, obwohl Wynton nach wie vor damit spekuliert, ein Klassik-Album zu produzieren.

Die Übersiedlung nach New York ermöglichte es Marsalis jedenfalls, neben der Arbeit in diversen Broadwayshows (z. B. „Sweeney Todd“) die Infrastruktur im Big Apple zu nützen, um vermehrt Studioaufnahmeterminen zu realisieren und mit jungen Musikern in verschiedenen Jazzclubs aufzutreten, ohne jedoch dabei das Studium an der Juilliard School of New York zu vernachlässigen. Bobby Watson, damals Altsaxophonist der Jazz Messengers und damit beschäftigt, u. a. mit James

Charakteristisch für Wynton Marsalis sind sein vital-kraftvoller, auf der Tradition der Trompete im Jazz aufbauender exakt, trocken, akademisch-intellektuell gesetzter Ton, seine Meisterschaft, sowohl im Bebop-Powerhouse loszulegen, als auch Balladen sensibel zu interpretieren.

Williams Arrangements für eine Art Blakey Big Band zu schreiben, hörte Wynton Marsalis bei einem Clubauftritt und engagierte ihn samt Bruder Branford gemeinsam mit den Eubanks-Brüdern Robin und Kevin für eine Europatournee des Art Blakey-Tentetts im Sommer 1980.

An den 2. Tag des Jazzfestivals Wiesen/Burgenland 1980 denke ich (als Jazzfan) heute noch gerne zurück: Die Stimmung wurde damals durch das in glänzender Spiellaune befindliche Johnny Griffin Quartett angeheizt, das nach drei Stunden Bebop at its best mit dem überragenden Ronnie Mathews nicht und nicht von der Bühne wollte. 0 Uhr 30 war es schon geworden, als die Mannen der Art Blakey Big Band auf die Bühne kamen, die eigentlich nur kurzfristig für die ausgefallene John Lee Hooker Blues Band eingesprungen waren. Was aber dann folgte, wurde für mich zum Eindrucksvollsten, was ich je bei einem Live-Konzert erlebt habe. Neben diversen Drum-Battles, die sich Blakey mit Billy Hart, Kenny Washington und John Betsch lieferte, gesellten sich bei den beiden Jazz Messengers Klassikern „Blues March“ und „Moanin“ noch Chico Freeman, Anthony Braxton, Donald Smith und Reggie Workman hinzu und legten los, was das Zeug hielt. Halb vier morgens war es schließlich, als wir müde, aber glücklich das Festivalgelände verließen.

Bei dieser ersten Europatournee konnte Wynton zwar in einigen Chorussen seine große technische Fertigkeit beweisen, doch war er ansonsten allzu sehr an das Ensemblespiel gebunden. Eklatant fiel der damals 19jährige Marsalis der europäischen Kritikergemeinde nicht auf. Es wurde ihm zwar Leichtigkeit, voller Ton und klare Artikulation, mit der er das Spektrum von Brown, Morgan und Hubbard umspannt, attestiert, doch gleichzeitig auch davon gesprochen, daß Marsalis noch

über keine eigengeprägte Stimme verfüge. Während dieser Tournee wurde für Wim Wigt's Timeless-Label beim Northsea Jazz Festival und in Montreux live mitgeschnitten. „Diese LP mit dem Tentett (im Downbeat zwar mit 5 Sternen bedacht) ist schrecklich. Ja, ich mochte diese Big Band nicht all zu sehr. Ich zog das Sextett vor“, meinte Wynton Marsalis zu dem Mitschnitt. Nach der Big Band-Tournee trat Wynton schließlich die Nachfolge des Exilrussen Valery Ponomarev an, der immerhin an die sechs Jahre Blakeys Botschaft in die Welt hinaustrug. Mit kurzen Unterbrechungen (in dieser Zeit übernahm Wallace Rooney seinen Part) blieb Wynton bis Anfang 1982 bei den Jazz Messengers. Es sollte eine Phase seiner Karriere werden, die von gänzlich anderen Vorzeichen ausging. Hatte Wynton an High-School und Juilliard das akademische Rüstzeug mitbekommen, so wurde Blakeys Road-School zur Jazzreifeprüfung für Marsalis: „Ich lernte sehr viel von Art. Er sagte aber zu mir nie, in welcher Tonart ich spielen sollte. Er erzählte mir Geschichten über Clifford. Ich lernte nichts über Trompetentechnik... I just learned about playing music!“

Charakteristisch sind sein vital-kraftvoller, auf der Tradition der Trompete im Jazz aufbauender, exakt, trocken, akademisch-intellektuell gesetzter Ton, seine Meisterschaft, sowohl im Bebop-Powerhouse loszulegen, als auch Balladen sensibel zu interpretieren (dazu zwei typische Hörbeispiele: „Fuller love“ auf „Keystone 3“ entspricht „In case you missed it“ auf „Album Of The Year“ bzw. „My funny Valentine“ auf „Live at Bubba's“) und die perfekte Instrumentbeherrschung. Ein oft ins Spiel gebrachter Ansatzpunkt der Kritik an Marsalis: seine pseudo-barocke, sich in Staccato-Spiel oder wahnwitzigen Achtel- bzw. Sechzehntelläufen manifestierende klassizistisch-manieristische Spielauffassung! Wynton dazu selbstkritisch: „Mein Spiel ist wirklich nicht spontan genug, ich spiele auch zu viele Achtelnoten. It's not open enough! Ich muß da noch einiges lernen.“ Wyntons Musizierideal brachte alsbald in überschwenglichen Pressenotizen viel Kritikerlob und Platz 1 im Downbeat Kritikerpoll 1981 in der Sparte Trompetentalent ein. Aber auch die „vergleichende Jazzphrasierungsforschung“ öffnete wieder ihre Pforten, um Wyntons Spiel u. a. in die bereits übervollen Kästchen mit den Aufschriften: der frühe Miles, Clifford Brown, Fats Navarro oder Lee Morgan abzuschieben.

Auch in Musikerkreisen löste Wynton Marsalis vernehmbare Resonanz aus, George Butler, seines Zeichens CBS-Manager, machte auch Herbie Hancock auf Wynton aufmerksam. Er sandte Herbie ein Tonband, das einerseits Aufnahmen Wyntons mit dem New Orleans Symphony Orchestra (Vivaldis Doppel-Trompetenkonzert) und andererseits Duoeinspielungen Wyn-

tons mit seinem Vater Ellis enthielt. „Wynton's Ton, sein Timing, seine Ideen - It killed me“, meint Hancock, der damals mit der Vorbereitung einer V. S. O. P.-Tournée beschäftigt war. „Freddie Hubbard und Wayne Shorter hatten Terminschwierigkeiten, und so kam mein Manager David Robinson auf die Idee, Wynton mit auf Tour zu nehmen. Bis dahin hatte ich ihn noch nie live gehört. Ich sah ihn dann bei einem Club-Date in New York mit den Jazz Messengers und ich war von seiner Bühnenpräsenz und seiner Eigenpersönlichkeit sehr angetan.“ Die sechswöchige Tournee im Sommer 1981, die Wynton Marsalis zusammen mit Herbie Hancock, Ron Carter und Tony Williams auch nach Europa und Japan führte, wurde ein durchschlagender Erfolg. (Übrigens wurde in Tokio für CBS das jetzt veröffentlichte Doppelalbum produziert, das neben Monk-Klassikern wie „Round midnight“ und „Well you needn't“ auch Hancocks „The sorcerer“ und „The eye of the hurricane“ sowie Stücke von Carter und Williams enthält.) Herbie war es auch, der die Realisierung des CBS-Vertrags für Wynton unterstützte. Es wurde auch gemunkelt, daß ein gewisser Miles (who?) ein gutes Wort für Marsalis eingelegt haben soll.

Im September 1981 nahm Wynton schließlich sein Debutalbum auf, das sich schlicht „Wynton Marsalis“ nennt. Mit der V. S. O. P.-Rhythmusgruppe und Bruder Branford (Saxophone) wurden vier Titel in Tokio, mit seinem Quintett (Kenny Kirkland, Klavier, Clarence 'Seay, Baß, bzw. als Gast Messenger-Bassist Charles Fambrough, und Jeff Watts, Schlagzeug, drei Titel in New York eingespielt. Die LP wurde auch kommerziell ein Erfolg und

placierte sich neben LPs von David Sanborn, Quincy Jones oder Spyro Gyra (was Wynton von dieser Musik hält, überlasse ich Ihrer Phantasie!), in den Top Ten der bestverkauften Jazz-LPs.

Die kompositorische Tätigkeit Wyntons hält sich noch in Grenzen. Drei Stücke seines CBS-Albums stammen von ihm, für das Jazz Messengers-Songbook steuerte er nur eine bisher veröffentlichte Komposition bei: „Waterfalls“ auf „Keystone 3“. Er bekennt: „Ich bin kein guter Komponist, aber ich versuche, alles zu machen. Ich studiere eben!“

Zur Zeit arbeitet Wynton Marsalis mit seinem Quintett, dem neben Bruder Branford Marsalis, der mittlerweile einen eigenen CBS-Vertrag unterzeichnete, noch Pianist Kenny Kirkland, Bassist Phil Bowler (Ex Rahsaan Roland Kirk) und Drummer Jeff Watts angehören. Eine Europatour für den Sommer 1983 wurde bereits fixiert.

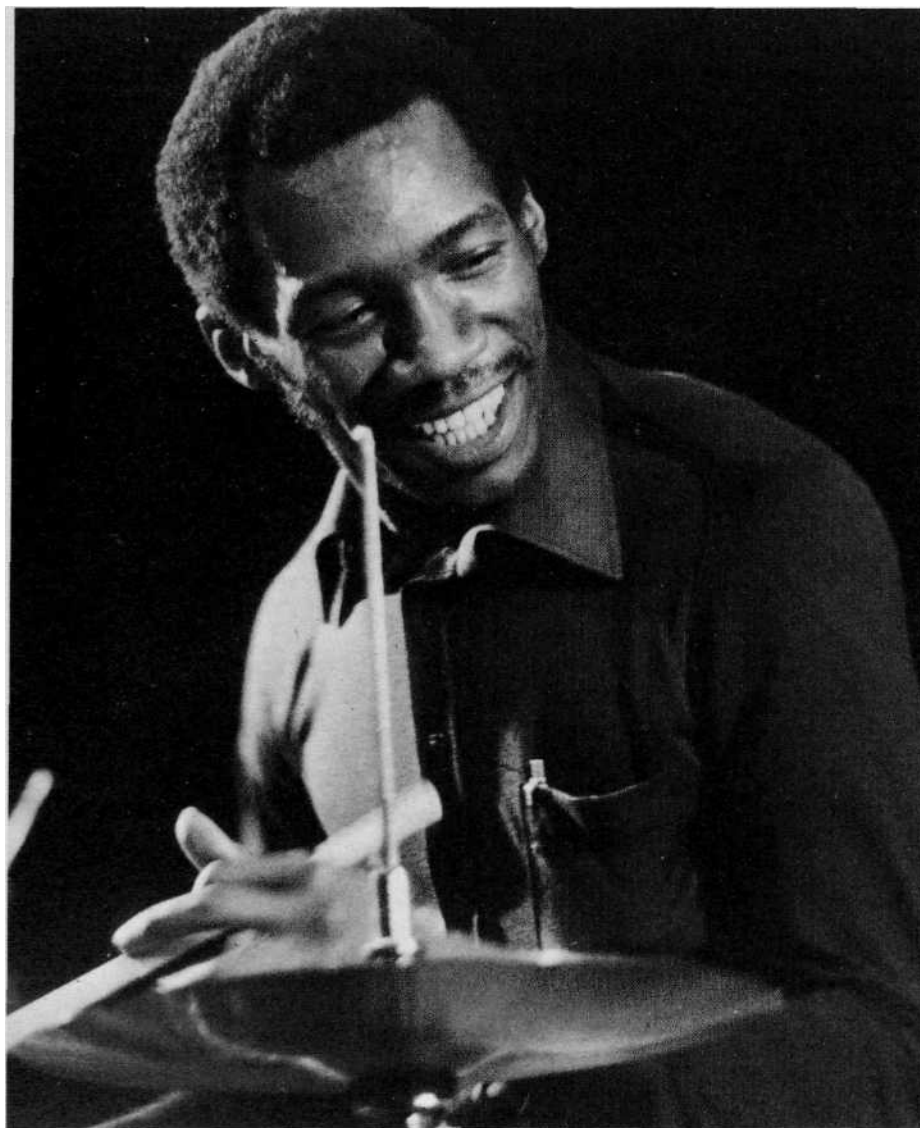
Abschließend sollen noch zwei interessante LPs Erwähnung finden: Chico Freemans „Destiny's Dance“ (Anspieltip „Wilpan's Walk“ mit Chico Freeman ts, Wynton Marsalis tp, Bobby Hutcherson vib, Dennis Moorman p, Cecil McBee b, Ronnie Burrage, dm, und Paulinho da Costa perc, sowie „Father and Sons“, ein Marsalis-Familientreffen mit Ellis am Piano, der auch alle Kompositionen beisteuerte und natürlich Branford und Wynton. (Seite 2 wird von Vater und Sohn und von Chico Freeman bestritten.) Übrigens, aus dem Hause Marsalis darf man vom nunmehr 16jährigen Jason, der sich der Posaune zuwandte, einiges erwarten. Auch der jüngste Marsalissprößling, sechs Jahre alt, verfügt laut Wynton über ein perfektes Gehör. Also nach den Teagardens, Dorseys, Heaths, Freemans und Jones' eine weitere Jazzfamilie!

Wynton Marsalis, sicherlich noch kein Charisma versprühender Neuerer, aber ein junger Musiker, der imstande ist, dem Jazz der 80er Glanzlichter aufzusetzen, er wird vielleicht bald doch ein weiterer Großer des Jazz aus New Orleans wie Jelly „Roll“ Morton, Sidney Bechet oder Louis Armstrong sein.

Edgar Weber

Plattenhinweise

Wynton Marsalis: Wynton Marsalis (CBS 85404)
 Art Blakey and the Jazz Messengers Big Band: Live at Montreux and Northsea (Timeless SJP 150)
 Art Blakey and the Jazz Messengers:
 Live at Bubba's (Toledo INT 147.529)
 Album of the Year (Timeless SJP 155)
 Straight Ahead (Concord CJ-168)
 Keystone 3 (Concord CJ-196)
 Chico Freeman: Destiny's Dance (Contemporary 14008)
 Father and Sons (CBS 37972)
 Herbie Hancock Quartet: Herbie Hancock, Wynton Marsalis, Ron Carter, Tonny Williams (CBS 22219)



Ein „Aussteiger“ auf dem Weg zum Erfolg

Alvin Queen

Der Schlagzeuger Alvin Queen gehört zu jener Handvoll begabter Musiker der jüngeren Generation, die sich nicht damit begnügen, darauf zu warten, daß sie jemand entdeckt, oder die sich - einmal entdeckt - auf diesen erworbenen Lorbeeren ausruhen wollen. Dieser Weg scheint ihm zu billig und die faulen Kompromisse, die es da musikalisch wie kommerziell zu machen gilt, um sich „oben“ zu halten, sind ihm zuwider. Schon mit 25 Jahren stellte er sich auf eigene Füße und wurde von dann ab seines eigenen Glückes Schmied. Dank seiner ungewöhnlichen Einsatzfreude, Intelligenz und Konsequenz ist er heute diesem Traumziel näher, als viele seiner Kollegen, die von

dieser Unabhängigkeit immer nur reden . . .

Begonnen hat bei dem 1950 in der Bronx geborenen fünften Kind einer Arbeiter-Familie alles unheimlich früh und geschenkt bekam er bei diesem steilen und doch harten Weg nach oben nichts, wenn man einmal davon absieht, daß der 8jährige Alvin, der sich als Schuhputzer ein paar Cents hinzuverdienen mußte, von seinem ersten festen Kunden einen Kredit für die ersten Schlagzeuglektionen bekam. Nur vier Jahre später feierte er als 12jähriger dann schon Platten-Premiere, gleich in einer Aufnahme zusammen mit John Coltrane und Horace Silver! Sechs Jahre später schaffte er dann den kleinen, doch

entscheidenden Schritt vom „Wunderkind“ zum Profi und geht mit Horace Silver für 9 Monate auf US-Tournee. Darauf folgt ein Jahr bei George Benson, danach nicht ganz so lange bei Stanley Turrentine. Mit dem Trompeter Charles Tolliver kommt Queen 1970 erstmals nach Europa. 1973 engagiert ihn Horace Silver erneut - Billy Cobhams Platz ist leer - zusammen mit Musikern von „Blood, Sweat And Tears“. 1975 macht er sich selbständig, zieht nach Boston, landet 1977 wieder in New York und beschließt im Jahr darauf - wieder mit Tolliver in Europa - sich in Genf niederzulassen.

Seitdem gilt Alvin Queen als einer der vielseitigsten und deshalb wohl auch gefragtesten Schlagzeuger in Europa. Als einer der ganz wenigen vermag er gleichermaßen perfekt einen Jay McShann oder Harry „Sweets“ Edison zu bedienen, wie einen Pharao Sanders oder einen Randy Weston.

Als ich Alvin Queen zum ersten Mal vor nun gut 2 Jahren über den Weg lief - ich produzierte damals eine Video-Aufzeichnung des Eddie „Lockjaw“ Davis Quartetts im Münchner ‚domicile‘ mit Horace Parian, Reggie Johnson und eben Alvin Queen (auch nachzuhören bei ENJA 3057) - war Queen die eigentliche Überraschung für mich. Mit traumwandlerischer Sicherheit und grenzenloser Technik setzte er seine Ideen um, ohne sich dabei auch nur ein einziges Mal geschmack- oder rücksichtslos nach vorne zu drängen. Seine Besen waren einfach immer nur „da“, schoben an, ohne zu pushen oder gar zu schubsen, füllten blitzschnell Löcher auf, ergänzten Ideen der Mitspieler und bisweilen ließ er gar in kurzen Soli mehrdimensionale polyrhythmische Kabinettstückchen vom Stapel, daß mir einfach die Luft wegblieb. Wohlgemerkt, das alles geschah leise, zurückhaltend und äußerst geschmackvoll und hob sich für mich wohltuend von den sonst so üblichen exhibitionistischen Schlagzeugorgien ab.

Das ist auch bei seinen Schallplatten nicht anders: selbst auf seinem eigenen Label (Nilva Records Inc., 34 Ave. Henri Golay, CH-1219 Le Lignon/Genf), das bislang noch im Selbstvertrieb läuft, spielte er sich nie nach vorne, sondern musizierte zusammen mit seinen Kollegen, sei es nun bei den Hardbop-Aufnahmen mit Schweizer Musikern auf „Alvin Queen in Europe“ (NQ 3401) oder der Ghana gewidmeten „Ashanti“, u. a. mit John Hicks und Dusko Gojkovic (NQ 3402) oder der jüngsten Funky-Scheibe „Glidin and Stridin“ im Trio mit Junior Mance (NQ 3403). Man wird von Alvin Queen noch hören. Und mit Sätzen auf den Lippen wie „wer ein Jahr spielt und eine Million verdient, macht nicht Musik, sondern Show-Business“ ist der Name Alvin Queen wahrlich ein Trost für die Zukunft.

Hans Ruland



Foto: Klaus Schulz

Begegnung mit einem Jazzpionier

Ernst Landl

Sein Name wird den wenigsten Jazzfreunden geläufig sein. Für die deutschen Altjazzler hat er kaum den guten Klang wie die Namen Fritz Schulz-Reichel, Brocksieper, Zacharias oder Berking, und in Wien scheint er völlig vergessen. Möglicherweise kennen ihn einige Platten-sammler noch von einigen zerkratzten Elite-Spezial-Schellacks. Wahrscheinlich ist auch der eine oder andere aufmerksame Leser der Lange-Discographien auf seinen Namen gestoßen, den Namen eines echten Eurojazz-Pioniers: Ernst Landl, gebürtiger Wiener und Wahlschwede.

Sicher gehörte das kleine Österreich nie zu den markanten Jazzländern der Zwischenkriegszeit. England, Frankreich, das Deutschland der Weimarer Republik, Holland aber auch Dänemark oder die Tschechoslowakei hatten auf diesem Musikgebiet wesentlich mehr zu bieten. Zu stark war die österreichische Musiktradition mit ihren „goldenen“ und „silbernen“ Operetten, ihren Strauß-Walzern und der Wiener Volksmusik, als daß der Jazz sofort hätte Fuß fassen können. Doch gerade bei einer Vielzahl österreichischer Musiker, ausgebildeten Symphonikern ebenso wie Unterhaltungsmusikern setzte in den zwanziger und dreißiger Jahren eine starke Vorliebe für den Jazz ein, die interessanterweise auch mit der Fähigkeit diesen zu spielen - oder zumindest nachzuspielen - gepaart war. Mögliche Ursache dafür dürfte nicht zuletzt die ethnologische Vermischung, speziell in Wien, gewesen sein, wo tschechisches und jüdisches Musikantentum mit der bodenständigen Musikalität eine fruchtbare Verbindung einging.

Einer, der schon frühzeitig vom Jazzbakterium infiziert wurde, war Ernst Landl, geboren am 12. Februar 1915 in Wien als jüngstes von vier Kindern einer Kinomusikerin. Musik und Film als erste Kindheitseindrücke sind für Landls weiteres Leben bestimmend geblieben. Die Musik wurde sein Beruf, das Filmen und Photographieren blieb bis zum heutigen Tag sein Hobby. Ein Alt-Fan, Kurt Flandrak, sieben Jahre älter als Landl, brachte die ersten Jazzplatten mit und weckte damit Interesse und Liebe zu der neuartigen Musik. Konservatoriumsbesuch und erste Engagements als Schlagzeuger und Pianist in Kinos und Tanzcafes waren die nächsten Stationen. Landls ad libitum-Improvisationen sorgten von Anfang an für den Unmut von Lokalbesitzern und Kapellenleitern und für Aussprüche wie „Die Jazz vom Landl vertreibt uns die Gast“. Noch keine zwanzig Jahre alt war Landl, als ihn der vor einigen Jahren verstorbene Trompeter Fred Küssling endgültig für den Jazz entdeckte. Landl spielte damals im Wiener Cafe Ungarhof. Auf Vermittlung von Küssling, von dem Landl auch seinen Spitznamen „Nesty“ (für Ernest) erhielt, kam er in das Orchester des Trompeters, Klarinettenisten und Sängers Bobby Sax, der in den dreißiger Jahren die authentischste Jazzband Wiens leitete.

Als Sohn eines berühmten Mediziners, des Augenarztes Professor Moritz Sachs, war er finanziell so unabhängig, daß er Lokalbesitzern kaum Konzessionen machen mußte. Sein Orchester war eindeutig an der amerikanischen Casa Loma Band orientiert. Notenmaterial und Schallplatten

bestellte er direkt in den Staaten und in seiner Band saß eine Reihe talentierter Instrumentalisten, unter anderem der Trompeter Joschi Wimmer und der Posaunist Friedrich Meisinger. Ernst Landl fungierte im Bobby Sax Orchester auch als Arrangeur, was sich etwa so abspielte: Zuerst spielte er die Melodie eines Stückes auf dem Klavier vor, dann probten die Bläser die Melodie unisono, während Landl schon die Nebestimmen setzte. Oft kam es dabei zu Änderungen und Vorschlägen aus der Band, so daß man an die Arbeitsweise der Ellington Band denken muß. Plattenaufnahmen gibt es aus dieser Zeit nicht, obschon Sax in einer früheren Phase mit seiner Band einige Titel für sein eigenes Label „Saxon“ einspielte, darunter die „Creole Rhapsody“, „Somebody stole my gal“, „Nobody's sweetheart“ und andere. Zu Landls markantesten Arrangements gehörte der „West End Blues“, in dem er Armstrongs Einleitung von den beiden Trompetern Wimmer und Küssling und dem Posaunisten Meisinger dreistimmig intonieren ließ. Dieser Einleitung folgte dann ein vierstimmiger Saxophonsatz.

Immerhin war das Bobby Sax Orchester im Wiener „Graben Cafe“ 1934 so sensationell, daß der Bandleader Autos der Marken Mercedes und Bentley fahren konnte und die Band eine Einladung zu einer Nordafrika-Tournee erhielt. Diese Tournee machten Landl und Sax selbst allerdings nicht vollständig mit und Landl begann 1935 verstärkt Auslandsengagements wahrzunehmen. In Prag lernte er den Pianisten Joe Turner kennen, in Mon-

te Carlo spielte er zusammen mit Eddie Brunner und Stephane Grappelli und längere Zeit hielt er sich in Portugal auf. Der Kriegsausbruch überraschte ihn in Norwegen, wo er zusammen mit dem Swing-Akkordeonisten Cecil Aagat musizierte. Zum Unterschied von einigen jüdischen Musikern der Landl Band, die sich wohlweislich nach Indien absetzten - darunter der legendäre Pianist Tümpelfeld und der Trompeter Ossi Fleischer - kehrte Landl nach Wien zurück, mußte aber bald erkennen, daß die neuen Machthaber ihm und seiner Musik alles andere als wohlgesinnt waren.

Er gehörte zu den ersten „Verbotenen“, wie ein Dokument des „Reichsführers SS und Chef der Deutschen Polizei“ beweist, in dem Landls Swing-Komposition „Onkel Iwan“ für unerwünscht erklärt wurde, weil es sich dabei um eine Nachahmung „amerikanischer Hotmusik“ handelte. Vorübergehend zur Wehrmacht eingezogen, mußte sich der Pianist sogar wegen Wehrkraftzersetzung vor einem Kriegsgericht verantworten.

Trotzdem fällt eine der wesentlichsten Perioden in Ernst Landls Jazzschaffen in die Kriegszeit. Zusammen mit dem Swinggeiger Herbert Mytteis, den Landl schon vom

Ernst Landl mußte erkennen, daß die Machthaber ihm und seiner Musik alles andere als wohlgesinnt waren. Er gehörte zu den ersten „Verbotenen“. Seine Swing-Komposition „Onkel Iwan“ wurde für unerwünscht erklärt, weil es sich dabei um eine Nachahmung „amerikanischer Hotmusik“ handelte.

Wiener Klarinettenisten und Saxophonisten Rudy Kregcyck vervollständigt und spielte in der „Steffi Diele“, einer Hotelbar im Zentrum Wiens, gegenüber dem Stephansdom. Viele Jazzmusiker der Nachkriegszeit, Roland Kovac oder Fatty George etwa, bekamen hier, mitten im „Totalen Krieg“, ihre ersten Jazzerlebnisse vermittelt. Gelegentlich organisierten Landl und Mytteis auch größere Formationen, „Mytteis, Landl & Co.“ genannt, mit denen sie dann in Wiener Kinos konzertierten.



Bobby Sax Orchester mit Ernst Landl (hintere Reihe, links außen) Foto: Archiv Klaus Schulz

Konservatorium her kannte und mit dem er früher gelegentlich im Lokal „Zum dummen Kerl“ in den Mariahilfer Straße zusammentraf, gründete er eine Band, die im Stile des „Quintette du Hot Club de France“ musizierte. Mytteis war ein Geigenvirtuose, Absolvent der Meisterklasse, dessen Repertoire von der klassischen Violin-Literatur bis zu den Swing-Nummern „Lady be good“, „Jeepers creepers“, „Undecided“ oder „Tiger Rag“ reichte. Überdies war er ein Original, dessen Eskapaden noch heute in Wiener Musikkreisen nostalgisch verklärt kursieren. Das Quintett wurde durch den italienischen Fremdarbeiter und Gitarristen Vittorio Duccini, durch den französischen Drummer Arthur Motta - er spielte später selbst bei Django Reinhardt - und den

Ein Unterfangen, das einige Courage erforderte. Manchmal wurden diese Konzerte durch einen Fliegeralarm frühzeitig beendet, manchmal wurden die jugendlichen Besucher, die „Schlurfs“ (in Deutschland „Swing Heinis“ genannt), verhaftet und solange präpariert, bis sich einige „freiwillig“ zur Waffen-SS meldeten, und manchmal gab's auch Anzeigen bei der Reichsmusikkammer, so etwa, wenn der „Jazzmusiker“ Heinz Sandauer in Uniform im Publikum saß und die Aufführung des „One o'clock jump“ als „Jazzorgie“ meldete.

Plattenaufnahmen aus dieser Zeit sind allerdings nicht sehr ergiebig. Einige Begleitungen von populären Sängerinnen wie Gretel Rath oder Jane Tilden, lassen sagenweise den Swing und Ideenreich-

tum der kleinen Besetzung von Ernst Landl erahnen. Exportaufnahmen für Odeon mit „heißen“ Titeln wie Mytteis' „Toccata“ und „Steffi Swing“ sind nie erschienen, die Matrizen leider verschollen. In den letzten Kriegsmonaten gehörte Ernst „Nesty“ Landl zum „Wiener Tanzorchester des Reichsrundfunks“. Dieses Orchester konnte, ja mußte sogar, ähnlich wie Lutz Templin als „Charlie“, Jazz für Propagandasendungen für die besetzten Ost-Gebiete produzieren.

Nach Kriegsende arbeitete Landl zunächst im ersten, groß besetzten „Wiener Tanz Orchester“ von Horst Winter im amerikanischen Soldatenclub „Esquire“, bald aber trat er für die Schallplattenmarke „Elite Spezial“ und deren Austrophon-Label mit seinem „Hot Club Vienna“ in Erscheinung. Dieser „Hot Club“ war eine Studioband, in der die besten Jazzmusiker der ersten Nachkriegsjahre vereinigt waren. Theo Ferstl zum Beispiel, der während des Krieges bei Heinz Wehner Trompete spielte und dessen „Delphi-Fox“ zu einem der besten Titel des „Hot Club Vienna“ zählte. Oder Leo Egenberger, ein junger Gitarrist, der die Musik Django Reinhardts in sich aufnahm wie wenige andere. Zusammen mit Mytteis ist er Solist auf dem Titel „Harte Nüsse“. Dann Fred Krippner, ein hochkarätiger Swingklarinettist, dessen Karriere leider durch den Alkohol frühzeitig ruiniert wurde. Und schließlich Hans Koller, dessen Tenorsoli damals schon herausragten. Er führte dann den „Hot Club Vienna“ schließlich als modernisiertes Bebop-Oktett in Eigenregie und als ständige Band weiter. Ernst Landl arbeitete später vorwiegend als Solopianist. Seine Jazzambitionen drängte er etwas zurück. Für ihn, der im Kriege buchstäblich alles außer dem nackten Leben verloren hatte, war es wichtig, wieder eine Existenz zu finden. First-class-Hotels verpflichteten ihn und häufig gab er seiner Neigung nach und improvisierte auch in den Hotel-Bars in der Art Teddy Wilsons, garniert mit einem Schuß „Stride-Piano“. 1958 ging er nach Schweden, zunächst nur für ein kurzes Engagement. Man schätzte ihn dort vor allem als Exponenten der Wiener Musik. TV-Auftritte mit Anita Lindblom, Radiosendungen und Konzerte sorgten für reichliche Arbeit. Auch Jazz spielte er noch gelegentlich, beispielsweise mit dem Geiger Hasse Kahn. Staatsbürgerschaft, Volkspension und einen ruhigen Lebensabend an der Seite seiner schwedischen Frau hat sich der ehemalige Vollblut-Swingmusiker und liebenswerte Mensch Ernst Landl wahrlich verdient. Einmal im Jahr kommt er auf Besuch nach Wien. Dann trifft er alte Musikkollegen, sofern sie noch leben. Jedes Jahr werden es weniger. Und er erzählt den Jüngeren aus einer unvorstellbaren Zeit, in der man sogar sein Leben riskierte, aus Liebe zum Jazz.

Klaus Schulz



Jazzsolist, Komponist, Arrangeur, Dozent, Bandleader: Ulrich Beckerhoff

PÜFFTENTEST MIT ULRICH BECKERHOFF UND ED KROGER

Uli Beckerhoff und Ed Kroger gehören bereits seit den 60er Jahren zu den maßgeblichen Musikern auf der deutschen Jazzszene. In ihrer künstlerischen Tätigkeit spiegeln sich inzwischen fast zwei Jahrzehnte deutscher Jazzgeschichte. Da beide seit vielen Jahren musikpädagogisch tätig sind, konnten sie ihr Können und ihre musikalische Kompetenz schon an die nächste Generation weitergeben. Auch im Ausland genießen Uli Beckerhoff

und Ed Kroger hohes Ansehen. Zu Recht wird Uli Beckerhoff international als einer der wichtigsten jüngeren Trompeter bezeichnet. Die Liste der Musiker, mit denen beide zusammengearbeitet haben, liest sich wie ein „Who's who“ des Jazz. - In der Gruppe Changes spielen sie - sehr erfolgreich - seit ein paar Jahren gemeinsam, was lag also näher, als Uli und Ed gemeinsam zu einem Plattentest zu bitten, was sich auch aus geografischfin

Überlegungen anbot, da beide in Bremen wohnen. Doch zunächst einige biografische Daten: **Ulrich Vanek**

Uli Beckerhoff wurde 1947 in Münster geboren. Er begann mit 15 Jahren Trompete zu spielen. Ein Jurastudium brach er zugunsten eines Musikstudiums in Münster und Köln ab. Zunächst spielte er in lokalen Gruppen und gewann 1966 und 1967 erste Preise beim internationalen Jazz-Jamboree in Osnabrück; 1971 erster Preis beim Jazzfestival in Loodsdrecht (Niederlande); Gruppe Jazztrack mit Heinrich Hock und Wolfgang Engstfeld; mit dieser Gruppe Europa- und Deutschland-Tourneen; Teilnahme an Jazzfestivals u. a. in Metz, Frankfurt, Burghausen und Moers; mit Jazztrack und als Solist 1973 und 1974 beim Baden-Baden New Jazz Meeting. Für einige Konzerte und Rundfunkproduktionen stellte er 1974 ein Quintett zusammen: Jasper van't Hof, Palle Danielson, Edvard Vesala und Wolfgang Engstfeld. 1975 Auftritt bei den Berliner Jazztagen mit Jazztrack und dem Michael Gibbs Orchestra. Mit Joachim Kühn, Wolfgang Dauner, Zbigniew Seifert, Joe Haider, Charlie Mariano, Peter Trunk, Albert Mangelsdorff, Rainer Brüninghaus, Michel Herr, Philip Catherine u. a. machte Uli Beckerhoff Workshops, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen in Deutschland und den Niederlanden, in Belgien, in der Schweiz und in Spanien. 1976 gründete er mit Wolfgang Ekholt die Gruppe Riot; mit dieser Gruppe diverse Tourneen in das europäische Ausland und Festivalauftritte u. a. in Frankfurt, Hannover, Hamburg, Antwerpen (Middelheim), Zürich und Berliner Jazztage 1978; Konzerte und Rundfunkproduktionen in Brüssel, Luxemburg, Amsterdam, Rotterdam, Wien etc.; vertrat die BRD 1976 beim EBU-Konzert in Barcelona; 1978 Tourneen mit Riot durch Österreich und als Solist durch die DDR; 1979 im Auftrage des Goethe-Instituts mit Volker Kriegel Tournee durch 11 afrikanische Staaten. Seit 1970 ist Uli Beckerhoff als Dozent an verschiedenen Jazzclinics in Bremen, Münster, Weikersheim, Trossingen, Burghausen, Viersen etc. tätig. Er arbeitet ebenfalls als Komponist und Arrangeur; Auftragskompositionen u. a. für Radio Bremen, WDR und SDR. 1980 erhielt er den Förderpreis Musik des Landes Bremen. Seit 1979 verschiedene Tourneen mit der Gruppe Changes (mit Wolfgang Engstfeld und Ed Kroger); darüber hinaus 1981 eigenes neues Quintett (mit Stefan Bauer, Vibraphon).

Platten mit Uli Beckerhoff

„First Call“ Happy Bird/Bellaphon
 „Jazztrack“ Happy Bird/Bellaphon
 „Green and Blue“ Nagara/Bellaphon
 „Black Hill“ Nagara/Bellaphon
 „Changes“ EGO-Records
 „Some More Changes“ EGO-Records
 „Dedication“ Fusion-Records.
 (Werdegang von Ed Kroger (siehe S. 20)

„Dual Force“ (Komp. Buster Williams), **Freddie Hubbard** tp, Kenny Barron p, Buster Williams b, Al Foster dm. Aufg. März 1981 ENJA 3095

ÜB: Klar, das ist Freddie Hubbard!

EK: Das hört man sofort!

ÜB: Aber die Aufnahme kenne ich nicht. Dieser Titel hebt sich positiv von den seicht-belanglosen Einspielungen ab, die er eine ganze Zeitlang gemacht hat. Er ist ein großartiger Trompeter und ist lyrisch und zupackend-aggressiv in gleicher Weise ausdrucksstark und überzeugend. Mir gefällt dieser Titel sehr gut; auch die Mitspieler.

EK: Der Pianist wird wohl Kenny Barron sein. Vielleicht ist das Stück vom Bassisten, weil der besonders gefeiert wird? Hier paßt alles sehr gut zusammen. Schöne Musik, die man nicht in Stilschubladen einordnen sollte!

„Fat Boy“, Fats Navarro, Kenny Dorham, tp, Sonny Stitts as, Morris Lane ts, Eddie DeVerteuil bs, Bud Powell p, Al Hall b, Kenny Clarke dm. Aufg. 1946, Musidisc 30 JA 5129

EK: Nach der Aufnahmequalität zu schließen stammt die Einspielung aus den 40er Jahren; aber identifizieren kann ich die Musiker nicht.

ÜB: Sind zwei Trompeter dabei? Ich habe leider zuwenig Platten aus dieser Zeit, um Namen zu nennen, doch der eine Trompeter könnte Fats Navarro sein.

EK: Von der Spielweise her ist Bud Powell der Pianist. Der Bebop hat hier noch ganz deutlich Ecken und Kanten. Man spürt, daß alle Musiker mit viel Einsatz und Spielfreude dabei sind.

„Our Chant“, Gunter Hampel vib, fl, Manfred Schoof tp, Alexander von Schlippenbach p, Buschi Niebergall b, Pierre Courbois dm. Aufg. Jan. 1965, SABA SB 15026 ST

ÜB: Das hört sich an, als ob diese Aufnahme aus den frühen 60er Jahren stammt. Ich komme aber nicht drauf, wer das ist. Sicherlich eine deutsche bzw. europäische Gruppe.

ÜB: Das sind Gunter Hampel. ..

ÜB: ... und Manfred Schoof, Alex Schlippenbach usw.

EK: Dann weiß ich auch, aus welcher LP dieser Titel stammt: „Heartplants“. Das war der erste Versuch, „free“ mit konventionellem Rhythmus zu spielen.

ÜB: Manfred Schoof - und auch die anderen - spielen jetzt ganz anders. Aber da ich mit ihm zusammen gespielt habe (auch jetzt noch in der Big Band), kann ich ihn hier eindeutig identifizieren. Er war eigentlich immer schon ein lyrischer Trompeter.

EK: Die Art, wie Timing gespielt wird, steht

meines Erachtens etwas beziehungslos neben der Free-Jazz-Konzeption.

ÜB: Vielleicht ist das nicht ganz geglückt, aber es sind in jedem Fall sehr gute Musiker, alle fünf.

„Man of Words“ Booker Little tp, **Eric Dolphy** b-cl, Julian Priester tb, Max Roach dm, Don Friedman p, Art Davis b. Aufg. 1961, Candid 8027

ÜB: Das stammt aus etwa der gleichen Zeit; aber das sind bestimmt keine Europäer. Das Arrangement ist sehr reizvoll, und der Sound ist sehr dicht. Der Trompeter hat einen schönen warmen Ton. Nach allem, was ich von Booker Little, den ich sehr schätze, gehört habe, ist er das auf dieser Aufnahme; vielleicht zusammen mit Max Roach, mit dem er viel gearbeitet hat. EK: Und mit Eric Dolphy. - Wer ist der Posaunist im Hintergrund?

ÜB: Julian Priester.

EK: Mir gefällt das sehr, auch die Komposition.

„The Blues Walk“, Dexter Gordon ts, **Woody Shaw** tp, Cedar Walton p, Percy Heath b, Art Blakey dm. Aufg. 1981, CBS 84825

ÜB: Die Rhythmusgruppe geht gar nicht mit den Bläsern zusammen. Alles klingt sehr lustlos heruntergespielt.

EK: Hier hat jemand per Telefon ein paar Musiker zusammengerufen, die normalerweise nicht zusammen spielen. Keiner stellt sich auf den anderen ein.

ÜB: Ich habe den Eindruck, daß man hier aus rein kommerziellen Gründen das Bop-Revival ausnutzt. Von Inspiration oder von Freude an der Musik ist nichts zu spüren.

„Love For Sale“, Miles Davis tp, **John Coitane** ts, **Julian Cannonball Adderley** as, Bill Evans p, Paul Chambers b, Jimmy Cobb dm. Aufg. Mai 1958, CBS 88471.

ÜB: Das ist Miles Davis mit einer der besten Besetzungen, die er jemals hatte: John Coitane, Cannonball Adderley ..

EK: ... und mit Bill Evans am Piano. Unwahrscheinlich, wie relaxt hier Musik gemacht wird. Das swingt unglaublich!

ÜB: Alle Beteiligten sind große Meister, obwohl zu jener Zeit John Coitane noch nicht sein angestrebtes Musizierideal erreicht (oder gefunden) hatte. Ganz großartige Musik, jeder weitere Kommentar erübrigt sich.

„Howdy Doody Time“, „When The Doom Comes Over The Mountain“, Lester Bowie tp, Donald Smith p, Fred Wil-

liams b, Phillip Wilson dm. Aufg. 1981, ECM1209

ÜB: Ich kenne die Platte nicht, aber das dürfte Lester Bowie sein. Ich mag die Musik nicht.

EK: Einen tieferen Sinn kann ich nicht erkennen. Es bleibt alles an der Oberfläche, der Humor ist gequälte Clownerie. Da kommt bei mir nichts rüber!

ÜB: Lester Bowies Qualitäten als Jazztrompeter können mich nach diesen beiden Titeln nicht überzeugen.

„Idrees“, Red Mitchell b, Id, Idrees Sulieman tp, Nisse Sandström ts, Horace Parian p, Rune Carlson dm. Aufg. 1976, Steeplechase SCS 1161

EK: War hier der Bassist der Leader? Der spielt schön! Das ist entweder Red Mitchell oder jemand, der sich ganz stark an ihm orientiert. Bei den übrigen Musikern müßte ich raten. Der Trompeter gefällt mir auch gut.

ÜB: Ich habe mal Idrees Sulieman gehört, Das könnte er sein. Ausgezeichneter, swingender Jazz, der an den Bop-Wurzeln bleibt, aber doch viele zeitgemäße Elemente adaptiert hat.

„Lynnsome“ (Komp./Arr. Charles Tolliver), **Charles Tolliver** tp mit Big Band u. a. mit Charles McPherson, James Spaulding as, George Coleman, Harold Vick ts, Cecil McBee b. Aufg. 1975, Strata East SES 19757

ÜB: Ich bin kein Experte für Big Band-Musik und habe keine Ahnung, wer das sein könnte.

EK: Vom Arrangement her dachte ich im ersten Moment, das wäre die TALT-Big-Band. Aber das ist sie wohl nicht.

ÜB: Das glaube ich auch nicht. Der Trompeter ist sehr gut, wenn das auch nicht mein persönlicher Stil ist.

EK: Das Arrangement ist interessant und sehr reizvoll. Man merkt, daß mit viel Sorgfalt und Liebe zur Musik gearbeitet worden ist.

„Stella B.“ (Komp. Bobby Timmons), **Bobby Timmons** p, Id, Blue Mitchell tp, Sam Jones b, Art Blakey dm. Aufg. 1960, Riverside RLP 334

EK: Das ist Bobby Timmons. Da sich das Ganze nach der Musik der Jazz Messengers anhört, werden Art Blakey und Sam Jones dabeisein.

ÜB: Und der Trompeter ist dann Blue Mitchell. Das lief berechtigterweise unter dem Etikett „Soul“.

EK: Bobby Timmons ist der Pianist, der neben Horace Silver - vielleicht am deutlichsten das verkörpert, was man als „funky“ bezeichnet. Auch vom Thema her ist das sehr eingängige Musik, die man gut anhören kann und die auf der anderen Seite doch sehr viel Intensität ausstrahlt.

Ed Kroger wurde 1943 in Flensburg geboren und erhielt zunächst als Kind Klavierunterricht, begann jedoch mit 16 Jahren Posaune zu spielen. 1964 Teilnahme am Deutschen Jazzfestival in Frankfurt in einer Big Band für Nachwuchsmusiker (als Posaunist). 1965 Umzug nach Bremen und Aufnahme des Posaunenstudiums am Bremer Konservatorium. Im gleichen Jahr wird er Mitglied einer der renommiertesten Amateurgruppen Deutschlands, des Harald Eckstein Sextetts; mit dieser Gruppe bei den Festivals in Düsseldorf, Frankfurt, Wien und Zürich; 1967 mit dem Sextett nach Kanada und USA. Konzerte in New York, Newport und Montreal. Noch 1965 gründet er ein eigenes Quartett (u. a. mit Sigi Busch und Heinrich Hock). Mit dieser Gruppe tritt er beim Düsseldorfer Jazzfestival auf und wird zum besten Solisten des Festivals gewählt. 1968 tritt Ed Kroger in das Quartett von Joe Viera ein; mit dieser Gruppe gibt er Konzerte und besucht Festivals in Deutschland, Österreich, Ungarn und Luxemburg. Daneben Konzerte unter eigenem Namen mit Marion Brown, Steve McCall, Gerd Dudek und Albert Mangelsdorff. Teilnahme an den Berliner Jazztagen 1968 mit einer deutsch-niederländischen Gruppe um Han Bennink, Fred van Hove und Peter Kowald, sowie 1969 mit Wolfgang Dauner, Eberhard Weber und wieder mit Mangelsdorff. 1969 Mitglied der Radio Jazz Group Stuttgart unter der Leitung von Wolfgang Dauner. Examen als Orchestermusiker im Fach Posaune. Studium von Konzertgitarre und Querflöte. 1971 als Autor Herausgabe einer Posaunenschule bei der Universal-Edition in Wien: „Die Posaune im Jazz“. 1972 Musiklehrerexamen in den Fächern Konzertgitarre und Posaune. Als Vertreter der BRD Teilnahme an einem Konzert der Europäischen Rundfunkanstalten (EBU) in Paris, u. a. mit NHOP und Daniel Humair. Noch 1972 Aufnahme des Klavierstudiums am Konservatorium in Bremen. Seit 1973 Mitwirkung in verschiedenen Gruppen als Pianist; eigenes Trio u. a. mit Sigi Busch. 1974 eigenes Quartett u. a. mit Wolfgang Ekholt. Mit dieser Gruppe Konzerte und Clubauftritte in ganz

Deutschland. Im Auftrag des Goethe-Instituts zwei Tourneen mit der Gruppe von Manfred Schoof, die erste in den Nahen Osten, die zweite nach Asien. Auftritte mit eigener Gruppe bei verschiedenen Festivals, u. a. in Burghausen und Marburg; Rundfunkproduktionen; Konzerte u. a. mit Wolfgang Engstfeld, Gerd Dudek und Christof Lauer. Lehrtätigkeit u. a. an der Musikhochschule Hannover, sowie auf Jazzkursen in Burghausen, Weikersheim, Trossingen und Biberach. Seit 1979 Mitglied der Gruppe Changes (mit Uli Beckerhoff, Wolfgang Engstfeld, Detlev Beier); mit Changes diverse Tourneen und Clubauftritte; seit 1982 eigenes Trio mit Detlev Beier und Heinrich Hock.

Platten mit Ed Kroger

- „Essay in Jazz“ Edition Universal (tb)
- „Requiem For Che Guevara“ MPS (tb)
- „Age Of Miracles“ MPS (tb)
- „Waiting“ Time Music (p)
- „Mallet Connection“ SMP (p)
- „Changes“ EGO-Records (p)
- „Some More Changes“ EGO-Records (p)
- „Dedication“ Fusion Records (p)



Musiziert mit Changes, mit eigenem Trio und unterrichtet: Ed Kroger

Die ganze Tradition der schwarzen Musik

United Front

„Als wir uns den Namen gaben, waren wir uns dessen bewußt, daß ‚United Front‘ (Einheitsfront, H. Ft.) eine politische Bedeutung hat; und wer sich als Zuhörer dessen bewußt wird, wird vielleicht unsere Musik anders aufnehmen. Das ist für uns ganz in Ordnung“, meint Lewis Jordan, Altsaxophonist der Gruppe in einem Gespräch. „Wir machen Musik - das ist das eine. Aber da sind ja auch Zusammenhänge in der Musik. Das beginnt schon bei der Repression gegen den Jazz in den USA.“ „Und die Geschichte des Jazz ist eine Geschichte des Kampfes“, wirft George Sams, der United Front-Trompeter ein.

Als die United Front im Sommer 1982 erstmals nach Europa kam und auf dem Plakat der „Konfrontationen '82“ in Nikkeisdorf (Österreich) erschien, war das wie ein weißes Feld zwischen Namen von Anthony Braxton bis David Murray. Und sicherlich dachte mancher Besucher: „Wenn sie wirklich gut wären, müßte man doch schon etwas von ihnen gehört haben.“ Daß die Gruppe aus Kalifornien stammt, gab ihr sicherlich bei dem Avantgarde-Festival keine Vorschußlorbeeren. Die Assoziation mit dem deutschen Begriff ‚Einheitsfront‘ war nicht von vornherein gegeben. Also ließen sich die Festival-Besucher überraschen. - Und sie wurden überrascht! United Front erwies sich als die Entdeckung und rief beim Publikum Anerkennung und Begeisterung hervor. Wodurch dieser besondere Eindruck hervorgerufen wurde, war vielleicht im selben Moment noch gar nicht voll verständlich. Was war so neu? Da war einmal die außerordentliche Prägnanz der Stücke, im Vortrag wie auch in der Kürze, dazu kam die Verwendung von Worten, wobei die Texte von Frederick Douglas und Langston Hughes hier in Wechselwirkung auch einen Hintergrund für die Musik schufen. Dann war da auch noch die Verwendung der chinesischen Mundorgel Sheng durch den Bassisten der Gruppe, Mark Izu, und zwar nicht als exotischer Zuckerguß, sondern mit einem ernsthaften Traditionsbewußtsein. Entscheidend war aber wohl der Gesamteindruck, wie hier neue Ansätze gefunden und in einer intensiven Zusammenarbeit der vier Musiker herausgebildet werden.

Es gibt nicht allzu viele Ensembles im Jazz, die aus der Gemeinsamkeit heraus arbeiten. Da war ein Modern Jazz Quartet, das immerhin mehr als zwanzig Jahre wirkte und wieder wirkt, und der neuere Jazz (de facto die AACM) brachte Gruppen wie das Art Ensemble of Chicago und Air hervor. Es lassen sich gewiß noch einige andere Ensembles aufzählen, aber es sind im allgemeinen doch immer mehr die Einzelpersönlichkeiten oder die Zusammenarbeit von zwei Musikern (mit einem nicht direkt integrierten Hintergrund), die das Bild des Jazz bestimmen.

„Unser Basis-Konzept existiert seit etwa dreieinhalb Jahren“, erzählt George Sams. „Die Wurzeln liegen schon länger zurück. Aber das alles bedurfte der Entwicklung. Erst indem wir davon ausgingen, als Einheit zu arbeiten, konnten wir bestimmte Konzepte vorantreiben und unsere individuellen Techniken ausspielen. Und das brachte uns vorwärts, etwa in Bezug auf die Materialien, die wir verwenden, das Komponieren, das Arrangieren; wenn es etwa darum geht, die Tonqualität der verschiedenen Instrumente herauszuarbeiten, herauszufinden, was für die einzelnen Instrumente gut klingt.“

Später im Gespräch - als es um das Verhältnis von geschriebener und improvisierter Musik geht, sagt dann George Sams: „Seit wir mit ‚Professor‘ Anthony Brown arbeiten, fanden wir auch ein anderes Verhältnis zur Perkussion. Wenn Schlagzeuger im Jazz lediglich als Rhythmushalter aufgefaßt werden, dann ist das reine Nachlässigkeit. Dabei klingt manches auf der Trommel besser als auf dem Saxophon, und manches besser auf dem Saxophon als auf der Trompete. Das herauszufinden, ist oft leichter, wenn man vom Blatt arbeitet. Es spart Zeit, da man einen realen Ausgangspunkt hat.“

Wer ist United Front?

Der Schlagzeuger Anthony Brown (29) ist das jüngste Mitglied der Gruppe: „Ich stamme aus einer Militär-Familie, mein Vater diente 35 Jahre in der Armee. Dementsprechend war es ein sehr strenger und disziplinierter Haushalt. Ich wurde in San Francisco geboren und verbrachte die ersten neun Jahre meines Lebens da.

Dann wurde mein Vater umstationiert, nach Japan, von wo meine Mutter stammt. Nach vier Jahren, das war 1966, kamen wir zurück, nach Los Angeles. Das war gleich nach den Rassenunruhen. Wir lebten vier Jahre in einer spezifisch weißen Umgebung und das war die Zeit, in der ich erstmals mit dem Rassismus konfrontiert wurde. Diese Erfahrung hatte einen wesentlichen Einfluß auf mein Leben. Wir zogen dann in einen anderen Teil von LA, wo auch meine musikalische Laufbahn begann. Mein älterer Bruder, der selbst Baß spielte - unter anderem auch mit Bo Diddley - war mein erster und direkter Einfluß. Er brachte mir mit 13 Jahren das Gitarrespiel bei. In LA spielte ich nun in diversen Rhythm & Blues-Gruppen; in Hendrix-beeinflußten Gruppen mit James Newton. Zum Jazz kam ich erst sehr spät, aber als ich das hörte, wußte ich, was ich wollte.

Nach zwei Jahren übersiedelten wir nach Deutschland. Hier begann ich intensiv Musik zu studieren. Ich kehrte mit einem Hochschulabschluß zurück und schloß auch am College das Studium für klassisches Schlagwerk ab. Klassik und traditionelle westeuropäische Musik empfand ich als bedeutende Möglichkeit des musikalischen Ausdrucks. In der Folge spielte ich sowohl Klassik wie Jazz und wirkte bei Theatergruppen mit - bei Bernsteins ‚Mass‘, bei der Dreigroschenoper und anderen. Dann kam ich zur Armee, um das vierjährige Stipendium abzudienen. Ich war zwei Jahre in Griechenland und dann noch drei Jahre in Heidelberg, wo ich beim US Army Music Program arbeitete und den 7th Army Soldier's Chorus leitete. Mit diesem kam ich auch viel in Europa herum. In Jazz-Clubs betätigte ich mich als Haus-Drummer und hatte dabei Gelegenheit, mit europäischen Musikern und Musikern, die nach Europa kamen, zu spielen.

In Griechenland hatte ich mich für griechische und slawische Musik zu interessieren begonnen und in der Folge entwickelte sich dieses Interesse an der ‚Weltmusik‘, speziell als Musik Asiens, aber auch die Afrikas und Lateinamerikas.“ 1980 musterte Anthony Brown ab, kehrte nach San Francisco zurück, spielte mit verschiedenen Gruppen und ist nun seit mehr als eineinhalb Jahren integrierter Bestandteil der United Front.

Mark Izu (29) ist der Bassist der Gruppe: „Ich bin in Kalifornien geboren und im San Francisco Bay Area aufgewachsen, nur die frühe Kindheit verbrachte ich in Seattle. Meine Großeltern kamen von Japan nach Kalifornien, meine Eltern wurden hier bereits geboren. In meiner Kindheit spielten verschiedene Kulturen eine Rolle. Für japanische Menschen in den USA ist es allerdings wichtig zu wissen, daß unsere Leute während des Zweiten Weltkrieges hier ins KZ gesteckt wurden; das hatte doch einen starken Einfluß auf unsere An-

Sicht über Amerika. Und ich glaube, daß das auch einen starken Einfluß auf mein Leben hatte.

„In der Grundschule lernte ich Klarinette, dann spielte ich Gitarre und schließlich wandte ich mich in der High School dem akustischen Baß zu. Zur selben Zeit beschäftigte ich mich aber auch mit der Koto (altes japanisches dreizehnsaitiges Instrument, H. R.) und chinesischen Instrumenten. Ich ging dann nach San Francisco und studierte Kontrabaß und klassische Musik. Meinen Hintergrund bilden aber eine Reihe verschiedener Arten von Musik. So studierte ich auch die alte Form des Gigaku (japanische Maskentänze aus dem 7. Jahrhundert, H. R.). Ich war auch mehr als fünf Jahre Mitglied in einer chinesischen Musikgruppe, die den Namen Flying Stream Ensemble trug. Die Konzepte dieser Musik sind sehr verschieden von denen anderer Musikarten. Manches ist ähnlich der kreativen Musik: die Veränderung der Klangfarbe, von Raum und Zeit. Ich trachtete immer, die asiatische Musik wirklich zu verstehen, aber es war eigentlich nicht die Musik, die ich machen wollte. Die Geschichte der schwarzen Musik weist diese als eine Musik des Kampfes und der Veränderung aus; und hier kann ich mich identifizieren, persönlich als ein Mensch in den USA. Als ich vor acht Jahren Lewis Jordan traf, hatte ich schon viele Ideen meiner Musik selbst entwickelt. Und es gab da eine Menge ähnlicher Ideen. Aber ich konnte auch eine Menge meiner Einflüsse in die gemeinsame Musik einbringen, nachdem ich mit George Sams und Lewis Jordan zu spielen begonnen hatte. Und ich habe viel von ihnen gelernt.“

Lewis Jordan (36), Altsaxophonist und Rezitator der United Front, beschreibt für sich einen vergleichsweise kurzen Werdegang: „Ich wurde in San Francisco geboren, wuchs allerdings in Chicago auf. Mit 13 Jahren begann ich Gitarre zu spielen, habe das Instrument aber nie besonders gut beherrscht. Mit 19 Jahren griff ich zum Altsaxophon, es war das einzige, mit dem ich mich beschäftigte. Das war etwa die Zeit, als sich in Chicago die AACM entwickelte. Ich ging zu einer Menge ihrer Konzerte, und das war für mich ganz gewiß ein ‚Verstand- und Augenöffner‘. Als ich Jazz zu hören begann, traf ich Musiker, die heute als die Avantgarde von damals eingestuft werden. Da waren Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane - schon in seiner späteren Entwicklung -, das Art Ensemble of Chicago, Charles Mingus und natürlich Archie Shepp, der für mich der erste Jazz-Musiker war, der Texte in seine Musik aufgenommen hat. Dabei läßt sich natürlich über die Frage Avantgarde streiten.“ Lewis Jordan hat in Chicago, wie er selbst erzählt, viel von der Entwicklung und Tätigkeit der AACM mitbekommen, fühlt sich aber weder als

„Jazz ist traditionell eine Musik des Kampfes, ein Schrei nach Freiheit. Darin liegt auch eine Frische, eine ständige Neuartigkeit, die über die ganze Zeit seines Bestehens existiert. Und wir müssen die bereits gewonnenen Freiheiten nützen.“

Schüler noch in direktem Zusammenhang mit der Chicagoer Schule.

Der Trompeter George Sams (34) macht das Quartett voll: „Ich wurde in Fort Knox/Kentucky geboren und komme aus einer ziemlich großen Familie. Auch mein Vater war im Militärdienst und wir reisten viel umher. Meine Mutter stammt aus St. Louis, wo wir uns niederließen, nachdem mein Vater den Militärdienst quittiert hatte. Ich betrachte St. Louis als mein wirkliches Zuhause. Mein musikalischer Einfluß kam von der Kirche; mein Großvater war Prediger und es war für uns Pflicht, in die Kirche zu gehen. Meine Mutter und ihre Schwestern bildeten den Chor und wir waren natürlich auch mit dabei. Ich begann dann mit dem Jagdhorn, und war mit zwölf Jahren bei einer Trommel- und Jagdhorn-Gruppe. Von der Schule aus kamen wir in den Sommermonaten viel herum, spielten zur Eröffnung von Fußball-, Basketball- und Baseballspielen und auch jeweils in der Halbzeit. Die Trompete war dann nur eine Ausweitung. Ich spielte dann auch Rock'n'Roll und Rhythm & Blues. Es dauerte, bis ich meine eigene Unabhängigkeit fand. Aber da half mir die Situation in St. Louis. Ich hatte hier gar nicht die Möglichkeit, die Musiker zu sehen, die ich von der Platte her kannte. Neben den Platten gab es dann aber auch die Musiker der Stadt. Miles Davis sah ich erst viele Jahre später, aber ich kannte die Trompeter in St. Louis, die ihn als Vorbild hatten. Ich glaube, das war gut. So nahm ich immer mehr den Klang wahr, als die Persönlichkeit dahinter. Und ich konnte meinen eigenen Sound entwickeln, ohne davon auszugehen, wie der eine oder andere Musiker klingen zu wollen. Ich war weitgehend in der Lage, eigene Konzepte zu entwickeln. Als die Musiker von Chicago in den 60er Jahren die AACM organisierten, kamen einige Musiker aus St. Louis dazu und die Idee verbreitete sich, als diese wieder nach Hause kamen. Es gab hier einen ständigen Wechsel; allerdings hatten wir in St. Louis mit BAG (Black Artists Group,

H. R.) eine eigene Entwicklung. Diese Schulen waren zu jener Zeit eine Notwendigkeit. Es war die Zeit der Rassenunten mit all ihren Fronten, einschließlich der wirtschaftlichen Situation. Und man konnte unsere Musik an keiner Universität lernen. Es gab eine kleine Jazz-Clinic in Indiana und eine in Nord-Texas. Aber die waren auch klassenorientiert, da es eine Frage war, wer sich das Studium dort leisten konnte. Unsere Organisationen entstanden aus dem Bedürfnis, dem entgegenzutreten, unsere Konzepte zu entwickeln, die Barrieren niederzureißen. Als ich nach Kalifornien kam und hier Lewis traf, der schon Jahre zuvor aus Chicago übersiedelt war, hatten wir im wesentlichen die gleichen Orientierungen, die nun wirksam wurden. Aber auch Mark, der nie in Chicago und St. Louis gewesen war, hatte die gleichen grundsätzlichen Ansichten. Und mit Anthony war es das gleiche. In unserer Musik wird die ganze Tradition der schwarzen Musik reflektiert. Darüber hinaus versuchen wir aber auch andere Musik zu reflektieren. Einige der Wurzeln unserer Musik sind in Chicago und St. Louis zu finden. Aber das hat auch eine historische Komponente: Als Geburtsort des Jazz wird New Orleans angegeben, Storyville, und von dort zog er mit den Riverboats den Mississippi hinauf. Der erste große Haltepunkt ist St. Louis und noch ein Stück weiter liegt Chicago. Das ist wie eine Ader, die sich nach Norden zieht. Auch darin liegt eine Tradition.“

Die Kunst der United Front

Was macht nun das besondere Konzept des kalifornischen Quartetts' aus? Auf Anhieb auffällig ist jedenfalls die Prägnanz und Kürze der Stücke. „Für uns ist es wichtig, daß unsere Zuhörer mitkommen, uns folgen können“, erklärt Lewis Jordan. „Wir wollen nicht, daß sie durch zu lange Passagen die Spur verlieren. Die Idee ist, daß der Zuhörer in der Musik ebenso drinnen ist wie wir selbst. Wenn ein Solo zu lange wird, schweifen die Gedanken ab; das geht mir genauso. Das muß man in Betracht ziehen; nicht nur wenn man ein Stück schreibt, sondern auch wenn man es bringt. Das heißt aber nicht, daß wir nicht auch längere Stücke haben und auch längere Soli bringen. Aber das kommt auf die Situation an, - in einem Konzert kann man ein Stück auch über eine längere Phase entwickeln, im Club wird man sich auf jeden Fall kürzer halten. In der Mitte der 60er Jahre folgte der Großteil des Publikums einem Coltrane, einem Coleman, dem Art Ensemble of Chicago, weil dort etwas passierte. Die Leute konzentrierten sich. Doch dann kam der Zeitpunkt, an dem sich das änderte. Das betraf auch die Musik. Die Avantgarde-Musik wurde stereotyp. Dabei bliesen sich eine Menge Musiker die Lunge heraus. Aber es bestand keine Kommunika-

tion. Die Musik wurde einfach dem Publikum vorgesetzt, und wenn dieses nicht folgen konnte, dann war es eben selbst schuld. Diesen Standpunkt akzeptieren wir nicht. Wir sind der Meinung, daß es hier eine gegenseitige Verantwortung gibt. So treffen wir das Publikum auf halbem Weg. Die Aufmerksamkeitsspanne des Publikums ist begrenzt, und dort müssen auch für uns die Grenzen liegen."

Mark Izu setzt dazu fort: „Wir haben eine Menge Ideen, die wir bei einem Auftritt hinüberbringen wollen. Andere Gruppen haben ein Konzept, das sie in einer einzigen Richtung deutlich machen wollen. Ich finde das auch gut, vorausgesetzt, man hat etwas zu sagen. Man kann aber auch, statt das eine immer wieder zu sagen, aus verschiedenen Blickwinkeln arbeiten. Betrachtet man das Bild von mehreren Seiten, hat man einen besseren Überblick. Das ist, was wir wollen. Das Publikum erhält dadurch auch mehr Möglichkeiten

zu verstehen, was wir tun. Und wir haben Erfolg damit. Es ist für uns sehr wichtig, daß das Verständnis da ist. Das bedingt aber andererseits, daß die einzelnen Stücke vergleichsweise kurz sein müssen.“ Lewis Jordan wiederum erklärt: „Und wenn jemand bei einem Stück nicht mitkommt, erhält er vielleicht vom nächsten an das Gefühl, aus dem heraus er versteht. Zuerst einmal muß die Kommunikation hergestellt sein, das hilft dann für den übrigen Verlauf. Oft kommen Leute, die nicht wissen, was sie erwartet und die sich einfach hinsetzen. Da muß man zuerst die Barriere brechen und die Zuhörer locker machen. Und wenn sie die persönliche Verbindung fühlen, dann können sie deinen Ideen auch folgen.“

George Sams meint schließlich dazu: „Andererseits kommen Leute in unsere Konzerte, weil wir etwas spielen, was sie nicht im Radio hören. Es ist für sie etwas Seltenes. Das ist gut. Es gibt uns wieder-

um die Freiheit, in dieser Art fortzufahren. Jazz ist traditionell eine Musik des Kampfes, ein Schrei nach Freiheit. Darin liegt auch eine Frische, eine ständige Neuartigkeit, die über die ganze Zeit seines Bestehens existiert. Und wir müssen die bereits gewonnenen Freiheiten nutzen. Das Verteilen von Etiketten ist hier meist hinderlich. Heute ist Bebop nostalgisch; vor noch gar nicht so langer Zeit war er avantgardistisch und niemand wollte diese Musik hören. Früher hat es nicht gleich für alles ein Label gegeben. Als ich die Musik von Eric Dolphy und Booker Little kennenlernte, wurde sie nicht unter Avantgarde eingereiht. Ich persönlich hörte sie gerne. Labels tendieren dazu, zu trennen und zu verzerren.“

United Front und ihre Texte

Ein bedeutendes Element in der Musik des Quartetts ist die - sporadische, aber effektvolle - Verwendung von Texten. „Generell finden wir, daß die Stücke mit Text gut aufgenommen werden. Für manche unserer Zuhörer ist das ein Durchbruch, der es ihnen erleichtert, uns als Menschen zu verstehen. Und wir haben unsere Lebenserfahrung, die wir nach Möglichkeit weitergeben wollen. Wenn nichts hilft, das Gedicht von Langston Hughes schafft da sehr viel. Die Texte sind alle sehr verschieden und wir legen sie in der Verbindung mit der Musik ganz anders an. Wir werden im Laufe der Zeit sicher noch weitere Stücke mit Text erarbeiten, aber für jedes dann auch spezifische musikalische Kriterien.“ Anthony Brown wirft hier ein: „Das gesprochene Wort ist die direkteste Form der Kommunikation. Die Verwendung von Worten hat in der schwarzen Musik eine Tradition; und das ist wohl auch ein wichtiger Aspekt in der Aufarbeitung der Tradition. Dies wurde nur von anderen Musikern aus verschiedenen Gründen vernachlässigt. Für uns jedoch ist es ein wesentliches Element.“

„Die Geschichte des Jazz ist eine Geschichte des Versuchs, sich als ganze Person auszudrücken, ohne Kompromisse. Wir schwarzen Künstler hatten ja lange genug unseren Mund zu halten. Das gesprochene Wort ist für uns ein Fortschritt in Freiheit und Stärke und es ist von daher gesehen von grundsätzlicher Bedeutung, alle Freiheiten, die wir haben, auch zu benutzen“, stellt Lewis Jordan fest und erklärt dann zur Auswahl der vorliegenden Texte von Frederick Douglas (1817-1895), einem Abolitionisten, der nach seiner Flucht aus der Sklaverei vehement in Antisklaverei-Organisationen arbeitete, und vom schwarzen Dichter Langston Hughes: „Diese Texte stellen Zusammenhänge her. Sie lassen die Leute nachdenken. Es sind Texte, für die wir etwas empfinden. Es gibt mir ein gutes Gefühl, die Worte dieser beiden Männer

Die AACM Musiker wurden für ihn zu einem „Verstand- und Augenöffner“: Lewis Jordan
Foto: Norbert Gerdes



zu verwenden, die unsere kulturellen Helfer sind. Ich denke, da ist auch ein erzieherisches Element; und Künstler sind in gewisser Weise traditionell auch Erzieher. Nicht alle Schwarzen in den USA kennen Längsten Hughes und Frederick Douglas. Man hört die Texte und erfährt auch etwas aus der Geschichte. Das ist ein gewichtiger Grund, mit ihnen zu arbeiten." Anthony Brown setzt fort: „Die Texte beinhalten bedeutende Zeitbilder. Der eine ist etwa 100 Jahre, der andere etwa 50 Jahre alt. Und sie haben auch heute ihre Bedeutung. Die Umstände, unter denen sie entstanden, sind noch immer vorhanden. Und da ist auch das Wort ‚Kampf‘. Frederick Douglas sprach schon vor 120 Jahren davon. Das ist wichtig.“

Es gibt aber noch einen dritten Text, der von Lewis Jordan stammt und sehr politisch auf die Realität von heute eingeht. „Wo endet Erziehung und wo beginnt Politik?“, meint dazu Lewis Jordan. „Das ist doch nur eine Frage der Bezeichnung. Wo ist der Unterschied? Wenn ich sage ‚Brüder in Südafrika unten in den Minen‘, dann sagt jemand: Das ist Politik. Da wird aber doch nur eine Tatsache referiert. Und es ist Erziehung, wenn man es jemandem sagt, der es nicht weiß. Politik wird es nur, weil es Leute gibt, die sagen: Das ist Erziehung, die für bestimmte Menschen reserviert sein sollte. Es wird Politik, wenn die Erziehung für eine Minderheit eine Erziehung für alle wird. Das macht es politisch. Aber es bleibt dennoch immer noch Erziehung. Natürlich kannst du das auch politisch nennen; weil es direkt zeigt, wie die Situation wirklich ist. ‚Politisch‘ ist aber ein Wort, mit dem dich die Leute in die Falle locken. Und dann sagst du, du wolltest gar nicht politisch sein, aber du wolltest das sagen, was du gesagt hast. Das ist der Unterschied.“

George Sams wirft dazu ein: „Man darf nicht vergessen, daß unsere Musik mit Politik zu tun hat. In den USA wurde diese Musik als zweitklassig eingestuft, weil sie von Schwarzen kam und sich an Schwarze richtete. Es war immer Musik für die letzte Reihe, bis sich später auch weiße Musiker damit ihren Lebensunterhalt verdienten. Wenn man nun sagt, der Jazz ist schwarze, klassische Musik, stimmt das zwar, aber das würde trennen. Und zur Frage ‚politisch‘: Die Freiheit ist politisch!“ Anthony Brown stellt abschließend fest: „Jazz war im Grunde immer der Ausdruck des Volkes und da waren immer viele Anliegen, die reflektiert wurden. Manchmal nur im Titel eines Stückes. Es gab die ‚Freedom Suite‘ von Sonny Rollins, die ‚Freedom Now Suite‘ von Max Roach. Wenn man hier nicht ansetzt, dann versteht man die Tradition nicht. Die Anliegen des Tages auszusprechen, das ist wichtig. Und die Musik ist dafür ein Transportmittel.“

(Mit den Musikern von „United Front“ sprach Helmut Rzy)

Musik, die in die Beine geht

Latin Jazz

Lateinamerika, das ist ein Thema der 80er Jahre. Auch Latin Jazz, als nicht ganz unerwartete Renaissance, auf allen Welten: Jazz Fest Berlin, Montreux, North Sea Den Haag. Die Frankfurter Szenen-Disco „Sinkkasten“ führte einen allmonatlichen Salsa-Abend ein, der enorm gut einschlug. Der Salsa-Bazillus hat den arglosen Bundesbürger befallen. Insbesondere viele junge Menschen scheinen an der aufwühlenden Rhythmik und gefälligen Harmonik ihre Freude zu haben. Das agnische Zucken des Rock und der aufkommende Salsa-Boom könnte einen Großteil der Latzhosen-Generation via latin für den Jazz interessieren. Salsa: die vitale Perspektive des 83er Jazz?

Viele Musiker scheinen dies zu bejahen. Innerhalb von zwei Jahren hat sich auf dem deutschen Musikmarkt ein gutes Dutzend Salsa-Orchester etabliert. Die Berliner Bands Domingo Ayacucho und Salsanco, Jose Gallardos Gruppe und die Frankfurter Sonora Antillana besitzen bereits internationalen Standard. In Berlin öffnete der erste Salsa-Club seine Pforte. Über die Salsa als seine populärste Ausprägung, hat sich der Latin Jazz nachhaltig ins Gespräch gebracht.

Latin Jazz ist bei Lichte besehen ein recht schillernder Begriff. Der Latin Jazz erscheint so verschiedenartig wie die Musik und die Kulturvielfalt des lateinamerikanischen Kontinents im übergreifenden Maßstab. Drei Wurzeln bestimmten historisch die lateinamerikanische Musikkultur: die europäischen, afrikanischen und indianischen. Bis zur Jahrhundertwende war der europäische Einfluß auf die lateinamerikanische Kultur dominant, zuerst seitens der iberischen Kolonialmächte, seit der nationalen Emanzipation in Gestalt des industriell entwickelten England und Frankreich. Nach dem Ersten Weltkrieg, als Reflex ökonomischer, politischer und kultureller Abhängigkeit, wuchsen auch musikalische Berührungen zwischen amerikanischem Norden und Süden. Durch die einsetzende Wirtschaftsemigration Richtung Norden zeigte sich noch ein verbliebener Nenner afro-lateinischer und afro-amerikanischer Musiktradition. Eine stark synkopierte Rhythmik beispielsweise, das konnte nicht nur der Jazz, sondern

auch der 'bomba'-Tanz der Portorikaner. Der Jazz kam im 17. Jahrhundert in Ketten nach Amerika, vermeldet der Musikchronist. Aber eben auch in dessen Süden gelangten die schwarzen Sklaven, die ihre afrikanischen Riten und Musikformen, wenn auch in kultureller Verschmelzung, wachhielten.

Die Struktur der Salsa (spanisch für „Sauce“), wie man den Cubop seit den 60ern zu bezeichnen pflegt, blieb seit seinen Anfängen relativ unverändert. Die Salsa basiert auf einem 4/4-Zeitmaß aus der Kombination zweier Clave-Takte, die unterschiedlichen Perkussionsinstrumente setzen den überpointierten Rhythmus. Die Melodiestructur lehnt sich hauptsächlich an den Mambo an, wobei das Tempo variieren kann. Der reine Gesangsteil (Sonera), der nur von der Rhythmusgruppe untermalt wird, kann als improvisierte Textausrufung und anschließendem kollektiven Antwortspiel der Band konzipiert sein. Der Chorus der Salsa, der variationsthematische Coro, besteht meist aus einem dreistimmigen Refrain. Der Salsa-Text selbst erzählt allerlei kleine Schnurren, von Liebe und Leiden, von Last und Lasten, eine äußert befremdliche Angelegenheit für abgeklärten europäischen Intellektualismus. Der Salsa-Arrangement kontrastiert die einzelnen Instrumente. Bei der Reed-Sektion agieren Posaunen gegen Trompeten, Saxophone werden gegen beide eingesetzt.

Cuba-Konzept

In Cuba vollzog sich am harmonischsten die Fusion spanischer und afrikanischer Musikelemente. Vorläufer der jazzinspirierten Salsa-Bands waren dort die „Septeto“-Gruppen, die ihre Rumbakompositionen unter Addition von Trompete und Gitarre in der traditionellen Perkussionsvielfalt interpretierten. Die cubanische Musiktradition gründet sich auf der „clave“, einem unregelmäßigen 3/2- oder 2/3-Rhythmus, der sich über zwei Takte erstreckt. Der erste Teil wird meist stärker betont, ihm steht der zweite in respondierender Funktion gegenüber. Alle Improvisationen haben sich dem „clave“-Schema anzupassen, was die Interpretation



Wildeste Tonorgien und sprühendste Feuerwerke: Gato Barbieri

Foto: Jochen Richter

der Salsa durch europäische Musiker bisweilen diffizil gestaltet. Raul Grillo, für die Fans: Machito, der seine cubanische Heimat 1937 verließ, war der erste Musiker gewesen, der im Schmelztiegel New York eine neue Formel mit Leben erfüllte: Cubanische Rhythmik + Bebop = Cubop. Cubanische Musiker hatten einen festen Platz im Jazzgeschehen der 30er und 40er Jahre. Da war der Trompeter Fats Navarro, der Posaunist Juan Tizol bei Duke Ellington, der Trompeter Mario Bauza bei Chick Webb. Sie und andere, bewandert in beiden Idiomen, experimentierten mit „cuban“ und Jazz. Die Lösung gestaltete sich relativ einfach. Die Rhythmik basierte auf der cubanischen Tradition, Harmonik und Improvisation trug der Jazz bei. Anfang der 50er Jahre hatte die Assimilation von Cuban und Jazz seinen Höhepunkt erlebt. Machito, Chano Pozo und die Fania All Stars füllten die Säle. Als die

alten Recken abtraten, und die zweite Salsa-Generation - Mongo Santamaria, Tito Puente, Eddie Palmieri und Ray Barretto - antrat, war es um die Salsa und den Cuban Jazz schon recht still geworden. Erst Anfang der 80er Jahren klang die Salsa-Rhythmik wieder lauter. 'El Barrio', Spanisch Harlem, und die Bronx, das sind allein über drei Millionen Latinos in New York, denen die Musik oft einziger Strohalm ihrer kulturellen Identität ist. Viele der Cubaner, Puertorikaner und Dominikaner, mit ihrer starken Sozialbindung, erwiesen sich dem 'american way of life' anpassungsfähig. Die freikapitalistische Hackordnung der USA wies ihnen einen Platz über der farbigen Bevölkerung zu. Sicher auch: für viele, verarmte und marginalisierte Latinos ist die Salsa Ausdruck sozialen Protests. Andererseits ist der Latino-Mittelstand ein lukrativer Marktfaktor im Musikbusiness.

Nicht nur Salsa

Doch mit der Salsa ist nur ein kleiner, wenngleich auch spektakulärer Ausschnitt des Latin Jazz erfaßt. Neben der karibischen Tradition (Cuba, Puerto Rico, Jamaica) zeigt sich die brasilianische Fusion äußerst kreativ. Hier haben sich Cool-Jazz-Harmonien und Samba-Rhythmik zur verführerischen Bossa Nova zusammengetan. Die Samba führt sich auf die afrikanische Kongo-Angola-Region zurück, durch die Bossa Nova fand - ähnlich dem Swing - eine Enteignung seiner afro-brasilianischen Roots statt. Die Bossa Nova, die hauptsächlich durch weiße Jazzmusiker populär gemacht wurde - ganz im Gegensatz zur Salsa, die immer eine schwarze Angelegenheit war - fungiert mit ihrem eingängigen 2/4-Rhythmus im heutigen Brasilien soziokulturell als Musik der eurozentrierten Mittelklasse.

Zwei brasilianische Komponisten, Antonio Carlos Jobim und Jorge Ben und deren elegische Balladen, werden auch von Jazzliebhabern mit Freude goutiert. Dem brasilianischen Gitarristen Laurindo Almeida und dem US-Altsaxophonisten und Flötisten Bud Shank war Anfang der 50er Jahre mit ihrer „Brazilliance“-LP ein erster Glanzpunkt der brasilianisch-jazzinspirierten Fusion gelungen. In ihrer Folge haben vornehmlich die Jazzgitarristen aus dem reichen Fundus der brasilianischen Melodik und Rhythmik geschöpft. Der Latin Jazz brasilianischer Machart betont im Vergleich zur Salsa weniger die aggressive Rhythmik, sondern bevorzugt eine weiche, anschniegssame Harmonik. Die traditionell weichen Melodiebögen des portugiesischen Liedes, sein sanfter Beat und die eher ins nasale denn gutturale tendierende Landessprache im allgemeinen scheinen hierfür in erster Linie verantwortlich. Astrud Gilberto, die Königin der Bossa Nova, verdeutlicht dies am prägnantesten. Niemand der so locker und gefällig in der Welt zwischen Samba, Jazz und Pop zu wandeln vermag.

Mexiko: Poco, Poco

Wenn der entfernte Europäer an latein-amerikanische Musik denkt, dann assoziiert er zuerst Mexiko, die trällernde Conchita des Hollywood-Westerns, La Cucaracha, Pedro mit Gitarre, oder dergleichen Klischees. Denn trotz Corrido und Ranchera bietet die mexikanische Musik bei weitem nicht jene reiche Vielfalt wie die kubanische oder brasilianische Tradition. Das mag vor allem an dem verschwindend geringen Einfluß afrokultureller Elemente liegen, europäische Musiktraditionen, insbesondere französische und spanische, waren in Mexiko historisch stark ausgeprägt. Walzer und Polka sind noch heute Gassenhauer südlich des Rio Grande. Dennoch hat sich im Südwesten der USA, dem Aztlan, den von den USA ein-



Machte sich unermüdlich um die Förderung des Latin Jazz verdient: Dizzy Gillespie

Foto: Jazz im Bild

verlebten mexikanischem Territorium und heutigen US-Bundesstaaten Texas, New Mexico, Arizona und der Südhälfte Kaliforniens, auch musikalisch eine Kultur der 'chicanos' oder 'nortenos' entwickelt. Der Latin Jazz mexikanischer Provenienz konzentriert sich auf einige famose Perkussionisten der West Coast, Poncho Sanchez als eindrucksvollste Figur, die einige kleinere independent Labels und Concord-Picante mit ansehnlichem Erfolg fördern. Die Eskapaden von Larry Rüssel and the Mexican Jazz Revolution, die mexikanische Rhythmen, Swing und Bop kombinieren, sind eher von optischem denn musikalischem Interesse. Beim bodenständigen und open-minded Publikum Kaliforniens erwiesen sich die rockorientierten Chicanos (Santana, Azteka) als weitaus erfolgreicher. Ebenso wie Carlos Santana vermag aber auch der aus Pana-

ma stammende Schlagzeuger Billy Cobham Rock- und Jazzformation zu inspirieren.

Gato, die Katze

Kennzeichnend für alle Ausprägungen des Latin-Jazz ist die Tatsache, daß er sich in der kulturellen Verschmelzung der nordamerikanischen Großstädte vollzog und nirgends in Lateinamerika direkt zum Zuge kam. Der gebeutelte Subkontinent ist ein schlechter Humus für Jazz. Selbst in der (ehemaligen) Schweiz Südamerikas, Argentinien, war für Modernisten wie den Tenorsaxophonisten Gato Barbieri kein Platz. In den 60er Jahren nach seiner Übersiedlung in die USA, war Barbieri ein wichtiger Impulsgeber für den Free Jazz, im Don Cherry Quintett setzte er damals

Glanzpunkte. In den 70er Jahren wandte sich Gato (die Katze) verstärkt dem Liedgut seiner Heimatregion zu. Die eigenwillige 4/4-Rhythmik des Tango und seine fast opernhafte Melodik sollten dankbares Opfer sein. Barbieris Interpretationen der Komposition „El dia que me quieras“ und „Mi Buenos Aires querido“ - Copyright: das geniale Tango-Team Carlitos Gardel und Alfredo Le Pera - sind wildeste Tonorgien und sprühendste Feuerwerke. Dem Flying Dutchman-Label trug das Barbieri-Feuer historischen Rang ein. Gatos Altersversorgung, wer will's ihm verdenken, waren seine locker-flockigen Filmmusiken (Remember: „Last Tango in Paris“), doch auch hier schielt verschüchtert an mancher Ecke das lateinische Erbe. Apropos Film: Barbieris Landsmann Lalo Schiffrin ist unter den Filmkomponisten Hollywoods unbestrittene Number One. Daneben greift der Exil-Argentinier mit Verve und Begeisterung auch in die Pianotasten im Sinne des Latin Jazz. Los Aufnahmen mit Dizzy Gillespie und Stan Getz - zwei Musiker, die sich unermüdlich um die Förderung des Latin Jazz verdient gemacht haben - weisen ihn als Könnner dreier Musikarten aus: Latin, American und Film. Schiffrin verdeutlicht das Gesetz, das gilt: Ein guter Latin Jazzler kann auch Jazz spielen, ein perfekter Jazzmusiker aber noch lange keinen Latin Jazz. Und da gibt es höchstens zwei, drei Ausnahmen von der Regel.

Fazit: Die Latinos sind auf dem Vormarsch. Unerbittlich. Der Rockpop hat die Invasion schon hinter sich. Denkt man an Santana, Deodato usw. so ist sie ihm nicht schlecht bekommen. Das Überzeugende am Latin-Jazz ist, daß er die rhythmische Spannung optimal einzusetzen vermag. Die Vielzahl der Perkussionsinstrumente - und Latin Jazz ist zuallererst eine unerschämte perkussive Angelegenheit - eröffnen dem Jazz neue Gestaltungsformen. Bongo (kleine Doppeltrommeln mit Gegenrhythmusfunktion), batá drums (zweiseitige Trommel im stundenglasförmigen 180-Grad-Winkel), calves (Holzklöppel), Timbales (zwei kleine Metalltrommeln auf Ständer), Maracas (samenkörnergefüllte Rasseln), an derlei exotische Instrumentierung wird man sich in Zukunft verstärkt gewöhnen müssen. Der Latin Jazz, als ein Reflex südländischer Lebensfreude, hat stets eine reizvolle Naivität kultiviert, der jede akademische Versponnenheit suspekt blieb. So entzog er sich jeder starren theoretischen Einordnung. Tempi, Vortragsstil und Instrumentierung sind großteils variabel und frei gestaltbar. Jeder könnte eigentlich mitmachen. Mit den Füßen, den Armen, dem Körper. Latin-Jazz, das ist endlich wieder Musik zum Anfassen. Sein neuerlicher Erfolg, die Salsa-Hausse, ist letztlich auch ein Ausdruck von ungezwungener Körperlichkeit und Emotion in der Musik.

Wolf J. Stock

Jazz aktuell

Exemplarischer Contemporary Jazz

Steve Lacy

Wie so oft in Zürich, wenn es um neue, unkonventionelle, sogenannte alternative Kultur geht, war auch der längere Unterbruch der „Fabrikjazz“-Veranstaltungen in der „Roten Fabrik“ wieder einmal hauptsächlich auf finanzielle Schwierigkeiten zurückzuführen, und das, obwohl Jazzmusiker im Verhältnis zu ihren entsprechenden Kollegen aus dem subventionierten Bereich etablierter Musikkultur mit beschämend niedrigeren Gagen vorlieb nehmen müssen und Organisatoren und Helfer gratis arbeiten. Mich erstaunt dabei immer wieder, daß sich in diesem Kulturklima nicht schon längst Resignation breitgemacht hat - was wohl so manchem rückwärts orientierten Kulturpolitiker gut in den Kram passen würde -, und daß mit einer bewundernswerten Hartnäckigkeit trotz allem weitergemacht oder immer wieder neu begonnen wird.

Einen gelungeneren Start zu einer erneuten Veranstaltungsserie hätte man „Fabrikjazz“ gar nicht wünschen können, wie das Eröffnungskonzert am letzten Samstagabend mit dem großartig agierenden Steve Lacy Quintett/Sextett vor vollbesetztem Saal und einem erfreulich offenen und gemischten Publikum. Was zuallererst verblüfft und dann fasziniert, ist die Selbstverständlichkeit, Natürlichkeit, aber auch Inspiriertheit, die bei dieser anspruchsvoll und komplex angelegten Musik zur Geltung kamen. Nie hat man das Gefühl von Routine, Maniertheit, Wiederholungen, des Zutodereitens eines einmal entwickelten Spiel- und Kompositionskonzepts, und das, obwohl diese Gruppe schon über ein Jahrzehnt in kaum veränderten Besetzungen zusammenarbeitet. Nur von ganz wenigen bedeutenden Exponenten aus der großen Zeit des Modern- und Free-Jazz der fünfziger und sechziger Jahre kann man das heute noch sagen. Entweder ein Spielideal wurde durch allzu langes, immer gleiches Reproduzieren jeglicher Lebendigkeit und Frische beraubt - beispielsweise beim Modern Jazz Quartet, bei bestimmten Formen sogenannter Black Music oder auch bei einzelnen Jazzstars wie zeitweise z. B. Oscar Peterson -, oder dann wurde der eigentliche Jazzbereich für kurze oder längere Perioden konsequent in Richtung populärer und kommerziell ergiebigerer Musikrichtungen verlassen - zum Beispiel durch Herbie Hancock, Chick Corea, Freddie Hubbard u. a. -, um hernach ohne große Weiterentwicklungstendenzen wieder zum Jazz zurückzukehren und altes in neuem Gewände zu präsentieren oder aufzuwärmen.

Auf dem einmal eingeschlagenen Weg weitergehen, sich darin vervollkommen, das Konzept kontinuierlich weiterverfolgen, konkretisieren, variieren, auffächern, verändern, durch Neues ergänzen ..., zu den wenigen, die hier besonders zu nennen wären, zählen beispielsweise Anthony Braxton, Cecil Taylor, Bill Dixon und eben Steve Lacy, Instrumentalisten/Komponisten also, bei denen Intellektualität und Emotionales in ständig wechselndem und sich ergänzendem Gleichgewicht präsent sind und nie das eine auf Kosten des anderen ein andauerndes Eigenleben führt.

Vor allem für viele derjenigen, die Lacys Musik als allzu intellektualistisch und konstruiert einschätzten, wurde dieses Kon-

turierenden Zwischenkomplexe, wobei zert zu einer großen Überraschung, denn rhythmische Intensität und swingender Beat kommen nun stärker zur Geltung als früher, ohne daß dadurch allerdings Lacys typische Art mit dem musikalisch-strukturellen Material umzugehen, in den Hintergrund trat. Unverkennbar ist nach wie vor die Vorstellung der thematischen Ausgangsbasis, kurze, prägnante Melodiemotive, modale Skalenfragmente oder signalartige, kantige Figuren, die oft kettenförmig aneinandergereiht und variiert zu einer durchgehenden Themastruktur verbunden werden, zu der auch scheinbar ganz frei improvisierte Abläufe stets in Beziehung stehen. Anfangs- und Schlußteile sind dabei stets genau fixiert und notiert, auch viele der den Ablauf struk-

Rhythmische Intensität und swingender Beat kommen nun stärker zur Geltung als früher bei Steve Lacy
Foto: Manfred Rinderspacher



immer wieder beeindruckt, wie unmerklich und fließend die fixierten und improvisierten Passagen ineinander übergehen. Faszinierend auch das Liniengewebe der Stimmen, die polyphone, oft kontrapunktisch anmutende Dichte des Satzes aus zwei Sopransaxophonen oder Sopransaxophon mit Altsaxophon (Steve Lacy und Steve Potts), Kontrabass (Jean-Jacques Avenel) sowie Violoncello und Stimme (Irene Aebi) in wechselnden Schichtungen und Intervallbereichen. Vor allem durch das immer wieder verwendete Intervall der Sekunde im Zusammenspiel von Lacy und Potts entsteht zuweilen eine Art diaphonischer Dialog von großer Brisanz und Eigenart.

Aber auch rhythmisch entwickelt sich immer wieder Spannung und Intensität, einerseits durch das Beat-betonte, swingende Spiel von Schlagzeuger Oliver Johnson und Bassist Avenel mit zuweilen gewaltig antreibendem „walking bass“, und andererseits durch die auf diesem Background rhythmisch komplex angelegten Soli von Lacy selbst, der sich wie selbstverständlich auf verschiedenen Tempo- und Metrumebenen bewegt. Daß auch der gute alte Blues für die harmonische Basis herangezogen wird, manche Motive und Skalen Lacys Beschäftigung mit afrikanischer oder japanischer Musik spürbar werden lassen und tänzelnder Rhythmus oder ausgelassene Kollektivimprovisationen Assoziationen zur Jazztradition entstehen lassen, zum alten Rag beispielsweise oder zu Dixieland - eine Art neuer Free-Dixie -, und das alles wie selbstverständlich integriert ist, ohne aufgesetzt oder krampfhaft modisch zu wirken, auch das macht die musikalische und gestalterische Überzeugungskraft und die wie zeitlos wirkende Gültigkeit dieser Musik aus.

Daß Pianist Bobby Few, der nicht mehr mit der Gruppe spielen wollte und vorzeitig abgereist war, im musikalisch überzeugenderen ersten Teil des Abends eigentlich gar nicht fehlte, war ein weiterer erstaunlicher Umstand. Weil es an diesem Abend aber nicht nur um Fernsehaufnahmen und eine Live-Digital-Aufzeichnung für eine neue Platte des Schweizer New-Music-Labels hat Hut ging, erschien er schließlich doch noch, per Flugzeug direkt aus Paris, um im zweiten Teil des Abends in der dreiteiligen Ballettsuite „Sands“ (nach Worten von Beckett) mitzuwirken. Schade, daß sich dieser große Aufwand nicht voll gelohnt hat und das Ergebnis zumindest die Musiker nicht restlos befriedigte. Ein großartiger Auftakt trotzdem und ein Konzert, wie es nur selten bei uns stattfindet. Hoffentlich werden die kulturpolitischen Finanzstolpersteine für die Organisatoren von „Fabrikjazz“ nicht doch wieder zur Existenzfrage.

Johannes Anders

Neuer, sofort zu identifizierender Klang

Pat Metheny

Mit seiner Löwenmähne, dem breitgestreiften T-Shirt, schon reichlich ausgewaschenen Blue-Jeans und der alten, abgegriffenen Gibson-Gitarre, an der eine Zahnbürste klebt, würde er wohl eher in eine Californische Soft-Rock-Guppe der sechziger Jahre passen. Doch weit gefehlt. Pat Metheny ist der erfolgreichste Jazzmusiker des vergangenen Jahres, und ein Absinken dieser Popularitätskurve ist nach dem Zulauf seiner Deutschlandtournee, bei der er auch Kompositionen aus seinem neuesten, noch nicht veröffentlichten Album vorstellte, nicht abzusehen. Drei Jahre war er mit seiner eigenen Gruppe nicht mehr in Europa gewesen. Dies mag auf den ersten Blick verwunderlich erscheinen, denn Metheny galt lange Zeit als einer der eifrigsten Bühnenmusiker überhaupt. Von 1977 bis 1980 gab er im Jahr mehr als 300 Konzerte, doch der zunehmende Publikumsandrang forderte größere Hallen, größere Anlagen, größeren Aufwand in allen Bereichen. Die Tourneen wurden somit teuer und deshalb notgedrungen seltener. Die Zeiten, da er noch in kleinen Clubs auftreten konnte, sind endgültig für ihn passe, sein unverwechselbarer Metheny-Sound längst ein Markenzeichen von internationaler Güte. Bis er die internationale Bühne betrat, schien es kaum möglich, daß es noch einen Gitarristen geben sollte, der, angesichts unzähliger Legionen junger Musiker auf diesem Instrument, noch einen wirklich neuen, sofort zu identifizierenden Klang entwickeln könnte.

Er spielt seine Gitarren immer mit zurückgedrehten Höhenreglern, viel Halleffekten und niemals zu laut. Sein Ton ist dadurch etwas dumpf, aber immer voller Wärme und Geschmeidigkeit. Auch seine Kompositionen passen in diesen Rahmen. Sie sind von einer verträumten lyrischen Zartheit und erinnern in ihrer Melodiösität oft an Methenys großes Vorbild, den Pianisten und Komponisten Keith Jarrett, der schon Mitte der siebziger Jahre mit seinem inzwischen mehr als eine halbe Million mal verkauften Album „The Köln-Concert“ bewiesen hat, daß sich für eine Verschmelzung des modernen Jazz mit spätromantisch-impressionistischen Elementen der europäischen Salonmusik ein breiteres Publikum erreichen ließ.

Doch ist die Pat Metheny Group in der musikalischen Verarbeitung weitaus abwechslungsreicher und vielseitiger. Mal

klingt sie wie eine Cocktail-Jazzband morgens um drei in einer halbdunklen Bar, mal wie ein ordentlich geschniegeltes kleines Tanzorchester, mal wie eine schwarze brasilianische Samba-Band, mal wie eine fetzige Rockgruppe und manchmal sogar wie eine chaotische Free Jazz Formation. Oft sind diese verschiedenartigen Einflüsse in nur einer Komposition zu spüren. Doch selbst die abruptesten Stil- und Rhythmuswechsel bereiten den Musikern keinerlei Schwierigkeiten. Sie kennen sich seit mehr als sechs Jahren von unzähligen Live-Auftritten und vielen Stunden im Aufnahmestudio. In der Integriertheit und der Verzahnung des Zusammenspiels ist diese Gruppe eigentlich im Moment nur mit der am längsten bestehenden Formation des Jazz, dem Modern Jazz Quartet (1951 bis 1974!), zu vergleichen.

Wie im MJQ existiert auch in der Metheny Group eine perfekte Balance zwischen Solist und Gruppe. Keine applausheischigen Geschwindigkeitsrekorde auf den Instrumenten während der Improvisation ist das Ziel, sondern ein gefühlvolles Auseinandersetzen mit dem thematischen Material der Komposition bei ständigem Hören auf die musikalischen Partner. Selbst der Solist bleibt auf diese Art ständig dem Gruppensound verpflichtet. Ähnlichkeiten gibt es auch in der Verwendung des musikalischen Materials und dessen Ursprung. Im MJQ war die barocke Fugen-Kunst eines J. S. Bachs ein wichtiger Bezugspunkt, und auch die Musik Methenys hat wichtige Eckpfeiler in der weißen Musiktradition - etwa der Volksmusik des mittleren Westens der USA, der europäischen Salonmusik oder der sanften Rockmusik eines James Taylor.

Pat Methenys Musik ist weiß. In ihr finden sich kaum Blues, Gospel oder sonstige schwarzen Musikelemente. Das ist sicherlich nicht weiter schlimm, doch wirkt seine Konzeption nach mehr als zweieinhalb Stunden Musik bei aller Faszination, die sie sicher ausstrahlt, oft zu verspielt in ihren wohlklingenden Akkordfolgen und schönen Melodien. Außer dem Ornette Coleman gewidmeten „Offramp“ haben die restlichen Kompositionen keinen Platz für spannungsgeladene Reibungspunkte. Zeitweise droht die Musik mit dem verordneten Wohlklang und den manchmal zu arg künstlich aufgeblasenen Klanggebungen („As falls Wichita so fall Wichita falls“) in einer kühlen Sterilität zu erstarren.

Auf so manches Material aus älteren Tagen könnte er wirklich verzichten, denn seine neueren Sachen sind fast ausnahmslos gelungener und auch seine ältesten Stücke, die oft noch gar keinen Namen haben, zeigen, daß ihm noch lange nicht die Ideen ausgegangen sind. Vom 28jährigen „Wunderkind der Gitarre“ darf man sicher noch einiges erwarten.

Detlev Reinert

Jazz aktuell

Ordnung und Freiheit

Wittek-Kaiser-Manderscheid

Unisono und verhalten beginnen Baßklarinette und Kontrabaß mit der weitschwingenden Einführung ins Thema „LeRoi Jones“. Fast nebensächlich fällt das Schlagzeug ein. Und plötzlich hämmert der Bläser harte Stakkati in den Raum. Der Baß antwortet, mit ostinaten Figuren wird ein „call and response“-Zwischenteil aufgebaut, der Swing geht in „pulse“ über. Das Trio Wittek/Kaiser/Manderscheid legt das Stück in sich so widersprüchlich an, wie die Person LeRoi Jones mir zu sein scheint. „Blues People - Schwarze und ihre Musik“ war der Titel eines Buches, das er vor genau 20 Jahren vorlegte - und in dem zu lesen ist, daß „Weiße den Blues mit der Intensität geschlechtsloser Stimmen aus dem Kühlschrank“ spielen und singen.

Von Wollie Kaiser, Dieter Manderscheid und Fritz Wittek kann man dies sicherlich nicht behaupten. Ihre Musik ist zum Bersten gefüllt mit Vitalität und Emotion. Man höre sich nur „Hymne“ an, mit dem das Trio sein Konzert im Bad Kreuznacher „nebenhaus“ eröffnete. Oder jenes Thema, das dem halbjährigen Sohn des Schlagzeugers Fritz Wittek gewidmet ist. Mir scheint die Musik von Wittek/Kaiser/Manderscheid ehrlich zu sein: aufrichtig in der Aussage und so offen, daß sie auch die Widersprüche nicht verdeckt, die in ihr stecken; die Spannweite vom Traditionellen bis zum Free Jazz. Trotz der langen,

experimentellen Ausflüge auf Saxophonen und Klarinette ist die Musik des Trios fast konventionell (im positiven Sinne); trotz der swingenden Rhythmusgruppe ist sie wiederum frei wie der Free-Jazz der späten sechziger Jahre. In dem inneren Spannungsfeld der drei jungen Jazzler ist die ordnende Kraft der freien Improvisation zu spüren. In diesen verständnisvollen Interaktionen sind Ordnung und Freiheit keine Gegensätze mehr, sondern zwei ineinanderfließende Segmente eines musikalischen Kreislaufs.

Kreativ zwischen Bebop und Avantgarde: das ist schon fast ein Markenzeichen des Trios Wittek/Kaiser/Manderscheid. Wollie Kaisers Spiel auf Tenor- und Sopransaxophon sowie Baßklarinette und Baßflöte ist mit Coltrane ebenso verhaftet wie mit dem Free Jazz. Dramaturgisch geschickt pendelt er zwischen weit schwingenden Spannungsbögen und ebenso kurzen wie intensiven Stakkati. Immer swingend - ob offen oder pulsierend - ist der geschlagene, gezupfte und gestrichene Kontrabaß von Dieter Manderscheid. Nur vordergründig zurückhaltend trommelt Schlagzeuger Fritz Wittek mit einem Understatement, das leicht über seine ausgezeichnete Technik im klassisch-geschulten wie frei-pulsierenden Spiel hinweghören läßt. Selbst seine ausgedehnten Soli mit den kurzen Breaks von Saxophon und Baß bleiben unaufdringlich - fast cool. Ich wage nicht zu beurteilen, ob diese innere Gegensätzlichkeit Absicht oder unbewußt gewachsen ist. Fest steht allerdings, daß sie nicht zum Bruch des Trios führt, sondern zu einer geradezu aufregenden Offenheit.

Klaus Mümpfer

Ein Hörerlebnis

Jazz in der Kammer Nr. 117

Sicher, es klingt nüchtern, Jazzveranstaltungen einfach mit Nummern zu versehen. Andererseits vermag sich dabei auch bescheiden formulierte Kontinuität mitzuteilen. Und auf eine solche kann „Jazz in der Kammer“, 1965 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters/DDR gegründet, mit Fug und Recht verweisen, auch wenn Jahre einer unfreiwilligen Unterbrechung - das Haus in der Schumannstraße wird seither rekonstruiert - nicht zu vermeiden waren. Seit Juni vergangenen Jahres gibt es wieder „Jazz in der Kammer“, vorübergehend in einem als Spielstätte genutzten Kino. Das Provisorium prägt bereits Gewohnheiten aus. In einer Zeit, die sich den avancierten Spielweisen gegenüber als nicht gerade günstig erweist, zählt die „älteste“ Reihe für neuen Jazz in der DDR zu den Refugien, auf die man rechnen kann.

Das Doppelkonzert Nr. 117 präsentierte zunächst den Pianisten Ulrich Gumpert im Solo. Nun ist Gumpert zweifellos ein Ensemblespieler, ein Mann der Kollektivität, dessen Workshop-Bands auf europäischen Festivals Furore machten. Ging er bei diesen Unternehmungen oft im gemeinschaftlichen Resultat auf, so kommt das Soloprogramm einer Besinnung auf das Instrument nahe. Gumpert nähert sich ihm zögernd, mit nach außen gekehrter Lässigkeit, zugleich aber auch mit Respekt vor dem einzelnen Klang. Behutsam

Zum Bersten mit Vitalität und Emotion gefüllte Musik: Wollie Kaiser (links), Dieter Manderscheid (Mitte), Fritz Wittek (rechts)

Fotos: Klaus Mümpfer



angeschlagene Figuren und hämmernde Wiederholungen fügen sich keineswegs unversehens zur Form. Der Klavierspieler Gumpert vermag etwas zu verdeutlichen, was nicht selten mit Virtuosität überspielt wird: Konzentration.

Die Rasanzen und Verschachtelung im Improvisatorischen läßt ihn zurückfinden zu effhachen Wendungen, die weit weniger Lösungen sind als Fragen. Manche seiner lapidar hingehauchten Phrasen offenbaren schon etwas, das man mit Innerlichkeit bezeichnen könnte, wäre der Gebrauch des Wortes nicht mit Weltflucht verqualmt. Zu diesem Trip hat Gumpert niemand überreden können. Er reflektiert wach und emotional, ohne einen Anflug falscher Sentimentalität. Gumpert hat sich in letzter Zeit mit der Musik Erik Saties beschäftigt, dem er auf wunderliche Weise verwandt erscheint. Auf jeden Fall ist er ein eigenwilliger Zeitgenosse. Uneingeschränkte Perkussivität und fortwährende Klangaufspaltung - in anderen Zusammenhängen sicher sinnvoll - sind seine Sache nicht, schon gar nicht eine Mischung aus Romantik und Impressionismus aus dritter und vierter Hand. Als Komponist besitzt Gumpert die selten gewordene Fähigkeit, „Lieder“ schreiben zu können. Lieder, die Stimmungen auffangen und brechen, die ganz einfach stimmen. Einige seiner Kompositionen entstanden als Bühnenmusiken zu Stücken von Jochen Berg („Dave“, „Iphigenie“). Gerade weil Gumpert nicht illustriert, vermag diese Musik auch für sich selbst zu stehen. Wenn es etwas gibt, das an Theaterarbeit erinnert, so ist es hin und wieder der Gestus dieser Musik, vielleicht auch der formal schlüssige Aufbau einiger Kompositionen. Auch bei einem fest umrissenen Programm bleibt für Gumpert noch Raum, frei mit seinen Stücken umzugehen, die Elemente des Baukastens nicht nur unterschiedlich zusammenzusetzen, sondern sich auch mal vom eigenen Spielfluß überraschen zu lassen. Wenn er mit dem „Corinth Ritzen Roller“ seine Verbundenheit mit der Jazztradition wachruft und mit dem „Tango für Gitti“ (ehemals eine Komposition für die Workshop-Band) mittlerweile fast akrobatisch umgeht, so entläßt er uns mit „Hier und anderswo“ ohne Happy-End, sondern nachdenklich, konzentriert auf die sparsam ausgedrückten Gesten, die dieser Musik eigen sind. Obwohl dem Wesen nach Aufführungsmusik, könnte das auch eine beeindruckende Schallplatte abgeben.

Thomas Bergmann und Nick Steinhaus führten ihre Komposition „Diphonie II“ auf. Borgmanns Sopransaxophon und die Klarinette bzw. das Altsaxophon von Steinhaus verbanden sich zu einer dramaturgisch geordneten Zwei-, manchmal auch zu einer gewissen Mehrstimmigkeit.

Das sorgfältig ausgewählte musikalische Material, stellenweise serialistisch anmutend, aber viel freier gesetzt und gehandhabt, wurde im Spielprozeß auf spannungsreiche Weise lebendig. Borgmann und Steinhaus setzen weniger auf das dialogische Prinzip, stärker auf die simultane Klangproduktion. Daneben gab es Soli, in denen Borgmann den Klangstrukturen der Komposition verpflichtet blieb, während Steinhaus Bluesharmonien mitdenken ließ, ohne jedoch in eine rauhere Intonation zu verfallen. Das zweite, freigespielte Set zeigte sich dem komponierten Werk verwandt, wirkte auf mich jedoch expressiver. Das spricht nun nicht gegen die Komposition, sondern in diesem Fall für eine geleistete Anstrengung, die schließlich spielerische Freiheit mit Struktur und Gestalt verbindet. Im Schnittpunkt dieser Bereiche liegt sicher die Produktivität dieses Duos. Jazz in der Kammer zwischen Kammermusik und Jazz, in jedem Fall ein Hörerlebnis.

Bert Noglik

Auf der Berlinale Jazz-Filme von

Albert Mangelsdorff, Talmadge Farlow und Art Pepper

Aus der Fülle der Filme, die die Berlinale alljährlich präsentiert, konnte ich drei Streifen sichten, die den Jazz zum Inhalt hatten. Drei Filme von 500: ein Verhältnis, das einmal mehr den Stellenwert des Jazz im Kulturbereich dokumentiert.

„Oh Horn! Albert Mangelsdorff Posaune“ heißt ein einstündiger Film, der einem den Meister näherbringt. Das ist möglich aufgrund der ruhigen, einfühlsamen Art, wie die Filmemacherin Lucie Herrmann, die den Film übrigens ohne jegliche öffentliche Mittel produziert hat, vorgeht. Die statische Kamera läßt Albert agieren: mal bei der Probe im verlassenen Frankfurter Jazzkeller, mal im Konzert vor kleinem, konzentrierten Publikum. Zwischen den Stücken erzählt Mangelsdorff von seinem Verhältnis zum Publikum („Die Leute kämpfen mit mir“), wie er zum Jazz gekommen ist zu Beginn der vierziger Jahre. Er erklärt einige technische Details, sein mehrstimmiges Spiel („Was übrigens nicht meine Erfindung war“), er ist in jeder Situation offen. Das bescheidene Schwarzweiß, die ruhigen Einstellungen, die seltenen Schnitte sind das handwerkliche Gütezeichen dieses überzeugenden Films.

Ein anderer Film beschäftigt sich mit dem

Gitaristen „Talmadge Farlow“, der ja im Februar und März auf Deutschlandtournee war. Der Regisseur Lorenzo De Stefano hat Farlows Statements mit Aussagen prominenter Musikerkollegen konfrontiert, die die Bedeutung des Swinggitaristen unterstreichen. Eine hervorragend montierte Sequenz von Zeitungen, Plakaten, Photos und Plattenhüllen erzählt ohne Worte, wie Farlow 1950 in die Schlagzeilen vordrang, um zehn Jahre später wieder zu verschwinden. „Was geschah mit Tal Farlow?“ heißt es einmal. Die Antwort wird nicht gegeben, stattdessen versinkt der Film in die Betrachtung von Farlow, wie dieser versunken und entspannt mit seinem Trio probt. Der Schnitt richtet sich ausschließlich nach der Musik, so daß man „getragen“ wird. De Stefano hat recht, wenn er sagt: „Der Film, den wir gedreht haben, macht Jazz sichtbar und hörbar, er bringt den schöpferischen Prozeß bei dieser Musik zur Darstellung.“

Von anderer Macht ist ein weiterer Film, der sich dokumentarisch mit Jazz befaßt. „Art Pepper: Notes from a Jazz survivor“ vermittelt in jeder Sekunde die innere Unruhe seines verstorbenen Protagonisten in oft sprunghaften Schnittfolgen und Ortswechseln. Vor unglaublich ausgedehnten Industrielandschaften und zube-tonierter Umwelt kommt Pepper zu Wort. Durch deren Anwachsen sieht er sein Leben bedroht, wie er überhaupt seine Lebensgeschichte, die von Drogen und Gefängnis geprägt war, nirgends beschönigt. „In den Film integriert sind einige fesselnde, manchmal tragische und oftmals amüsante Geschichten aus seinem Leben“, heißt es in der Produktionsmitteilung des Filmemachers Don McGlynn. „Diese Anekdoten lassen uns den Menschen erkennen sowie die emotionalen Bezugspunkte, die ihm halfen, seine Musik zu schaffen, und die illustrieren, daß beide Momente untrennbar miteinander verbunden sind.“ Ein nervöser, unruhiger Film, Art Pepper aber angemessen.

Insgesamt lichten die vorliegenden Filme, mit unterschiedlichen technischen Mitteln freilich, durch unaufdringliche Einblicke in den Wohn- und Lebensbereich ihrer Protagonisten ein rundes komplexes Bild des Jazz ab. Notwendige Dokumentationen, derer es noch zu wenige gibt.

„Oh Horn! Albert Mangelsdorff Posaune“ von Lucie Herrmann (BRD 1982), 56 Minuten, 16 mm, schwarzweiß (Verleih über die Filmemacherin: Burgstr. 3, Frankfurt) „Talmadge Farlow“ von Lorenzo De Stefano (USA 1981), 58 Minuten, 16 mm, Farbe (Verleih: Freunde der Deutschen Kinemathek Berlin)

„Art Pepper: Notes from a Jazz survivor“ von Don McGlynn (USA 1982), 48 Minuten, 16 mm, Farbe (Verleih: Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin).

Reiner Kobe

Jazz aktuell

Jazz Festival der Manufaktur

Wenn das von Stuttgart zwanzig Kilometer entfernte Städtchen Schorndorf nicht nur als Geburtsort von Gottlieb Daimler weltweit ein Begriff ist, dann mag dies der „Manufaktur“ zu verdanken sein. Der Club versteht sich als ein Forum für Politik und Kultur, im November 1967 wurde er von dem TV-Regisseur Werner Schretzmeier gegründet, im Februar 1968 wurde er eröffnet - mit einem Konzert des Albert Mangelsdorff Quintetts. Keine Frage, daß nun politisch-kulturelle Unruhe und Aufklärung in die Provinz gebracht wurde. Anspruchsvoll und hochkarätig gerieten stets die Veranstaltungen der Manufaktur: Da war in Schorndorf oft mehr los als in der nahen Landeshauptstadt. Trotz eines regen Publikumszuspruches steckt die alternative Einrichtung in den roten Zahlen, öffentliche Subventionen fließen eben bei unbequemer Subkultur nicht oder äußerst spärlich. Benefiz-Veranstaltungen auf dem Stuttgarter Messegelände Killesberg gehören mittlerweile zur festen Einrichtung.

Auf diese Weise erhielt Stuttgart das wohl größte Festival seiner Geschichte. Noch nie kamen zu einer derartigen Veranstaltungsreihe so viele Besucher - die Messehalle 8 konnte an den zwei Abenden jeweils nur dreitausend Zuhörer aufnehmen, und Hunderte von Interessenten mußten abgewiesen werden. Weniger international renommierte Namen machten wohl die Attraktivität aus, als die Institution Manufaktur, die es zu unterstützen galt. Ein aufnahmebereites Publikum war erschienen, das bei rhythmisch betonter Musik „abfuhr“, das aber auch nicht so Eingängiges akzeptierte.

Für das Benefiz-Unternehmen konnten in erster Linie Musiker gewonnen werden, die bei Mood Records, deren Mitbegründer Schretzmeier ist, vertreten sind. Schließlich raffte sich das Südfunk-Fernsehen endlich mal zu eigenen qualifizierten Konzert-Mitschnitten auf. Für einen Spottpreis kaufte es sich ein, Werner Schretzmeier (ansonsten in musikalischen Diensten beim WDR) führte Bildregie und überließ sein Honorar wiederum „seiner“ Manufaktur. Auch der SDR-Hörfunk konservierte das Ereignis.

Eine beständige Fan-Schar hat in der schwäbischen Metropole das United Jazz + Rock Ensemble. Jeweils zum Schluß trat das Tentett auf, wurde begeistert begrüßt und gefeiert. Seine Titel sind bekannt und wurden mit Anerkennungsbeifall bedacht. Nach wie vor besticht die „Band der Bandleader“ durch ihre großartigen Solisten, zum Beispiel die erregende Saxophonistin Barbara Thompson. Spiritus rector ist Wolfgang Dauner, und er war der

meistbeschäftigte Musiker des Festivals. Da leitete er gleich zu Beginn eine ad-hoc-Gruppe mit dem Drummer Billy Cobham. Beim letztjährigen Festival in Montreux bewährte sich Cobham als einfühlsamer Session-Partner. Jetzt war Dauner voll des Lobes über dessen Kooperationsbereitschaft. Dieser spielte bei dieser Gelegenheit - genauso wie der Pole Michal Urbaniak (Violine, Lyricon) - weniger leicht als wie mit der eigenen Gruppe. An den Electric Jazz eines Miles Davis erinnerte vielfach die vitale Musik des durch den Baßgitarristen Wolfgang Schmid und den Trompeter Johannes Faber vervollständigten Quintetts.

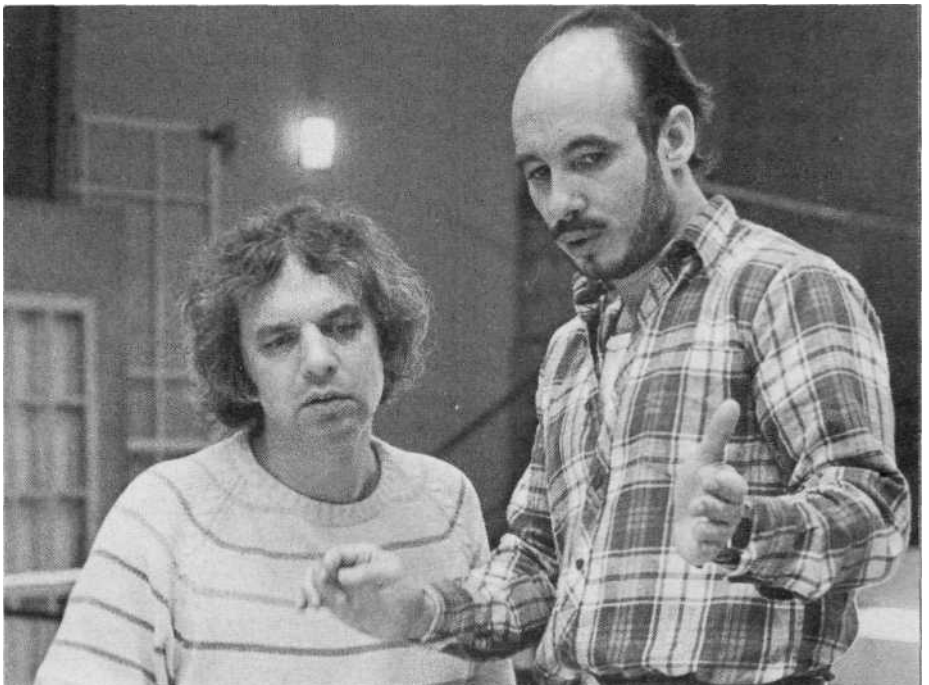
Dauner (auf dem akustischen Piano) führte auch interessante Duo-Gespräche mit Albert Mangelsdorff. Albert Mangelsdorff hatte wenige Tage zuvor zusammen mit anderen Künstlern eine Resolution gegen Franz-Josef Strauß unterschrieben, der wieder von „entarteter“ Kultur sprach. Zur gleichen Stunde, als Mangelsdorff in der Halle 8 vor den kulturell und politisch Alternativen musizierte, spielte in Halle 4 sein langjähriger Kollege Günter Lenz als Baßgitarrist der „Berlin Big Band“ für Helmut Kohl („Ich bin ja ein Trompeten-Fan. So was hab' ich auf Band. Ich bin eher für Jazz als für Pop, das muß ich allerdings sagen, Harry James.“) auf...

Außer Mangelsdorff und Dauner stellten sich noch die „United“-Mitglieder Charlie Mariano und Volker Kriegel mit eigenen Formationen vor. Mariano hielt sich ja viele Jahre in Asien auf, und zusammen mit den Perkussionisten Trilok Gurtu und Collin Walcott sowie Jasper van't Hof (Keyboards) schuf er eine „weltumfassende“ rhythmisch mitreißende und differenzierte Musik. Sowohl bei Kriegel als auch bei

Michael Sagmeister sorgte ein Tenorsaxophonist für ein belebendes Moment im elektro-technischen Sound: Frank Loef beim Mild Maniac Orchestra und Christof Lauer beim Sagmeister Trio.

Aber auch für weniger vertraute Klänge hatte man ein offenes Ohr. Die seit 10 Jahren in Berlin lebende Türkin Özay hat sich vokalen Jazz-Standards angenommen und singt gekonnt im Sinne von Billie Holiday, ohne jedoch markante Individualität und Kreativität (sprich: Improvisationen) einbringen zu können. Relativ abstrakte Linien entwickelte Attila Zoller. Das Trio des Gitarristen vollführte einen zeitlosen Jazz mit engverzahntem Interplay. Da der Flötist Chris Hinz und der Gitarrist Siegfried Schwab gleichermaßen eine klassische Schulung hinter sich haben, brachten sie ihren Ausflug in historische Gefilde der europäischen Musiktradition mit ihrem Feeling für Jazz und Folklorismen in harmonische Übereinstimmung.

„Hemmschwellen abbauen“ wollte die Manufaktur, als sie am Tag nach den beiden Mammut-Abenden ihre Anhänger zu einem Konzert in die Stuttgarter Staatsoper bat. Ein Jahr zuvor bereits machte der Generalmusikdirektor Dennis Russell Davies ein paar Veranstaltungen zusammen mit Keith Jarrett. Andererseits trat Davies mit Jarrett-Piano-Kompositionen in Schorndorf bei der Reihe „Jazz meets Classic“ auf. Über ECM entwickelte sich dann auch der Kontakt zu Oregon. Das 1971 gegründete Quartett betreibt mehr als nur Jazz: Diverse folkloristische Elemente werden vereinnahmt, und vor allem haben die Jazzer klassische Musik studiert, was sich wiederum in ihren Kompositionen und Improvisationen niederschlägt. Schon 1979 schrieb jedes Band-



Ralph Towner mit Dennis Russell Davies

Foto: Hans Kumpf

mitglied mindestens ein Stück für Oregon und Kammermusikorchester anlässlich eines Konzerts in den USA. Damals war Dennis Russell Davies der Dirigent. In Stuttgart kam es nun zu einer Wiederholung. Die Diskrepanz blieb: Nur reproduktiv tätig sind die Orchester-Instrumentalisten, sie verstehen ihren „Dienst“ mehr und*weniger freudig, während die Jazzmusiker lustbetont sich spontan äußern können.

Die Musik von Oregon ist „soft“, sie hat meist einen recht impressionistischen Charakter. Hierzu bewirken die debussyartigen Klischees des Orchesters einen hohen Permeabilitätsgrad. Man entfernt sich klanglich und rhythmisch nicht allzuweit voneinander. So schwelgten die beiden Kompositionen von Paul McCandless in zarten Lyrismen. Fernöstliche Filigranarbeit der Streicher lieferten bei „All the mornings bring“ einen reizvollen Background zu den introvertierten und zunehmend jazzbetonten Kantilenen, die Paul McCandless dazu auf der Oboe blies. Etwas düstere Klangfarben konzipierte er bei „Palimpsest“. Effektvolle Steigerungen entwickelte dagegen Collin Walcott bei „Longing, so long“. Hier gab es Dialoge zwischen Instrumenten des Orchesters, das mit Streichern, Holzblasinstrumenten und Hörnern besetzt war. Verschiedene Floskeln erinnerten an Vivaldis „Winter“ und an arabische Musik. Das Stilkonglomerat wurde erweitert durch die improvisatorischen Aktionen des Komponisten, der indische Tabla-Trommeln, südamerikanische Rasseln und afrikanisches Daumenklavier in Beschlag nahm. Der Repetitiven Musik wandte sich der Bassist von Oregon, Glenn Moore bei seinem kurz und einfach gehaltenen „Contrary motion“ zu.

Bei diesen Werken fungierte das Orchester vielfach als Lieferant für einen Klangteppich, konnte immerhin auch eigenständige Strukturen beisteuern - jedoch dominierte in der Regel Oregon. Anders war es bei dem „Free Form Piece for Chamber Orchestra and Improviser(s)“ von Ralph Towner. Als „genial komponiert“ bezeichnet Davies dieses Werk. Hier wurden zehn abrufbare Fragmente zur Verfügung gestellt, die auf Anweisung des Dirigenten interpretiert wurden. Somit hatten die „Klassiker“ einen, wenn auch kleinen, Freiraum für unmittelbare Reaktionen. Towners Kompositionstechniken, der hier außer Gitarren noch Kornett, Waldhorn und Klavier traktierte, hätten auch in Donaueschingen Bestand. Durch die offene Form, die eingeplante Unvorhersehbarkeit, wurde große Spannung provoziert, Musiker und Zuhörer hatten gleichermaßen Spaß daran.

Es spricht für das emsige Universal-Genie von Dennis Russell Davies, daß sich der Dirigent noch ans Piano setzte und ein

dem verstorbenen Bebop-Jazzler Thelonious Monk gewidmetes Stück von Hall Overton spielte. Das überwiegend junge Publikum im fast gefüllten Großen Haus war begeistert von ihm und von dem Quartett Oregon, das es zu einer (orchesterlosen) Zugabe zwang.

Hans Kumpf

Frisch und unverbraucht

Johnny Copeland

Die Kritiker von Down Beat, Rolling Stone, Living Blues, Goldmine und anderen Fachblättern übertreffen sich derzeit gegenseitig mit ihren Lobeshymnen über Johnny Copeland als Entertainer und seine zwei neuen Alben. „Copeland Special“ mit George Adams, Arthur Blythe und Byard Lancaster erschien im Sommer 1981 und davon verkauften sich allein in den USA über 20 000 Stück, im Herbst '82 folgte „Make my home where I hang my hat“ (beide auf Rounder).

Ganz so neu allerdings ist der Gitarrist/Sänger Johnny Copeland nicht, der 1937 in Louisiana geboren wurde, aber in Houston/Texas aufwuchs. Seit 1958 nahm er etwa 25 Singles und eine LP auf, und wie bei allen anderen Texanern der Post-War-Era ist auch bei ihm der Einfluß von T-Bone Walker, Guitar Slim und den Brüdern Widemouth & Gatemouth unüberhörbar. Über den unmittelbaren Einzugskreis von Houston wurde Copeland jedoch nicht bekannt. Auch als er 1975 nach New York, nach Harlem, zog, änderte sich nichts - bis zu den neuen LPs auf Rounder.

War in den 50er Jahren das Apollo an der 125th Street in Harlem der Spielort, um eine überregionale Karriere aufzubauen, so ist es heutzutage das Bottom Line in Greenwich Village, wo Johnny Copeland am 14. Februar sein erstes - und bestimmt nicht sein letztes - Gastspiel gab. An jenem Wochenende zog der schwerste Schneesturm seit 40 Jahren über New York und wegen des gelähmten Transportsystems erreichte ich das mit etwa 500 Leuten vollbesetzte Bottom Line erst gegen Ende von Copelands erstem Set: „Copeland Special“ mit Archie Shepp am Tenorsax!

Im Anschluß kamen die Fabulous Thunderbirds ebenfalls aus Texas und die eigentliche Hauptattraktion des Abends. Ihr Repertoire setzte sich größtenteils aus relativ unbekannten Stücken schwarzer Musiker aus West-Louisiana und Ost-Texas zusammen. Makellos und perfekt, sauber, ohne jegliche Emotionen vorgetragen, reichte der Auftritt der Fab T's bei mir nur zum Fußwippen. Unverständlich bleibt mir, daß gerade in Deutschland viele „Blues Bands“ die Thunderbirds als ihre

Inspiration angeben, anstatt sich deren Vorbilder Lazy Lester, Slim Harpo oder Jerry McCain im Original anzuhören.

Nach einer längeren Pause kam dann wieder Johnny Copeland mit seiner Band (Schlagzeug, E-Baß, Rhythmus-Gitarre, Piano, Trompete, Tenorsax) auf die Bühne. Sofort bei der ersten Nummer, „Funny feeling“ in Anlehnung an „In the evening when the sun goes down“, war persönliches Engagement zu spüren.

Copeland überzeugt mit seinem eindringlichen Gesang und sauberen Soli auf seiner Peavey T-60-Gitarre, die er manchmal wie T-Bone Walker fast „singen“ läßt, meist aber hart attackiert in der Art von Freddie King und Albert Collins. Insgesamt bleibt sein Spiel sehr melodisch, fast lyrisch. Ein gutes Beispiel, daß Copeland nicht kopiert, sondern Stücke zu seinem Stil umarbeitet, war „Tell me what's the reason“ von T-Bone Walker, das kaum als solches zu erkennen war: enorm schnelle Gitarrenläufe, bei denen zweifelsohne etwas von den anderen großen Texanern zu hören war, aber keineswegs in der Art „Der spielt ja wie ...“, Johnny Copeland ist ein Gitarrist und Sänger mit Stil - mit eigenem Stil. Augie Myers (Keyboards beim Sir Douglas Quintet, ebenfalls Texas) stieg bei ein paar Nummern ein, beim abschließenden „Devil's hand“ kam nochmals Archie Shepp zu einem ausgedehnten „funky“-Solo auf die Bühne. Nur der Texaner Johnny Winter war nicht zu überreden, an der Session teilzunehmen, obwohl er ganz offensichtlich begeistert war. Danach wieder die Thunderbirds, die den ersten Teil ihres Auftritts genau wie ihren ersten Set gestalteten: dieselben Lieder, dieselben Gimmicks (bei „She's tough“ fiel das besonders auf!) und eben weiterhin genauso gut und routiniert, emotionslos, letztlich aber doch nichtssagend. Solange ich die Wahl habe zwischen Original und Plagiat, werde ich mir lieber Jerry McCain oder Lazy Lester anhören als die Thunderbirds. Leben kam erst in die Gruppe, als Sänger Kim Wilson im Dunkel des Saales Jerry Wexler von Atlantic Records entdeckte und mit seiner Mundharmonika zu dessen Tisch wanderte und ihm ein Ständchen spielte. Das Stück hieß „Cross my heart“ - etwa eine Bitte um einen Plattenvertrag? Die Thunderbirds sind auf der Suche nach einem neuen Label und luden auf ihre Kosten 190 Gäste ins Bottom Line.

Zum Ende ihrer Show holten die Thunderbirds den Mann aufs Podium, von dem sie zumindest einen Teil ihres Handwerks in den Ghetto-Clubs von Houston gelernt hatten: Johnny Copeland. Die Session endete nach einigen Titeln mit „Rock'n'Roll Lily“, Copelands erster Single von 1958. Er hörte sich noch so frisch und unverbraucht an wie vor 23 Jahren!

Norbert Hess

David Holland leitet den Jazz Workshop des Banff Centre der School of Fine Arts in Alberta, Kanada, der vom 18. Juli bis 5. August durchgeführt wird. Für den Workshop, bei dem Unterricht in Improvisation und Ensemblespiel erteilt wird, aber auch Harmonielehre, Melodik, Rhythmus, Dynamik und Instrumentbeherrschung gelehrt werden, konnten als Dozenten noch gewonnen werden: Kenny Wheeler, Trompete, Albert Mangelsdorff, Posaune, Anthony Braxton, Saxophon, Dave Liebman, Saxophon, John Abercrombie, Gitarre, Don Thompson, Klavier, Eddie Marshall, Schlagzeug, und Big Miller, Gesang. Kontakt: The Banff Centre, School of Fine Arts, Station 3, Box 1020, Banff, Alberta, Kanada, Tel. 7 62-61 80.

Billy Cobham reist vom 6.-17. April mit seiner Glass Menagerie durch die Schweiz. Mit dem Schlagzeuger werden spielen: der Gitarrist Dean Brown, der Keyboardspieler Gil Goldstein und der Bassist Tim Landers. Kontakt: Swiss Musictour, Franz Bachmann, Bruchstraße 6, CH-6003 Luzern, Tel. 22 54 77.

Das Brot ist der Name eines Dortmunder Trios, das aus dem Saxophonisten Richard Ortmann, dem Sänger und Gitarristen Burghard Reinartz und dem Schlagzeuger Axel Kröl besteht. Die Gruppe bezieht in ihre frei aufgebaute Musik Zuspieldänder und elektrische Instrumente mit ein. Noch ihrem Debüt in diesen Tagen in Dortmund wird die Gruppe ihre erste LP produzieren. Kontakt: Richard Ortmann, Flurstr. 66, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/83 51 82.

Carrie Smith wird erneut vom 1.-31. Mai in Europa gastieren. Diesmal jedoch mit ihrer Gospelgruppe: Kontakt: Jazz me blue Concerts, 36, rue Jules Larose, F-92230 Gennevilliers, Tel. 798-99-37.

Off & Out ist nach einjähriger Pause wieder neu aufgelebt. Die Schweizer Gruppe besteht jetzt aus dem Saxophonisten und Flötisten Daniel Schnyder, dem Trompeter und Flügelhornisten Claudio Rudolf, dem Gitarristen Francois Mosimann, dem Pianisten Urs Carl Eigenmann, dem Bassisten Bruno Brandenberger und dem Schlagzeuger Andy Leumann.

Just Friends haben in der Besetzung Harry Sokal, Tenorsaxophon, Paul Grabowsky, Klavier, Rudi Schröder, Baß, und Ernst Bier, Schlagzeug, für Sesam eine Platte aufgenommen, die im Mai unter dem Titel „Don't look back“ erscheinen soll. Die Gruppe wird in dieser Besetzung im Mai und Juni auf Tournee gehen. Kontakt: Just Friends, Kochstr. 16, 3500 Kassel, Tel. 05 61/28 18 53.

Gert Kilian führt den vom 6.-8. Mai an der Musikschule Kirchheim/Teck stattfindenden 6. Percussions-Workshop für den Landesverband Deutscher Musikschulen Baden-Württemberg durch. Als Co-Dozent fungiert wieder Doug Hammond. Kontakt: Landesverband Deutscher Musikschulen, Postfach, 7630 Lahr, Tel. 0 78 21/2 69 99.

5. Jazz-Wettbewerb Hoeilaart

Das Komitee van Druiven en Wijnfestival in Hoeilaart nahe Brüssel, führt auch in diesem Jahr wieder einen Wettbewerb für junge Jazzgruppen im Rahmen des Ende September stattfindenden Traubenfestes durch. Die Altersgrenze der Musiker beträgt 30 Jahre. Verschiedene Preise sind ausgesetzt, es ist auch eine Vergütung für die Reisekosten vorgesehen, außerdem soll eine Platte mit Aufnahmen der drei oder vier besten Gruppen herausgegeben werden. Der Wettbewerb, der 1979 ins Leben gerufen wurde, wird vom bel-

gischen Rundfunk (B. R. T.) unterstützt. Im vergangenen Jahr belegte die Karlheinz Hornung Group aus Schwabmünchen nach dem amerikanischen Jan de Haas Quartett den zweiten Platz. Interessierte Gruppen müssen vor dem 15. August ein Tonband mit 30 Minuten Spieldauer, sowie Besetzungs-, Geburtsangaben und Nationalität einsenden an den 5. Intern. Jazz-Wettbewerb für junge Orchester, Albert Michiels, 25 Jezus Eiksesteenweg, B-1990 Hoeilaart, Belgien.



Legt demnächst ihre vierte Platte unter dem Titel „Soesja Citroen sings Thelonious Monk“ vor

Paolo Radoni wird zusammen mit dem Bassisten Rudi Schröder und dem Schlagzeuger Ernst Bier von 1.-15. Juli auf Tournee durch Kanada und die USA gehen. Kontakt: Paolo Radoni Trio, Kochstr. 16, 3500 Kassel, Tel. 05 61/28 18 53. **Engstfeld-Plümer-Weiss** haben im März Aufnahmen für ihre erste Trioplatte gemacht. Sie werden im April im westdeutschen Raum unterwegs sein, im Juni in Süddeutschland spielen und im September in Österreich und Ungarn gastieren. Kontakt: Wolfgang Engstfeld, Luegallee 11, 4000 Düsseldorf 11, Tel. 02 11/ 57 52 28.

Oregon, die amerikanische Formation, die sich Ende Februar in Stuttgart in einem „Jazz meets Classic“ Konzert vorstellte, wird im Juni und Juli erneut auf Europatournee gehen. Kontakt: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Soesja Citroen wird im Mai ihre vierte Platte unter dem Titel „Soesja Citroen sings Thelonious Monk“ mit dem Cees Slinger Oktett für Turning Points Records aufnehmen. Die holländische Sängerin stellte sich bereits auf „To build“ mit Nedly Elstak und Willem Breuker, „Good enough for jazz“ mit Nico Bunink und „Key Largo“ mit Cees Slinger und Buck Hill vor. Soesja arbeitet normalerweise mit ihrem eigenen Sextett, zu dem Nedly Elstak, Willem Breuker, Martin van Duynhoven, Leonore Pameyer und Arjen Gorter gehören, sie geht aber auch hin und wieder mit der Cees Slinger Formation auf Tournee. Kontakt: Cees de Wit, Ronsseweg 339, N-2803 ZD Gouda, Holland, Tel. 0 18 20/219 47. Die **Landesjugend-Big Band Rheinland-Pfalz** geht vom 14.-21. April auf eine Konzertreihe nach Salem, Mailand und Genua.

Salut spielt seit Ende Januar in veränderter Besetzung. Es besteht jetzt aus dem Saxophonisten Rüdiger Wilke, dem Sologitaristen Gerold Heitbaum, den Rhythmusgitarristen Theo Hegemann und Axel Schäfer, und dem Bassisten Jo Fischer. Das Quintett, das von Django Reinhardt inspirierten Jazz bietet, wird im Mai und Juni mit neuem Programm auf Norddeutschland-Tournee gehen. Kontakt: Rüdiger Wilke, Kettelerstr. 6, 4712 Werne a. d. Lippe, Tel. 0 23 89/53 17 93.

Michel Herr hat für Nabel Records mit dem Saxophonisten Wolfgang Engstfeld eine Platte aufgenommen. Das Herr/Engstfeld Quartett wird Ende Oktober, Anfang November auf Tournee gehen. Kontakt: Michel Herr, 297, avenue de Roodebeek, B-1040 Brüssel, Tel. 7 33 78 12.

Oh, play that thing!, ist der Titel einer neuen Jazz- und Blues-Revue, die vor allem New Orleans Musik bringt und die am 28. Februar im Toulouse Theater in New Orleans uraufgeführt wurde. Im Mittelpunkt der Revue steht Andrew Hall's Society Jazz Band, zu dem wirken das Song- und Tanz-Duo Society Swingers und die Society Brass Band mit. Kontakt: New Orleans Talent Services, 628 Dauphine Street, New Orleans, Louisiana 70112, Tel. 5 22 33 46, USA.

Marque Löwenthal hat Ende März mit seinem Quartett in Frankfurt eine Platte aufgenommen. Zu der Gruppe des Pianisten, die seit 3 Jahren besteht, gehören noch der Sopransaxophonist Chris Hirsion, der Bassist Thomas Fischer, und der Schlagzeuger Mark Bachschmidt. Im April und Mai geht das Quartett auf Frankreichtournee. Kontakt: Marque Löwenthal, Stühlingerstr. 10, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/27 43 28.

Allan Praskin and Friends werden Anfang Juli auf Gastspielreise gehen. Mit dem in Deutschland lebenden amerikanischen Altsaxophonisten reisen der Tenorsaxophonist Johann Cebulla, der Pianist Martin Trostel, der Bassist Hans Weiss und der Schlagzeuger Dieter Schöpf. Kontakt: Martin Trostel, Friedrichstr. 3/1, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/3 22 29.

Gunter Hampel wird das „legendäre“ Quintett, das von 1964-66 aus Manfred Schoof, Alexander von Schlippenbach, Buschi Niebergall und Pierre Courbois bestand, für eine Tournee im November und Dezember neu formieren. Anlaß ist das 25jährige Jubiläum Hampels als Bandleader. Kontakt: Birth-Records, Philipp-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/ 3 18 71.

Matthias Frey wird mit dem Cellisten Wolfgang Tiepold und dem Percussionisten Trilok Gurtu ab Mitte April auf eine ausgedehnte Ostafrika- und Nahost-Tournee gehen, die vom Goethe-Institut durchgeführt wird. Danach wird eine neue Platte dieser Triobesetzung bei 2001 erscheinen. Kontakt: Matthias Frey, Brühlstr. 17, 6209 Aarbergen 2.

JAZZIDIUM

Nr. 5/XXXI Mai 1983
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

Lionel Hampton

6368203
KIRNER, WILFRIED
901
02-36
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Lester Bowie

„Die Kulturallein macht uns zu dem, was wir sind.“

Religion hat Konjunktur, derzeit auch im Jazz. Doch wollte man darin einen Ausverkauf sehen, wäre das in den meisten Fällen falsch, denn keine andere Musik hat ihre Wurzeln so stark im sakralen Bereich wie eben der Jazz. Auch heute noch kommen sehr viele Jazzmusiker der USA aus der Sphäre der schwarzen Kirche und ihre erste Berührung mit Musik findet dort statt. Es ist gewiß eine lange und bisweilen auch schmerzhaft Entwicklung, wenn es darum geht, vom kindlichen Glauben über einen Bewußtwerdungsprozeß zu einer neuen Religiosität zu finden. Auch bei dem zur Chicagoer Jazz Avantgarde gehörenden Trompeter Lester Bowie hat es Jahrzehnte gedauert, bis er sich in seinem Schaffen bewußt zu seinen Wurzeln kennen konnte. Vor über drei Jahren formierte er eine Gruppe, in der ein reguläres Free Jazz Quintett integriert ist, in der sich aber durch die Einbeziehung von drei Vokalisten die ganze Palette afroamerikanischer Musik vom Gospelgesang über den Blues bis zum neuen Jazz ergeben kann. Schon von jeher hat Lester Bowie sein Schaffen als „Great black music“ bezeichnet, aber erst seit einiger Zeit schöpft er bewußt aus allen Quellen, die die große schwarze Musik der USA bietet. Er arbeitet damit nicht nur die Tradition von Gospel und Blues auf, sondern er versteht sie - und das nicht nur musikalisch, sondern vor allem in ihrem Gehalt und ihrer zeitlosen Bedeutung - als Kraftquell, aus dem sich die Jazzstile der letzten 6 Jahrzehnte rekrutieren und aus dem sich auch in Zukunft weiterhin viel ergeben wird. Bei der letzten Europatournee von Lester Bowies Formation „From the roots to the source“ ergab sich die Gelegenheit zu einem ausführlichen Gespräch mit dem Trompeter und Bandleader, das wir nachfolgend auszugsweise wiedergeben.

* •... „ • - Gudrun Endress

Spirituelle Mission

„Lester Bowie wie ist der von Ihnen gewählte Begriff ‚From the roots to the source‘ zu definieren?“

„Wir gaben unserer Musik diesen Namen, um zu beschreiben, was wir tun. Da wir nicht nur eine Art der Musik bieten, sondern alle möglichen Arten, angefangen von den afrikanischen Wurzeln der black music, dem Gospel über den Rock'n' Roll, Rhythm'n' Blues bis zum neuen Jazz. Wir versuchen all das zu verschmelzen und wir hoffen, daß wir damit zur Quelle vorstoßen. Die ‚source‘ kann auch als ein Weg zu Gott definiert werden.“

„Wann erfolgte diese Rückbesinnung auf die Wurzeln der black music bei Ihnen?“

„Wir haben sie immer berücksichtigt, ganz gleich in welcher Kombination wir spielten. Es ist jetzt nur so, daß wir durch die Einbeziehung unserer Gospelsession besser in der Lage sind, sie auszudrücken. Es sind jetzt 16 Jahre her, daß wir in Frankreich die Platte ‚Message to our folks‘ mit dem Art Ensemble of Chicago aufnahmen. Auf dieser Platte ist ein Stück enthalten, ‚Old time religion‘, das als ein Versuch gelten muß, das auszudrücken, was wir heute mit der ‚From the roots to the source‘ Gruppe tun. Damals wäre es nicht möglich gewesen, Martha Bass mit uns reisen zu lassen, denn die Bedingungen wären für sie unzumutbar gewesen; wir lebten praktisch wie die Zigeuner. Seit aber unsere Tourneen gut organisiert und vorbereitet sind, können wir die Gospel-Sänger hinzuziehen und damit unser Anliegen klar zum Ausdruck bringen.“

„Wuchsen Sie im Schoß der Kirche auf?“

„Eigentlich nein, ich ging nie allzu oft in die Kirche, gehöre aber zu den Methodisten. Wenn ich in die Kirche ging, dann nur um Musik zu hören, traten doch viele Sänger und Instrumentalgruppen in den verschiedensten Gotteshäusern auf. Ich liebte schon als Kind die Musik sehr und mir war jede Kirche recht, wenn sie gute Musik bot.“

„War die Platte ‚God has smiled on me‘, die Sie mit Amina Claudine Myers machten, der erste Versuch einer Verbindung von Gospel und Free Jazz, der dokumentiert wurde?“

„Wahrscheinlich weiß hierzulande nie-

mand, daß ich vor Jahren schon mit Martha Bass und deren Mutter, die auch Gospelsängerin war, für KTC eine Rundfunksendung bestritt. Das war etwa 1962, wenn ich mich recht erinnere. Aber die Platte ‚God has smiled on me‘ wurde eben ganz anders aufgenommen. Wie gesagt war das Album des Art Ensemble mit der ‚Old time religion‘ auch eine Rückbesinnung auf den Gospel, aber da wir niemanden hatten, der singen konnte, übernahm Joseph Jarman die Rolle des Preachers und wir anderen sangen ein wenig.“

„Wie groß ist das Repertoire, das Sie einstudiert haben?“

„Wir könnten ein paar Wochen jeden Abend auftreten ohne uns dabei wiederholen zu müssen.“

„Martha Bass singt noch immer regelmäßig in einer Kirche in St. Louis, wie sieht es mit Fontella, ihrer Tochter, aus?“

„Sie singen beide noch in der Kirche, ebenso David Peaston, der ja der Sohn von Martha ist. Damit ist gewährleistet, daß die Gruppe wirklich ein authentisches Gospels feeling vermitteln kann. Und sie sind alle wirklich engagiert, sehen es als ihre Aufgabe an, die Botschaft des Gospel weiterzutragen. Nur darum ließ sich Martha dazu bewegen, mit der Jazzgruppe zu singen. Sie sieht es als ihre spirituelle Mission.“

„Martha gehört ja noch zur Generation jener Gospelsängerinnen, die sich wie Mahalia Jackson weigerten, in Clubs aufzutreten, mit Jazzmusikern zu singen. Für Mahalia Jackson bildete der Auftritt mit dem Duke Ellington Orchester die einzige Ausnahme. War es nicht schwierig, Martha zu bewegen, mit einer Jazzgruppe zu arbeiten und zu reisen?“

„Martha ist viel aufgeschlossener, durch früh gelernt, keine Klassifizierungen zu machen. Ich war ja Marthas Schwiegersohn, Fontella und ich waren verheiratet und schon dadurch kam Martha mit vielen Jazzmusikern in Kontakt, lernte deren ernsthafte Bemühungen um die Musik akzeptieren. Wir treten ja nicht nur in Kirchen und bei Festivals, sondern auch in Konzertsälen und in Clubs auf. Allerdings ist Martha in den Clubs nicht mit dabei, sie kann es mit ihrem Glauben nicht vereinbaren an Orten aufzutreten, wo Alkohol ausgeschenkt wird.“

„Fühlen Sie sich als Jazzsolist in dieser Kombination nicht in ihrer Entfaltung eingeschränkt?“

„Nein, das ganze Spektrum der Musik steht mir zu Gebote und weil ich sehr viele verschiedene musikalische Dinge spielen möchte, nicht nur Bebop oder Avantgarde, kommt mir die Gruppe sehr gelegen. Auch muß ich mich nicht dazu zwingen, Freude am Gospel zu haben, es ist für mich ganz natürlich, daß ich in einer inneren Beziehung dazu stehe. Ich frage auch nicht warum, sondern akzeptiere es, daß ich den Gospel liebe, ebenso wie Charlie Parker, Louis Armstrong oder Jimi Hendrix.“

Und deshalb bin ich froh, so frei zu sein, um die verschiedensten Gefühle in der Musik der Gruppe ausdrücken zu können. Das Argument, daß ich als Jazzmusiker nur eine bestimmte Art Musik spielen und empfinden könne, ist unzutreffend. Ebenso versuchen wir zu widerlegen, daß jemand nur Gospelsänger ist und nichts anderes singen kann. Der Hörer kann bei uns erfahren, daß die Musik an sich schon eine große Spiritualität besitzt und daß sie sehr wichtig sein kann, um die Menschen zusammenzubringen."

„Welche Erfahrungen machten Sie bisher mit dem Publikum auf Ihren Tourneen? Hatten Sie den Eindruck, daß es die Spiritualität der Musik empfindet?"

„Gerade bei unseren letzten Tourneen konnten wir eine unglaubliche Resonanz verzeichnen, das geht schon all die Jahre so, in denen wir mit dieser Formation reisen. Abgesehen von ein paar Veränderungen in der Rhythmusgruppe besteht die Formation in dieser Zusammensetzung schon drei Jahre. Überwiegend sind wir in Europa aufgetreten, wir konnten uns aber auch schon in New York und in Los Angeles vorstellen."

„Eine Gastspielreise zu den verschiedensten Colleges in den USA konnten Sie noch nicht unternehmen?"

„Es ist unser Wunsch, aber bisher ist uns das noch nicht gelungen. Wir können gewisse Barrieren einfach nicht überschreiten."

„Genau dieses Programm ist doch sehr aufschlußreich für die Jugend, es kann sich damit der Wurzeln der black music bewußt werden."

„Wem sagen Sie das! Die Lage der Musik in den USA ist leider so, daß den Leuten bewußt Information vorenthalten wird. In Europa habe ich andere Erfahrungen machen können, hierzulande findet der Jazz mehr Berücksichtigung in den Rundfunkanstalten, auch haben wir hier einiges fürs Fernsehen machen können. In Europa wird der kulturelle Wert der black music anerkannt, aber in den USA wollen sich die Verantwortlichen nicht damit auseinandersetzen, sie sind allzu beschäftigt mit dem Geldverdienen."

„Wahrscheinlich bessert sich die Situation mit der Zeit."

„Ich hoffe nur, daß wir dann noch in der Lage sind zu spielen. Ich denke manchmal, daß ich mich spätestens mit 60 von der Szene zurückziehen möchte, da die Situation so schwierig ist. Ich habe auch erfahren, daß man keinen Dank für das bekommt, was man tut. Manchmal erscheint es mir so hoffnungslos, daß ich alles am liebsten hinschmeißen würde."

Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten

„Die Musik der ‚From the roots to the source‘-Gruppe ist ja auch nur in Europa auf Platten dokumentiert."

„Die zweite, die unter dem Titel ‚All the magic‘ ebenfalls auf ECM erschien, klingt, obwohl sie im Studio aufgenommen wurde, wie live. Ich mag auch das Cover der Platte so gern, es zeigt die Band, mit der mein Großvater 1911 zu spielen anfang. Es ist die Bartonville Cornet Band aus Maryland, eine Marching Band. Mein Vater wirkte dann ab 1936 in einer Konzertband mit, der Dunbar High School Band, die ebenfalls auf der Plattenhülle abgebildet ist."

„Auf Ihrer ersten Platte ist ja ‚The great pretender‘ festgehalten, das Sie gerne an den Schluß Ihrer Auftritte stellen. Hierbei kommt wie bei Ihrer Version von ‚Blueberry hill‘ das parodistische Element zum Tragen, welche Absicht steckt dahinter?"

„Das ist schwierig zu erklären. Es geht mir persönlich in erster Linie darum, mich selbst auszudrücken. Insofern lasse ich all die Gefühle, die ich hege, in die Musik einfließen. Es sind auch Gefühle dabei, die man von mir nicht erwartet. Ich lasse sie aber trotzdem ausströmen und versuche sie in einen sinnvollen Zusammenhang zu stellen. So ist es möglich, daß manches zur Parodie wird."

„Und im nächsten Moment wird engagierte, gehaltvolle Musik daraus."

„Genau so ist es, die Übergänge sind fließend."

„Wenn Sie etwa ‚Blueberry hill‘ aufgreifen, reizt Sie da nicht diese schnulzige

From the source ..



... to the roots: Lester Bowie



Fotos: Manfred Rinderspacher

Melodie zur Parodie? Oder gefällt Ihnen dieses Stück wirklich?"

„Ich fühle diese Melodie. Ich spiele nichts, was ich nicht fühle. Wenn ich ‚Blueberry hill‘ aufgreife, dann bedeutet das nicht, daß ich mich darüber lustig mache. Aber manchmal bekommt etwas wie von selbst einen parodistischen Anstrich. Im nächsten Moment kann sich die Stimmung verändern und die Musik kann sehr ernst werden, wohlgemerkt im selben Song. Es ist für mich sehr viel interessanter, Musik zu spielen, die diese Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten besitzt. Man wird es sehr schnell müde, den ganzen Abend die selbe Art von Musik vorzutragen, es würde mich zu Tode langweilen.“

„Es ist ja nicht so, daß die Melodie im Jazz zählt...“

„... es ist die Improvisation, das Feeling. Wichtig ist aber auch die Melodie, denn die löst beim Hörer ganz verschiedene Gefühle aus. Es ist denkbar, daß jemand mit meinem Spiel so gut wie nichts anfangen kann, aber wenn er von uns ‚Blueberry hill‘ hört, dann leuchten seine Augen auf, das kennt er, das liebt er. Wenn jemand sich überhaupt mit etwas identifizieren kann, dann vermag er auch etwas anderes hören zu lernen. Unsere Musik ist keine Musik, die man sofort versteht, aber man kann sie im ersten Augenblick erfühlen. Ich verstehe mich manchmal selbst nicht, aber ich fühle mich.“

„Wenn Martha einen Gospel song inbrünstig vorträgt, Fontella und David dann mit der Jazzgruppe im nächsten Moment in ‚Blueberry hill‘ einstimmen und Sie im übernächsten Moment ein Trompetensolo blasen, das in einen Free Jazz Ausbruch mündet, fühlen Sie dann keine trennenden Schranken zwischen all diesen Musikarten?“

„Es gilt das gesamte Bild unserer Musik zu erfassen, dann wird die Ordnung klar, obwohl es keine chronologische ist, dann ist auch die logische Entwicklung des einen aus dem anderen zu spüren. ‚Blueberry hill‘ und Free Jazz - auch das hat eine Verbindung. Es gibt keine andere Musik wie eben die black music, die so aufgeteilt wurde. Keine andere hat auch diesen Kontext - und genau das ist die Voraussetzung dafür, daß sie so aufgeteilt werden konnte. All die black music sprudelt aus derselben Quelle, besitzt dieselbe emotionelle Ebene. Der Free Jazz erreicht dieselbe emotionelle Intensität wie etwa der Gospelgesang von Martha, das eine ist mit dem anderen eng verwandt.“

„Sie planen das Programm für Ihre Auftritte nicht im vornherein, legen Sie aber doch zumindest fest, ob zuerst ein gesungener Part oder ein Jazz-Part kommt?“

„Wir planen nicht, und weil wir über eine Menge Material verfügen, können wir auf mehrere Art und Weise unser Programm beginnen. Etwa 10 Minuten, bevor wir anfangen, entscheiden wir uns für diese oder jene Art.“

„All die black music sprudelt aus derselben Quelle, besitzt dieselbe emotionelle Ebene.“

Der Free Jazz erreicht dieselbe emotionelle Intensität wie etwa der Gospelgesang von Martha Bass, das eine ist mit dem anderen eng verwandt.“

Geschichte der Jazztrompete in einer Person

„Nicht nur in dieser Gruppe, sondern auch in Ihrer Trompetenspielweise ist die Geschichte der Jazztrompete eingefangen. Sie verfügen etwa über die gepreßte, schleifende Spielweise eines Rex Stewart, die mit den halbgedrückten Ventilen zu erreichen ist. Haben Sie das von ihm übernommen?“

„Ich hörte Rex Stewart nur auf Platten, nie persönlich, bin aber mit seiner Spielweise vertraut. Ich fand selbst zu dieser Art des Trompeteblasens als ich nach neuen Möglichkeiten Ausschau hielt. Als wir uns Mitte der 60er Jahre zum Art Ensemble zusammenfanden, da machten wir eine Platte unter dem Titel ‚Sound‘ und damals experimentierten wir mit den verschiedensten Elementen der Musik. Wir beschränkten uns bewußt auf dieses oder jenes Element und versuchten es ganz zu erforschen. Wir stellten uns etwa die Aufgabe, anhand einer einzigen Tonskala ein Stück zu spielen, das ein ganzes Konzert füllt, über einen einzelnen Ton zu improvisieren oder ein Solo zu blasen, in dem überhaupt keine normalen Töne vorkommen durften. In jener Zeit kam bei mir das Spielen mit den halbgedrückten Ventilen wie von selbst. Ich glaube, daß ich das erste Trompetensolo geblasen habe, das keine der gängigen Trompetentöne enthielt und das auf Platte festgehalten wurde. Aber dieses Solo war trotzdem sinnvoll, hatte einen Aufbau, eine Form, verschiedene Klangfarben. Auf der Basis der Beschränkung, des Experimentierens entwickelten wir damals unsere Musik.“

„Ist es für Sie heute denkbar noch auf diese Art und Weise zu spielen?“

„Bestimmt nicht genau so, wir leben heute in einer anderen Zeit. Aber all die musikalischen Möglichkeiten, die wir bei unseren Recherchen entdeckten, stehen uns heute zur Verfügung. Nur durch diese Experimentiertätigkeit wurden wir als anders, als

neu gefeiert. Die Kritik notierte beispielsweise wir würden wie Afrikaner spielen und das obwohl wir Afrika noch nie gesehen hatten.“

„Seit wann haben Sie Ihren eigenen, unverwechselbaren Stil gefunden, der an die Tradition der großen Jazztrompeter anschließt?“

„Ich meine, daß ich bereits meine eigene Spielweise gefunden hatte, als wir das Art Ensemble gründeten. Ich spiele bereits seit 35 Jahren Trompete.“

„Das Art Ensemble of Chicago besteht heute doch noch als reguläre Gruppe obwohl alle Mitglieder in den verschiedensten Formationen arbeiten?“

„Ja, wir haben erst kürzlich wieder eine Europatournee unternommen, waren zuvor auch auf Gastspielreise durch die USA. Im Sommer werden wir wieder in Europa auftreten.“

„Arbeiten Sie heute vorwiegend mit diesen beiden Formationen oder betätigen Sie sich noch anders?“

„Ich habe noch eine weitere Gruppe, die New York Hot Trumpet Repertory Company, eine Formation mit 5 Trompeten, zu denen Olu Dara, Stanton Davis, Malachi Thompson und Bruce Puse gehören.“

„Ist die Musik dieser Trompetengruppe in großem Maße arrangiert?“

„Ja und jeder von uns trägt dazu bei. Mich interessiert seit jeher die Musik am meisten, zu der jeder etwas beisteuert.“

„Hat die Gruppe ein so breites musikalisches Spektrum wie etwa die ‚From the roots to the source‘-Formation?“

„Wir können natürlich nicht die selben Klänge erzeugen, aber die stilistische Bandbreite ist ebenso groß, wir haben zum Beispiel auch ein Gospelstück.“

„Wird sich die Trompetengruppe in naher Zukunft auch auf einer Platte präsentieren?“

„Wir sind jetzt soweit, daß wir Aufnahmen machen könnten, hoffentlich findet sich jemand, der eine Platte veröffentlichen möchte. Wir arbeiten erst ungefähr ein Jahr zusammen, traten aber in New York schon im ‚Bottom line‘, ebenso an der Universität in Massachusetts, in Boston und in Philadelphia auf. Mein Wunsch ist es, die Trompetengruppe auch einmal nach Europa bringen zu können. Wichtig für mich ist, daß ich an meiner musikalischen Betätigung immer Interesse behalte, was mit den 3 verschiedenen Formationen gewährleistet ist. Zudem hege ich eine große Vorliebe für Big Bands und auch da muß ich in Zukunft etwas machen.“

„Haben Sie schon feste Vorstellungen, wie Ihre Big Band klingen wird?“

„Ich hatte bereits ein Orchester mit 59 Leuten in New York zusammengestellt und das ist für mich eine richtige Big Band! Unter diesen Musikern waren die Größten ihres Fachs von heute. Lassen Sie mich nur einmal die Altsaxophonisten aufzählen: Anthony Braxton, Arthur Blythe, Ros-

coe Mitchell, Henry Threadgill, Julius Hemphill. Dann hatten wir sieben Schlagzeuger, sechs Kontrabassisten, zwei Pianisten. Das nächste Mal möchte ich 100 Musiker zusammentrommeln."

„Und warum brauchen Sie so viele?"

„Einfach um des Experimentierens willen. Ich möchte erfahren, was sich damit machen läßt. Es ist gewiß toll, 100 der besten Musiker zusammen spielen zu hören und zwar etwas, was noch nie jemand zuvor gespielt hat. Es ist bestimmt ein erhebendes Gefühl, eine unvergeßliche Erfahrung."

„Wie war es mit der 59 Mann Band, war

Es ist überhaupt eine äußerst schwierige Lage, niemand gibt uns Geld. Ich hätte das 'From the roots to the source'-Programm unter einem günstigeren Aspekt schon vor 15 Jahren durchführen können, aber ich mußte über ein Jahrzehnt damit warten."

„Wieviele Jahrzehnte werden Sie wohl auf Ihre Mammut Big Band warten?"

„Die mißliche finanzielle Lage blockt viel unserer Kreativität ab, wirkt sehr entmutigend auf uns alle."

„Aber von dieser Entmutigung ist bei Ihnen im Moment nicht viel zu spüren, Sie sind aktiv, haben Pläne."

quell zu besitzen, muß sich in deinem Leben auch etwas erfüllen, aus dem der Quell gespeist wird. Manchmal fühlst du die 'source' nicht. Du mußt auch über weite Strecken davon zehren können, etwa wenn du auf Tournee bist, die Tage mit endlosen Zugfahrten verbringst, nach den abendlichen Auftritten dann auch so gut wie keine Gelegenheit hast, mit Menschen zu sprechen, entweder weil sich keine finden oder weil du gleich zu Bett gehen mußt, um nach ein paar Stunden in aller Frühe wieder aufzustehen und weiterzureisen."

„Aber wenn Sie wieder eine Zeitlang zu-



Gospel, Blues, Rhythm 'n' Blues: Fontella Bass



Inbrünstiger Gospelgesang: Martha Bass

Fotos: Paul Gerhard Deker

da einiges an Musik geschrieben und einstudiert?"

„Wir hatten vor dem Auftritt eine Reihe von Proben, die sich über eine Woche hinzogen und danach hatten wir all die Musik im Kopf, konnten also auswendig spielen. Wir boten ein Musikprogramm, das alle Arten von Stimmungen aufwies. Das nächste Mal werde ich 100 Musiker zusammenführen, das übernächste Mal dann 200, und und und ..."

Mißliche finanzielle Lage blockt die Kreativität ab

„Da sollten Sie aber jemanden finden, der diese teuflische Idee unterstützt."

„Andernfalls kann sich niemand leisten mit hunderten von Musikern zu arbeiten.

„Im Moment kann ich so manches machen. Aber es gab Zeiten, da mußte ich gegen meine innere Entmutigung ganz schön ankämpfen. Da wollte ich das Trompetespielen ganz aufgeben."

„Könnten Sie sich Ihr Leben ohne Trompetespielen vorstellen?"

„Ohne daß ich öffentlich spielen würde, sicherlich."

„Nur für Sie selbst, zuhause?"

„Für mich und für meine Freunde. Das wäre denkbar! Aber ernsthaft, wir haben eine Botschaft, die wir verbreiten wollen, obwohl das recht mühselig ist und große Gefühlsstärke erfordert. Du lebst aus deiner Emotion heraus, du brauchst Emotion, um Musik zu machen, damit der Hörer auch diese Emotion spürt. Um fähig zu sein diesen nie versiegenden Emotions-

hause sind, im Kreis Ihrer Familie, dann erneuert sich doch bestimmt das Gefühl?"

„Gewiß, zuhause hat man Zeit für sich, aber gleichzeitig damit wächst auch die Frustration, daß man zuhause, in seiner Heimat keine Spielmöglichkeiten hat. Es ist doch so, daß wir mehr oder weniger immer nur in Europa arbeiten können. Und um zu unserem Arbeitsplatz und wieder zurück nach Hause zu gelangen, brauchen wir fast das ganze Geld, das wir für unsere Arbeit bezahlt bekommen. Wir empfinden gewiß Freude über die Reaktion der Hörer, vielleicht auch eine Art Erfüllung, aber vom Geld ist bei der Rückkehr so gut wie nichts übrig geblieben."

„Es sah am Anfang des Bestehens der Association for the advancement of creative musicians, der AACM, so aus, als ob

diese Musikervereinigung es fertigbringen würde, genügend Arbeitsmöglichkeiten für ihre Mitglieder zu schaffen."

„Es klingt für viele sicherlich überraschend, wenn ich sagen muß, daß einige von uns beinahe verhungern. Es ist sehr, sehr schwierig, regelmäßig Spielmöglichkeiten zu finden, das gilt auch für Musiker, die schon Jahrzehnte auf der Szene sind, jedoch keine Musik bieten, die populär werden kann, auch nie von einer großen Masse von Zuhörern akzeptiert werden wird."

„Diejenigen, die mit der mißlichen Situation vieler Jazzmusiker vertraut sind, brechen gewiß nicht den Stab über ihnen, wenn sie sich mit Fusion-Musik über Wasser halten."

„Sie machen es, um überhaupt ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können, denn wir Musiker haben die selben Bedürfnisse wie alle anderen Menschen auch. Auch wir haben eine Familie, möchten nicht auf Annehmlichkeiten wie Fernsehen usw. verzichten - und Sie wissen ja wie teuer das heute alles ist. Wenn wir nicht irgendeine Art von Musik machen können, dann ist es praktisch aussichtslos, überhaupt eine Beschäftigung zu finden. Ich bin stolz darauf, daß ich bis jetzt in meinem ganzen Leben niemals dazu gezwungen war etwas anderes zu tun als Musik zu machen. Ich wollte auch meine ganze schöpferische Energie in die Musik stecken. Angenommen ich hätte einen Job als Musiklehrer, müßte jeden Tag 8 Stunden unterrichten, dann hätte ich wahrscheinlich nicht allzu viel Lust und Kraft noch anstrengende Europatouren zu machen. Dann würde ich wahrscheinlich auch ganz anders denken als das jetzt der Fall ist. Es ist sehr wichtig, daß ein Musiker seiner Musik viel Zeit widmen kann und nicht allzu viele Musiker sind erfolgreich genug, um das tun zu können. Die Situation der Musiker in den USA ist recht bedauerlich, es sind höchstens 10 von 1000, die mit dem Musikmachen ihre Existenz bestreiten können. Die anderen sind besonders gefährdet drogen- oder alkoholsüchtig zu werden, sich selbst das Leben zu nehmen."

Die Jazzmusik reflektiert die Welt von heute

„Ist der Jazz relevant für unser heutiges Leben?"

„Die Jazzmusik reflektiert die gegenwärtige Situation unseres Planeten. Die indische Musik etwa ist großartig, aber sie hat sich in 1000 Jahren so gut wie nicht weiterentwickelt. Sie reflektiert die indische Gesellschaft, das Lebensgefühl dieser Menschen, aber die Jazzmusik reflektiert die Welt von heute. Seit einer Reihe von Jahren kann man den Fernseher anmachen und verfolgen, was auf der anderen Seite der Welt passiert, man kann die Ozeane in einigen Stunden überqueren.

„Die Bedeutung der Kultur wird genau in dem Moment geringer, in dem sie größer werden sollte. Wir müssen es schaffen, daß sie einen wichtigen Platz im Dasein der Menschen erhält, denn das wichtigste, was wir als Menschen überhaupt besitzen, ist die Kultur."

Wir sind heute den vielfältigsten Einflüssen aus aller Welt fortwährend ausgesetzt."

„Ist in Ihrer Musik auch all der Haß, die Frustration, Depression und Häßlichkeit der Welt von heute enthalten?"

„In der Musik des Art Ensemble of Chicago ist all das enthalten. Manchmal ist auch Wut und Enttäuschung in unserer Musik zu spüren. Die Musik des Art Ensemble reflektiert die Lebensbedingungen von heute. Welche andere Musik spiegelt die Welt von heute so wider, wie wir sie tagtäglich erfahren? Eine Welt voller Computer, mit einer ungerechten Verteilung der Lebensmittel und Konsumgüter, voller Kriege, voller Umweltvergiftung, aber auch voller Liebe und Schönheit. Der Jazz ist die einzige Musik, die all das beinhaltet, deshalb ist er auch stets im Fluß. Schon diese Tatsache sollte genügen, um ihn in irgendeiner Art und Weise von offizieller Seite zu unterstützen."

„Wie sieht es in den USA mit den sogenannten 'grants' aus? Haben Sie auch schon eine solche Förderung bekommen?"

„Ich habe auch schon einen grant bekommen, er war mit 1500 Dollar dotiert, das war alles in 35 Jahren, in denen ich Musik mache. Und ich bin gewiß einer der Besten meines Fachs. Bestimmt gibt es andere Musiker, die besser sind, aber sie gehen leer aus, weil sie sich überhaupt keinen Namen machen konnten und deshalb auch diese Unterstützung ausblieb. Die amerikanische Regierung, genauer gesagt der National Endowment, vergibt seit einigen Jahren diese grants auch an Jazzmusiker."

„Ist damit eine bestimmte Auflage verbunden?"

„Ja, und deshalb schätze ich auch solche grants nicht besonders, denn man muß sich da erklären, was man künstlerisch zu machen gedenkt. Man muß ein Projekt entwickeln, es unterbreiten und daraufhin bekommt man das Geld. Man muß einen umfangreichen Fragebogen ausfüllen und

die projektierte Musik in Noten vorlegen. Es ist nicht so, daß dir jemand sagt: ‚Lester Bowie, Sie haben sich als Musiker bewährt, hier ist eine Unterstützung, Sie werden sie sicherlich für Ihre weitere Arbeit gut gebrauchen können!‘ Natürlich habe ich den Kopf voller Projekte und Pläne, aber ich weiß, daß sich das meiste nicht verwirklichen läßt, weil es zu viel Geld verschlingt. Jemand auf der Welt muß doch die Jazzmusik unterstützen, es ist doch wichtig, daß sie gemacht wird."

„Meinen Sie nicht, daß zuerst einmal das Land dafür verantwortlich ist, in dem diese Art der Musik überhaupt entstand?"

„Wir können aber nicht darauf warten und wenn es auch manchmal den trügerischen Anschein hat, als ob in den USA etwas in dieser Richtung geschieht, so wird in Wahrheit von der Regierung aus nichts und nochmal nichts für den Jazz getan. Das ist mehr als evident. Eines Tages wird sich die Welt als geschlossene Einheit betrachten und dann wird es von unmaßgeblicher Bedeutung sein, ob jemand aus Amerika oder aus Europa stammt. Damit geht auch eine Weltkultur Hand in Hand, eine Kultur, die für alle Länder der Welt, die sich immer näher rücken, typisch ist. Das Art Ensemble hat einen Teil dieser Zukunft schon vorweggenommen, wir haben etwa auch Dinge gespielt, die ganz deutsch sind, vor allem im Sound. Und als wir in Spanien vor 3000 Leuten ein Konzert gaben, kam nach unserem Auftritt ein Mann zu uns hinter die Bühne, der so bewegt von unserer Musik war, daß ihm die Tränen in den Augen standen. Er sagte: ‚Ihre Musik klingt wie die aus dem Süden Spaniens. Waren Sie denn dort?‘ Er fühlte eine enge Verbindung seiner heimatischen Musik mit einigen Elementen unserer Musik. Auch wenn wir in der Kirche spielen, werden die Zuhörer empfinden, daß ein Teil unserer Musik in Einklang zu ihrer geistlichen Musik steht, allerdings kommt sie in Verbindung mit anderen Elementen der afro-amerikanischen Musik. Aus unserer Musik ist zu spüren, daß wir Respekt vor der Tradition der Musik überhaupt haben, sie aber weiterführen, mit neuem Leben erfüllen."

Organisation: Musicians United

„Werden Sie mit gleichgesinnten Musikern nicht noch einmal den Versuch unternehmen selbst für Arbeitsmöglichkeiten, für eine Unterstützung von offizieller Seite zu sorgen?"

„Wir werden zwei neue Organisationen in New York ins Leben rufen, sind aber derzeit noch damit beschäftigt, nach geeigneten Räumlichkeiten Ausschau zu halten. Max Roach und Cecil Taylor sind dabei treibende Kräfte, ebenso das Art Ensemble. Eine Organisation davon soll ähnlich der AACM strukturiert sein, aber sie unterscheidet sich doch deutlich davon. Sie wird ‚Musicians United‘ heißen und ihr

können sich Musiker aus allen Teilen der Welt anschließen. Die zweite Organisation wird die 'Friends of music' sein und ist für alle gedacht, die dem Jazz in irgendeiner Weise dienen, ob es nun Hörer, Journalisten, Veranstalter, Plattenproduzenten usw. sind. Die Aktivitäten, die aus einem Miteinander beider Organisationen entstehen können, sind nicht auszudenken. Es braucht gewiß seine Zeit, aber wir tun es alle für uns selbst und deshalb habe ich große Hoffnungen, daß etwas geschehen wird. Die Regierung wird sicherlich nichts tun, es bleibt also den Menschen, die Jazz machen und lieben, überlassen für die Musik die geeignete Umgebung zu schaffen, damit sie leben und gedeihen kann. Wir müssen es selbst in die Hand nehmen, denn wenn wir es Uncle Sam überlassen, wird es wohl niemals geschehen."

„Als wie wichtig sehen Sie die Kultur für die modernen Industriegesellschaften überhaupt? Sind Sie der Ansicht, daß es ohne Kultur kein menschenwürdiges und sinnerfülltes Leben geben kann?"

„Ja genau, aber die Bedeutung der Kultur wird genau in dem Moment immer geringer, in dem sie größer werden sollte. Wir müssen es schaffen, daß sie einen wichtigen Platz im Dasein der Menschen erhält, denn das wichtigste, was wir als Menschen überhaupt besitzen, ist die Kultur.

Die Kultur allein macht uns zu dem, was wir sind. Deshalb müssen wir uns mit allen Kräften für unsere Musik einsetzen, auch wenn immer wieder versucht wird, sie beiseite zu schieben. Wir schaffen es, wenn wir alle zusammenarbeiten und wenn wir erkennen müssen, daß es in den USA ein allzu großes Problem ist, dann werden wir es in den übrigen Teilen der Welt versuchen. Es gibt Menschen, die mit uns an dieser Sache arbeiten, in Deutschland ebenso wie in Australien, China oder Afrika."

„Was ist Ihre Erklärung dafür, daß die Kultur in den modernen Industriestaaten immer weniger Bedeutung hat, die Kulturetats in der Regel jetzt immer mehr zusammengestrichen werden?"

„Das Geld der Welt ist eigentlich in den Händen von einigen Wenigen. Sie haben die Macht, sie bestimmen die Denkungsweise, die allein nach materialistischen Gesichtspunkten ausgerichtet ist. Die Kultur richtet sich gegen weitere Aufrüstung, gegen Atomwaffen, sie hat das Ziel eine bessere, eine menschenwürdigere Welt zu schaffen. Diejenigen, die das Geld haben, richten ihre Entscheidungen allein danach aus wie sie noch mehr Geld anhäufen können. Sie bewirken, daß wir uns gegenseitig hassen, uns zerfleischen, sie lassen uns bewußt eine Menge falscher

Informationen zukommen, sie rufen Mythen ins Leben, versuchen uns mit aller Macht zu uniformieren, um dadurch noch mehr Macht, noch mehr Einfluß zu besitzen. Es ist alles für sie selbst, bestimmt nicht zum Wohl der Menschheit, der Welt überhaupt. Wenn sie all das Geld, das ihnen zur Verfügung steht, für einen positiven Zweck einsetzen würden, dann wäre nicht auszudenken, was geschehen würde. Aber sie setzen das Geld nur für egoistische Zwecke ein. Ich kann es nicht verstehen, ich kann auch nicht verstehen, warum Amerika so unendlich reich ist an Lebensmitteln und in Somali und anderswo verhungern die Menschen. Es ist sogar jetzt so, daß in den USA Menschen hungern, während andere mit ihrem Überfluß nicht wissen wohin."

„Manchmal sind die Vorgänge auf der Welt nur damit zu erklären, daß man annimmt das menschliche Gehirn hätte sich im Lauf der Jahrtausende fehlentwickelt, anders ist all dieser Irrsinn, diese Unmenschlichkeit nicht zu deuten."

„Ich tendiere auch zu dieser Ansicht, aber was können wir dagegen tun?"

„Wir können alle versuchen in unserer eigenen kleinen Welt, unserer nächsten Umgebung nach bestem Wissen und Gewissen zu handeln."

„Genau da setzt die Musik ja an..."



Orexis mit v. l. n. r.: Georg Lawall, Gert Kilian, Dizzy Pandt, Knut Rössler

Individuelles Konzept von Weltmusik

OREXIS

Versetzen wir uns einen Moment lang in die gute Stube des deutschen Kleinbürgers, in etwas so Unspektakuläres wie ein deutsches Wohnzimmer mit Couchtisch, Sitzmöbel, Eßtisch und Fernsehgerät, wie es von Flensburg bis Garmisch in geringer Variationsbreite, aber -zigmillionenfach vorhanden ist. In dieser wohlvertrauten Umgebung also, in unserem Fall: im schwäbischen Kirchheim/Teck, im Wohnzimmer seiner Eltern, absolviert Gert Kilian täglich ein ganz spezifisches Programm. Schlägel in den Händen, trainiert er die Linke als Begleit-, die Rechte als Spiel-Hand, schlägt Skalen und Motive - auf dem Balaton.

Aus Westafrika stammt dieser „Urahne“ aller Xylo-, Vibra- und Marimbaphone: bis zu zwei Meter lang, mit Stäben aus Palisanderholz, darunter hohle Kalebassen als Resonanzkörper, in denen kleine Öffnungen, überklebt mit Pergamentpapier, als mitschwingende Membrane fungieren. Rund vier Stunden täglich erfüllt der trockene, schnarrende Klang mehr als den Raum, in dem er erzeugt wird.

Gegen hohe Transportkosten hat Kilian dieses Instrument also nicht als Souvenir aus Mali mitgebracht, sondern als Produktionsmittel, ist er doch Mitglied der Gruppe Orexis, die ihre musikalische Ausrichtung

schlicht mit „Weltmusik“ umschreibt. Die schier unglaubliche Konfrontation von Exotik und Banalität, das Groteske dieses Proberaums, geht so einem gar nicht mehr auf, denn wo sollte er sonst proben, wenn nicht zu Hause in der französischen Provinz nahe Toulouse (wo er die eine Jahreshälfte wohnt), oder in Kirchheim, seinem deutschen Wohnsitz, in der Wohnung seiner Eltern. Wenige Kilometer weiter übrigens, in Wendungen, übt ebenfalls jemand auf dem Balafon - Georg Lawall, der Gründer von Orexis. Und wäre er am Tage unseres Besuches nicht so sehr mit den ersten Aufführungen seiner Rockoper in Stuttgart beschäftigt gewesen, wir hät-

ten ihm gewiß auch bei einer Übungsstunde auf der indischen Sitar zuhören können.

Den ersten größeren Auftritt hatte Orexis übrigens 1976 in der Newcomer-Matinee des Deutschen Jazzfestivals in Frankfurt; von der damaligen Besetzung sind heute noch Georg Lawall (31) und Gert Kilian (32) dabei. Beide entsprechen dem Typ des gut ausgebildeten (Jazz)-Musikers, will heißen: mit Hochschulstudium und entsprechenden Erfahrungen in klassischer Musik. Insbesondere Lawalls verzweigter Ausbildungsgang ist in der hier gebotenen Kürze vollständig nicht darstellbar, so daß wir uns auf einige Stationen beschränken: so hat er beispielsweise 1972, nach dem Abitur, an der Folkwangschule in Essen das Privatmusiklehre-Examen im Hauptfach Gitarre gemacht, 1975 Kompositionsunterricht bei Nikolaus A. Huber, im gleichen Jahr aber auch Sitar-Unterricht bei zwei Sitar-Lehrern genommen. 1976 begann er ein Studium am Richard-Strauß-Konservatorium München, das er zwei Jahre später mit der künstlerischen Reifeprüfung im Fach Konzertsitar abgeschlossen hat. Heute ist er Gitarren-Lehrer an der Musikschule Sindelfingen, neben Orexis tritt er als Solist auf und hat auch entsprechende Platten veröffentlicht.

Gert Kilian hat „klassisches Schlagzeug“ erst in Nürnberg, dann an der Musikhochschule Stuttgart studiert; auch er hat an der Musikschule Sindelfingen unterrichtet, war Leiter des dortigen Percussion-Studios; für den Verband Deutscher Musikschulen Baden-Württemberg führt er eine Reihe von Schlagzeug- und Band-Workshops durch, in seiner eigenen Band Moecean ist er nicht nur als Schlagzeuger, sondern auch als Pantomime tätig. Seinen musikalischen Horizont hat er auf mehre-

ren Studienreisen erweitert (und das darf man durchaus wörtlich nehmen): Er war in Australien und Papua-Neuguinea. Aber was er dort an Percussion-Kulturen kennengelernt hat, faszinierte ihn nicht annähernd so sehr wie jene Musiken und Musiker, die er im Winter 1980/81 in Senegal und Mali erlebt hat. Verschiedene Materialien von dort hat er zu Hause später zu einem „Medienpaket“ (Kilian) geschnürt: Bandaufnahmen von einheimischen Musikern für die dokumentarische Platte „Afro Percussion“, ergänzt um Dias und Videofilm zu einem Vortragsabend „Schwarzafrika - Wiege der Rhythmik“, dessen Hörfunkfassung inzwischen an fast allen deutschen Rundfunkanstalten gelaufen ist-

Bei Orexis bedient Kilian keinen normalen Schlagzeug-Set mehr, sondern verschiedene Percussionsinstrumente von Balafon bis Xylofon. Kilians Partner an Tablas und Bongos ist dabei üblicherweise Dieter „Dizzy“ Pandt aus Stuttgart; für ihre Südostasien-Tournee aber haben Orexis diesen Posten mit einem prominenten Gast besetzt - mit Trilok Gurtu, 1952 in Bombay geboren, seit einigen Jahren in Remagen/Rhein lebend, dem Percussionisten schlechthin in der Bundesrepublik, und für Orexis schon deshalb von großem Gewinn, weil er die Tablas beispielsweise nicht nur im Rahmen indischer Tablas, sondern auch jazzmäßig spielen kann. Im Kreise der Orexis-Musiker ist er im übrigen kein Neuling - schon 1978 hat er an dem Album „Inspiration“ mitgewirkt. Kilian und Gurtu, die beiden Orexis-Perkussionisten, haben sich schon auf einen spezifischen Programmteil verständigt - „auskomponierte, strukturierte Percussion-Duos. ...“ Jüngster Neuzugang und erst auf der fünften Orexis-Platte zu hören ist

Knut Rössler (37), Saxophonist und Flötist aus Heidelberg, Rechtsanwalt im Hauptberuf, der in den letzten Jahren zunehmend Aktivitäten als Jazzmusiker entwickelt.

Wie gesagt, fünf Langspielplatten hat Orexis bislang veröffentlicht, und im Begleittext zur letzten liest man überrascht: Orexis hat auf ihrer 5. Langspielplatte live zu sich gefunden - ein erstaunlicher Satz für eine Gruppe, deren Debütalbum immerhin sogleich mit dem „Deutschen Schallplattenpreis“ der Phonoakademie ausgezeichnet worden ist. Das, erläutert Gert Kilian, sei so zu verstehen, daß Georg Lawall, Hauptkomponist der Band, nunmehr den angemessenen Raum für sein polyphones Gitarrenspiel gefunden habe; nun da die Band sowohl auf Baß als auch auf Drum-Set verzichtet und damit technische wie musikalische Probleme gelöst habe. Im übrigen - so mag der Beobachter ergänzen - ist „Orexis live“ wohl auch die beste Platte der Gruppe, schon weil sich ihr individuelles Konzept von „Weltmusik“ (siehe auch Interview) dort deutlicher ausprägt.

Apropos Weltmusik - wie sich da ganz konkret die mitunter frappierenden Fusionen ergeben, erfahren wir, indem wir Gert Kilian noch einmal am Balaton zuhören. Einer der jüngsten Zugänge zum Orexis-Repertoire ist nämlich ein Stück, das formal afrikanisch - weil am Balaton gespielt - ist, harmonisch aber typisch lateinamerikanisch ausfällt. Eine Fusion, die sich laut Kilian zufällig ergeben hat. . . . wenn man nämlich am Balaton mit der pentatonischen Stimmung und am Klavier ein paar f und c darin herumexperimentiert, dann kommt man ganz schnell auf B-, Es- und As-Dur, und das klingt dann ganz schnell ‚latin‘...“

Michael Rüsenberg



Geht mit Orexis im Auftrag des Goethe-Instituts auf Südostasien-Tournee: Trilok Gurtu
Foto: Manfred Rinderspacher

Interview mit Gert Kilian

„Was war die anfängliche musikalische Intention von Orexis?“

„Ein Prinzip war, akustische Musik zu machen: keine elektrische Gitarre, kein verstärktes Schlagzeug usw. - also Naturklangmusik. Es sollte eine ‚offene‘ Musik sein, offen für Einflüsse aus verschiedensten Bereichen, aus der klassischen Musik ebenso wie aus Rock, Jazz oder Avantgarde - und dann auch aus anderen Musikulturen. Nehmen wir z. B. den indischen Einfluß: es gibt auf der Platte ‚Inspiration‘ zwei indische Melodien, mit Sitar gespielt, aber doch europäisiert, von der Klangfarbe her Sitar, aber musikalisch doch in europäischer Form gespielt. Das kann meiner Meinung nach auch nur unser Ziel sein - Mitteleuropäer, die wir sind - zu sagen, wir versuchen, die Klänge, also sprich: die Instrumente einzubezie-

hen, diese aber nicht so zu spielen versuchen wie ein Afrikaner das Balaton oder Ravi Shankar die Sitar, sondern unsere Ideen mit diesem Instrumentarium auszu-drücken. Das macht für mich Fusion-Music oder Weltmusik aus."

„Weltmusik-Spielen heißt also, sich zwar des exotischen Instrumentariums zu bedienen, aber nicht die je dafür in den Herkunftsländern typischen Skalen oder musikalischen Formen zu gebrauchen. Ist da nicht die Gefahr nahe, daß das Ganze sich schnell in einem oberflächlichen Reiz erschöpft?"

„Wenn es so wäre, würde ich Ihnen voll zustimmen, wenn man also beabsichtigen würde, diese Klangfarben zu ‚verkommerzialisieren‘, sie nur unserer Musik gewissermaßen überzustülpen. Weltmusik bedeutet vielmehr ein Verschmelzen der Einflüsse aus verschiedenen Musikkulturen rund um die Erde - und eine Musikkultur ist ja nicht allein durch den Begriff ‚Klangfarbe‘ definiert. Das schließt ebenso musikalische Parameter mit ein wie die erwähnten Skalen, dann natürlich Rhythmus, z. B. Polyrhythmik und -metrik, wie sie in außereuropäischen Kulturkreisen weit höher entwickelt sind als bei uns. Dazu gehört letztlich auch der die Musik bestimmende kulturelle Background - nehmen wir die Mystik und Religiosität in Indien, die auf die indische Musik wirken, oder die enge Verflechtung afrikanischer Musik mit Spiritualismus und Stammesritualen.

Bezogen auf unsere Musik will ich das mal an Beispielen erklären: auf der LP ‚Orexis live‘ wird ein afrikanisches Balafon eingesetzt. Der formale Aufbau von ‚Inisoroma‘ - das ist eines von zwei Balafonstücken - ist eindeutig jazz/rock-orientiert. Da gibt es ein 8-Takte-Schema, sagen wir, Teil A, dann eine 2-Takte-Bridge, die überleitet zu Teil B, der im doppelten Tempo gespielt wird. Dann folgt eine Themenwiederholung, eine Themenreprise - also das ist insgesamt eine Jazz/Rock-Form, die in Afrika nie verwendet wird. Teil A dieses Stückes aber ist eindeutig afrikanisch mit seinem polyrhythmischen Charakter. Ein weiteres Beispiel wäre das Stück ‚Die dritte Farbe‘ aus der LP ‚Inspiration‘. Dieses Stück ist raga-ähnlich aufgebaut, die verwendete Skala ist indisch. Instrumentiert wird mit Sitar, Kontrabaß und Bongos - mithin einem Klangfarbenspektrum aus Indien, Europa und Südamerika. Da trifft dann auf das indisch angehauchte Thema eine an den Bebop erinnernde Baßlinie, die eine in europäisch-klassischer Art ausgeprägte Kontrapunktik besitzt, darunter begleitende Bongos, die ich mit afrokubanischer Technik spiele. Wir stellen also verschiedene musikalische Prinzipien und Ausdrucksformen unterschiedlicher Musikkulturen und Stilrichtungen nebeneinander, verschmelzen sie, konfrontieren sie miteinander - das erzeugt gegenseitig Spannung."

„Eine Faszination der Perkussion ist die Vielfalt verschiedener Klänge. Perkussionist sein, heißt für mich auch ‚Klangmeister‘ sein. Unsere Spieltechniken, angewandt auf die anders gestimmten und anders klingenden ‚exotischen‘ Instrumente, lassen schon allein eine neue Musik entstehen.“

„Man muß also als Europäer nicht immer auch die fremden Instrumente in ihrer je entsprechenden Form spielen können?"

„Streng genommen finde ich es vorteilhaft, wenn man es kann, also beispielsweise Sitar spielen wie die Inder. Das wäre der Idealfall, daß also ein Europäer 10 oder 15 Jahre lang einen indischen Guru hat, daß er genauso lernt wie dort, mit allen Ragas, die es gibt. Der Idealfall wäre, das zu beherrschen und dann unsere westlichen, romantisch-klassisch vorgeprägten Musikvorstellungen damit zu verbinden. Das ist aber zeitlich und kulturell gar nicht möglich. In Indien darf doch ein Tabla-Spieler erst öffentlich auftreten, wenn sein Guru ihm das erlaubt. Trilok Gurtu z. B. durfte erst nach 10 Jahren Unterricht zum ersten Mal in Indien öffentlich auftreten. Es gibt dort eine strenge Selektion, die der Guru bestimmt. Ich könnte also jetzt sagen: es ist nicht berechtigt, daß Georg Lawall Sitar spielt, weil er nicht die Erlaubnis eines indischen Gurus besitzt. Aber wir sind halt Europäer, bei uns ist Vielseitigkeit ein Wert, an dessen Stelle in Indien der Wert der genauen Konzentration auf eine Sache tritt. Georg spielt die Sitar nicht wie ein Inder, beherrscht dafür aber Gitarre, spielt Perkussion usw."

„Worin besteht der tiefere Reiz, eine solche Musik zu spielen, sich mit fremden Musikkulturen auseinanderzusetzen?"

„Zunächst muß ich ganz ehrlich sagen, daß einer der tieferen Reize für mich darin besteht, daß ich mein Hobby ‚Reisen‘ damit verbinden kann. Daß ich also eine Reise mache und einen Ertrag in Form von Instrumenten und neuen Ideen aus Afrika, Australien oder Papua-Neuguinea heimbringe. Das ist mehr ein subjektiver, privater Reiz; ein anderer ist - ich würde ihn aber wohl erst an dritter Stelle nennen - der kommerzielle Aspekt. Ich bin ehrlich genug zu sagen, daß heute in der Dichte des Angebotes auf dem deutschen oder auch europäischen Musikmarkt, was

Rock-Jazz anlangt - und was sozusagen ‚abdampft‘ in mir, wenn ich am Schlagzeug sitze - mein Interesse auch zusammenfällt mit einer Art Marktlücke. Ich halte nichts von dieser Mystifizierung, gerade was Weltmusik in der Avantgarde betrifft, Stockhausen, dieses ganze mystische Zeugs drumherum. Das ist auch bei Stockhausen bestimmt eine Marktlücke, sicher auch bei ihm nicht das Leitmotiv ..."

.... jetzt haben wir das erste und das dritte Motiv gehört, was ist das zweite?"

„Das wirklich musikalische ist eben, daß es für mich als Perkussionisten sehr reizvoll ist zu sehen, was es noch an Perkussions-Instrumenten weltweit gibt. Eine Faszination der Perkussion ist doch die Vielfalt verschiedener Klänge; Perkussionist sein heißt für mich auch ‚Klangmeister‘ sein. Wenn man europäische Trommel-, Vibraphon- und Pauken-Technik gelernt hat und diese dann auf ein afrikanisches Balafon anwenden kann, ergibt dies schon einen Teil Fusion- oder Weltmusik. Unsere Spieltechniken, angewandt auf die anders gestimmten und anders klingenden ‚exotischen‘ Instrumente, lassen schon allein eine neue Musik entstehen."

„Wie würde die Gruppe Orexis denn einem asiatischen Publikum erklären, daß sie ‚Weltmusik‘ spielt?"

„Weltmusik heißt zunächst ja wirklich nicht, sie sei die beste Musik der Welt - wie viele das dummerweise immer wieder mißverstehen wollen -, und zweitens heißt es natürlich auch nicht, daß die gesamte Musik der Welt darin enthalten sei. Wir sind jetzt gerade dabei, den Afrika-Aspekt darin einzubauen, und wenn wir in Süd-Ost-Asien gespielt haben, wird Orexis anschließend mit Sicherheit Einflüsse aus diesem Raum verarbeiten. Da muß man einfach offen sein, und das ist ein großes Plus der Gruppe. Also, wie würde ich das einem asiatischen Publikum erklären? Das muß ich ja eigentlich gar nicht erklären, sondern das Publikum sieht ja schon, bevor es nur einen Ton hört, ein Instrument wie das Balafon aus Westafrika, indische Instrumente wie Sitar und Tablas, ‚europäische‘ wie Gitarre, Saxophon und Flöte und eine Menge Perkussionsinstrumente aus der ganzen Welt. Und wenn ich gefragt würde, ‚Erklär mal, was ist Weltmusik?‘, dann würde ich dasselbe sagen, was ich am Anfang auch erklärt habe: das Einbeziehen aller verschiedenen musikalischen und instrumentalen Möglichkeiten aus vielen verschiedenen Musikkulturen."

Plattenhinweise

Orexis
Orexis „Inspiration“
Orexis „Reflection“
Orexis „Communication“
Orexis „Live“

Intercord INT 160.075
Intercord INT 160.108
Intercord INT 145.606
Intercord INT 145.613
Fusion 8005

Jazz aktuell

Meister der Kunst des Uderstatements

Count Basie

Das Fairmont-Hotel in San Francisco, eleganter Treffpunkt für Tagungen und Kongresse, hat sich neuerdings zu einem Mekka für Jazzfreunde entwickelt. Um den Ansprüchen seiner internationalen Gäste auch künstlerisch Genüge zu tun, hat sich die Hotel-Leitung der Muse Jazz verschrieben. Im „Venetian Room“, einem im alt-venezianischen Stil eingerichteten Supper-Club, konnte man sich zu Jahresbeginn von dem einschmeichelnden Bass-Bariton Billy Eckstines ins neue Jahr „wiegen“ lassen. Einem Gastspiel von Ella Fitzgerald und Oscar Peterson folgte die Bebop-Kombination Joe Pass/Dizzy Gillespie. Zwei Wochen lang hielten die Jazzgiganten mit ihren atemberaubenden Improvisationen die Zuhörer in Bann. Seinen absoluten Höhepunkt erreichte der Jazz-Trend mit dem Auftritt der neuesten Count Basie Band, die mit ihrem enormen Power und Drive wie eine moderne Version der frühen Kansas City Band anmutet, die aus den restlichen Mitgliedern der Bennie Moten Band erwuchs.

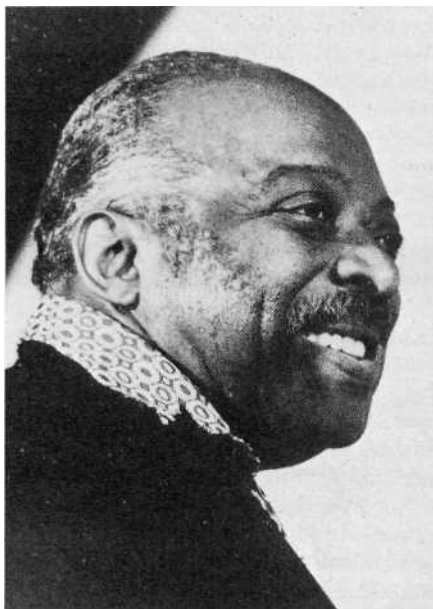
Wenn auch der „Ruf der Basie-Band im Laufe der Jahre hin und wieder ins Wanken geriet - sei es, daß das Repertoire nicht mehr so frisch, der Sound zu stilisiert oder zu kommerziell klang - so wurde doch die Integrität ihres Gründers und Leiters eigentlich nie angezweifelt. Der Count hat seine künstlerische Vielseitigkeit nicht nur als Bandleader ersten Ranges bewiesen, sondern oft auch im „Kleinformat“. Bestes Beispiel hierfür sind die Schallplatten-Sessions, die Norman Granz für den Count zusammenstellte, mit Gruppierungen, die Basies Loyalität zum Blues teilen, wie z. B. Louis Bellson oder Ray Brown. Das Trio brachte kürzlich ein Album mit dem Titel „For the second time“ heraus (Pablo 2310-878).

Obleich der Count in den letzten Jahren mehrere Herzanfälle erlitten hat, gilt er noch immer als der unbestrittene Super-Chief der heißesten und härtesten Swing-Band aller Zeiten und ist unnachahmlicher Meister der Kunst des Uderstatements geblieben. Sein sparsamer, von Fats Waller inspirierter Stride Piano-Stil, ist noch immer Herz und Hirn der Band. Vom Rollstuhl aus hält das nunmehr 78jährige „Kid from Redbank“ alle Fäden in der Hand und entfesselt, nonchalant wie eh und je, seine rasanten Klangkaskaden.

Seine derzeitige Band, eine geglückte Mischung aus Basie-Alumni und talentiertem College-Nachwuchs, spielt mit der Eleganz und Brillanz, die seit über 40 Jahren das Gütezeichen der Band ausmachen. Im großen und ganzen verzichteten die Solisten auf einen eigenen Stil zugunsten des Ensemblesounds, der reich,

kraftvoll und überschäumend vor Temperament die Ohren verhexte. Das Zusammenspiel war so kristallklar und sauber wie ich es von der Band schon seit vielen Jahren nicht mehr gehört hatte. Die Blechbläser mit ihrem vibrierenden und orgiastischen Sound machten an Stärke und Dynamik den Verlust des Powerhouse-Schlagzeugers Butch Miles wert.

Eine erfrischende „Sweet Georgia Brown“ eröffnete den Reigen eleganter und brisanter Feuerwerke. Der junge Tenorsaxophonist Eric Schneider, der mit seinem saft- und kraftvollen Vibrato an die Tradition eines Ben Webster und Eddie „Lockjaw“ Davis anknüpft, hatte Gelegenheit, sein Talent unter Beweis zu stellen. Für eine mehr soul- und blues-orientierte Interlude sorgten die Basie-Alumni Chris Woods, Grover Mitchell sowie der Posunist Dennis Wilson, der ein hinreißendes Solo in Jay Jay Johnsons „Lament“ zu Gehör brachte. Für den heiter-besinnlichen Teil sorgte ein inspiriertes Duett des Count mit Freddie Green, dem Altmeister der Rhythmus-Gitarre, der mit Basie seit über 40 Jahren die Welt „beswingt“. Mit „Warm breeze“ zollte der Count seinem treuen Vasallen einen humorvollen musikalischen Tribut.



Super Chief der heißesten und härtesten Swingband aller Zeiten: Count Basie

Foto: Hans Kumpf

Die Band spielte größtenteils bluesbetonte Balladen und Standards wie „April in Paris“, „There'll never be another you“ sowie ein bezauberndes Duke Ellington Medley, das dem Basie-Repertoire Gestalt und Würze gab. Der bluesträchtige, von Joe Williams inspirierte Sänger Dennis Rowland brachte mit seinem überzeugend geschmetterten „Every day I have the Blues“ alt und jung in Stimmung. Die alten, immer wieder neu klingenden Basie-Klassiker wie „One o'clock jump“ und

„Jumpin' at the woodside“ brachten die gutgelaunten Gäste in Ekstase. Der stilvolle Venetian Room wurde zum Tummelplatz für blues- und jazztrunkene Fans, die sich vom Count, dem Protagonisten des Frohsinns, einen Gemüts-Lift geben ließen. Was kann sich der Count mehr wünschen als noch immer eine Quelle der Freude und Entspannung für ein Publikum zu sein, das an Vielschichtigkeit seinesgleichen sucht. Noch immer amüsiert der Count sich und seine Zuhörer damit, wie ein lächelnder Buddha vom Klavier aus seine Band zu begutachten. Beinahe weltentrückt, wie in Trance, läßt er die wilden Klangkaskaden über sich ergehen. Doch wenn er seinen rechten Zeigefinger hebt, kann man gewiß sein, daß er die richtige Note im rechten Augenblick treffen wird. Auf Counts Kommando hin bliesen sich die Blechbläser, von dem Trompeter Sonny Cohn angeführt, die Lungen heiß und strebten einem Crescendo nach dem anderen zu.

In einer solchen stimmungsgeladenen musikalischen Atmosphäre mußte sich jede Trübsal in Luft auflösen.

Heide Howard-Pilc

Große Spannweite des Ausdrucks

James Newton solo

Aus dem Musikerkreis um Stanley Crouch am Pomona College in Claremont, Kalifornien, stammend, ist James Newton seit einigen Jahren dabei, sich international einen Namen als führender Flötist der Avantgarde zu machen. Anders als die Flötisten vor ihm, etwa James Moody, Frank Wess, Roland Kirk und Eric Dolphy, unter denen er auch seine Vorbilder sieht, hat er sich von einem bestimmten Punkt seiner Entwicklung an ganz auf das Studium der Flöten konzentriert. Dadurch war es ihm möglich, die Flötentechniken weiterzuentwickeln; den Gebrauch von Ober-tonreihen durch Überblasen sowie gleichzeitiges Singen und Spielen, den Einsatz von Mikrotonverschiebungen und Growl-Techniken. Spezielle Fingersätze ermöglichen es ihm, eine Melodie zu singen und gleichzeitig auf der Flöte darüber zu improvisieren. Ein breites Spektrum an Klangfarben steht ihm zur Verfügung. Malerei hat, wie er selbst sagt, seine Konzeption von Formgebung, Phrasierung und Linienbildung beeinflußt.

So war es kein Nachteil, als er wegen Termenschwierigkeiten seiner beiden Triopartner Anthony Davis und Abdul Wadud das Konzert am 27. Februar in Aschaffenburg (veranstaltet von der Stadt und der örtlichen Jazzinitiative) allein bestreiten mußte, im Gegenteil. Ist es jedoch jedesmal eine Herausforderung an Vorstellungskraft und technisches Können eines

Musikers, ein Solokonzert zu geben. Den Auftakt bildeten drei Stücke seiner Solo-LP „Axum“ (ECM 1214, s. JP 6/82:51), die nach der alten äthiopischen Königsstadt benannt ist. James Newton will hier eine mystische Verbindung zu afrikanischen Dingen herstellen, die Teil seiner geistigen Tradition sind. „Susenyos and Werzelyna“, ein sehr lebendiges, bewegliches Stück, führt an Hand einer Art Vogelstimmen-Motiv die Klangmöglichkeiten des Instruments vor. „Malak' Ugabe“ (der Schutzengel) zieht die Zuhörer in seinen Bann durch die feierliche, ruhige Mollstimmung, aus der heraus der Aufschwung in eine Spaltung der Flötenstimme führt, bevor sie zum Mollthema zurückfindet.

Inspiziert von seinen musikalischen Erfahrungen in der Baptistenkirche setzt James Newton in „Choir“ einstimmige und mehrstimmige Sequenzen gegeneinander. Er zeigt dabei auch, wie kraftvoll er die Flöte anblasen kann. Der Bebop-Tradition wendet er sich mit „Wee“ zu, das er, dem Original aus dem berühmten Konzert vom 15. Mai 1953 (mit Parker, Gillespie, Powell, Mingus und Roach) entsprechend, in einer schnellen, funksprühenden Stakato-Version vorträgt. Nach einer Ballade für seinen Sohn, die in konventioneller Spielmanier in eine Welt des Friedens und der Hoffnung führt, folgt ein Thelonius Monk und David Murray gewidmetes Medley. Der schnellen Eigenkomposition „Monk's notice“ läßt er den langsamen Blues „Blue Monk“ folgen, in dem es ihm gelingt, mittels Mehrstimmigkeit durch Intervallreibungen die Monk'sche Klangwelt nachzuempfinden. Abgeschlossen wird diese Dreierfolge durch „Portrait of David Murray“, das in lebhaftem Tempo durch

Gegeneinandersetzen jeweils kurzer, durch Überblasen bzw. gleichzeitiges Singen und Blasen mehrstimmiger Phrasen, akzentuiert durch Aufstampfen mit dem Fuß, in ein rhythmisch ungemein spannendes Finale führt. Die kurze Ballade „Rose 68/69“ ist Zugabe für ein begeistertes Publikum.

Hier fügten sich Rahmen und Inhalt adäquat: Das Halbrund des 1810 erbauten klassizistischen Hoftheaters und an der Rampe der Guckkastenbühne, allein mit seinem Instrument, ohne Mikrofon, James Newton, überzeugend durch meisterhafte Technik und große Spannweite des Ausdrucks von klassisch-gefühlvoll bis technisch-avantgardistisch.

Hans-Jürgen Anderle

Big Band Workshop „Freie Musik“ mit

Gunter Hampel

Wuchtige Klanglawinen, abgelöst von filigran-dezenter Lyrik und träumerischer Balladeske, getragen von einem dynamischen Perkussionsteppich, erfüllten den geräumigen Dachboden der Tagungs- und Bildungsstätte „Schloß Gnadenenthal“ bei Kleve vier Tage (und teilweise auch Nächte) lang. Hier trafen sich 15 Jazzmusiker aus dem west- und norddeutschen Raum zum Big Band Workshop „Freie Musik“ unter der Leitung von Gunter Hampel. Thomas Keyserling, seit Jahren der treueste musikalische Begleiter Hampels, assistierte. Im Vordergrund der Veranstaltung stand die kollektive Entwicklung und Gestaltung moderner Jazz-Kompositionen, die zum größten Teil von Hampel selbst stammten.

Schon am ersten Tag offenbarte sich die Freude am gemeinsamen Entstehenlassen musikalischer Konzepte, der anhaltende Spieleifer und der sprühend-kreative Improvisationsgeist bei fast allen Instrumentalisten, unter denen, wie sollte es bei einem Workshop mit Gunter Hampel auch anders sein, die Bläser mit Zwei-Drittel-Mehrheit vertreten waren.

Erfahrungen mit freier Musik hatten die meisten Teilnehmer schon mitgebracht. Allein sieben von ihnen stammten aus dem experimentierfreudigen, in Bielefeld und Kleve beheimateten „Heinrich-Mukken-Saallorchester“, das seit einem Jahr mit offenen Kompositionsstrukturen arbeitet.

Multi-Instrumentalist und -Bandleader Gunter Hampel, der übrigens nicht nur verbale Anleitungen und Anregungen gab, sondern sich auch mit Baritonsaxophon, Baßklarinette, Vibraphon und Querflöte konstruktiv in die musikalischen Abläufe einbrachte, bündelte den Ideenreichtum der Jazzler durch dirigistisches Können zu immer wieder neuen Spontan-Arrangements, in denen sich orchestraler Mammut-Sound mit gefühlvollen Crescendi und Decrescendi sowie Improvisations-Interaktionen in Klein- und Kleinstbesetzungen abwechselten.

Zu den aufregendsten Passagen gehörten die Bläser-„Dialoge“, in denen deutlich wurde, wie umfangreich und differenziert der „Gesprächsstoff“ der Saxophonisten, Posaunisten und Flötisten war. Die gegenseitige Begeisterung, selbst für den Meister Gunter Hampel, war groß. Die Kürze des Workshops wurde von allen Teilnehmern bedauert.

Kurt Klose

Bündelte das Ideen-Potential der Workshop-Teilnehmer zu immer neuen Spontan-Arrangements: Gunter Hampel (links)

Foto: Gottfried Evers



Jazz aktuell

Vor dem Loch

15. Workshop Freie Musik

Regelmäßig, und das seit fünfzehn Jahren, wird der Free Jazz, in europäischen Ländern als Freie Musik mit einem großen F vorne praktiziert, totgesagt, offiziell und in Fachkreisen, zuweilen aber auch schon intern. Elitärer Dogmatismus wird ihr vorgeworfen, und diesen Vorwurf hat diese Musik, die seit Mitte der sechziger Jahre ohne Takt und Metrum, ohne Harmonieschema und Melodie von menschlichen Gefühlen kündet, gemeinsam mit der Oper, die zu überleben scheint, gerade weil sie so oft totgesagt wurde. Und so wie jene unmöglichste aller Künste, so feiert auch die Freie Musik als unmöglichste aller improvisatorischen Spielarten bei jedem einschlägigen Festival fröhliches Auferstehen. Es liegt daran, weil der radikale Wille zur kontrollierten Spontaneität, zum hochtechnischen Ausspielen momentaner Befindlichkeit per Stimme oder Instrument, weil diese Empfindsamkeit für musikalische Findungen aus einer gesellschaftlichen Empfindlichkeit herrührt, die weiterhin notwendig scheint. Eine Musik, die nicht mehrheitsfähig sein kann, weil sie es nicht sein will. Vielleicht liegt diese verächtliche Müdigkeit einiger vormals Begeisterter momentan auch an der Distanz, die größer geworden ist zwischen der musikalisch formulierten Utopie und der gesellschaftlichen Lage, die fühlbar immer enger sich schnürt. Lieber in der New Wave untertauchen, der Neuen Welle, die aus realen Ängsten dekorative Gefühlsfrisuren zaubert, die man sich bei passender Gelegenheit überstülpen kann. 15. Workshop Freie Musik in der Akademie der Künste. Fünf Tage lang eintauchen in die klanglich reale Körperlichkeit, an der die sozialen Sensoren musikalische Seismographie betreiben; fünf Tage lang jenes Oster-Festival, das zusammen mit dem Total Music Meeting im Herbst der Rumpfstadt den Status einer Hochburg einbrachte. Berlin - eine Hochburg der Freien Musik? Für Kenner, ja, für Image-Spezialisten in den Kulturbedörden höchstens ein willkommener Reklamewert. Arme Musik muß auch nichts kosten, es reichen Finanzspritzen, die zum Sterben zu viel, zum Leben zu wenig sind. Die Free Music Production, die Musiker-Kooperative mit dem Ruf elitärer Sonderlinge, sie wird zum Ende des Jahres dichtmachen, wenn kein grundsätzliches Signal von offizieller Seite kommt, dem finanzielle Taten folgen. Und wirklich ist es nicht zu verstehen, wenn die kommerziell orientierte Rockmusik jährlich mit Hun-



Dämonische Kraft-Poeme: Diamanda Galas (l.), Alan Tomlinson (liegend), Vladimir Chekasin (Akkordeon) und Hugh Davies
Foto: FMP/Dagmar Gebers

dertausenden D-Mark bezuschußt wird, der freie Jazz dagegen für ein ganzes Festival mit knappen 35 000 DM von der Akademie der Künste haushalten muß. Dennoch erstaunlich, was wieder einmal dabei herauskam.

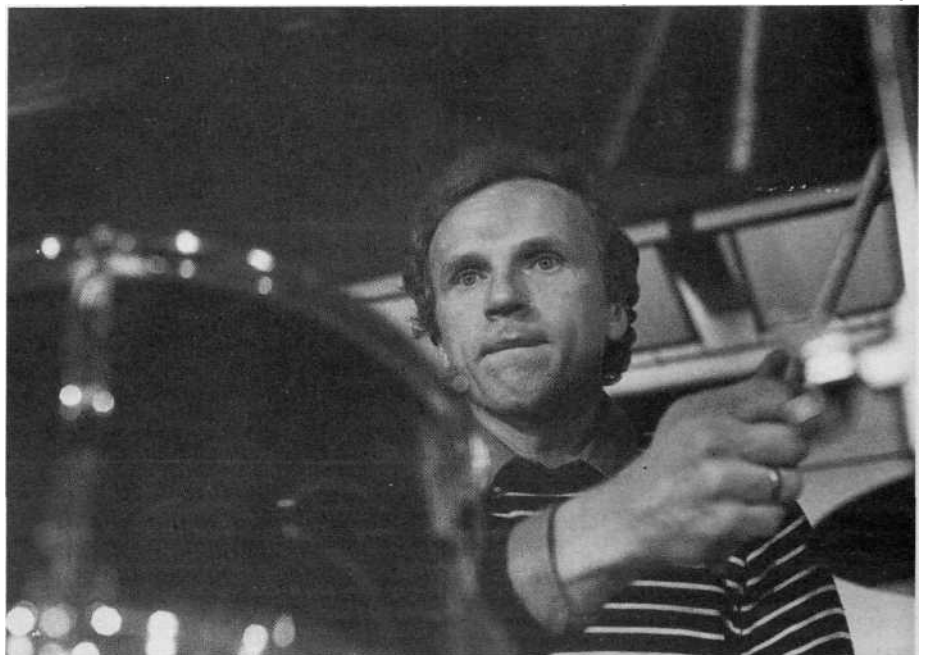
Erstmals in der fünfzehnjährigen Workshop-Geschichte wagte man ein offenes Besetzungskonzept. Neben einem festen, eröffnenden Auftritt pro Abend bildeten sich spontan, tatsächlich spontan, Gruppen aus einem Reservoir von 16 eingeladenen Musikern. Vorlieben, langgehegte Wünsche, sich messen an anderen Persönlichkeiten, an anderen Instrumentalauffassungen - das sind die Vorteile einer solchen wahren Jam Session, bei der es

kein Schummeln, keinen geprobten Effekt, keinen einstudierten Affekt mehr gibt. Zwei Stunden vorher die Absprachen in der Kneipe, wer mit wem. Und dann trafen die Temperamente, Stilauffassungen, musikalischen Vorstellungen ungefiltert aufeinander. 16 Musiker aus Japan, Amerika, England, Frankreich, der Bundesrepublik, DDR, Sowjetunion. Und kein Konferenzgebaren angesichts der Internationalität; im Jazz, in dieser Freien Musik laufen die Interessen anders.

Da sind die Kraftspieler, die im Powerplay die Intensität suchen, und das um jeden Preis der Feinheit, Musiker wie der deutsche Peter Brötzmann, der pro Minute ganze Kilo von Saxophon abschleudern

Geräuschmacher, Klangfarbenspieler und Klangrhythmiker: Vladimir Tarasov

Foto: Hans Kumpf



kann, der klangmächtige Bassist Peter Kowald, der japanische Trompeter Toshinori Kondo oder die Vokalistin Diamanda Galas, die im dröhnenden Quadro-Sound ihre roh-dramatische Stimme zu behaupten keine Mühe scheut; mit rhythmisiertem Zischen, Rollen, Schnattern, Brüllen. Dämonische Kraft-Poeme, Stimm-Hörspiele aus schwarzem Eisen gleichsam. Und da sind andererseits die Experimentierer, die akademisch sensiblen Bastler wie der Engländer Hugh Davies oder auch die dadaistischen Destrukteure, die Komiker wie der englische Posaunist Alan Tomlinson, der sein Instrument als Bestandteil von Körper, Stimme und Raum aufwirbelt und in seiner Gestik, seiner Klanggestik, kaum zu bremsen ist. Und da sind die Geräuschmacher, Klangfarbenspieler und Klangrhythmiker wie der englische Schlagzeuger Tony Oxley oder der russische Schlagzeuger Vladimir Tarasov.

Für mich überragend aber, weil musikalisch überzeugend, die Form-Spieler unter den Freien Musikern, jene mit kühlem Kopf und heißen Adern, die nicht nur Gefühle brüllen, nicht nur Klänge tüfteln, nicht nur im geschrägten Klangrhythmus das rauhe Land der Seele suchen. Ihnen ist Form nicht alles, aber unabdingbare Voraussetzung. Aus begrenztem Spielmaterial, einem Rhythmus, einem Gestus, einem Klang, gewinnen sie spontan Stücke mit Anfang, Mitte, Schluß, dazwischen hörbare, verfolgbare Formprozesse, mit einem Beziehungsreichtum bis in die Nuance hinein, mit phantastischen Übergängen und Kontrasten, Verdichtungen, Abbrüchen, Neuaufnahmen. Prächtige Wunderwelten in 30 Minuten - so lange dauern im Schnitt die Improvisationen. Und hier sind die DDR-Musiker überragend, dieses Mal dabei die Posaunen-Brüder Conny und Hannes Bauer und der Trompeter Heinz Becker; aber auch der Engländer Larry Stabbins, der Minimalist des Saxophons, gehört dazu. Und das waren für mich in den insgesamt 20 Stunden Musik die spannendsten Auftritte, wenn die Bauer-Brüder mit ihrem englischen Pendant Stabbins ein druckreifes Trio fabulierten oder wenn sie sich, zusammen mit dem fabelhaften Trompeter Heinz Becker, gegen die experimentellen Komiker wie Alan Tomlinson und Toshinori Kondo behaupteten. Da war plötzlich ein weites Blechfeld aus dem Boden gestampft, auf dem gestandener thüringischer Formsinn und ungehemmte japanisch-englische Körperlichkeit bis hin zum Klamauk sich eine spannende Schlacht lieferten. Einmal kurz wankten die DDRler, Heinz Becker beugte skurril sich vor mit dem Effekt einer Pappnase im Karneval - Conny Bauer hörte sofort auf zu spielen, intrüftet, wahrlich einer der komischsten Momente; natürlich obsiegte der konservativ-moderne Geist Thüringens.

Aber es gab auch Lähmungen, produkte Langeweile. Wenn die Kraft- und Katastrophenspieler aufeinandertrafen und ihre Energien neutralisierten, oder wenn der englische Klangbastler Hugh Davies die Musik am Atmen hinderte. Dennoch, das gehört auch dazu, beeinflusst auch das Hörverhalten des reichlichen Publikums. Denn Weghören, Umherlaufen, Gespräch sind Bestandteil dieser unmöglichsten aller Improvisationsauffassungen. Es wäre nicht nur schade, wenn es diese Art des Festivals im nächsten Jahr nicht mehr geben würde, weil der Free Music Production die Luft ausgeht. Es wäre ein kulturpolitisches Manko für eine Stadt wie Berlin, das einem künstlerischen Loch gleich kommt. Mal sehen, wer von den Kulturbereitern bereit ist, da dann auch hineinzu- fallen.

Jürgen Engelhardt

Kristallkronleuchter klirrten in Betzdorf

Marina Kay Bluesband

Unter der hohen Decke klirrten die kostbaren Kristallkronleuchter, als im Hotel „Breidenbacher Hof“ Marina Kay mit ihrer Bluesband lossetzte. Der harte Sound brachte schließlich den gesamten vornehmen Saal zum Schwingen, hier in Betzdorf, wo sich zur Matinee des örtlichen Jazzclubs das begeisterte Publikum dicht drängte.

„Wir spielen Chicago Blues, wie er z. Z. modern ist“, hatten Big Marina und das vierköpfige Begleitensemble ihr Repertoire vorgestellt. Doch das hätten sie besser anders formuliert: „Wir orientieren uns am modernen Chicago-Blues.“ Blues aus

„Chi-town“ bleibt schwarz, Musik der Afroamerikaner, daran läßt sich nicht rütteln. Wer unter dem Aspekt das Konzert miterlebte, konnte urteilen: Diese Leute aus Schwaben überzeugen damit, daß sie Klassiker des Blues ansprechend interpretieren. Gut so!

Der Gitarrist Arny Keppler, der Saxophonist Stefan Ocker, Bassist Achim Bosch und Schlagzeuger Cliff Lee hatten zunächst mit einem Instrumental als Anheizer für warme Füße gesorgt. „Get out of my life, woman“, forderte Gitarrist Arny, der mit dieser Fassung des Allan-Toussaint-Songs offensichtlich Freddie King huldigte. Aber dann kam Big Marina, die eigentlich alles andere als eine schwergewichtige Blueslady ist. „Little red rooster“ stöhnte sie, gerade Mitte 20 jung, das „Traditional?“, das Willie Dixon für Howlin' Wolf schrieb. Ein Blues in deutscher Sprache folgte, so „wie er z. Z. modern ist“.

Zwischendurch gab's Blues und Boogie solo am Piano: Woytek Skowronski. Da kam im „Breidenbacher Hof“ Stimmung auf, als Woytek „Kansas City“ in die Tasten hämmerte. Seine gequälte Stimme erinnerte ein bißchen an Curtis Jones. Ferner überraschte der polnische Interpret mit einer Art Scatgesang.

Im Vergleich mit den bekannten Queens des Blues muß über Big Marina, die nun wieder bei Rock'n'Roll und langsamen Titeln mit dem Mikro hin und her driftete, bemerkt werden, daß ihrer Stimmkapazität deutlich Grenzen gesetzt sind. Hier hilft auch nicht der Versuch, eine raue Bluesröhre zu imitieren. Aber das interessiert nicht, wenn das Feeling stimmt. Und das stimmte bei Marina und ihren vier Begleitern. Dafür Applaus.

Martin Feldmann

Orientiert sich am modernen Chicago Blues: Marina Kay Bluesband mit v. l. n. r.: Stefan Ocker, Achim Bosch, „Big Marina“ und Arny Keppler

Foto: Martin Feldmann



Jazz aktuell

Metaphysik des Trommeins

Ronald Shannon Jackson

Berlin, Ende März. Im Quasimodo stand man Schlange. Ein seltenes Bild, denn die Zeiten sind schlechter geworden für Jazz. Nicht, daß sie jemals gut gewesen wären, aber sie waren schon besser. Wer heute die Jazzkonzerte veranstaltet, spielt hoch. Diesmal also konnte der Veranstalter zufrieden sein, denn der kleine Raum war voll zum Bersten. Und das an zwei Tagen hintereinander mit dem gleichen Programm. Macht unter dem Strich etwa 500 bis 600 Leute, für modernen Jazz schon ungewöhnlich.

Viele unbekannte Gesichter darunter, denn wer regelmäßig zu Jazzkonzerten geht, der kennt die Gemeinde, auch in einer Stadt wie Berlin. Gesichter, bei denen man das Gefühl bekam, sie wollen bloß mal schnuppern und die, den für sie vielleicht unerwartet hohen Eintrittspreis einmal bezahlt, nun aber auch auf die entsprechende Gegenleistung hoffen. Attribute wie „Rock“, „Funk“ und „Jazz“ hatten sie gelockt. Vielleicht auch der Artikel einer populären Alternativzeitung, der gar den „größten Schlagzeuger unserer Zeit“ versprochen hatte.

Egal, es waren viele, vielleicht zu viele. Die Atmosphäre hatte, als ich den Raum kurz vor dem geplanten Beginn betrat, bereits jenen Punkt überschritten, an dem das Wünschenswerte urplötzlich zur Tortur umschlägt. Aber bekanntlich gewöhnt man sich ja an alles und sicher ist ein gewisses Maß an körperlicher Anspannung nicht die schlechteste Vorbereitung auf eine Musik, die nicht nur mit dem Verstand aufgenommen werden sollte.

Daß Jazz-Konzerte mit Verspätung anfangen, ist ein allenthalben bekannter Brauch. Ich denke nicht daran, mich darüber aufzuregen. Das ist schon zu oft passiert, und irgendwie gehört die Verspätung genauso wie die Zugabe schon dazu.

Nachdem die üblichen Pfiffe und Buh-Rufe ergebnislos in der rauchgeschwängerten Luft verklangen, gab es jedoch ein ungewöhnliches Intermezzo. Das ungeduldige Publikum machte seinem Unmut auf bemerkenswerte und überaus kreative Weise Luft, indem es die antizipierte Erwartung bereits im voraus realisierte. Es entstand eine kollektive Rhythmuseinlage, die weit mehr bot, als das übliche gleichförmige Händeklatschen, eben das, was man sich auch vom Star des Abends erhoffte. Da wurden sämtliche Klangerzeuger genutzt, die in einer Kneipe zur Verfügung stehen: Bier- und Weingläser, der Parkettboden, Holzpfiler, Tischplatten, wie zufällig mitgebrachte Trillerpfeifen ... Den Meister muß es gerührt haben, denn

kurze Zeit später erschien er auf der Bühne. Doch statt des gewohnten Jubels: Pfiffe, höhnische Fragen, Unmut. Er sollte spüren, daß er das Publikum gekränkt hatte. Recht so!

Er hat dieses Dritteljahrhundert genutzt, er hat sich weiterentwickelt. Mit 15 spielte er zuerst professionell. Er machte Rhythm and Blues in Texas, seiner Heimat. Später studierte er Musik und landete schließlich dort, wo es immer noch am besten ist, um im Jazz wichtig zu werden: in New York. Das war 1966.

Er spielte bei Albert Ayler, Betty Carter, Kenny Dorham und Charlie Mingus. Doch unvergleichlich gering ist der Einfluß auf Jacksons heutige Musik im Verhältnis zu dem Mann, der schon so oft von sich reden machte, wenn es um Neuerungen im Jazz ging: Ornette Coleman. Jackson studierte bei und mit Coleman an dessen „University“. Die Harmolodik, eine musikalische Konzeption, die von einer sehr eigenwilligen Verbindung von Harmonie-, Melodie- und Rhythmus-elementen ausgeht, wurde zum gemeinsamen Programm der nächsten Jahre. Nachdem sie sich trennten, war es jedoch Jackson, der den alten Lehrmeister im Hintergrund verschwinden ließ. Er avancierte zum Propagandisten und vor zwei, drei Jahren immer mehr zur zentralen Figur des amerikanischen „Free Funk“ (natürlich gibt es noch Dutzende anderer Etiketten dafür). In James „Blood“ Ulmers Revelation Music Ensemble, wo er kurze Zeit spielte, wurde er trotz des extravaganten Leaders schnell zur auffälligsten Erscheinung. Die Gründung seiner eigenen Gruppe, der Decoding Society, war die notwendige Konsequenz. Hier schaffte er sich ein Feld

für seine musikalischen Ideen. Und damit begann auch für ihn ein Höhenflug, der ihn sowohl in der Kritiker- als auch in der Publikumsgunst Furore machen lassen sollte. In letzter Zeit werden selbst die höchsten Prädikate bemüht, und auch mir fällt es schwer, derzeit bessere Schlagzeuger zu nennen. Aber was heißt das denn schon für die Musik?

Ronald Shannon Jackson ist kein junger Star. Sein Phönixflug ist Resultat harter Arbeit. Er ist jetzt zweiundvierzig, seit seinem achten Lebensjahr beschäftigt er sich mehr oder weniger mit einer einzigen Sache: er trommelt. Doch dieses Verb ist allenfalls eine Notlösung für das, was Jackson macht, der kleinste gemeinsame Nenner zwischen ihm und einem Großteil anderer Schlagzeuger.

Der Meister gibt den Einsatz, und sofort geht es wie der Teufel los. Ein Altsaxophon (Zane Massey) und eine Trompete (Henry Scott) blasen tutti einprägsame, kurze, melodische Phrasen. Dazu ein brodelnder Rhythmusteppich. Neben dem Schlagzeug spielen gleich zwei Elektrobassisten (M. Gibbs und B. Johnson), und ein Gitarrist (V. Reid) mischt unauffällige Single-Note-Teilchen ein. Das Tempo steigert sich. Plötzlicher Break, alles schweigt für eine halbe Sekunde, dann geht's weiter, mit Volldampf. Jackson am Schlagzeug entfaltet eine ungeheure Dynamik, ist ständig in Bewegung und ganz enorm schnell. Der Zuhörer traut seinen Ohren kaum. Er webt seine rhythmischen Figuren mit solcher Dichte und Komplexität, daß es schier unglaublich klingt. Dauernd variiert das Metrum. Doch das Tempo ist so atemberaubend, daß der Garde der Fußwipper eh nur rhythmische Zukungen mit den Extremitäten bleiben. Disco-Assoziationen werden lebendig. Aber es ist eine gänzlich andere Musik, ähnlich nur im Ritual. Vielleicht muß man nach Afrika zurück, zu magischem Kult, um den geheimen Wirkungen auf die Spur zu kommen, die solche stark rhythmusbetonnte Musik bewirken kann.

Auch der Trompeter Henry Scott beweist Klasse. In einem Solo mit anschließendem Dialog mit dem Meister zeigt er seine Stärke: sicheres musikalisches Gefühl und eine scheinbar unendlich elastische Lippe, die ihm die verblüffendsten Ton-sprünge und absurde Höhenflüge auf seinem Instrument ermöglicht. Die beiden Bassisten, hin und wieder als Solostimmen eingesetzt, vermögen ebenfalls zu glänzen, aber im allgemeinen fehlt ihnen das Spektakuläre ihres Bandleaders. Das gleiche gilt für Zane Massey, der für einen Saxophonisten überraschend unauffällig agiert, und für Vernon Reid, der allenfalls mit der Anzahl seiner elektronischen Zusatzgeräte Aufsehen zu erregen vermag. Shannon Jackson ist Buddhist. Ein Pianist, mit dem er vor neun Jahren zusam-



Ungeheure Dynamik, ständig in Bewegung, enorm schnell: Ronald Shannon Jackson
Foto: Manfred Rinderspacher

menarbeitete, brachte ihn zum Nichiren Shoshu Buddhismus. Seine Spiritualität ist spürbar in seinem Auftreten, seiner Musik. Wenn er sich in die Frontlinie stellt und neben den Bläsern auf der Querflöte, spielt, dann verbreitet er die Ruhe und Innerlichkeit, die an die Atmosphäre einer Kirche erinnern läßt, sein Gesicht strahlt ständig - selbst bei größter Anstrengung (und das ist häufig!) - ein Höchstmaß an Zufriedenheit aus. Man spürt, er will seinen Mitmenschen etwas geben: Freude, Zufriedenheit, Musik. Sie ist für ihn der Schlüssel zur Welt. Musik ist seine Botschaft. Die Decoding Society realisiert sie als Resultat seiner Meditationen.

Vor der Pause kommt Jackson nach vorn und stellt seine Musiker vor. Mir fällt etwas Bemerkenswertes auf: Alle Musiker sind schlank, farbig und recht groß, Jacksons Oberarme jedoch sind mehr als doppelt so dick wie die der anderen. Er hat den Bizeps eines Modellathleten. Wer ihn spielen sah, den wundert das nicht. Seine Auftritte sind ungeheure Energieleistungen. Untrainiert würde das niemand länger als eine Viertelstunde durchhalten. Auch Jackson ist hinterher geschafft, aber er hat nach zwei Stunden höchster physischer und psychischer Anstrengung nichts von seiner Frische eingebüßt. Bodymusic!

Aber die Musik der Decoding Society hat einen Fehler, sie stimmt nicht. Jackson, darin besteht kein Zweifel, ist ein ungewöhnlicher Schlagzeuger. Seine Leistungen am Drum-Set sind in jeder Hinsicht beeindruckend. Er ist mehr als nur ein berstendes egozentrisches Kraftpaket vom Schlage Mouzon-Cobham. Er hat es nicht nötig, sich ellenlange Solopassagen in seiner Musik zu reservieren. Seine Güte sickert durch, ohne penetrant zu werden. Wenn er trotzdem dominiert, dann in einem spirituellen Sinne. Er ist der Kopf der Gruppe, die „Society“ spielt seine Musik. Musik, die er komponiert hat, die er spürt, fühlt. Den anderen Musikern fehlt dagegen der Raum, ihre eigenen Ideen zu entwickeln. Bei einer durchkomponierten Konzeptmusik mag das angehen. Bei einer weitgehend freien, emotional wirkenden Musik jedoch kann das tödlich wirken. So ist die derzeitige Musik der Decoding Society - obwohl äußerst mitreißend - eher langweilig, was die Kompositionen angeht. Jackson ist ein Genius am Schlagzeug, aber seine Kompositionen strotzen vor Banalität! Die Phrasen der Melodieinstrumente haben bestenfalls den Charme von simplen Kinderliedern. Es fehlt die Abwechslung, die Spritzigkeit, die Raffinesse. Das läßt sich nicht durch die Erhöhung der Effektgeräte wettmachen, wie nicht nur der Gitarrist zu glauben scheint.

Was übrigbleibt, ist zwar immer noch beachtlich, aber verglichen mit der musikali-

schen Potenz, die in dieser Gruppe, in diesem Schlagzeuger steckt, allenfalls eine mögliche Variante neben mehreren reizvolleren anderen. Das ist die (derzeitige) Tragik des Ronald Shannon Jackson. Die Parenthese mag signalisieren, daß dies kein endgültiges Urteil sein soll. Ich wünsche mir Jackson neben anderen, ähnlich ausgezeichneten Musikerpersönlichkeiten und vor allem hin zu guten Komponisten. Dann könnte uns schier Unglaubliches zu Ohren kommen. Die Zuhörer aber waren, sofern sie nicht verstört in der Pause geflohen waren, restlos begeistert. Presse und Veranstalter nicht minder, und so kann man von einem überragenden Musikereignis reden. Ich selbst jedoch blieb hin und her gerissen zwischen gähnender Langeweile und frenetischer Begeisterung.

Rolf J. Daufenbach

Das Nest und der Weiterflug

Arlatis 52nd Street Band Karl-Heinz Miklin Trio

Spannweiten des modernen Jazz, zwei Gruppen zu Gast in Freiburg. Die eine, die „52nd Street Band“ aus der Schweiz, steht mehr für das Nest, für die einstige Ausgangsposition. Die andere, das Karl-Heinz Miklin Trio aus Graz, markiert den ereignisreichen Weiterflug. Das Nest Umberto Arlati, in den fünfziger Jahren Trompeter der legendären Modern Jazzgroup Freiburg, heute Big Band-Chef und als solcher auch schon bei den Freiburger

Glühend expressiver Ausdruck: Karl-Heinz Miklin



Jazztagen in Erscheinung getreten, jetzt mit einem Quintett in der Musikkneipe „Neumeyer“. „52nd Street Band“ nennt sich seine Formation und das ganz zu Recht, denn mit der New Yorker 52. Straße ist aufs Engste der Mainstream-Jazz und auch der in den vierziger Jahren aufkeimende Bebop verbunden. Eine klassische Bebop-Besetzung, neben der Trompete das Altsaxophon, auf diesem der quirlig sprudelnde Christian Baader, neben dem Heidelberger Pianisten Peter Kosch, sicher der überzeugendste Mann der Band.

Ob da nun ein klassisches Standard wie Clifford Browns „Joy spring“ oder ein neueres Stück von Vince Benedetti zu hören waren, die „52nd Street Band“ schmolz all das tatsächlich zu griffig verbindlichem Mainstream-Jazz um, pflegte das, was man tautologisch einen „Bewahrungskonservatismus“ nennt. Peter Koschs Klavier umkreiste da die Bläser mit weichen, geschmeidigen Harmonien, Baß und Schlagzeug waren auf flüssigen Swing verpflichtet und in dieser Sphäre vermochte die Band denn auch viel Lebhaftes und Genießbares zu vermitteln.

Der Weiterflug. Der Modern Jazz unserer Tage, der seine nunmehr vierzigjährige Geschichte in Stationenfolgen aneinanderreicht oder assoziativ durchreflektiert. Beides war bei der Session des Karl-Heinz Miklin Trios im Jazzkeller „Roter Punkt“ der Fall.

Von Charlie Hadens melancholischer Hymne „Song for Che“ über Horace Silvers zur Zeit so häufig gespieltem „Peace“ bis zum ruppig aufgerauhten „Take Five“ Paul Desmonds streifte die Flugbahn des Trios ebenso Bebop als auch den Free-Jazz.

Überzeugend das Gruppenkonzept der Grazer. Karl-Heinz Miklin auf seinen Saxophonen - Sopran, Alt und Tenor - ging da ohne stimmungsvolle Einleitungen ans Werk, ein Musiker des beherzten Spiels, ja oft einer des glühend expressiven Ausdrucks. Dazu der ehemalige Rockschlagzeuger Gerhard Wennemuth, der vehement zu swingen versteht, ganz ohne knallende Metalleffekte auskommt und afrikanische Perkussionsfiguren ins Spiel einfließt. Der Dritte im Bunde, Ewald Oberleitner, ist (noch immer) der Mann des Ausgleichs. Das raunend begleitende Pochen seines Kontrabasses, seine ineinandergehakten, dabei schön ausformulierten und nachdenklichen Fermaten geben dem Trio wesentliche Klangfarbe, tragen zu den spezifischen Gewichtsverlagerungen der Gruppe bei. Hier hat wohl ein Musiker den Baßstil Charlie Hadens in einem kreativen Aneignungsprozeß zur Angelegenheit mit individuellem Charakter werden lassen.

Klaus Robert Bachmann

Jazz aktuell

Jubiläum

Bei Onkel Pö. schlug's 13

An den ersten Abenden regnete es noch durch die Decke, genau ins Bierglas hinein. Auch hastete mal eine Maus quer durchs Lokal. Das ist lange her. „Onkel Pö.“, Hamburgs renommiertester Musikclub, feiert in diesen Tagen 13jähriges Jubiläum - feucht sind jetzt nur noch die Kehlen am Tresen, und weiße Mäuse werden ausschließlich nach allzu großen Zechereien gesichtet. 13 Jahre Jazz, Rock und Pop: Das „Pö.“ hat sich etabliert, ist Institution geworden, gilt inzwischen als hanseatisches Kultur-Mekka. Fans und Musiker in Europa, in den USA, in Japan, Indien oder sonstwo kennen und lieben das kleine, dämmrige und winklige Ecklokal am Eppendorfer Lehmweg. Dank „Onkel Pö.“ sind die Hamburger (Jazz-)Nächte wieder lang. Und es sieht ganz so aus, als würden auch noch für weitere 13 Jahre Musikgrößen, Stars und Sternchen hier aus- und eingehen, sei es, um ein Konzert zu geben oder auch nur, um auf einen kurzen Plausch vorbeizukommen. Oft versammelt sich der ganze Hamburger Pop-„Who is who“ an der Bar oder an der Coffeeshop-Ecke: Otto, Lonzo, Hans Scheibner, Udo Lindenberg, Gottfried Böttger, Evelyn Künneke, Peter Petrel - und auch „Gottlieb Wendehals“ kann hier oft den Hals nicht voll genug kriegen. Jazzmusiker wie Albert Mangelsdorff, Joachim Kühn, Rolf Kühn, Peter Herbolzheimer, Herb Geller und Charly Antolini lehnen für die Dauer von ein oder zwei Pineaus (anerkanntes Hausgetränk) gegen Mitternacht an der Bar und raunen sich die neuesten Jazz-News zu. Kurzum: „Pö.“ ist - und bleibt - Jazzclub, Showbühne, Journalistentreff, Musikerbörse und Amüsierkneipe in einem. Herzliche Gratulation denn und ein kräftiges „Swing it“ zum beginnenden 14. Jahr!

„Onkel Pö.“ - das bedeutet ein Stück hanseatischer Musikgeschichte. Und wer könnte die besser erzählen als jene drei ehernen Schulen des nächtlichen Amüsierbetriebes, die den Laden täglich (außer sonntags) von 20 bis 3 Uhr in Schwung halten - oder hielten: Ex-Besitzer Peter Marxen, Nachfolger Holger Jass und die unverwüstliche, immer gutgelaunte Harriett, die am langen Tresen mit der Souveränität einer Landesfürstin waltet. 13 Jahre engsten Umgang mit Jazz-, Pop- und Rockgrößen gepflogen zu haben: das hat die drei zu intimen Kennern der Musikszene werden lassen, hat ihnen auch zu manch unverhofften Einblicken in Künstler-Gemüter verholfen. Da gab's Lustiges, Verquältes und Verquastes, Normales und ganz und gar Unwahrscheinliches, Dinge zum Kopfschütteln und Bege-

benheiten, um aus der Haut zu fahren. Aber - so versichern die drei Lokal-Patrioten - all das hat ihnen irrsinnigen Spaß gemacht. Und wird ihnen, so steht's zu erwarten, noch weitere Jahre Spaß machen. Jazz for fun!

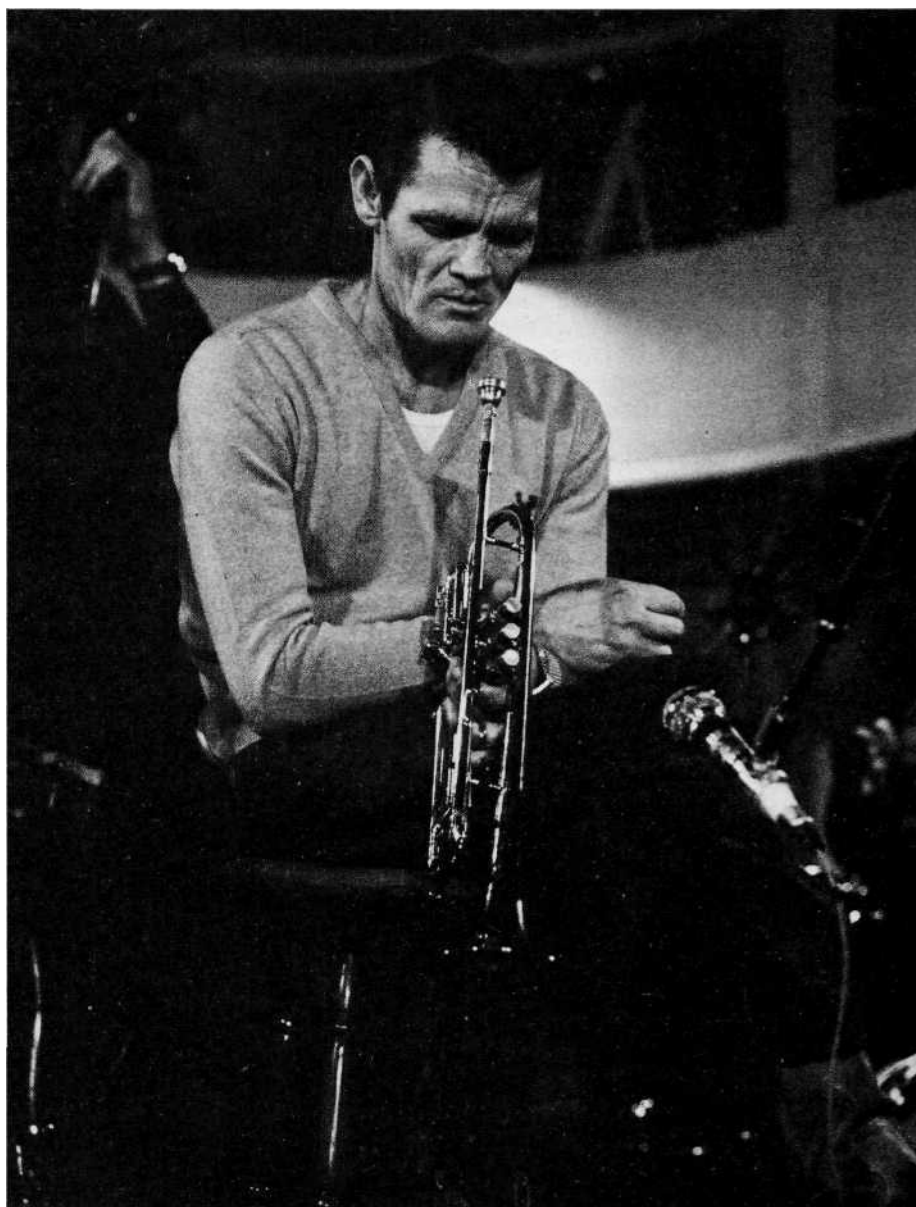
Man nehme nur die denkwürdige Begegnung auf dem Flughafen Fuhlsbüttel, anno 1979. Die gesamte „Pö.“-Mannschaft war dort angetreten, um den amerikanischen Trompeter Woody Shaw in Empfang zu nehmen. War's nur die schummrige Beleuchtung oder mangelndes Personengedächtnis: Man schloß jedenfalls begeistert ein soeben gelandetes, farbiges Musikertrio in die Arme, verstaute es unter großem Hallo samt Instrumenten in ein Taxi und fuhr ins „Onkel Pö.“, wo sich dann allerdings herausstellte, daß es sich bei den Fluggästen um Mitglieder eines privaten Kammermusik-Ensembles handelte. Woody Shaw, eine dreiviertel Stunde später auf dem Flughafen eingetroffen, mußte

sich dann seinerseits den Damen eines dörflichen Kulturkreises erwehren, die ihn zu einer Händel-Messe entführen wollten. Turbulenzen auf hanseatisch .. Aber die Musiker lieben diese Stadt nach wie vor. Der amerikanische Pianist Mal Waldron: „Hamburg - lovely, lovely! Ich mag diese kleinen europäischen Städtchen!“

Mißverständnisse gab's viele. So, als verschiedene Rockgruppen - u. a. „Ian Dury“ und „Talking Heads“ - mit vier Sattelschleppern anrückten, um - in völliger Unkenntnis über die örtlichen Gegebenheiten im gemütlich-kleinen „Onkel Pö.“ mehrere Tonnen Boxen und Verstärkertürme abzuladen. So, als beim „Frühschoppen klassisch“ Wirt Holger Jass, in alter Jazz-Gewohnheit, zwischen den einzelnen Sätzen der Konzertstücke wie besessen klatschte und „Yeah, man!“ rief. So als beim Gastspiel von Joe Cocker plötzlich das gesamte Licht im „Pö.“ ausging und der Sänger die laute Bemerkung

Schlug alle Besucherrekorde bei Onkel Pö: Chet Baker

Foto: Paul Gerhard Deker



einflocht: „Daß die Clubs aber auch nie ihre Stromrechnung bezahlen können!“ (Er sang dann aber gutgelaunt bei Kerzenlicht weiter.)

Völliges Mißverständnis auch beim Gastspiel des afrikanischen Pianisten Dollar Brand. Um 22 Uhr - das „Pö.“ ist zum Bersten gefüllt, das Publikum wartet in fieberhafter Spannung - kommt Dollar Brand zur Tür herein. Der Kassierer am Eingang, der den Pianisten nicht kennt: „Lieber Freund, das kostet 15 Mark.“ Dollar Brand, etwas verwirrt: „Ja, Moment, - wer spielt denn heute?“ Der Kassierer: „Ein Wahnsinns-Pianist: Dollar Brand.“ Der afrikanische Klavier-Star zahlt die 15 Mark - anstandslos.

Wie um viele andere Künstler auch, schwebt um Dollar Brand stets ein Hauch von Verinnerlichung und Meditation. An einem Gastspielabend gehen Harriett und Holger Jass in die kleine Musiker-Garderobe, um Dollar Brand auf die Bühne zu bitten. Das Zimmer ist von Räucherstäbchen geradezu undurchdringlich verqualmt, der Pianist kaum zu erkennen. Hustend und krächzend machen sich Harriett und Holger verständlich. Dollar Brand: „Gut, ich komme. Aber bitte sorgen Sie dafür, daß die Zuhörer ihre Zigaretten ausmachen. Ich möchte nicht, daß geraucht wird!“ Versonnen und versponnen auch der selige Altmeister am Baß, Charlie Mingus. Peter Marxen lud einst den Jazzstar in ein Hamburger Chinarestaurant ein. Alle 375 Positionen der Speisekarte mußte er ihm ins Englische übersetzen. Als er dann, völlig erschöpft, endete, sagte Mingus gedehnt: „Nun noch mal die Suppen von vorn!“

Gemütsmenschen sind sie alle. So auch der amerikanische Saxophon-Gigant Dexter Gordon. Noch 5 Minuten vor dem Auftritt feilschte er mit Holger Jass im Hotelzimmer darum, welche Hose er für das Konzert wählen solle. Später im „Pö.“ hatte er dann in jeder Hand ein volles Whiskyglas und kaum noch Platz für sein Tenorsaxophon. In der Pause drängte es ihn nach draußen: „Ich will nebenan mal nur kurz 'nen Whisky trinken.“ Ad infinitum.

Am buntesten trieb es eine New Yorker Free-Music-Truppe. Voll des süßen Weines, örtlich und zeitlich nicht mehr orientiert, verbeugten sich die vier Solisten, verkehrt herum, in Richtung Bühnenwand: „Hello, Fans, welcome you!“ Die Band kam über den ersten Titel nicht hinaus. „Onkel Pö.“ erstattete den Gästen das Eintrittsgeld zurück.

Völlig nüchtern dagegen - aber auch ernüchternd - sind so traurige deutsche New-Wave-Gruppen wie „Palais Schaumburg“ oder „Creative Music Orchestra Hamburg“, Sie wechseln mit dem Wirt kein Wort - und mit ihren Fans schon gar nicht. „Aber über diese Bands ist so-

wieso kein Wort zu verlieren“, sagt Holger Jass.

Dagegen die Sternstunden im „Onkel Pö.“. Dizzy Gillespie, Al Jarreau, Helen Schneider, Freddie Hubbard, McCoy Tyner, Thad Jones/Mel Lewis, Max Roach, Horace Silver, The Brecker Brothers, Jan Garbarek: Diese Stars brachten, so schien's, halb Hamburg auf die Beine. Beim Gastspiel des amerikanischen Top-Gitarristen Pat Metheny, der eine ganze Woche lang im „Pö.“ spielte, gab es Fans, die sich auch eine ganze Woche lang an der Kasse anstellten - und wegen Überfüllung an keinem Tag Einlaß fanden. Bei einem Super-Fanatiker öffnete Peter Marxen allerdings die Hintertür: Der junge Mann war nämlich extra aus Bergedorf gekommen - per Fahrrad!

Alle Rekorde schlug Chet Baker, führender Trompeter des Jazz: Bei seinem Gastspiel ringelte sich eine Menschenschlange vom „Onkel Pö.“ bis in die benachbarten Nebenstraßen. Drinnen im Club konnte man sein Bierglas nur noch unter die Achselhöhle klemmen - mehr Platz gab's nicht. Gegen 1.30 Uhr wurde die Luft im „Pö.“ dann so dick (bzw. verflüchtigte sie sich so fundamental), daß jemand ohnmächtig hinausgetragen wurde. Es war ein unbeirrbarer Fan: Nach 10 Minuten kam er wieder herein und stürzte sich erneut ins Getümmel.

Klaus Berger

Vollkommene Einheit

Uschi Brüning - E. L. Petrowsky

In der DDR wird sie als die beste Vocalistin der Republik bezeichnet. Nicht Jazz-Sängerin, Schlager-Interpretin oder Rock-Röhre. Nein. Ganz einfach „die beste Sängerin“. Und das trifft zu: denn ob sich Uschi Brüning den Beatle-Song „Fool on the hill“, das Blood, Sweat & Tears-Thema „Touch me“, Stevie Wonders „You are the Sunshine of my life“ oder „Anthropology“ von Gillespie/Parker/Bishop vornimmt, das Ergebnis ist stets originär und hörenschrift. Und wenn auch Puristen nicht alles, was Uschi Brüning auf ihren drei bekannten Langspielplatten bei Amiga bisher vorführte, als Jazz-Gesang bezeichnen würden, so bricht doch ihre Liebe zur klassischen Jazz- und Gospelmusik immer wieder durch. Ihre Stimme ist keineswegs blues-rauh, sondern klar. Uschi Brüning arbeitet mit wenig Vibrato, aber verzierenden Schleifen. Der Bogen des Ausdrucks ist weit gespannt, die Gefühle sind vielfältig. Die Sängerin spielt nach eigenem Bekenntnis mit der Melodie und dem Rhythmus. Der Text rangiert erst an zweiter Stelle. Und dennoch vermag sie einfühlsam auf ihn einzugehen, wie

„My funny Valentine“ auf ihrer neuesten Platte vom November 1982 beweist. Die Stimme der Uschi Brüning und das Baritone Saxophon ihres Lebensgefährten Ernst Ludwig Petrowsky verbinden sich zur vollkommenen Einheit. Die Amiga-Scheibe (AMIGA 855 896) enthält ausschließlich Titel in englischer Sprache. Und daß die Stimme eine adäquate Begleitung erfährt, dafür sorgt die Big Band von Petrowsky. Er, der als „Free-Jazz-er“ verschrien ist, aber keine Scheu vor einer schönen Melodie hat, spielt mit seinen Männern reinen Mainstream, manchmal kammermusikalisch in Combo-Manier. Petrowsky und Uschi erweisen sich vielseitig und nicht kategorisierbar.



Der Bogen des Ausdrucks ist weit gespannt: Uschi Brüning

Wenn sie in diesem Monat erstmals mit einer reinen DDR-Big-Band unter der Leitung Petrowskys in die BRD kommt, dann wird Uschi sicherlich auf Songs verzichten, wie sie noch mit Günther Fischer oder der eigenen Band präsentiert worden sind. Denn Themen wie „Vielleicht“ (auf AMIGA 855 414) im mageren, rockenden Arrangement sind wenig hörenschrift.

Am 8. und 9. Mai ist in der Bundesrepublik Premiere. In der Rundfunk-Reihe „SWF im Unterhaus“ steigt in Mainz eine Gemeinschaftsproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk und dem RIAS-Berlin, bei der Thomas Dittrich die redaktionelle Betreuung übernimmt.

Die Petrowsky-Big-Band präsentiert Uschi Brüning, Gesang, Axel Donner, Piano, Klaus Koch, Baß, Wolfgang Schneider, Schlagzeug, Eberhard Weise, Posaune, Ernst Ludwig Petrowsky, Konrad Körner, Helmut Wenzel und Fritz Heimbach, Saxophone, sowie Hans Joachim Grasswurm, Heinz Becker und Gerhard Pabst, Trompeten.

W.

L. - Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Wieder auf die Szene zurückgekehrt

Shorty Rogers

Zwanzig Jahre hoffte man auf ein Zurückkehren von Shorty Rogers auf die Jazz-Szene und wahrscheinlich hat niemand mehr so recht daran geglaubt. Am 23. Februar ist er dann doch wieder erschienen, um sich ins heutige Jazzgeschehen einzugliedern. Mit der Trompete und dem Bugle in der Hand tauchte er in einem malerisch in Malibu am Pazifik gelegenen kleinen Club, dem „Pasquale's“ auf. Rogers hat sich bekanntlich als Arrangeur und Komponist des Westcoast Jazz einen guten Namen gemacht, war als Leiter seiner Giants berühmt geworden und gehört zu den wichtigsten kalifornischen Jazzmusikern, deren Reihen mittlerweile sehr gelichtet sind (Curtis Counce, John Graas, Hampton Hawes, Frank Rosolino, Art Pepper sind ja alle nicht mehr am Leben). Shorty Rogers zog sich zurück, als die Spielweise, zu deren wichtigsten Architekten er zählte, den Strömungen des Hardbops, die aus dem Osten kamen, nicht mehr standhalten konnte. Mit den Jahren wurde er dann eben zu einer Legende. In neuerer Zeit aber ist das Interesse am ehemaligen Westcoast Jazz wiedererwacht und die Alben von Shorty Rogers waren unter den ersten, die in Frankreich, England und Japan wiederveröffentlicht wurden. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb wuchs die Legende, die sich um den kleinen Giant rankt, beträchtlich. Die Produzenten in Japan spürten in der letzten Zeit die Überlebenden des wieder in Mode kommenden Westcoast Jazz auf: zuerst Art Pepper, dann Jimmie Rowles und schließlich Claude Williamson, Jack Sheldon, Pete Jolly, Russ Freeman, Bob Cooper. Alle wurden eingeladen, in den Studios zu swingen, nachdem sie zumeist zwei Jahrzehnte lang nichts anderes als Musik zum Broterwerb gespielt hatten. Von Shorty Rogers aber gab es bislang keine Neuigkeiten zu berichten. Widersetzt er sich einem Comeback, weil sein Gesundheitszustand zu wünschen übrig läßt, oder weil er sich schon zu alt fühlt, gar weil er den Glauben an die Musik verloren hat? Warum setzt er nicht alles in Bewegung, um wieder Jazz machen zu können? Diese Fragen gingen mir oft durch den Kopf und manchmal dachte ich, ich rufe ihn jetzt einfach an und stelle sie ihm direkt. Ich fürchtete jedoch, keine klare Antwort von ihm zu erhalten, ein „vielleicht“ zu hören, das mir den Glauben, ihn überhaupt einmal wieder in einem Jazz-

club oder Konzertsaal zu erleben, genommen hätte. Das Wiederauftauchen von Shorty Rogers ist an sich schon ein Ereignis. Eigentlich erwies es sich als kleine Sensation, als sich zeigte, daß Shorty immer noch bewundernswert gut spielt, obwohl seine Technik ein bißchen Rost angesetzt hat. Aber seiner geschliffenen Sonorität, seiner wohlgesetzten, logischen Phrasierungsweise konnte die Zeit nichts anhaben. Wenn der Trompeter über ein kurzes melodisch und rhythmisch interessantes Segment improvisiert, dann bewegt er sich immer noch nahe darum herum, und schöpft so all die möglichen Entwicklungen aus. Seine repetitiven Motive, die mit einem delikaten Swing überzeugend ausgeführt werden, halten den Hörer in Atem und fesseln fortgesetzt seine Aufmerksamkeit. Ob in „Good bait“, in „Martians go home“ oder im Blues, zu dem sich Shorty immer besonders hingezogen fühlte, allenthalben zeigt sich die gleiche stilistische Eigenart, mit der Rogers seine Fans - etwa in „Blues in the night“ (RCA) oder „Morpo“ (Capitol) - schon vor Jahrzehnten begeisterte. Er hat seine Identität also bewahrt, ohne an Lebendigkeit zu verlieren.

Shorty Rogers verblüffte aber nicht nur durch seine unveränderte Spielweise, sondern auch durch sein Äußeres. Er hat sich nämlich kaum verändert, er sieht noch genauso aus wie auf den Fotos, die man von ihm kennt und die vor einem Vierteljahrhundert gemacht wurden. Mit 58 Jahren wirkt er äußerlich und in seinen Bewegungen enorm jugendlich und sehr sympathisch. Man nimmt auch bewundernd zur Kenntnis, daß er eine Persönlichkeit von unglaublicher Liebesswürdigkeit geblieben ist, ein Mann, den man stets lächeln sieht. Der kleine Giant war sichtbar glücklich darüber, daß er wieder in die Jazzmusik eintauchen konnte und dafür vom Publikum enthusiastisch gefeiert wurde. Dieser Erfolg sollte aber nicht die Tatsache überdecken, daß Shortys Partner Bud Shank ein Altsaxophonist von nach wie vor großen Qualitäten ist. Sein Spiel ist durchdacht, im Aufbau und doch voller Feuer im Vortrag - Eigenschaften, die zu den beständigen Werten des Jazz in Kalifornien gehören. Die Rhythmusgruppe mit dem Pianisten Tom Ranier, dem Bassisten Pat Senatore und dem Schlagzeuger Roy McCurdy erwies sich als außerordentlich aufmerksam, einfühlsam und sicher; sie verstand es, sich je nach Anforderung in den Dienst der Solisten zu stellen oder mit Aplomb zu brillieren, wenn der Moment dafür gekommen war. Shorty Rogers spielt mit seinen Freunden durchaus aktuellen Jazz und es geht nicht um Nostalgie, sondern um Musik mit denkwürdigen Bezugspunkten.

Jean-Louis Ginibre

Coltraneske Soundschattierungen

Polski Jazz Ensemble

Jazz aus Polen, das bürgt für Qualität. Solides handwerkliches Können paart sich mit unbekümmerter, ja ausgelassener Spiellaune. Das hat Tradition. Als eines der ersten Ostblockländer hat sich Polen dem Jazz geöffnet. Und auch heute noch hat diese Musik in Polen ihren festen Platz. Jazzveranstaltungen erfreuen sich größter Beliebtheit, gerade bei Jugendlichen. Und wenn vom 7. bis 10. April in Krakau das 8. Festival „Jazz Juniors“ über die Bühne ging, brauchte mangelndes öffentliches Interesse nicht befürchtet zu werden. Gegen den dortigen Jazzklub und seine Anhängerschaft ist das Nürnberger Jazzstudio ein kleiner, intimer Geheimzirkel. Dennoch geht es den polnischen Jazzmusikern nicht gerade rosig. Im Gedenken an die politischen Verhältnisse im Heimatland und zur Unterstützung hilfsbedürftiger Musikerkollegen zu Hause haben Leszek Zadło, Saxophone, und Janusz Stefanski, Schlagzeug, und zwei weitere im Westen lebende polnische Jazzmusiker ihre diesjährige Europa-Tournee unter das Motto „Für Solidarnosc“ gestellt. Das Polski Jazz Ensemble beginnt den Abend im Paniersplatzgewölbe denn auch heimatverbunden mit einer „Polonez“. Ob auch Zadłos schwarzer Habitus politisch zu deuten ist, muß offen bleiben.

Man gibt sich zunächst lyrisch. Pianopräladien dienen zur Einstimmung, Keith Jarrett mit einem polnischen Touch sozusagen. Liedhaftes dominiert. Deutlich wird der Wille, Formeinheiten zu gestalten, Stimmungsbilder zu skizzieren und auszumalen. Dies ist ja auch Zadłos Stärke, Meditatives, coltraneske Soundschattierungen. Das Talent des jungen Adzik Sendeki am Piano kann da durchaus mithalten. Ausgezeichnet im Timing, oft hinter dem Beat, das gibt Drive und Biß. Technisch versiert spielt er dennoch auf Risiko. Bronek Suchaneks sonorer Kontrabaß wirkt verlässlich und stabil.

Janusz Stefanski, in Nürnberg ein bekannter Mann, da häufig Gast bei Jazz Ost-West, ist ein versierter, leidenschaftlicher Gegen-den-Strich-Drummer und erreicht damit eine enorme Intensität. Dabei kann es dann leicht passieren - und so leider auch im kammermusikalischen Environment des Jazz-Studios -, daß seine Mitspieler schlichtweg niedergeprügelt werden. Er setzt seine Akzente nicht ohne Dramaturgie, aber zu grell und aufdring-

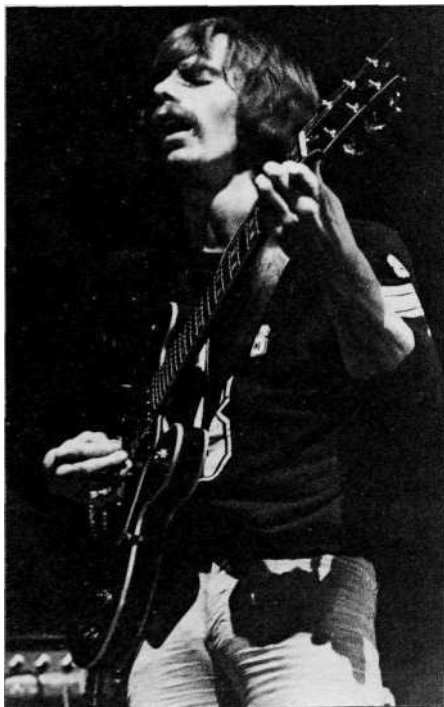
lieh. Im großen Beckenrauschen konnten Pianist und Saxophonist nur noch mit Anstand und Haltung untergehen. Leszek Zadło hielt sich denn auch eher bedeckt im Hintergrund. Zurückweichen vor der Gewalt? Stefanski demonstrierte, wie einer ein guter Schlagzeuger sein und doch so vieles kaputt machen kann. Kein Gruppengeist in der Solidarnosc?

Bernd Ogan

Traumtänzerisches Aufeinandereingehen

Spendel + Sagmeister

Er hat das Chorus-Gerät, diesen kleinen Kasten zu seinen Füßen, zu neuen - ersten - Ehren im einheimischen Jazzgitarrenspiel geführt. So charakteristisch ist der weiche und hymnische Klang, den er damit herstellt, daß er hierzulande noch keinen mir bekannten Nachfolger gefunden hat. Er tritt auf im blaugestreiften T-Shirt, und ab und zu wirft er, sichtlich verzückt über eine besonders gelungene Wendung, den Kopf über die Schulter. Die Rede ist von Michael Sagmeister. Und



Führte das Chorus-Gerät zu neuen - ersten Ehren im einheimischen Jazzgitarrenspiel: Michael Sagmeister Foto: Reiner Haebler

er hat ein Vorbild, zu dem er sich in jedem seiner Chorusse offen bekennt: Pat Metheny. Wenn der Spaß an Pat Methenys Musik so weite Kreise zieht, daß er wie an diesem Abend in der Marburger Cavete so kompetente und verschiedene Musiker wie Christoph Spendel und seine Mitstreiter erfaßt, dann wird daraus fröhlicher und höchst erregender Jazz. Und wenn Glenn Millers Markenzeichen das Riff von „In the mood“ war, ist Pat Methenys Schlüsselbegriff in den Ohren von Christoph Spendel offensichtlich das Eröffnungsmotiv von „Phase dance“, eine fanfarenartige Phrase, wie sie belebender und verheißungsvoller nicht sein kann. Wie ein Leitmotiv durch Wagnersche Opern zog sich diese Phrase durch Spendels Klavierspiel, immer deutlicher und häufiger werdend, bis Spendel sie in einer triumphalen Version von Michael Sagmeisters „Untitled sweetness“ ungeniert zum einzigen Begleitmuster macht.

Das Spendel Trio bestritt den ersten Set des Abends und es ließ das Warten auf Sagmeister, der erst am selben Tag als Gastsolist des Spendel Trios angekündigt wurde, nicht lang werden. Der junge Bassist Thomas Giesler, der noch vor zwei Jahren als Assistenz-Schüler von Reinhard Glöder die E-Bassisten-Riege betreute, spielt seinen Elektro-Baß so, daß man bei geschlossenen Augen Jaco Pastorius, der seit seinem Erscheinen auf Pat Methenys erster eigener Schallplatte ein gefragter Bassist ist, zu hören glaubt. Mit sämtlichen Schikanen wie Akkordspiel und natürlichen und künstlichen Flageolets (das sind die, bei denen die Tonhöhe gleitend verändert wird). Für mein Empfinden ist seine schwächere Stelle wohl das Walking-Baß-Spiel, doch er hielt sich tapfer bis zum Schluß und war dann auch dem swingenden Sagmeister ein verlässlicher Begleiter.

Seinen Beitrag zur traumtänzerischen Sicherheit, mit der hier vier Menschen musikalisch aufeinander eingingen, leistete ohne Zweifel der Schlagzeuger Kurt Billker. Er bewies, daß er als Rocks Schlagzeuger in dieser Umgebung recht virtuos spielen kann und es gleichzeitig in jedem Augenblick erspürt, was seine Musiker als nächstes anstellen. Christoph Spendel provozierte dessen Mitdenken bei so mancher Gelegenheit regelrecht, indem er ihm Stakkato-Phrasen vorspielte, die dieser nach einem Takt aufgriff, bis es Spendel überdrüssig war und er dieses Unisono-Spiel in einem Lauf aufkündigte.

Eine Woche später zeigte sich Michael Sagmeister wieder in der Cavete auf einem reservierten Platz am Bühnenrand. Da saß er und schaute Attila Zoller, der vor nun fast 10 Jahren Pat Metheny in New Yorker Jazzkreisen einführte, auf die Finger.

„•••“

Rainer Wilkes

Jazz aktuell

Jazz in der Peripherie

Mexiko

Mexiko und Jazz? Sicher: La Cucaracha, Herb Alpert's Tijuana-Brass, Nat King Cole's „Adelita“. Aber Jazz? Die mexikanische Hitparade gibt keinen Aufschluß: Iglesias, Sesto, gar Trio, Billy Joel, Carly Simon, viel Amerikanisches. Also vielleicht doch?

Die Probe aufs Exempel in Mexiko-City's größtem Schallplattenhaus. Frage: „Haben Sie die Brasilienplatte von Charlie Byrd und Astrud Gilberto mit Stanley Turrentine auf Lager?“ Sie haben, wohlsortiert, und noch einiges mehr. Die Platten kosten 900 Pesos das Stück, 400 Pesos beträgt der staatlich festgelegte Minimallohn am Tag. Jazzkollektionen dürften wohl nicht zu den bevorzugten Hobbies der mexikanischen Mittelschicht gehören. Das Fania-Label allerdings, richtungsweisend bei Salsa, bietet seine in Mexiko gepreßten LPs schon für 190 Pesos an. „Wir haben gute Jazzmusiker in Mexiko“, sagt Alain Derbez, der Musikkritiker der Tageszeitung „uno más uno“, „wir haben gute Interpreten, gute Instrumentalisten und gute Arrangeure. Aber es gibt zu wenig Auftrittsmöglichkeiten für sie. Die Jazzmusiker bei uns leben von den Knochen, die man ihnen hinwirft.“ Die Haßliebe der Mexikaner zu den USA, ihre beinahe kritiklose Akzeptanz nordamerikanischer Kult-Moden, läßt ab und zu auch ein mickriges Eckchen für den Jazz übrig. Kein Zweifel: Jazz in Mexiko, das ist etwas, was von außen, aus der Ferne, von weit her kommt. Der Tenorsaxophonist aus Melbourne zum Beispiel, der auf Acapulcos Plaza Alvarez „A Love Supreme“ solistisch intoniert. Die Leute lauschen verwundert und aufmerksam, zollen Beifall und werfen ein paar Pesos in den Klingelbeutel dieses wandernden Musikers. Er hat schon die halbe Welt umkreist, sein Sax und er; Mexikaner, findet er, sind ein gutes Jazzpublikum. Jazz in der Peripherie, natürlich, ein Herzensanliegen der Kulturinstitute. Goethe, Ford, die Franzosen bringen manchmal ein paar Musiker gen Süden, bisweilen gibt es auch Einladungen von mexikanischen Universitäten. Kulturaustausch. Im letzten Quartal 82 sah Mexiko so die Auftritte der Clare-Fisher-Gruppe und des Phil Markovicz Quartetts. Angesichts dessen fragt der Jazzkritiker des Excelsior, der dies ganze Spiel durchschaut, in einer provokatorischen Schlagzeile den Norden: „Warum kriegen wir immer nur zweitklassigen Jazz geliefert?“ Ein durchaus berechtigter Einwurf, aber genau so gut könnte man fragen, warum hier die Waschmaschinen so schnell kaputt gehen oder das Bier so fad schmeckt. Der Liefere-

rant bestimmt Bedingungen und Stalljungen kriegen die Brosamen des Fürstenschmaus.

1944/45 hat Teddy Stauffer in Mexiko-City mit dem Casanova-Club einen Hauch Jazz schaffen wollen. Teddy Stauffer and his Casanova Orchestra, das sind heute RCA-Liebhaberstücke. Ein Hauch von Jazz in Mexiko ist immer a touch of class. Einer kleinen wohlhabenden und gebildeten Minderheit ist er vorbehalten. Nur in überaus anspruchsvollen Zeitschriften, wie der Respuesta findet sich hin und wieder ein Artikel über Jazz. Kürzlich eine fundierte Analyse der Musik Ron Carters, aber letztlich, wie meist hier, aus rein US-amerikanischem Blickwinkel.

Sollte der Jazz gar aztekischen Ursprungs sein? Armando Guerra und Jorge Rojas, zwei durchaus ernstzunehmende Musiker und Jazzforscher der amerikanischen West-Coast, verblüffen mit dem Hinweis, daß die Azteken schon über 500 Jahre früher als die Europäer Musikharmonien gekannt haben. Den Rhythmus und die Melodie, so gehen die beiden mit der bisherigen Erkenntnis konform, das brachten die Afrikaner über den Teich, die Harmonien gingen aber zum guten Teil auf das Konto der Azteken-Musik, die via Corrido einigen Einfluß auf den Jazz nahm. Sollte man es hier gleich mit zwei Jazz-Dänikens zu tun haben? Uns ist jedenfalls über dieses Mysterium ein Buch versprochen. Nebenbei: Die aztekische Tenenexpan-Flöte wäre zumindest kein schlechtes Jazzinstrument gewesen.

Die Sängerinnen des Jazz schlagen die Männerwelt in ihren Bann. Warum sollte dies in Mexiko anders sein. Mili Bermejo, die im Januar den Cleo Laine Jazz Master Award gewann, gehört dazu. Betsy Pecanins vielleicht auch, obwohl bei ihr ein sanfter Hang zu Pop des Puristen Freude etwas trübt. Fast niemand wird sich daran erinnern, daß sich Rosemary Clooney vor vielen, vielen Jahren an Cubanisch-Amerikanischem versuchte. „A touch of tabasco“ hieß es damals. Ihr zur Seite stand Mambo-Altmeister Perez Prado. Doch Mambo ist out, die Salsa in. Da steht auch Mexiko nicht nach. Salsa: Cuban + Jazz. In Pancho Villas Heimat mit einem Schuß Wasser in der scharfen Soße. Aber viel Rhythmus, Improvisation und swingender Unterbau. Jedoch, gilt auch hier, die wirklich guten Salsa-Gruppen, die man hier die ‚música afroantillana‘ oder die ‚Musik des Son‘ nennt, kann man an den Fingern einer Hand abzählen: Pepe Arevalon con sus Mulatos, La Libertad, La Justicia, El Son Candela, Recuerdos del Son. Jorge Barrientos, der Leiter der Recuerdos del Son, liebt einen realistischen Zynismus: „Die Salsa zu spielen ist der Beruf von Masochisten“. Die paar Pesos, die der Musiker am Abend bekommt, reichen meist nicht mal für die Bierrechnung.

Die Salsa-Könige aus Cuba, Puerto Rico oder East Harlem lassen ihre Brüder im tiefen Süden nicht im Stich. La Sonora Matancera, Monguito, Celia Cruz, Colon y Blades oder Ray Barretto sind in den Salsa-Palästen Mexikos keine Unbekannten. Der Jazz pur allerdings, trotz des Salsa-Booms, hat in Mexiko weiterhin einen schweren Stand. Davon weiß Micky Sanchez, eine Jazzsängerin aus Frankreich, ein garstig Lied zu singen. Mit ihrem mexikanischen Mann Hilario, Pianist und Trompeter, tingelt sie durch die Bars und Cafes der Großstädte. „Meist wollen die Leute nur romantische Sachen hören, Hintergrundmusik zum Plaudern. Hier fehlt einfach die Infrastruktur für eine vitale Jazzszene. Keine Clubs, keine Sendezeit und keine Jazzedukation.“

Da haben die Jazzrocker, zumindestens bei dem jüngeren Publikum, einen leichteren Stand. Atril 5 oder das Miguel Bermejo Quintett verleugnen nicht ihre Inspirationen Herbie Mann und Willie BODO. Ein Musiker wie Chuck Mangione dürfte mit zufriedenen Lächeln auf den Umsatz seiner Platten in Mexiko blicken. Tino Contreras, der Multiinstrumentalist und Grandseigneur des mexikanischen Jazz, betreibt sein schweres Geschäft schon seit 25 Jahren: „Im Moment sieht es für den Jazz hier nicht besonders gut aus, obwohl es immer mehr Leute gibt, die diese Art Musik lieben. Aber, das darf man nicht vergessen, nirgendwo auf der Welt ist der Jazz populär. Er ist und bleibt eine Musik der Minderheit.“

Wolf J. Stock

In Darmstadt

Internationales Jazz-Zentrum

Der deutsche Jazz-Papst Joachim Ernst Berendt fand lobende Worte: „Darmstadt hat einfach mehr kulturelles Bewußtsein als andere Städte in Deutschland.“ Die so gepriesene Metropole am Odenwaldrand wird deshalb „Internationales Jazz-Zentrum“ - ein hochgestecktes Projekt, dessen Grundstock das „Joachim-Ernst-Berendt-Archiv“ sein soll. Für 300 000 Mark erwirbt die kulturbewußte Stadt die wohl umfangreichste Privatsammlung über die Schwarze Musik: 12 000 Platten einschließlich einer Vielzahl seltener 78er Schellack-Scheiben, eine Spezialbibliothek mit rund „neun laufenden Metern“ Fachliteratur, eine einmalige Foto- und Zeitschriftensammlung sowie eine Reihe von Jazz-Filmen (inklusive der Kopien von Streifen, die Berendt selbst gedreht hat).

Die gesamte Sammlung wird dem bestehenden Internationalen Musikinstitut Darmstadt einverleibt, dessen Leiter Friedrich Hommel ein alter Funk-Kollege Berendts ist. Sie soll so bald als möglich für wissenschaftliche Arbeiten über die Geschichte, den gesellschaftlichen Hintergrund sowie die internationale Verbreitung der Jazzmusik zur Verfügung stehen. Denn dokumentiert wird über die Historie hinaus die Szene von Ländern wie die Sowjetunion, Polen, CSSR, Indien, Indonesien, Japan und Brasilien.

Dem persönlichen Einsatz des Darmstädter Oberbürgermeisters Metzger sei es zu verdanken, daß die Berendt-Sammlung nicht in den USA gelandet ist, sondern der Heimat erhalten bleibt, hieß es bei der symbolischen Übergabe. Die erste Kaufpreissrate von 100 000 Mark wurde aus Spenden aufgebracht, für den Rest hofft Oberbürgermeister Metzger ebenfalls auf Mäzene. Aber auch so wird für die Stadt das Internationale Jazz-Zentrum ein teurer Spaß. Denn geplant sind „Darmstädter Jazztage“, die gemeinsam mit der Unterhaltung des Archivs runde 100 000 Mark pro Jahr verschlingen dürften. Dabei werden die großen Konzerte in die Höchster Jahrhunderthalle verlegt, wo die techni-

schen Einrichtungen für die Kabelfernsehaufzeichnungen vorhanden sind.

Zu den weiteren Aktivitäten, die Hommel mit Berendt entwickeln möchte, zählen Internationale Kurse für Jazz, Seminare für Lehrer sowie Ausstellungen, im Wechsel mit den seit 1946 bestehenden „Internationalen Ferienkursen für neue Musik“. Außerdem will der Jazzexperte und vielfache Buchautor auch seinen schriftstellerischen Nachlaß dem Darmstädter Zentrum vermachen: „Eine Materialsammlung mit hinreichend Stoff für weitere Autoren“, meint Joachim Ernst Berendt.

Klaus Mumpfer

Stark meditativer Charakter

Ingenbold/Weber Duo

Bei Gitarrenduos fallen einem zunächst die großen Namen ein, bevor deutlich wird, daß die „Kunst des Duos“, wie sie Anfang der siebziger Jahre allenthalben ihre Blüten trieb, nicht gerade jazzgemäß ist. Und wenn dann noch eine Äußerung

fällt wie „Jazz hat von uns keiner richtig gemacht“, dann ist es fast ganz aus.

Trotzdem sei auf zwei Gitarristen hingewiesen, die - im Schatten des Jazzgeschäfts stehend - vor kurzem eine kleine Tour durch die Bundesrepublik absolviert haben: Hajo Weber und Ulrich Ingenbold. Im Rock groß geworden, erkannten beide alsbald die Grenzen, die ihren musikalischen Vorstellungen gesetzt waren. So schlossen sie sich 1978 in Berlin zu einem Gitarrenduo zusammen, begaben sich auf die Suche nach mehr Raum, den sie in differenzierten Klängen und Klangfarben finden sollten. In eine bestimmte Richtung freilich mochten sie sich nicht drängen lassen, Schubladendenken war nie angesagt. Daß sie mit Jazz in Verbindung gebracht werden, hat mehr mit der Freiheit zu tun, die diese Musik vermittelt. „Swing ist typisch amerikanisch“, sagt Uli Ingenbold, allerdings nicht ohne auf die extremen Möglichkeiten, die der Jazz bietet, hinzuweisen. So nennt er z. B. den norwegischen Gitarristen Terje Rypdal, der mit Hilfe technischer Tricks und ausgefeilter Möglichkeiten neue Klangfarben zu schaffen vermochte. Nur in solchem Fall scheint ihm Technik legitim. „Wenn sie bestimmte Dinge umsetzt: Ausdruck, Stimmung, Interaktion.“

Welche Stimmung? „Wir haben gerade bei Konzerten gemerkt, daß die Leute Ruhe und Bereitschaft zum Zuhören mitbringen. In der aufmerksamen Konzentration auf unsere Musik wollen wir emotionale Intensität rüberbringen, ein positives Lebensgefühl vermitteln.“ Dies geschieht mit einem kammermusikalischen Konzept, wovon die jüngst erschienene Langspielplatte baredt Zeugnis ablegt. „Wir wollen“, so Ingenbold, „die Dinge nicht unnötig kompliziert machen. Wir arbeiten tonal.“ Und: „Freies Spiel ist nur innerhalb bestimmter Grenzen möglich.“ Strukturen ergeben sich durch Klangfarben, rhythmische Vielfalt ist stets präsent. Ein starker meditativer Charakter kennzeichnet die Musik des Duos. Der Zuhörer hat Assoziationen von Weite und Offenheit. Im improvisatorischen Wechselspiel erklingen Melodielinien über die festgeschriebenen schwebenden Klänge.

„Winterreise“, so der Titel ihrer bereits genannten LP, ist nicht ohne Grund beim Münchner Ästhetik-Label ECM erschienen. Romantische Gefühle stellen sich fast automatisch ein beim ersten Hineinhören. Und doch ist die Platte, wieder Ingenbold, „der Welt zugewandt, authentischer als Mainstream oder Bebop“. Winter als positives Naturerlebnis, nicht Eiszeit. Klar erkennbare Strukturen und der Wunsch, der Mauerstadt Berlin zu entfliehen. Im Frühjahr sind Hajo Weber und Uli Ingenbold nach Westdeutschland zurückgekehrt.

Strukturen ergeben sich durch Klangfarben bei Ulrich Ingenbold und Hajo Weber

Foto: Uwe Beland



Reiner Kobe

Jazz News

Jazzkurse, Workshops, Sessions

Vom 10.-12. Juni finden in Burghausen 3 Jazzkurse statt. Es sind dies: 159. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 24 für Gitarre, Dozent Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz. Vor allem für Anfänger, Unterrichtsprogramm: Instrumentalunterricht, Instrumentenkunde, Geschichte der Gitarre im Jazz mit ausgewählten Schallplattenbeispielen.

160. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 15 für Jazztanz, für Fortgeschrittene, Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. Unterrichtsprogramm: Polyzentrik, Erleben von Schrittkombinationen und Umsetzen eines Musikstücks in Tanz.

161. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 5 für Flöte. Dozenten: Axel Prasuhn, Flöte, Joe Viera, Geschichte der Flöte im Jazz. Unterrichtsprogramm: Skalen/Arpeggien, Artikulation/Phrasierung: Dynamik, Tonbildung/Intonation und Improvisation. Die Gebühr für diese Sonderkurse beträgt jeweils DM50,-

Im August gibt es dann noch 2 Große Kurse. Und zwar vom 1.-7. August den 163. Jazzkurs Burghausen und vom 8.-14. August den 164. Beide Kurse behandeln - nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt - jeweils dasselbe Programm: Rhythmik, Harmonik, Improvisation, Arrangement und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Zusammensetzung und Stilistik) Zu beiden Kursen sind Musiker aller Stilrichtungen eingeladen, auch komplette Gruppen können teilnehmen. Kursleitung: Joe Viera, Dozenten: Joe Viera, Theorie, Saxophon, Reinhard Glöder, Baß, Heinrich Hock, Schlagzeug, Richard Wiedemann, Klavier, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Jochen Rose, Trompete, Wolfgang Kulawik, Gitarre, zudem beim 164. Jazzkurs Pavel Blatny, Komposition. Die Teilnahmegebühr beträgt pro Kurs DM 130,-, beide Kurse zusammen DM220-

Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstraße 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716/BLZ 71093000 (H. Vierter) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Das Akkordeon im Jazz ist der Titel eines Einführungslehrganges, den die Arbeitsgemeinschaft Akkordeon e. V. vom 25.-26. Juni in Kürnbach bei Karlsruhe durchführt. Das Kursprogramm umfaßt u. a. eine Einführung in die Jazzgeschichte und -entwicklung, Harmonik und Improvisation sowie Möglichkeiten und Anwendungsbeispiele für das Akkordeon im Jazz. Dozent ist Wolfgang Ruß, Schönaich. Kontakt: Arbeitsgemeinschaft Akkordeon, Bahnhofstr. 8/1, 7036 Schönaich, Tel. 0 70 31/5 35 76.

Die **Attila Zoller Vermont Jazz Clinic** führt in den Sommermonaten 11 einwöchige Jazzkurse durch. Die erste Summer Session beginnt am 13. Juni, die letzte endet am 3. August. Zu den Dozenten gehören u. a. Ron Carter, Harold Danko, Don Friedman, Hai Galper, Roland Hanna, Rick Laird, George Mraz, Jimmy Raney, Rufus Reid, Harvey Swartz und Buster Williams. Die Teilnehmer werden nach ihrem Können in Gruppen eingeteilt. Unterrichtet werden Theorie, Improvisation, Komposition, Ensemble Performance, zudem gibt es Instrumental Master Classes und Konzerte und Sessions der Teilnehmer. Die Kosten für einen einwöchigen Kurs betragen inkl. Unterbringung und Verpflegung Dollar 375,-. Kontakt: Zoller Music Corp., P. O. Box 176, Newfane, Vermont 0 53 45, USA.



Unterrichtet beim Internationalen Workshop für Big Band und Small Group: Don Rader, Trompeter im Erwin Lehn Orchester in Stuttgart

Martin Müller wird am 4. und 5. Juni einen Gitarrenworkshop in Tübingen geben. Dabei geht es um brasilianische Rhythmik Melodik und Interpretationen. Kontakt: Harald Burger, Jollystr. 10, 7500 Karlsruhe 07 21/81 64 84.

Ein **Internationaler Workshop für Big Band und Small Group** wird vom 24. Juni bis 1. Juli vom Verein Music & Art Club Heidelberg durchgeführt. Als Dozenten wirken mit: Don Rader, Trompete, Bobby Burgess, Posaune, Wilson de Oliveira und Harry Petersen, Saxophone, Jörg Reiter, Klavier, Gerd Mayer-Mendez, Baß, Stefan Diez, Gitarre, Charly Antolini, Schlagzeug. Als Spezialgast konnte noch der Posaunist und Bandleader Jiggs Whigham gewonnen werden. Der Kursbeitrag beträgt inkl. Mittagstisch DM 250,-, (Einzuzahlen bei BezirksSparkasse Heidelberg Kontonummer 21857). Anmeldeschluß ist der 10. Juni. Kontakt: Music & Art Club e. V., Krämergasse 14, 6900 Heidelberg, Tel 0 62 21 / 16 1646oder16 11 77.

Das **Creative Music Studio** in Woodstock, New York, wird seine 4. Summer World Music Session am 20. Juni eröffnen. Sie dauert bis zum 30. Juli. Diese Veranstaltung, die als World Music Festival bezeichnet werden kann, bietet Workshops, Konzerte, Aufnahme-sitzungen mit Künstlern aus Afrika, Indien, Europa, Süd- und Nord-Amerika. Es werden unterrichten: Ing Rid, Karl Berger, Nana Vasconcelos. Steve Gorn, Aib Dieng, Trilok Gurtu, Olatunji, Richard Teitelbaum, Faruk Tekbilek, Ibrahim Türmen, die New York Samba Band, Reggae Bands u. a. Auf dem Programm stehen: linear rhythms, polyrhythms, non-tempered tuning, phrasing, dynamics, melodic development, group improvisation, body awareness und music mind. Im Herbst folgt die 10wöchige Fall Session, die am 19. September beginnt. Kontakt: Creative Music Studio, P. O. Box 671, Woodstock, N. Y. 12498, Tel. 91 46 88 53 31 oder 3 38 76 40.

Das **Jugendbildungswerk Baden-Baden** veranstaltet vom 6. bis 8. Mai 1983 im Jugendhaus Hardberghöhe einen Kurs für Instrumentalisten in den Bereichen Jazz, Rock und Blues. Teilnehmen können an diesem Wochenendkurs Jazz-, Rock- und Bluesgruppen oder Einzelmusiker und andere Interessierte mit entsprechenden Notenkenntnissen. Das Programm umfaßt Einzelunterricht auf den Instrumenten und Bildung von Gruppen. Ergänzt wird das Unterrichtsprogramm durch Harmonielehre in verschiedenen Stufen, Rhythmik, Komposition (Aufbau), sowie Arrangement/Notation für Dreier-, Vierer- und Fünfer-Gruppen. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Hans-Jürgen von der Burchard, Gitarre, Viola de Galgozy-Mecher, Gesang, Erden Bilgen, Trompete, Wilfried Kirner, Baß, W. Engler, Saxophon, Flöte, Christoph Weller, Piano, Synthesizer, und Joe Koinzer, Leitung, Percussion. Mindestalter: 15 Jahre, die Gebühr beträgt DM 65,-. Anmeldungen sind zu richten an: Geschäftsstelle des Jugendbildungswerkes Baden-Baden, Jugendhaus Hardberghöhe, Große Dollenstr. 5, 7570 Baden-Baden, Tel. 0 72 21/6 51 37

Joachim Ernst Berendt, dem Leiter der Jazzredaktion des Südwestfunks, wurde am 22. April vom Ministerpräsidenten des Landes Baden-Württemberg, Lothar Späth, im Rahmen eines Empfangs in der Stuttgarter Villa Reitzenstein, dem Sitz des Staatsministeriums, der Titel Professor verliehen.

Derek Baileys Buch **Improvisation** ist jetzt in deutscher Übersetzung bei der Wolke Verlagsgesellschaft mbH in Hofheim/Ts. erschienen. Es wurde aus dem Englischen von Hermann J. Metzler übersetzt, umfaßt ca. 200 Seiten und kostet DM 28. Broschiert.

Das **10. Dixieland Jazz Jubilee** in **Sacramento** findet vom 27.-30. Mai statt. Nahezu 100 Bands mit insgesamt 700 Musikern werden daran teilnehmen. Unter ihnen sind Eddie Miller, Johnny Guarneri, Dick Cary, Bob Haggart, Nappy Lamare und Bob Wilber. Als Präsidentin des Festivals fungiert Norma Teagarden, die Schwester von Jack Teagarden.

Die **Jazzmusikerinitiative Hannover**, die sich als Ergänzung zum Jazz Club Hannover versteht und Kontakt- und Spielmöglichkeiten der Jazzmusiker in der Leinestadt verbessern will, wird in diesem Jahr außer dem Festival, das am 16. April im Raschplatz-Pavillon stattgefunden hat, noch zwei weitere Veranstaltungen durchführen, und zwar das Sommer-Jazz-Festival am 3. Juli in der Deister-Freilicht-Bühne in Barsinghausen sowie einen Kurs für Musiker vom 7. bis 9. Oktober in Barsinghausen. Kontakt: Jazzmusikerinitiative Hannover e. V., Kirchwender Str. 7, 3000 Hannover 1, Tel. 05 11/85 51 35.

Patty Coker, Ko-Autorin des Buches „Vocal improvisation - An instrumental approach“ konnte für den 1. Internationalen Jazz Workshop in Rottenburg am Neckar, der vom 19. bis 28. August stattfindet, als Dozentin für Jazz Vocal gewonnen werden. Kontakt: amp GmbH, Stadtlanggasse 9, 7407 Rottenburg am Neckar, Tel. 0 74 72/18 32

Jazz News

Martin Theurer bestritt mit Alexander von Schlippenbach für den Rias Berlin eine Piano-Duo-Produktion und ein Konzert. Ausschnitte davon sollen auf einer Platte erscheinen. Der Pianist wird Ende Oktober / Anfang November und im Dezember mit dem Schlagzeuger Paul Lovens unterwegs sein. Zudem arbeitet Theurer auch weiterhin mit dem amerikanischen Pantomimen Andy Geer zusammen. Kontakt: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten, Tel. 0 23 02/1 38 77.

Das **Jazzworkshop Ensemble** hat Ende März die zweite LP eingespielt, die in Zusammenarbeit mit dem Studio Nürnberg des Bayerischen Rundfunks im Juni erscheinen wird. Mit dem Kontrabassisten Rainer Glas spielen auf „Wavescape“, so der Titel der LP, der Posaunist Hermann Breuer, die Saxophonisten Michael Session und Charles Walker und der Schlagzeuger Rudi Roth. Kontakt: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/99 28 25.

Reto Weber unternimmt im Mai eine Tournee durch die CSSR. Außer dem Schweizer Schlagzeuger, der als Solist und im Trio spielen wird, sind noch der tschechoslowakische Gitarrist Rudolf Dasek und der englische Trompeter Harry Beckett mit von der Partie. Weber ist danach im Juni in Österreich mit dem Percussion Orchestra Djamchid Chemirani und Nana Twum Nketia unterwegs. Im Herbst wird von dieser Begegnung eine Schallplatte erscheinen. Kontakt: Jazz in Grenchen, c/o Max Stamm, Postfach 217, CH-2540 Grenchen.

Peter Brötzmann, Peter Kowald und Andrew Cyrille werden im Oktober auf Europa-Tournee gehen. Kontakt: Peter Brötzmann, Eintrachtstr. 146, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/50 32 36.

Quincy Jones, international bekannter Komponist, Arrangeur und ehemaliger Berklee-Absolvent, wird vom Berklee College of Music in Boston die Ehrendoktorwürde der Musik verliehen. Die Feier findet am 14. Mai statt und Arif Mardin, ebenfalls ehemaliger Berklee-Schüler und jetziger Vizepräsident von Atlantic-Records, hält die Ansprache. Jones, der am 14. März seinen 50. Geburtstag feiern konnte, gab anlässlich dieses Ereignisses zwei Benefiz-Konzerte in seiner Heimatstadt Seattle zugunsten der lokalen Schule, da deren Kunst- und Sportabteilung in jüngster Zeit Kürzungen zum Opfer gefallen war.

Das **Martin Schrack Trio** spielt jetzt in der Besetzung Martin Schrack, Keyboards, Dieter Hg, Baß, und Reiner Oliva, Schlagzeug. Hin und wieder kommt als Gastsolist der Saxophonist Leszek Zadlo hinzu, so auch kürzlich bei den Tagen der Neuen Musik in Würzburg. Kontakt: Martin Schrack, Filseckstr. 11, 7320 Göppingen-Faumtau, Tel. 0 71 81/2 19 84.

Beryl Bryden kann ihr 30jähriges Jazz-Jubiläum feiern. Die englische Blues- und Jazzsängerin nahm vor ihrem Besuch des New Orleans Festivals in New York vier Bluestitel auf. Vom 12. bis 15. Mai wird sie beim Breda Jazz Festival sein und dort der „Sängerin des Jahres“, die beim diesjährigen Wettbewerb ermittelt wird, eine Trophäe überreichen. Dabei handelt es sich um eine 19 cm hohe Büste von Billie Holiday aus Bronze, die der englische Bildhauer Les Dyos, der auch als Amateurmusiker Posaune in einer Jazzband spielt, auf Anregung von Beryl Bryden gefertigt hat. Beryl wird mit Graeme Bell auftreten, dann am 10. Juli beim North Sea Jazz Festival in Den Haag mit ihrer eigenen englischen Band, den sogenannten Jazzoholics Unanimous, gastieren, danach mit der Dutch Swing Society Band aus Gouda eine Platte aufnehmen und auch beim Gouda Festival im September singen. Kontakt: Beryl Bryden, Fiat 4,166 Gloucester Terrace, London W 2 6HR, Tel. 252.6 2 62



Trophäe für die „Sängerin des Jahres“: Bronzestatuette von Billie Holiday, gefertigt von Les Dyos

North Sea Jazz Festival '83

Das North Sea Jazz Festival 1983 findet am 8., 9. und 10. Juli im Den Haager Kongreßzentrum statt. Es bietet diesmal Live-Jazz gleichzeitig in sieben Sälen und riesigen Zelten auf der Dachterrasse und auf der Wiese neben dem Kongreßzentrum. Vom Dixieland bis zur Avantgarde sind alle Strömungen vertreten. Insgesamt werden mehr als 600 Musiker beim Festival teilnehmen. Zusätzlich zu den Konzerten werden noch seltene Jazzfilme gezeigt, außerdem Video Shows von Jazzkonzerten früherer North Sea Festivals. Eine

Salsa Picante, die seit über zwei Jahren in Düsseldorf bestehende Gruppe, unternahm Ende März/Anfang April eine Tournee durch Kuba. Das Oktett, das sich auf afrokubanische Rhythmen konzentriert hat, besteht aus den Trompetern Hannes Beckmann und Michael Kukulies, dem Posaunisten Hardi Döhrn, dem Pianisten Georg Cormann, dem Bassisten Günther Rink und den Percussionisten Martin Hesselbach, Thomas Kukulies und Rainer Schuhmacher. Kontakt: Marianne Beckmann, Am Sandbach 1, 4030 Ratingen, Tel. 0 21 02/4 51 29.

Die **Matt Walsh Electric Blues Band** aus Münster will in Zukunft öfter öffentlich auftreten. Mit dem Iren Matt Walsh, der Harmonika bläst und singt, reisen der Gitarrist Erhard Hirt, der Bassist Peter Löwner und der Schlagzeuger Ulli Dünnwald. Das Quartett bietet Chicago Blues in modernen Arrangements. Kontakt: Hartmut Nagel, Gorch-Fock-Str. 18, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 59 70.

Kobayashi Issa Quartett - unter diesem Namen spielen der Saxophonist Micha Fritz, der Pianist Martin Kubert, der Bassist Helge Krause und der Schlagzeuger Vizi W. Graff Neo-Bop. Das Quartett wird im Mai und Juni in Deutschland, der Schweiz und Österreich auftreten. Kontakt: Zwölfelf Promotion, Gerolsteinerstr. 104, 5000 Köln 41, Tel. 02 21/44 36 36.

Die **Jazz Doctors**, eine im Januar neu formierte Gruppe, die aus dem Geiger Billy Bang, dem Saxophonisten Frank Lowe, dem Bassisten Peter Kowald und dem Schlagzeuger Rashied Ali besteht, werden im September ihre nächste Europa-Tournee unternehmen. Kontakt: Ninca Geritsen, Coendersweg 36 a, Groningen, Holland, Tel. 00 31/50/26 54 89.

Gunter Hampel gab im April 12 Konzerte und Workshops in den USA, bei denen er sich u. a. auch mit seiner Big Band, zu der Steve McCall und William Parkergehören, vorstellte. Im Mai und Juni ist Hampel wieder auf Europatournee mit seiner Galaxie Dream Band, dem World Community Orchestra, seinem Trio mit Jeanne Lee und Thomas Keyserling als auch mit Marion Brown im Duo. Am 7. Mai wird sich die Hampel-George Gruntz Group in der Berliner Waldbühne präsentieren. Hampel wird im Herbst anlässlich seines 25jährigen Jubiläums als Bandleader ein All Star Orchestra zusammenstellen, das aus Musikern besteht, die mit ihm gearbeitet haben. Es sind u. a. Enrico Rava, Marion Brown, Albert Mangelsdorff, Steve McCall, Perry Robinson, Barre Phillips und Jeanne Lee. Zudem geht das legendäre Quintett mit Hampel, Manfred Schoof, Alexander von Schlippenbach, Buschi Niebergall und Pierre Courbois vom 25. November bis 10. Dezember auf Tournee. Kontakt: Birth Records, Gerd Rinne, Philipp-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/3 1871.

In **Lörrach** fand am 18. und 19. März die Eröffnung des neuen Clubs „Jazztone“ mit den Dry Weepers und dem Waldie Heidepriem Quartett statt. Das Jazztone befindet sich im ehemaligen Ökonomiegebäude der Villa Feer im Ortsteil Brombach. In Eigenarbeit haben die Mitglieder des Lörracher Jazzclubs das von der Stadt zur Verfügung gestellte Gebäude von Grund auf umfunktioniert und zu einem Clublokal ausgebaut. Als Klubvorsitzender zeichnet Werner Buche verantwortlich.

T.N.T. nennt sich die neuformierte Gruppe, die sich um den in Deutschland lebenden Percussionisten Tom Nicholas gebildet hat. Sie bietet eine Mischung aus modernem Jazz auf Bebop-Tradition mit Einflüssen aus der lateinamerikanischen und afrikanischen Musik. Mit Nicholas spielen der Geiger Gerhard Putscheff, der Gitarrist Werner Goos, der Bassist Brian Henderson und der Schlagzeuger Johannes Fries. Kontakt: Tom Nicholas, Landwehrstr. 13, 6100 Darmstadt.

Jazz News

Maracatu brachte im Februar ihre erste LP unter dem Titel „Veronique“ heraus. Mit dem Sänger und Saxophonisten Dieter Nett spielten der Trompeter und Röhgelhornist Martin Tobel, der Tenorsaxophonist Peter Feske, der Pianist Johannes Wawersik, der Gitarrist Rolf Nett, der Bassist Wolfgang Engelberte und der Schlagzeuger Ralf Undemann. Kontakt: Dieter Nett, An der alten Schule 10, 5277 Marienheide-LJnge, Tel. 0 22 64/13 73.

Das **Metronome Quintett Zürich**, das in diesem Jahr sein 30jähriges Bestehen feiern kann, wird zusammen mit dem Sprecher Gert Westphal sein Alternativ-Programm „Jazz und Lyrik“ am 6. Mai in Schweinfurt, am 8. Mai in Nürnberg (Opernhaus, 11 Uhr) und am 30. Mai in Zürich im Theater am Hechtplatz zur Aufführung bringen. Im Mai wird auch die gemeinsam für Jecklin produzierte Platte im Handel erscheinen. Die von Gert Westphal rezierten Texte stammen von Gottfried Benn, Jacques Prevert und Joachim Ringelnatz. Das Quintett arbeitet bei diesem Programm in folgender Besetzung: Ryszard Lipiec, Tenorsaxophon, Klarinette, Uli Staub, Vibraphon, Martin Hugelshofer, Klavier, Felix Rogner, Baß, und Rolf Bänninger. Schlagzeug. Kontakt: Martin Hugelshofer, Heuelstr. 16, CH-8032 Zürich, Tel. 2 51 68 40.

Jazz, von Onorio Mansutti und Hans-Peter Fahrni in Basel herausgegebene Zeitschrift in Großformat, bringt in der Nr. 1/83 Artikel über Anthony Braxton, den Gitarristen Christy Doran, die Mike Westbrook Brass Band, den Schriftsteller, Maler und Sänger Udo Breger, Betrachtungen über Mingus und Monk, Cecil Taylor und Keith Jarrett, Gespräche mit Hans Reichel und dem Village Vanguard Chef Max Gordon, Danny Gignoux Schlagzeuger-Fotos, Christop Gloor Cartoons u. a. Kontakt: Verlag Jazz, Postfach 242, CH-4080 Basel.

No Nett produziert Anfang Mai eine neue Platte, die aus Ausschnitten des dreitägigen Gastspiels am 3., 4. und 5. Mai im „Luxor“ in Köln zusammengestellt wird. Nach der Maxi-Single. . . und Kölpenn“ und der LP „Zur Lage der Nation“, die den Preis der deutschen Schallplattenkritik erhielt, wird die neue Jazzhaus Musik LP das erste Live-Album der Kölner Gruppe sein. Kontakt: Norbert Stein, Humboldtstr. 26, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/23 25 78. **Peter Kowald** wird im Mai eine fünfjährige Tournee durch Japan unternehmen. Mit dem Kontrabassisten, der als Solist und im Quartett auftreten wird, reisen der Trompeter Toshinoro Kondo, der Cellist Tristan Honsinger und der Schlagzeuger Saby Toyozumi. Geplant sind außerdem gemeinsame Auftritte mit der Dichterin Kazuko Shirashi und dem 77jährigen Tänzer Kazuo Ono. Kontakt: Peter Kowald, Luisenstr. 116, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/31 34 34

Jazz-, Rock-, Folk-Nachwuchsfestival

Auch in diesem Jahr bietet das Pop-Nachwuchs-Festival der Deutschen Phono-Akademie begabten Nachwuchsmusikern in den Sparten Rock, Jazz und Folk/Lied/Song wieder eine Chance, sich in drei öffentlichen Veranstaltungen einem breiten Publikum vorzustellen. Hörfunk und Fernsehen werden über dieses Festival berichten, das vom 5.-7. November in Würzburg stattfindet. Hervorragende Leistungen werden mit Förderpreisen im Gesamtwert von DM 30 000,- ausgezeichnet werden. Anmelden können sich Solisten und Gruppen mit maximal 7

Mitgliedern aus dem instrumentalen und/oder vokalen Bereich. Sie dürfen nicht älter als 27 Jahre sein und ihren ständigen Wohnsitz in der BRD haben. Die Teilnehmer werden aufgrund der eingereichten Demobänder (ausschließlich MC) von den einzelnen Fachjürys, denen Künstler, Rundfunk- und Fernsehredakteure sowie Fachjournalisten angehören, ermittelt. Drei wichtige Punkte dabei sind Talent, Originalität und Persönlichkeit. Anmeldeschluß ist der 31. Juli. Anmeldungen sind zu richten an das Pop-Nachwuchs-Festival, Heimhuder Str. 8, 2000 Hamburg 13.

2. IJF European Jazz Competition

Die 2. IJF European Jazz Competition wird vom 12.-15. Oktober im Rahmen der Leverkusener Jazztage stattfinden. Der Wettbewerb wird von der International Jazz Federation zusammen mit dem Festival und dem WDR veranstaltet. Teilnehmen daran können Jazzgruppen aus ganz Europa, deren

Mitglieder unter 30 sind. Die aus internationalen Musikern und Fachleuten zusammengesetzte Jury wird aus den Teilnehmern der European Young Jazz Artists 1983 ermitteln, die den E. Y. J. A. Award und zudem einen Geldpreis verliehen bekommen. Kontakt: International Jazz Federation, Lindweiler Weg 144, 5000 Köln 60.



Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin: Fred van Hove Foto: FMP/Dagmar Gebers

Fred van Hove hat Anfang April ein halbjähriges Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin angetreten. Nach John Tchicai und Harry Miller ist der belgische Pianist der dritte improvisierende Musiker, der ein DAAD-Stipendium erhalten hat. Während des sechsmonatigen Aufenthaltes wird van Hove mit Berliner Musikern zusammenarbeiten, Piano-Solo- und Kirchenorgel-Konzerte geben. Am 29. Mai wird er mit seinem Quartett ML DD4 (mit Mark Charig, Phil Wachsmann, Günter „Baby“ Sommer) ein Konzert in der Galerie der Berliner Festspiele geben. Anfang des Jahres erschien bei FMP seine neueste Piano-Solo-Platte unter dem Titel „Prosper“, jetzt liegt auch die erste LP seines Quartetts bei FMP unter dem Titel „Was macht Ihr denn?“ vor. Kontakt: FMP, Behaimstraße 4, 1000 Berlin 10, Tel. 0 30/ 3 41 54 47.

Alfred Harth hat mit seinem Nonett unter dem Titel „Reklame der Wirklichkeit“ ein neues Fusion-Konzept erarbeitet. Kontakt: Alfred Harth, Fuchshohl 75, 6000 Frankfurt/Main, Tel. 06 11/52 24 28. **Jazz** ist der Titel einer Ausstellung, die seit 17. April in Kirchheim unter der Teck in der Galerie im Kornhaus gezeigt wird. Bis zum 23. Mai sind noch Bilder und Objekte von Jürgen Bareis, Wolfgang Dauner, Jan Fryderyk Dobrowolsky, Walter Giers, Frank Hempel, Herbert Joos, Ir Kulik und Nikolaus Troxler zum Thema Jazz zu sehen. Während dieser Ausstellung finden sonntags Jazz Matineen im Kornhaus statt. So gibt es am 1. Mai eine Dixie Party mit den Jazz Synchopators, am 8. Mai spielt Wolfgang Dauner solo, am 15. Mai stellt sich das Swing Paket aus Stuttgart vor, und am 22. Mai steht eine Jam Session auf dem Programm. Kontakt: Eo Kroger, Max-Eyth-Str. 1, 7312 Kirchheim/Teck.

A Touch Of Jazz spielt seit kurzem mit dem aus Los Angeles stammenden Schlagzeuger George Buckner. Das Quartett, zu dem noch Michael Session, Saxophone, Bernhard Mrohs, Baß, und Dieter Köhnlein, Klavier, gehören, unternimmt Ende Mai eine Tournee durch Norddeutschland. Kontakt: Bernhard Mrohs, Am Bocksberg 12, 8800 Ansbach, Tel. 09 81/6 43 42.

Bernd Koppen wird im Oktober mit seinem neuen Trio, zu dem die Amerikaner Jay Oliver, Baß, und Barry Altschul, Schlagzeug, gehören, auf Tournee gehen. Der Wuppertaler Pianist wird die Gastspielreise am 1. 10. in Köln beginnen, wo das Trio die „Nachtmusik im WDR“ bestreiten wird. Kontakt: Bernd Koppen, Marianstr. 35, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/ 46 34 80.

Jazz Live, die Sendereihe des Schweizer Radio, bei der das Jazz Live Trio - zuletzt in der Besetzung mit Klaus Koenig, Klavier, Peter Frei, Baß, und Pierre Favre, Schlagzeug - Solisten verschiedener musikalischer wie geographischer Provenienz zu begleiten hatte, wurde nach 18jähriger Laufzeit und insgesamt 110 Konzerten abgesetzt.

Havana, siebenköpfige Salsa- und Latin-Formation aus dem Großraum Hannover, hat ein neues Programm erarbeitet, das sich weitgehend an der Musik Mongo Santamarias orientiert und viel Karibisches in sich birgt. Ein großer Teil der Salsa- und Latin-Kompositionen stammt aus der Feder des Arrangeurs und Pianisten Kurt Klose. Die Gruppe, die seit fast einem Jahr besteht, setzt sich zusammen aus Klaus Hasse, Trompete, Heiko Biermann, Alt- und Sopransaxophon, Gerald Meier, Posaune, Kurt Klose, Klavier, Jürgen Attig, Baß, Axel Schmeister, Schlagzeug, und Rolf „Pink“ Schawara, Percussion. Kontakt: Havana, Zum Rießenfelde 6, 3015 Wennigsen, Tel. 0 51 09/6 35 46.

Lajos Dudas hat jetzt unter dem Titel „Monte Carlo“ bei Rayna Records seine vierte Platte vorgelegt. Der Klarinetist ist hierauf mit dem Gitarristen Attila Zoller, dem Bassisten Bert Thompson und dem Schlagzeuger Kurt Billker zu hören. Das Album beinhaltet vier Kompositionen von Dudas, darunter das in Monaco preisgekrönte Stück „Urban blues“. Das **Berliner Art Ensemble** geht im August wieder einige Tage mit Peter Schlesinger, Schauspieler des Berliner Tribüne Ensembles, auf Reise. Zu diesem Zweck wurde ihre Komposition „Diphonie II“ mit Texten des Dada-Poeten Otto Nebel zu einer Art Sinfonie der Spracheroica erweitert. Kontakt: Thomas Borgmann, Kiehlufer 2, 1000 Berlin 44, Tel. 0 30/ 6 86 72 19.

Die **Hertener Musikerinitiative e. V.** führt seit einiger Zeit einmal im Monat sonntagmorgens im Hertener Wasserschloß Jazzkonzerte durch. Kontakt: Manfred Grüner, Schützenstr. 126, 4352 Herten.

George Adams Diskographie

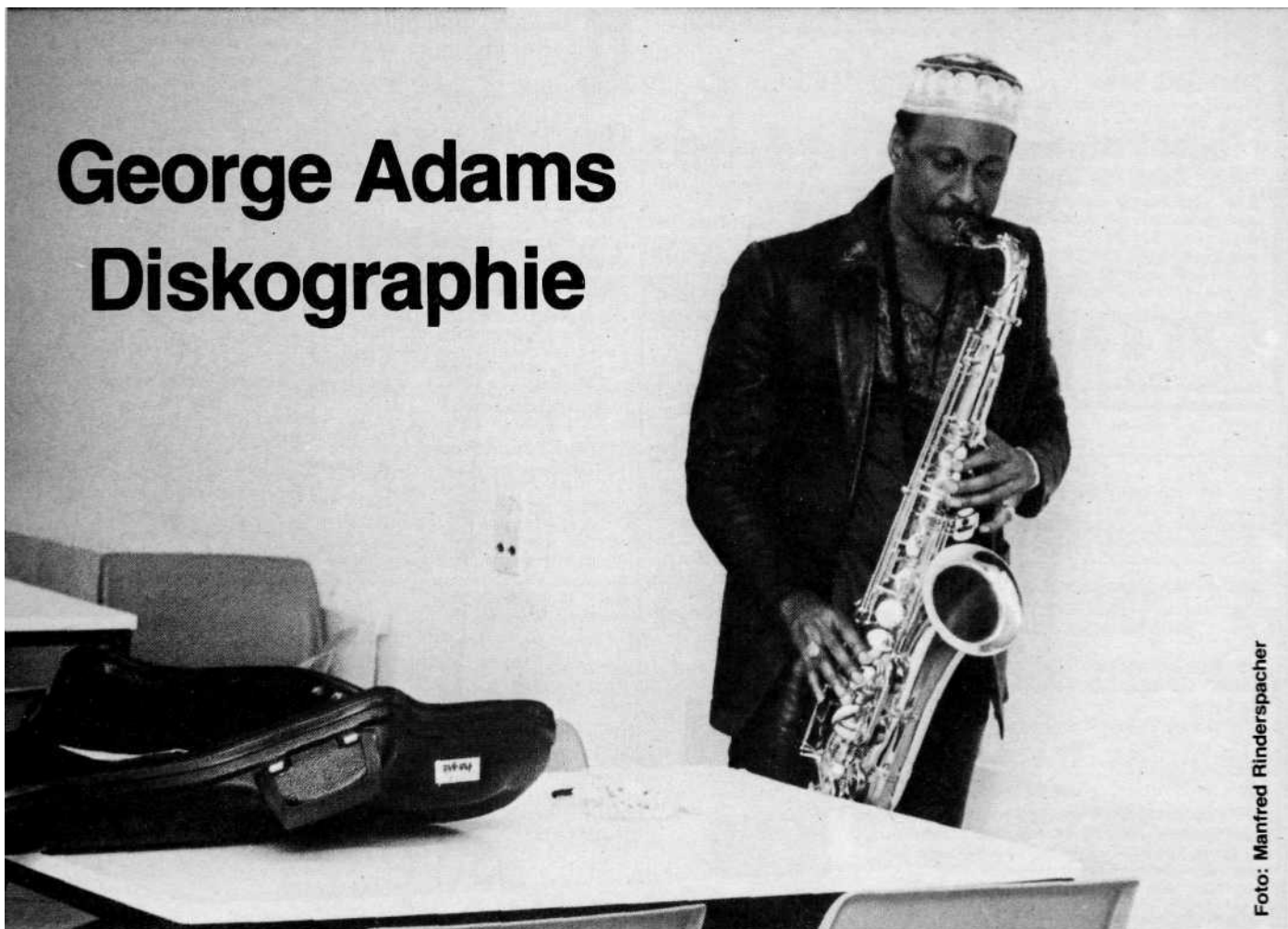


Foto: Manfred Rinderspacher

Roy Haynes

Senyah: Sillie Willie - Little Titan - Senyah - Full Moon - Brujeria Con Salsa
Marvin Hannibal Peterson tp, George Adams ts, fl, Carl Sehroeder p, Roland Prince g, Don Pate b, Roy Haynes dm, Lawrence Killian congas
Aufg.: 1972
Mainstream MRL 351

Charles Mingus Quintet

Mingus **Moves:** Canon - Opus 4 - Moves - Wee - Flowers - For A Lady - Newcomer - Opus 3
Ronald Hampton tp, George Adams ts fl, Don Pullen p, Charles Mingus b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 1973/74
Atlantic ATL 50040 (SD 1653)

Charles Mingus

Passions **Of A Man:** Pithecanthropus Erectus - Profile Of Jackie - Reincarnation Of A Lovebird - Haitian Fight Song - Wednesday Night Prayer Meeting - Cryin' Blues - Devil Woman - Wham Bam Thank You Ma'am - Passions Of A Man - Tonight At Noon - Passions Of A Woman Loved - Duke Ellington's Sound Of Love - Better Get Hit In Your Soul - Sue's Changes - Canon - Free Cell Block F. 'Tis Nazi U.S.A. - Goodbye, Porkpie Hat - Mingus On Mingus
Unterschiedliche Interpreten; George Adams ist zu hören auf: Canon - Sue's Changes - Duke Ellington's Sound Of Love - Free Cell Block F. 'Tis Nazi U.S.A.
zusammen mit Jack Walrath tp, Don Pullen p, Charles Mingus b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 29. Dezember 1973, 27./30. Dezember 1974
Atlantic ATL 60143 (SD 3-600)

Charles Mingus

Mingus **At Carnegie Hall:** C Jam Blues - Perdido
George Adams ts, Hamiet Bluiett bs, John Handy as, ts, Rahsaan Roland Kirk ts, stritch, Charles McPherson as, John Faddis tp, Don Pullen p, Charles Mingus b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 19. Januar 1974, Carnegie Hall, New York
Atlantic SD 0698

Cecil McBee Ensemble

Mutima: From Within - Voice From The 7th Angel - Life Waves - Mutima - A Feeling - Tulsa Black
Tex Allen tp, flh, Art Webb fl, Allen Braufman as, George Adams ts, ss, Dee Dee Bridgewater voc, Onaje Allen Gumbs p, Cecil McBee b, Cecil McBee Jr. b, Jimmy Hopps dm, perc, Lawrence Killian con, Michael Carvin perc, Billy Hart perc, Allen Nelson dm
Aufg.: 8. Mai 1974
Strata East SES 7417

Charles Mingus

Changes **One:** Remember Rockefeller At Attica - Sue Changes - Devil Blues - Duke Ellington's Sound Of Love
Changes **Two:** Free Cell Block F. 'Tis Nazi U.S.A. - Orange Was The Colour Of Her Dress, Then Blue Silk - Black Bats And Poles - Duke Ellington's Sound Of Love - For Harry Carney
George Adams ts, Jack Walrath tp, Marcus Belgrave tp, Jackie Paris voc, Don Pullen p, Charles Mingus b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 27./28./30. Dezember 1974
Atlantic ATL 60 108-0 (SD 1677/1678)

George Adams Quartet

George Adams - **Jazz A Confronto:** Cry From The Mountain - Song Of Adam - Requiem For A Slumlord - Payday Blues - You Name It
George Adams ts, fl, p, voc, Don Pullen p, David Williams b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 29. März 1975
Horo 101-22

Don Pullen Quartet

Don Pullen: Calypso In Roma - Sploogie Doo - Dee Arr - Traceys Of Daniel
George Adams ts, fl, perc, Don Pullen p, David Williams b, perc, Dannie Richmond dm
Aufg.: 31. März 1975
Horo 101-21

Dannie Richmond Septet

Dannie Richmond: Neata Babe Boogie - Waltz For Tamia - April Denise - I Told You So
Jack Walrath tp, George Adams ts, Irio de Paula g, Don Pullen p, David Friesen b, Alfonso Vieira perc, Dannie Richmond dm
Aufg.: 28. Juli 1975
Horo 101-25

Gil Evans And His Orchestra

There Comes A Time: King Porter Stomp - There Comes A Time - Makes Her Move - Little Wing - The Meaning Of The Blues - Aftermath The Fourth Movement Children Of The Fire - Anita's Dance
George Adams ts, fl, Billy Harper ts, fl, Dave Sanborn as, ss, fl, Howard Johnson bs, bei, tu, Hannibal Marvin Peterson, tp, koto, voc, Ernie Royal tp, flh, Lew Soloff tp, flh, John Clark frh, Peter Gordon frh, Peter Levin frh, synth.-horn, Joe Daley tu, Bob Stewart tu, Ryo

Kawasaki g, Joe Gallivan syntft. David Horovitz synth, org, Tom Malorte synth, tb, tu, piccolo, Gil Evans p, Herb Bushier b, Paul Metzke b, Bruce Ditmas dm, tablas, cuica, perc, Sue Evans, tympani, congas, Warren Smith marimba, chimes, gongs, vibes, dm, Tony Williams dm
Aufg.: 1976
RCA APL1 1057

Charles Mingus

Cumbia & Jazz Fusion: Cumbia & Jazz Fusion - Music For „Todo Modo“
Unterschiedliche Interpreten: George Adams ist zu hören auf: Music For „Todo Modo“ zusammen mit: Jack Walrath tp, Dino Piana tb, Artastasio del Bono oboe, e Roberto Laneri bei, Pasquale Sabatelli bassoon, Danny Mixon p, org, Charles Mingus b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 31. März/1. April 1976
Atlantic ATL 50486 (SD 8801)

George Adams Quintet

Suite For Swingers: Suite For Swingers - Blues By The River - Melodie Rhapsody
George Adams ts, voc, Don Pullen p, David Friesen b, Dannie Richmond dm, Alfonso Vieira perc
Aufg.: 28. Juli 1976
Horo HZ 03

Hannibal Marvin Peterson

Hannibal In Berlin: The 32nd Psalm - Willow Weep For Me - Bessie's Blues - Swing Low Sweet Chariot - My Favorite Things

Hannibal Marvin Peterson tp, George Adams ts, Michael Chochran p, Diedre Murray cello, Steve Neil b, Allen Nelson dm
Aufg.: 3. November 1976
MPS 68152

Don Pullen

Tomorrow's Promises: Big Alice - Autumn Song - Poodie Pie - Kadij - Last Years Lies And Tomorrow Promises - Let's Be Friends
George Adams ts, ss, bcl, fl, Hannibal Marvin Peterson tp, Randy Brecker tp, Roland Prince g, Rita DaCosta voc, Sterling Magee b, John Flippin b, Alex Blake b, Tyronne Walker dm, perc, Bobby Battle dm, perc, Ray Mantilla perc
Aufg.: 1977
Atlantic SD 1699

Gil Evans And His Orchestra

Priestess: Priestess - Short Visit - Lunar Eclipse - Orange Was The Color Of Her Dress, Then Silk Blue
Gil Evans p, Id, Lew Soloff tp, picc-tp, Ernie Royal tp, Marvin „Hannibal“ Peterson tp, John Clark frh, Howard Johnson tu, Bob Stewart tu, David Sanborn as, Arthur Blythe as, George Adams ts, Pete Levin synth, clavinet, Keith Loving g, Steve Neil b, Susan Evans dm
Aufg.: 13. Mai 1977, St. George Church, New York City
Antilles AN 1010

„Hannibal“ Marvin Peterson Quintet

Hannibal At Antibes: Ro - Swing Low Sweet Chariot
„Hannibal“ Marvin Peterson tp, George Adams ts fl, Diedre Murray cello, Steve Neil b, Makaya Ntshoko dm
Aufg.: 20. Juli 1977
Enja 3011

Heiner Stadler

A Tribute To Monk And Bird: Air Conditioning - Au Privave - Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are - Straight, No Chaser - Misterioso - Perhaps
Thad Jones c, flh, oder Cecil Bridgewater tp, George Lewis tb, George Adams ts, Stanley Cowell p, Reggie Workman b, Lenny White dm, Warren Smith tympani
Aufg.: 17.-19./25. Januar 1978
Tomato Music TOM-2-9002

Gil Evans And His Orchestra

Gil Evans Live At The Royal Festival Hall London 1978: Angel - Parabola - Orange Was The Color Of Her Dress, Then Blue Silk - Stone Free - Fugue From Concorde - Blues Inc. Medley: Cheryl - Birdhead - Relaxing At Camarillo - Epilogue
George Adams ss, ts, bcl, a-fl, Arthur Blythe ss, as, Dave Sanborn ss, as, soprano, Hannibal Marvin Peterson tp, orch. chimes, Ernie Royal tp, flh,

Lew Soloff tp, piccolo, John Clark frh, g, Gil Evans p, Masabumi Kikuchi org, Pete Levin clavinet, synth, Herb Bushler b, Sue Evans timpani, dm, perc
Aufg.: 25. Februar 1978
RCA PL 25209

Gil Evans And His Orchestra

The Rest Of Gil Evans - Live At The Royal Festival Hall London 1978: Rhythm-A-Ning - Up From The Skies - Variation On The Misery - Voodoo Chile
Arthur Blythe ss, as, Dave Sanborn ss, as, soprano, George Adams ss, ts, bcl, fl, Hannibal Marvin Peterson tp, Ernie Royal tp, flh, Lew Soloff tp, flh, Bob Stewart tu, flh, John Clark frh, g, Masabumi Kikuchi keyb, Gil Evans p, Pete Levin clavinet, synth, Herb Bushier b, Sue Evans dm, perc
Aufg.: 25. Februar 1978
Mole Jazz Mole 3

McCoy Tyner Sextet

The Greeting: Hand In Hand - Fly With The Wind - Pictures - Naima - The Greeting
George Adams ts, ss, fl, Joe Ford as, fl, McCoy Tyner p, Charles Fambrough b, Sonship Theus dm, Guilherme Franco perc, congas
Aufg.: 17.-18. März 1978
Milestone M 9085

The Gil Evans Orchestra Live In Germany

Little Wing: Dr. Jeckyll (Jackie) - The Meaning Of The Blues - Little Wing
George Adams ts, fl, perc, Gerry Nie-wood as, ss, fl, Terumasa Hino tp, Lew Soloff tp, Bob Stewart tu, Gil Evans p, Peter Levin synth, Don Pate b, Rob Crowder dm
Aufg.: Oktober 1978
Circle Records RK 101978/13

George Adams Sextet

Sound Suggestions: Baba - Iman's Dance - Stay Informed - Got Something Good For You - A Spire
George Adams ts, voc, Heinz Sauer ts, Kenny Wheeler tp, flh, Richard Beirach p, Dave Holland b, Jack DeJohnette dm
Aufg.: Mai 1979
ECM1141

George Adams - Don Pullen

All That Funk: Dee Arr - Alfie - Intentions - Big Alice
George Adams ts, Don Pullen p, Cameron Brown b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 2. November 1979
Paloscenico PAL 15002

George Adams-Don Pullen Quartet

Don't Loose Control: Autumn Song - Don't Loose Control - Remember? - Double Arc Jake - Places & Faces
George Adams ts, fl, voc, Don Pullen p, Cameron Brown b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 273. November 1979
Soul NoteSN 1004

George Adams-Don Pullen

More Funk: Metamorphosis For Charles Mingus - So Nice - God Bless The Child - Devil Blues
George Adams ts fl, Don Pullen p, Camron Brown b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 3. November 1979
Paloscenico PAL 15003

George Adams Quintet

Paradise Space Shuttle: Intension - Send In The Clowns - Metamorphosis For Mingus - Paradise Space Shuttle - City Of Peace - Funk-a-rooniepeacock
George Adams ts, fl, voc, Ron Burton p, Don Pate b, Al Foster dm, Azzedin Weston perc
Aufg.: 21. Dezember 1979
Timeless SJP 127

George Adams-Dannie Richmond Quintet

Hand To Hand: The Clooker - Yama-ni's Passion - For Dee J. - Joobubie
George Adams ts, fl, Jimmy Knepper tb, Hugh Lawson p, Mike Richmond b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 13./14. Februar 1980
Soul NoteSN 1007

George Adams-Don Pullen Quartet

Earth Beams: Earth Beams - Magnetic Love Field - Dionysos - Saturday Nite In The Cosmos - More Flowers - Sophisticate Alice
George Adams ts, fl, Don Pullen p, Cameron Brown b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 3.-5. August 1980
Timeless SJP 147

Tatsuya Nakamura

Rip-Off: Rip-Off - Josh - Another Mood - Space Tracks - Dream Of The Rising Sun
George Adams ts, fl, Hugh Lawson p, Richard Davis b, Tatsuya Nakamura dm, Muhammad Abdullah perc
Aufg.: 27. September 1980
Victor Musical Industries VIJ - 28010

George Adams-Don Pullen Quartet

Life Line: The Great Escape, Or Run Henry Run - Seriously Speaking - Soft Seas - Nature's Children - Protection - Newcomer; Seven Years Later
George Adams ts, fl, voc, Don Pullen p, Cameron Brown b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 1981
Timeless SJP 154

Nino Rota

Amarcord: Amarcord - Interlude From Juliet Of The Spirits - 8/2 - Themes From La Dolce Vita And Juliet Of The Spirits - Juliet Of The Spirits - La Dolce Vita Suite - Satyricon - Roma - Medley: The White Sheik, I Vitelloni, Il Bidone, The Nights Of Cabiria - La Strada
Unterschiedliche Interpreten; George Adams ist zu hören auf: Medley: The White Sheik, I Vitelloni, Il Bidone, The Nights Of Cabiria zusammen mit Wyn-ton Marsalis tp, Branford Marsalis woodwinds, Kenny Barron p, Ron Carter b, Wilbert Fletcher dm
Aufg.: 1981
Hannibal HNBL 9301

Johnny Copeland

Copeland Special: Claim Jumper - I Wish I Was Single - Everbody Wants A Piece Of Me - Copeland Special - It's My Own Tears - Third Party - Big Time - Down On Bended Knee - Done Got Over It - St. Louis Blues
Johnny Copeland g, voc, George Adams ts, ss, Arthur Blythe as, Byard Lancaster as, ts, Joe Rigby bs, John Pratt, Yusef Yancey tp, Garrett List, Bill Ohashi tb, John Leibman g, Ken Vangel p, Don Whitcomb b, Mansfield Hitchman, Candy McDonald dm, Brooklyn Slim mh, Anthony Browne org
Aufg.: 1981
Rounder 2025

„Hannibal“ Marvin Peterson

The Angels Of Atlanta: The Angels Of Atlanta - The Story Teller - The Inner Voice - Mother's Land - Sometimes I Feel Like A Motherless Child
„Hannibal“ Marvin Peterson tp, George Adams ts, Diedre Murray cello, Kenny Barron b, Cecil McBee b, Dannie Richmond dm, Pat Peterson voc, The Harlem Boys Choir voc, Walter Tumbull leader
Aufg.: 15./19. Februar 1981
Enja 3085

George Adams & Don Pullen

Melodic Excursions: The Calling - God Has Smiled On Me - Kahji - Play-ground Uptown And Downtown - Decisions - Reflections Inward - Resolution Of Conflicts
George Adams ts, Don Pullen p
Aufg.: 679. Juni 1982
Timeless SJP 166

Melodic excursions: George Adams



George Adams Bibliographie

1. Kumpf, Hans: Jazz Festival Antibes-Juan-Les-Pins. - In: Jazz Podium 24 (1975) Nr. 9, S. 20-22.
2. Olshausen, Ulrich: Berliner Jazztage 1975. - In: Jazz Podium 24 (1975) Nr. 12, S. 10-12.
3. Sweetman, Ron: Caught: Charles Mingus in Concert Club, Montreal. - In: Down Beat 42 (March 27, 1975) No. 6, S. 27-28.
4. „Adams, George Rutus“. - In: Feather, Leonard 8 Gitler, Ira: The encyclopedia of jazz in the seventies. - New York: Horizon Press, 1976. - S. 47.
5. Reitz, Louis: Jazz Life in Dortmund. - In: Jazz Podium 25 (1976) Nr. 12, S. 20-22.
6. Berendt, Joachim Ernst: Frankfurter Jazz Festival. - In: Jazz Podium 28 (1978) Nr. 11, S. 16-20.
7. Bergerot, Franck: Lautre dynastie. - In: Jazz Hot (1979/80) Nr. 368/369, S. 53.
8. Bugard, Manuel: Adams, Pullen. - In: Jazz Magazine (1979) Nr. 281, S. 28-30.
9. Jeske, Lee: From Sam Cooke to McCoy Tyner. George Adams has arrived ... - In: Down Beat (Nov. 1979) Nr. 17, S. 32-34.
10. Kille, Helmut: 4. New Jazz Festival Hamburg. - In: Jazz Podium 29 (1979) Nr. 12, S. 24-25.
11. Langes, Michael: 13. Montreux Festival. - In: Jazz Podium 29 (1979) Nr. 9, S. 12-14.
12. Lombardi, Giorgio: Nervi. 20, 21, 22 luglio. Festival Internazionale del jazz con la Mingus Dynasty Band, il gruppo Old And New Dreams, l'Art Ensemble of Chicago, la Big-Band di Dollar Brand, Muhal Richard Abrams il Quartetto die Guido Manusardi. il Quartette die Antonello Salis. - In: Musica Jazz 35 (1979) Nr. 10. S. 20-22.
13. Van der Heiden, Rinus: Konserten. - In: Jazz Nu (Nov., 1979) Nr. 2, S. 66.
14. Endress, Gudrun: Sprachrohr einer überirdischen Macht. George Adams. - In: Jazz Podium 30 (1980) Nr. 8, S. 14-16.
15. Göbel, Willi: Jazz - Blues: George Adams. - In: German Blues Circle Info (1980) Nr. 46. S. 6. - Ergänzung in: German Blues Circle Info (1980) Nr. 47, S. 14.
16. Sheridan, Chris: Young men ascending: some notes on Chico Freeman and George Adams. - In: Jazz Journal International 33 (Oct., 1980) Nr. 10, S. 26-27.
17. Kühn, Gerhard: Dritte Bop-Generation: George Adams - Don Pullen. - In: Jazz Podium 30 (1981) Nr. 5, S. 24-25.
18. Köster, Reinhard: In der Hand der schwarzen Meister. Balver Höhle. - In: Jazz Podium 31 (1982) Nr. 8, S. 20-21.
19. Schmidt, Manfred: „Jazz Ost-West“ mit einer Neuentdeckung. - In: Stereo (1982) Nr. 8, S. 10-11.

JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXXI Juni 1983
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



Kai Winding

7600 OFFENBURG

KUHLAEGGER 24

KIRNER, WILFRIED

02-39

901

6368203

Bill Smith

Ein Interview

„Bill Smith, haben Sie jemals den Entschluß bereut, daß Sie sich im Gegensatz zu Dave Brubeck vor mehr als drei Jahrzehnten nicht für ein Leben als freier Jazzmusiker sondern als Musikpädagoge und Komponist entschieden haben?“

„Nein. Ich hatte ja die Wahl, als ich noch ein Collegestudent war. Ich kam damals zu dem Entschluß, den Hauptakzent meiner Tätigkeit auf das Komponieren zu legen und erkannte, daß bei einer Laufbahn an der Universität sich am ehesten die Gelegenheit dazu ergeben würde, denn damit ist die Möglichkeit verbunden, die Stücke, die man schreibt, auch aufzuführen. Ich dachte, daß es sich bestimmt lohnen würde, sich auch für die neue Musik einzusetzen - nicht nur für den Jazz. Ich habe den Jazz immer geliebt, mein ganzes Leben lang, und auch immer wieder gespielt, aber mein Interesse gilt auch anderer neuer Musik des 20. Jahrhunderts. 1966 wurde mir dann eine Stelle an der Universität von Washington als Leiter der Contemporary Music Group angeboten, und damit geht Hand in Hand, daß ich neue Musik aufführen und zugleich ein Publikum dafür heranziehen kann. Zudem fand ich dadurch die geeignete Atmosphäre, um Musik zu komponieren. Ich war also schon zu einem durchdachten Entschluß gekommen, als mir Dave eröffnete, daß er solange als freier Jazzsolist zu arbeiten gedenke, bis er genügend Vermögen angesammelt hätte, um sich zurückziehen und komponieren zu können. Ich hatte mir niemals vorgestellt, mit dem Musikmachen viel Geld zu verdienen, ich war von vornherein darauf aus, mir jene Situation zu schaffen, die ich brauchte, um Musik schreiben zu können.“

„Seit wann sind Sie jetzt erneut als Mitglied der Dave Brubeck Gruppe unterwegs?“

„Seit anderthalb Jahren. Ich muß aber hinzufügen, daß ich im Laufe der Jahre - eigentlich schon in den 50ern - von Zeit zu Zeit den Gedanken hatte, wie schön es sein könnte, mit Dave Brubeck gemeinsam oder auch selbst Jazzkonzerte zu geben und nicht für immer ins Klassenzimmer verbannt zu sein.“

„Und was bewirkten diese Überlegungen? Wollten Sie mit Jazzmusikern spontan spielen, vor Publikum auftreten, der so speziellen spontan zum Durchbruch kommenden Kreativität des Jazzmusikers in sich selbst freien Lauf zu lassen?“

„Der Nachteil des Unterrichtens ist der, daß man viele, viele Worte macht und kaum selbst spielt. Es ist mir lieber, Musik zu machen als über Musik zu sprechen. Seit den frühen 50er Jahren unterrichte ich und hatte in all den Jahren bis heute eine Vielfalt von beruflichen Aufgaben, denn ich lehre so gut wie alles, was mit Musik zusammenhängt: Geschichte, Theorie, Kontrapunkt, Fuge und und und ... natürlich auch Improvisation. Für mich ist jetzt die Situation geradezu ideal: Ich habe einerseits die Möglichkeit, mit Dave zu spielen, und andererseits meine Anstellung an der Universität in Washington, die nicht nur beinhaltet, daß ich über Musik spreche, vielmehr ist meine Hauptaufgabe dort, die Contemporary Performance Group zu leiten. Und mit ihr führe ich mindestens jeden zweiten Monat ein Werk neuer Musik auf. Ich bin also auch in diesem Rahmen aktiv, obwohl natürlich zu meinen Aufgaben das Unterrichten in Kompositionslehre, Jazzimprovisation, Jazz-Arrangement und Orchestrieren zählt.“

Erfüllung durchs Jazzspielen

„Gibt es vor allem in der Zusammenarbeit mit Brubeck Augenblicke, in denen Sie sich beim Musikmachen glücklich, erfüllt fühlen?“

„Ich spüre, daß diese Periode meines Lebens eine der glücklichsten überhaupt ist, denn ich habe unendlich viel Freude daran, mit Dave zu spielen, dazu kommt noch die Tätigkeit des Unterrichtens und Komponierens. Ich empfinde also sowohl beim Musikmachen als auch beim Musikvermitteln Erfüllung.“

„Gibt es nach all den Jahren gemeinsamer Arbeit mit Dave Brubeck immer wieder überraschende Momente beim Spielen?“

„Ja, sehr viele! Ich meine, daß Daves Stärke seine Intuition ist und viele der schönsten Dinge in unserer Musik sind nicht geplant. Wir haben natürlich einige grundlegende Strukturen, mit Hilfe deren wir arbeiten, aber irgend etwas kann es auslösen, daß wir davon abweichen. Und in diesen Momenten empfinden wir dann am meisten Freude. Diese Feststellung macht man ja auch im täglichen Leben. Es gibt so und so viele Dinge, die wir als selbstverständlich ansehen, die wir mit Routine erledigen und auch so erleben, doch von Zeit zu Zeit gibt es etwas, was

uns darüber hinausführt und uns Erlebnisse vermittelt, die uns erfüllen.“

„Ist dieses Darüberhinausführen Ihrer Meinung nach ein Vorgang, der sich im Unterbewußtsein abspielt?“

„Ja bestimmt, es resultiert aus dem Unterbewußtsein. Wir können viele Dinge mit vollem Bewußtsein organisieren und all das kann sehr nützlich und hilfreich sein, aber die schönsten Dinge im Leben sind die, die unbewußt entstehen, und mit Dave gelange ich intuitiv sehr oft in diese Bereiche. Es ist nicht allzu viel rational vorher geplant. Es gibt immer wieder Momente, in denen wir uns selbst wundem, wie dieses oder jenes geschehen konnte, etwas was wir in der Musik noch nicht erfahren hatten. Wir beide freuen uns sehr daran und die ganze Gruppe lebt in starkem Maße von dem Intuitiven, dem Nichtgeplanten.“

„Wie oft arbeiten Sie heute mit Dave Brubeck, zumal sie doch bestimmt neben Ihrer Lehrtätigkeit nur drei- oder viermal im Jahr Gelegenheit haben, auf größere Tourneen zu gehen?“

„Im Durchschnitt kann ich jede Woche ein Konzert geben, so ungefähr 50 Konzerte kann ich also mit Dave pro Jahr wahrnehmen. Sie sind meist so konzipiert, daß sie während der Semesterferien stattfinden - oder an den freien Wochenenden. Durch die umsichtigen Planungen unseres Managers kamen unsere Konzertermine und Tourneen bislang noch nie in Kollision mit meinen anderen Verpflichtungen. Es ist auch so, daß die Schule es als ein Prestige empfindet, daß ich mit Dave Brubeck arbeite, der ja unbestritten eine der anerkanntesten Jazzgruppen leitet. Ich habe also in dieser Hinsicht noch keine negativen Äußerungen von Seiten der Schule erfahren.“

Multiphonic Klarinette

„Sie verwenden heute bei Ihren Auftritten mit Dave Brubeck auch elektronische Geräte, um den Klangcharakter Ihrer Klarinette auszuweiten. Resultiert das aus Ihrer intensiven Beschäftigung mit der elektronischen Musik? Sie leiteten ja bekanntlich in den 60er Jahren einige Zeit das elektronische Laboratorium der Amerikanischen Musikakademie in Rom.“

„Jyiein Interesse an der Elektronik begann schon in den frühen 50er Jahren als ich in Paris lebte. Mir wurde damals der Prix de Paris, ein Förderpreis für kalifornische Komponisten, verliehen, und aufgrund dessen war es mir möglich, zwei Jahre, von 1951 bis 1953, in Paris zu leben und zu studieren. Damals verfolgte ich aufmerksam die sogenannte Musique concrete, wie die Anfänge der elektronischen Musik damals genannt wurden, deren Hauptvertreter Pierre Schaeffer war. Ich hatte zwar das Interesse, aber keine Gelegenheit, schon zu jener Zeit damit selbst zu experimentieren. 1959 wurde ich dann

eingeladen, an den Columbia Princeton Electronic Studios in New York zu arbeiten, und damals fertigte ich ein Stück für Live-Klarinette und zuvor aufgenommene Klarinettenstimme, in dem verschiedene elektronische Manipulationen mit dem Sound ausprobiert wurden. Daran hatte ich große Freude. In gewisser Weise erwies sich das dann als ein Wendepunkt für meine Ohren, denn dadurch erwachte mein Interesse für Klänge, die keine normalen Klarinettenklänge waren, die jedoch die Klarinette mit Hilfe elektronischer Apparaturen erzeugen kann und die mehr elektronischer Musik ähneln. 1960 wurde mir der Prix de Rome verliehen, und dadurch erhielt ich ein Guggenheim-Stipendium, das mich in die Lage versetzte, von 1960 bis 1966 in Rom zu arbeiten. Den größten Teil der Zeit davon hatte ich den Posten des Leiters des elektronischen Musik-Studios inne."

„Und welchen Niederschlag hatten all diese Erfahrungen und Experimente mit der Elektronik auf Sie als Jazzklarinettisten?"
 „Nun, wie gesagt, es öffnete meine Ohren für Klänge, die ich zuvor nicht mit der Klarinette in Verbindung gebracht hatte, und die ich als Bereicherung empfand. Heute spricht man ja von der multiphonen Klarinette, die eine komplexe Sonorität ermöglicht, also nicht nur einen Ton im Moment, sondern mehrere Töne erzeugt, die zwei oder gar mehr Klänge in sich vereinen. Eines der Probleme der Multiphonie jedoch ist das, daß sie nicht mit der temperierten Stimmung etwa eines Klaviers übereinstimmt. In der elektronischen Musik ist das nicht von Belang, und bei meinen Forschungen beschäftigte ich mich auch eingehend mit den durch die Klarinette zu erzeugenden elektronischen Klängen. Ich erforschte ungefähr 300 verschiedene multiphonie sonorities! Wahrscheinlich hätte ich mich da nicht so hineingekniet, wenn es nicht Hand in Hand mit den Experimenten in der Elektronik gegangen wäre, denn mir war klar, daß vieles davon nicht beim Zusammenspiel mit akustischen Instrumenten anzuwenden war. Ich verbrachte Jahre mit den Recherchen, half auch Paul Kettoff, den ersten tragbaren Synthesizer, den Synkett, zu entwickeln, an dem auch John Eaton, der damals auch an der American Academy in Rom tätig war, mitarbeitete. 1965 war ich in Deutschland und entdeckte dort in einem Geschäft ein Gerät, mit Hilfe dessen eine Verzögerung und Wiederholung erreicht werden konnte, ähnlich einem Echoplex. Es handelte sich dabei um ein Erzeugnis der Firma Dynacord und ich hatte großen Spaß, damit zu arbeiten. Es ist ein Gerät, in dem ein Band läuft und das demzufolge reparaturanfällig ist."

„Die gespeicherten Klänge, auch wenn sie von Ihnen selbst ursprünglich gespielt sind, lassen also im Gegensatz zu einem Partner keine Spontaneität zu. Sie sind von vornherein festgelegt. Ist demnach

Spontaneität der Gestaltung nur bei der Stimme möglich, die Sie dann dazu improvisieren?"

„Die elektronischen Möglichkeiten, die ich jetzt anwende, sind spontan. In den 60er Jahren waren die Experimente, die ich mit der Elektronik durchführte, meist mit Hilfe eines vorher bespielten Bandes durchgeführt worden, zu dem ich dann aber auch live blies. Jetzt ist alles, was ich spiele, spontan, es entsteht im Augenblick, wird aber in dem Augenblick, in dem ich spiele, aufgenommen und sofort wiederholt und ich reagiere spontan darauf. Das ist ein so spontaner Vorgang wie nur irgendwie möglich und nichts davon ist vorhergeplant."

„Welche elektronischen Möglichkeiten stecken in der Apparatur, an die Sie Ihre Klarinette angeschlossen haben?"

„Es ist ein digital delay - ein Verzögerungs- und Wiederholungsgerät. Es ist ähnlich diesem deutschen Gerät, das ich mir Mitte der 60er Jahre anschaffte, nur daß kein Band darin läuft. Es handelt sich dabei um ein elektronisches Memory, ein Gedächtnis, vergleichbar mit dem einer digitalen Aufnahme, bei der der Sound in Zahlen analysiert und dann synthetisch anhand eines numerischen Verfahrens wieder in Klänge zurückverwandelt wird."



Auf Tournee: Dave Brubeck (l.), Bill Smith, Randy Jones und Chris Brubeck

Foto: Ellen Findlay/Concord

Der Sound ist damit so exakt wie nur möglich, verliert auch nicht an Qualität. Wenn ich etwa drei Töne spiele, dann kann dieses Gerät sie bis zum Ende der Welt wiederholen. Aber darüber brauche ich mir keine Gedanken zu machen! Tatsache ist, daß die Tonqualität perfekt ist, im Gegensatz dazu verliert ein Gerät, in dem ein Band abgespielt wird, bei jedem erneuten Spielen an Qualität."

„Wenn Sie diese elektronischen Möglichkeiten für Ihre Klarinette anwenden, dann spielen Sie bevorzugt Passagen allein innerhalb der Brubeck-Gruppe."

„Manchmal auch mit den anderen zusammen, obwohl sie bis zu einem gewissen Grad dadurch auch unter die Kontrolle der Maschine geraten. Die Maschine erfordert eben, daß man mit ihr spielt, auf sie reagiert ..."

... aber sie reagiert nicht auf den Musiker!"

„Ja, es ist nicht so, wie wenn man mit einem anderen Musiker zusammen spielt, trotzdem ist es eine interessante Arbeitsweise, die sich da eröffnet. Sicherlich macht es sehr viel mehr Freude, mit 10 Klarinetten zusammen zu spielen, die improvisieren können, aber das ist ja kaum zu bewerkstelligen. Bei der Maschine weiß ich, daß, wenn ich eine bestimmte Passage spiele, sie sie unendliche Male wiederholt, und dadurch kann ich mich leicht darauf einstellen, dazu etwas zu spielen, zu improvisieren. Ich finde das recht faszinierend."

„Bei Ihren Konzerten in Deutschland präsentieren Sie sich gerne in ‚Love man‘ mit den durch die Elektronik erweiterten Klangmöglichkeiten Ihrer Klarinette. Haben Sie den Eindruck gewonnen, daß das Publikum versteht, was Sie machen?"

„Ein Teil ja, ein Teil nein. Wenn ich etwa ‚I hear a rhapsody‘ blase, dann spiele ich zunächst im Duett mit mir selbst, worauf mich kürzlich ein Konzertbesucher fragte: ‚Spielen Sie eine Linie mit der rechten Hand und die zweite dazu mit der linken Hand?‘. Ich entgegnete: ‚Nein, das analog delay nimmt das auf, was ich blase und gibt es wieder.‘ Manche Leute meinen

auch, daß ich mir ein Band zuspiele, das ich zuvor aufgenommen habe. Sie verstehen also nicht unbedingt, daß alles von mir praktisch im Moment gespielt wird, ganz spontan. Aber die Konzerte sind ja nicht der passende Rahmen, um den Hörern diesen Sachverhalt zu erklären."

Maßvolle Anwendung der Elektronik

„Sie verwenden die elektronischen Möglichkeiten aber bei Ihrem Jazzspiel nur in Maßen."

„Ja, ich bin der Ansicht, daß sie maßvoll angewendet werden sollen, ich möchte nicht allzu trickreich damit umgehen. Ich habe noch andere elektronische Apparaturen als nur das digital delay, und die habe ich bisweilen auch benutzt, etwa das Wah-Wah-Pedal, den Octave Divider,

aber es scheint mir, daß es gefährlich ist, sich allzuweit im Jazz von der akustischen Musik zu entfernen. Das, was das menschliche Wesen per se ausdrückt, ist das wichtigste! Wenn die elektronischen Möglichkeiten das noch zu steigern vermögen, dann ist es begrüßenswert, aber wenn die Elektronik die Expression des Menschen verhindert, überdeckt, dann ist sie mehr als abträglich. Es hängt von der Einstellung des Einzelnen ab, wieviel Elektronik er anwenden möchte. Von vier Stücken, die wir spielen, wende ich bei einem im Schnitt die Elektronik an. Wenn es in der rechten Balance gehalten wird, dann ist es eine Bereicherung, um mehr Elektronik einzusetzen, bedarf es aber einer anderen Gruppe als etwa des Dave Brubeck Quartetts. Ich möchte, daß mein Spiel der Konzeption dieses Quartetts angepaßt ist, und eine Überbetonung der elektronischen Möglichkeiten wäre fehl am Platz."

„Sie schließen aber die Klarinette generell an einen Verstärker an?"

„In meine Klarinette wurde eine Art von Mikrophon eingebaut, das mit dem Verstärker verkabelt wird. Der Klang der so gespielten Klarinette verändert sich in dem Maße, wie der einer elektrischen Gitarre im Vergleich zu einer akustischen. Meine Klarinette klingt etwas anders als ein Instrument, in das kein Pickup hineingebaut wurde. Durch die Verstärkung aber erreicht die Klarinette die Kraft, die ich mir wünsche, wobei ich freilich in Kauf nehmen muß, daß sich ihr Klang verändert. Normalerweise benutze ich sowohl meinen Verstärker als auch die Anlage des jeweiligen Saales, denn ich bin der Ansicht, daß erst dadurch eine gewisse Wärme dazukommt. Wenn ich die Klarinette nur an den Verstärker anschließe, dann gehen die Atemgeräusche und ähnliches verloren, Dinge, die viele vermeiden wollen, von denen ich aber wünsche, daß sie gehört werden, weil der Klang damit menschlicher wird."

„Sie benutzen also den Verstärker für Ihre Klarinette, um die Balance in der Gruppe herzustellen, auf daß die Klarinette etwa gegenüber dem Elektro-Baß lautstärke-mäßig nicht in den Hintergrund gedrängt wird?"

„Das ist ja schon dadurch zu erreichen, daß die Klarinette vor dem Mikrophon gespielt wird und somit über die Saalbeschallung deutlich zu hören ist. Mit Hilfe des eingebauten Pickups ist aber ein kraftvollerer Ton zu erzielen, als wenn die Klarinette nur über die Saalverstärkung wahrgenommen wird. Das Schlagzeug kann so laut spielen wie nur möglich, ich kann mich dagegen wehren, indem ich den Verstärker weiter aufdrehe. Genau das war ja lange Zeit das Problem der Klarinette im modernen Jazz, sie ist nicht dazu geeignet, ein kräftiges Volumen zu erzeugen, im Verhältnis etwa zur Trompete oder Posaune oder dem Saxophon. Mit

der elektrischen Klarinette ist es jedoch möglich, den anderen Instrumenten gegenüber zu einer Balance zu gelangen."

Enttäuscht von seinem Idol Benny Goodman

„Gibt es heute auf der Jazz-Szene Klarinettenisten, die Sie mit Interesse hören?"

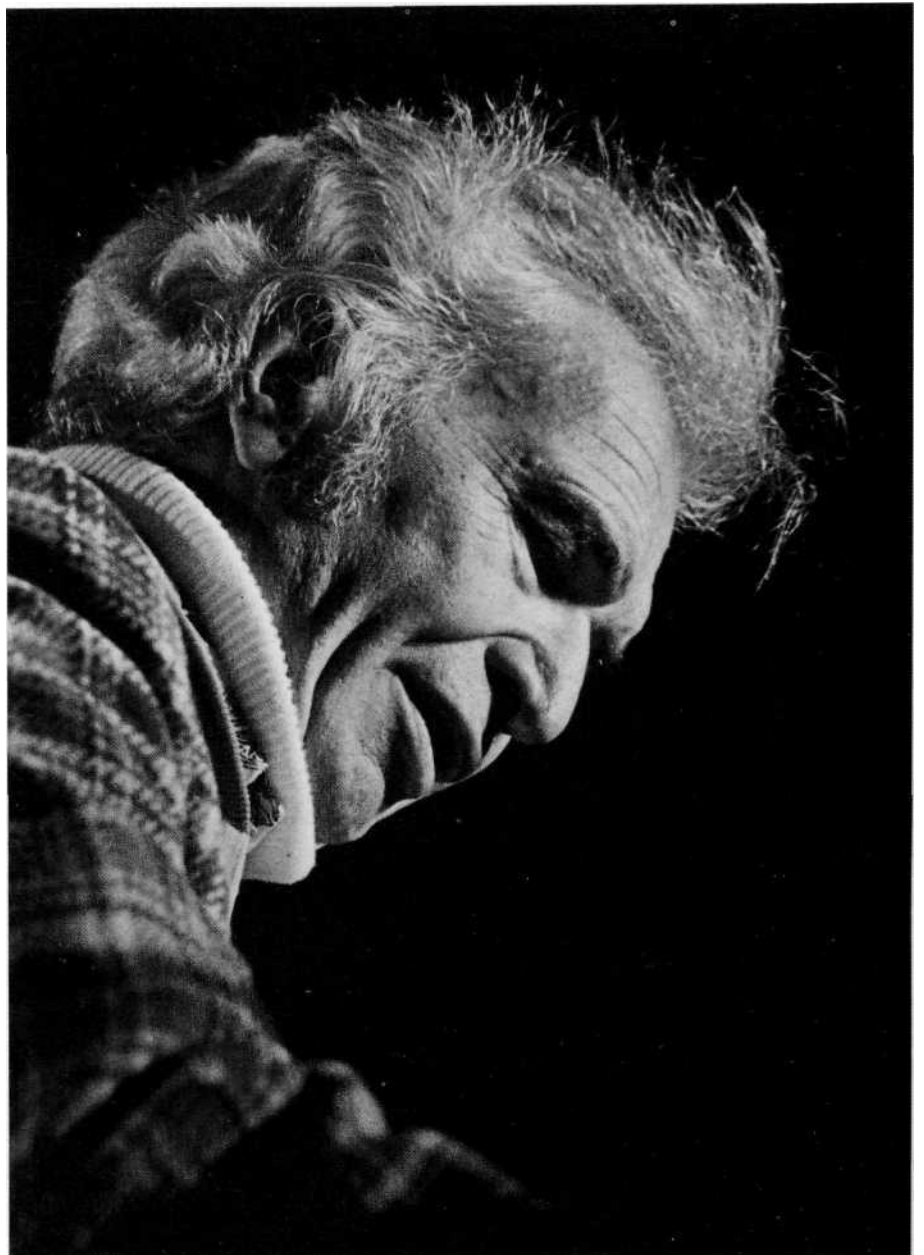
„Ich war immer besonders daran interessiert, Klarinettenisten zu hören, Jimmy Giuffrè übte etwa einen sehr starken Einfluß auf mich aus - in den 50er Jahren. Ich liebe sein Spiel, vor allem, weil es in keiner Weise von Benny Goodman herrührt. Ich bin der Ansicht, daß die Klarinettenisten im Jazz mehr als alle anderen Instrumentalisten einem hemmenden Vorurteil ausgesetzt sind, weil nämlich das Publikum

seit jeher die Klarinette mit Benny Goodman identifiziert. Das ist betrüblich für die Entfaltung der Jazzklarinettisten, und ich muß das immer wieder sagen, obwohl ich Benny Goodman sehr schätze und auch in meinen Jugendjahren - von meinem 10. bis fast zu meinem 20. Lebensjahr - ganz stark unter seinem Einfluß stand. Erst dann erkannte ich die Gefahr, die mit einer solch starken Zuordnung verbunden ist und versuchte ihr, so gut ich konnte, zu entkommen. Jimmy Giuffrè war damals der Klarinettenist, der am eigenständigsten spielte, überhaupt nicht an Goodman erinnerte, einen eigenen, wunderbaren und auch swingenden Klarinettenstil entwickelt hatte. Sein Spiel in den 50er Jahren prägte mich nachhaltig."

„Haben Sie nicht eine Komposition für Benny Goodman geschrieben, die von ihm auch aufgeführt wurde?"

Seine Stärke beim Musizieren ist die Intuition: Dave Brubeck

Foto: Paul Gerhard Deker



„Ich hatte zwei unvergeßliche persönliche Begegnungen mit Benny Goodman. 1939 ging ich in New York zur Weltausstellung, um ihn dort spielen zu hören. Damals leitete er ja, wie sich später erweisen sollte, seine beste Big Band. Klopfenden Herzens schlich ich mich nach dem Auftritt hinter die Bühne und hatte mir schon wohlgesetzte Worte ausgedacht, mit denen ich ihn um ein Autogramm bitten und bekennen wollte, wie sehr ich ihn verehere, was er für mich als jungen Klarinettenisten bedeute. Als ich ihm entgegentrat und gerade meine Erklärung abgeben wollte, wies er mich unwirsch mit den Worten ab: ‚Geh mir aus dem Weg, Junge, ich habe keine Zeit‘. Ich war wahnsinnig enttäuscht. Jahre später gelangte durch die Vermittlung eines Freundes von mir eine meiner Kompositionen in die Hände von Benny Goodman, eine Suite für Violine und Klarinette, die er, wie mir berichtet wurde, mit Freude spielte. Erst im letzten Sommer ergab sich nach all diesen Jahren für mich wieder die Gelegenheit, ihm wieder persönlich zu begegnen. Ich bat Dave, mich offiziell mit ihm bekannt zu machen, und Benny Goodman sagte dann in einem freundlichen Satz, daß ihm damals meine Komposition gefallen habe und daß er sich an meinen Namen gut erinnern könne. Ich gestand ihm dann, daß er in meinem zweiten Lebensjahrzehnt mein absolutes Idol gewesen sei und ich ihn bis zum heutigen Tag verehere würde. Darauf entgegnete er nur: ‚Deshalb schauen Sie ja auch so schrecklich aus!‘ Damit war die Konversation beendet.“

„Und wer wurde in späteren Jahren dann außer Jimmy Giuffrè so etwas wie Ihr Idol?“

„Der absolute Klarinettenfavorit aller Zeiten ist für mich Eric Dolphy. Sein Baßklarinettenspiel war einfach unglaublich. Er war eine große Inspiration für mich, natürlich in einer späteren Periode meiner Laufbahn. Dolphy war ein sehr solide in der Tradition des Jazz geschulter Musiker, der darüber hinaus wunderbar Free Jazz spielen konnte - und das nicht wie viele als Ausweg aus einer Unzulänglichkeit, sondern in Erkenntnis des Wertes dieser neuen Spielart. Viele moderne Klarinettenisten griffen bewußt zum Baß-Instrument, nicht zuletzt deshalb, um dem alles überschattenden Einfluß Benny Goodmans somit zu entkommen. Denn jedesmal, wenn jemand die normale B-Klarinette bläst, wird sie vom Publikum automatisch mit Benny Goodman in Verbindung gebracht.“

„Sie blasen ja neben der Klarinette auch Baßklarinette. Sind das für Sie zwei ganz verschiedene Instrumente?“

„Es verhält sich bei der Klarinette und Baßklarinette nicht so wie z. B. beim Alt- und Tenorsaxophon. Bei diesen beiden Saxophontypen kann man ziemlich leicht von einem auf das andere umsteigen, von der Klarinette auf die Baßklarinette über-

zuwechseln, bedeutet dagegen, praktisch ein neues Instrument zu lernen. Die Baßklarinette erfordert sogar besonders viel Übungszeit. Deshalb blase ich sie auch heute nicht mehr, zumal ich mit meiner normalen B-flat-Klarinette genügend zu tun habe, so daß mir nicht die ausreichende Zeit bleibt, um mich intensiv mit der Baßklarinette zu beschäftigen.“

„Wie sehen Sie heute die Situation für die Klarinette im Jazz überhaupt?“

„Die Situation von heute erinnert mich an jene Zeit, da ich in den frühen 40er Jahren auf die High School ging und die Flöte als ein Instrument galt, das sich so gut wie nicht für den Jazz eignet. Es gab damals einen sehr guten Flötisten an der High School, dem aber geraten wurde, die Flöte so schnell wie möglich zu vergessen, weil er damit im Jazz nichts anfangen könne. Zu jener Zeit wurde die Klarinette nicht zuletzt durch die überragende Bedeutung von Benny Goodman, Artie Shaw und Woody Herman, als ein eminent wichtiges Jazzinstrument betrachtet. Heutzutage hat es sich genau umgedreht, die Flöte ist längst als ein sehr wichtiges Jazzinstrument anerkannt, wir haben viele Flötenstars, aber die arme Klarinette hat heute nicht mehr viel Vertreter, die ihre Entwicklung vorantreiben.“

Platten mit Brubeck und unter eigenem Namen

„Gibt es von Ihrer erneuten Zusammenarbeit mit Dave Brubeck bislang nur die eine Platte ‚Concord on a summer night‘?“

„Ja, es ist unsere neueste Platte, aber einige der früheren sind jetzt wieder erhältlich. In den 40er Jahren entstanden die mit dem Brubeck Oktett, dann folgten weitere in den späten 50er Jahren, etwa 1959 das Album ‚The riddle‘ für Columbia mit Gene Wright und Joe Morello, aber ohne Paul Desmond. Ich trat bei diesen Aufnahmen an seine Stelle. Wir machten drei Jahre lang nach diesem Prinzip Plattenaufnahmen. Zu jener Zeit arbeitete das Brubeck Quartett sehr viel, wurde auch sehr häufig aufgenommen, so daß es für Dave noch ein kleines Extra war, mit mir zusätzlich Platten zu produzieren. Er zeigte sich mir gegenüber auch immer sehr großzügig, ließ mich die gesamte Musik für die Plattenaufnahmen komponieren. Wie gesagt war ‚The riddle‘ die erste Platte, für die ich eine Reihe eigener Stücke für die Brubeck-Gruppe schrieb.“

„Gibt es heute im Repertoire des Dave Brubeck Quartetts auch Kompositionen von Ihnen?“

„Dave spielt viele alte Sachen von sich, die das Publikum seit Jahren kennt und liebt, vor allem Stücke aus dem ‚Time-out‘-Album. Zudem ist es heute für ihn so gut wie unmöglich, ein Konzert ohne ‚Take five‘ und ohne ‚Blue Rondo‘ zu geben. Zudem besteht das Programm - auch das erwartet das Publikum - aus

neuen Stücken von Dave wie etwa ‚Tritonus‘. Vielleicht werden wir auch eines Tages neue Stücke von mir spielen, aber bislang ist das noch nicht der Fall. Nach dem Album ‚The riddle‘ nahmen wir ‚Brubeck à la mode‘ auf, bei dem wir mit verschiedenen modalen Themen experimentierten. Ich steuerte dafür acht Themen bei. Wieder acht Stücke von mir enthielt die Platte ‚A near myth - Brubeck and Smith‘, zudem nahmen wir noch einige Stücke auf, die bis zum heutigen Tag nicht veröffentlicht wurden, noch immer in den Columbia-Archiven schlummern. Ein weiteres gemeinsames Album war ‚Swinging on the Golden Gate‘, mit Stücken, die auf San Francisco anspielen, der Stadt, in der Dave und ich aufwuchsen. Kürzlich wurde ein Konzert, das wir in Oberlin, in den USA, gaben, mitgeschnitten, das vielleicht als Platte herauskommt, ebenso haben wir Pläne für ein weiteres Album, das wir in nächster Zeit produzieren wollen.“

„Haben Sie in jüngster Zeit unter eigenem Namen Platten vorlegen können, auf denen Ihre jetzige Spielweise demonstriert wird?“

„Vor ein paar Jahren machte ich das Album ‚Two sides of Smith‘ für CIR Records, darauf ist das ‚Concerto for jazz soloist and orchestra‘ enthalten, bei dem ich als Klarinettenist mit einem Kammerorchester spiele. Es ist das Orchestra USA unter Leitung von Günther Schuller. Es wurde ja seinerzeit von John Lewis und Günther Schuller aufgestellt, ein exzellentes Orchester, bei dem auch Eric Dolphy spielte. Und ich hatte eines Tages in diesem Rahmen Gelegenheit, Dolphy persönlich kennenzulernen, der sich dabei als sehr sympathischer, freundlicher Mann erwies. Auf der anderen Seite der Platte sind die ‚non-jazz-pieces‘ - ich nenne sie so, weil ein passenderer Begriff fehlt - für Klarinette und Klavier. Kürzlich habe ich auch in Italien mit Enrico Pieranunzi, einem brillanten jungen Pianisten, eine Platte bei einer kleinen römischen Firma verlegen können. In Quartettbesetzung spielen wir hierbei mit Baß und Schlagzeug einige Kompositionen von mir, zudem auch Standards. Sie ist ‚Sonorities‘ benannt. Eine weitere Platte mit Enrico ist in Vorbereitung, sie wird unter dem Titel ‚Colours‘ vorgelegt werden und bringt auch Kompositionen von mir sowie Standards.“

„Durch alle diese Plattenaufnahmen und die Tourneen mit Dave Brubeck werden Sie sicherlich jetzt auch hierzulande bekannter und als ein wichtiger Klarinettenist des Jazz von heute anerkannt.“

„Das würde mich sehr freuen.“

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)

Plattentip

The Dave Brubeck Quartet: Concord on a summer night, Concord CJ-198



Foto: Georges Braunschweig

Grundlegendes Pianospielel

Earl Hines

* 28. 12. 1905
† 22. 4. 1983

Der Tod von Earl Kenneth Hines im Alter von 77 Jahren widerlegt nicht nur den zähen Glauben in die Unzerstörbarkeit einiger Jazz Giganten, er trennt auch die letzten Verbindungen zu den Musikern, die für die erste „Revolution“ im Jazz verantwortlich waren. 1928 und '29 waren wohl unbestreitbar die entscheidenden Jahre, in denen Louis Armstrong das Trompetenspiel revolutionierte, die konsequente und letzte Befreiung der Posaune und des Tenorsaxophons vollzogen wurde, Fletcher Henderson und Don Redman geschriebene Arrangements für Big Bands einföhrten und in denen Jelly Roll Morton der „kleinen Combo“ ihre endgültige Form schon gegeben hatte. Darüber-

hinaus sollte das Wirken dieser Musiker den Grundstein für die Swing-Ära der 30er Jahre legen.

Neben diesen Neuerungen sollte auch das Pianospielel durch Earl Hines revolutioniert werden. Obwohl seine Art zu musizieren in Anlehnung an die Trompetenspielleise entwickelt wurde, war sie doch eigenständig und vollzog sich parallel und unabhängig von den allbeherrschenden Neuerungen Armstrongs. Hines erweiterte das Pianospielel in rhythmischer und melodischer Hinsicht. Im Jahre 1928 wurde es vervollkommen (er war damals übrigens nur wenig älter als heute Wynton Marsalis), aber der Anfang dieser Entwicklung lag schon etwas früher.

Einfach ausgedrückt, trennte Hines die Funktionen der linken (Rhythmus) und rechten (Melodieimprovisation) Hand, so daß die beiden unabhängig voneinander fungieren konnten. Statt die linke Hand als melodisches Metronom, wie im „stride“ Stil, einzusetzen, machte er sie frei für asymmetrische Variationen, indem er unerwarteten Gebrauch von Pausen und Harmonien machte. Ein beinahe unglaublich genaues Zeitgefühl erlaubte ihm große Freiheiten bezüglich des Grundrhythmus, indem er sich davon lösen, dann aber in unerwarteten Intervallen wieder darauf zurückkommen konnte, so daß die Musik beim erstmaligen Hören im traditionellen Sinn „falsch“ zu klingen schien. Genauso wie Charlie Parker konnte sich auch Hines über dem Rhythmus so frei bewegen wie er wollte. In melodischer Hinsicht schuf er brillante, scharf akzentuierte Linien von großer Attacke, enormem Swing und harmonischem Wagemut. Die Attacke war deutlich trompetenhaft, aber wenn Hines auch durch die Verbindung mit Armstrong viele Anregungen empfing, so lag doch der Wunsch, die Technik der Trompete auf das Pianospielel zu übertragen, weiter in der Vergangenheit zurück. Hines wurde am 28. Dezember 1905 in Duquesne, einem Vorort von Pittsburgh, geboren und wuchs in einer mittelständischen Familie auf. Seine Mutter starb als er 3 Jahre alt war und sein Vater, der als Trompeter der Eureka Brass Band in Pittsburgh angehörte, verheiratete sich wieder. So bekam der kleine Earl eine Stiefmutter, die als ausgebildete Organistin die Familie oft auf einer kleinen Heimorgel unterhielt. Da es dazuhin noch einen Onkel gab, der alle Blechblasinstrumente spielte, war es nicht verwunderlich, daß Earls ursprüngliches Interesse der Trompete galt. Dies sollte aber nicht lange anhalten. „Das Instrument tat meinem Kieferknochen weh“, erklärte er später, „Ich hatte eine falsche Spieltechnik und die war Schuld daran, daß es mich immer hinter den Ohren schmerzte. So gab ich das Trompetenspielen schließlich auf und beschloß, die gleichen Ideen, die ich auf der Trompete hatte, auf das Klavier zu übertragen - und das war der Grund für meinen ‚Trompetenstil‘. Daß meine Ideen von der ganzen Band gehört werden, das war nur durch diese Spielpraxis möglich.“ Ungefähr um 1914 herum veräußerte Mrs. Hines ihre kleine Heimorgel und kaufte ein Klavier. Sie engagierte eine Reihe von Lehrern und Earl machte durch das Studium der Czerny-Etuden schnell Fortschritte, zumal er merkte, daß er damit seine Technik verbessern konnte. Dieses harte Training dauerte sechs Jahre, in denen er allerlei Arten von Musik ausgesetzt war. So hörte er z. B. die Brass Band seines Vaters, die Musik von Chopin und Debussy, die seine Mutter bevorzugte, eine Tante suchte auf ihn ihre Liebe zur Show Musik zu übertragen und für eine

kräftige Dosis „Stride“ und „Eastern Ragtime“-Piano sorgten viele einheimische Musiker, von denen Hines vor allem Jim Fellman und Johnny Watters erwähnt. Entscheidend aber war, daß er das Trompetenspiel von Joe Smith studierte, der zu jener Zeit mit Eubie Blake und Noble Sissle unterwegs war. Später war Smith, der aus St. Louis stammte, Mitglied des Fletcher Henderson Orchesters.

In seinen Teenager Jahren ging Earl Hines auf die Schenley High School in Pittsburgh. Dort gründete er ein Trio, das noch aus einem Banjospieler und einem Schlagzeuger bestand. Als die drei immer häufiger nachts Jobs bekamen, hatte das zur Folge, daß Earl seine Schularbeiten mehr und mehr vernachlässigte. Er verließ schließlich nach 2 Jahren die Schule und wurde Berufsmusiker. Fast vom Fleck weg wurde er von einem Sänger namens Lois B. Deppe engagiert, der einen Pianisten suchte, der Noten lesen konnte, und Earl begleitete den Sänger beinahe ein ganzes Jahr lang im Liederhouse in Pittsburgh. Als Deppe dann nach Chicago ging, folgte ihm Earl bald nach, und im Jahre 1923 wurde er die Schlüsselfigur der Symphonie Serenaders.

Die einzigen, im Oktober desselben Jahres entstandenen Aufnahmen zusammen mit einigen Deppe Begleitungen, zeigen klar auf, in welche musikalische Richtung Hines strebte.

Seine Bemerkung, daß „er durch die ganze Band hindurch gehört werden wollte“, ist in diesem Zusammenhang entscheidend. Bis dahin wurde das Piano - ob im Ragtime oder Stride - orchestral behandelt, was für einen Solo-Pianisten von Vorteil war. Sobald aber eine Band hinzukam, ging er total unter. Hob er daraufhin die Lautstärke an, litt der musikalische Ausdruck. Aus diesem Grund spielte Hines die Melodielinie in den Oktaven über dem mittleren C, um die eigene pianistische Nuancierung zu erhalten und doch zum Orchester durchzudringen. Um schneller phrasieren zu können, begann er Synkopen zu verwenden, wie sie auch der zu dieser Zeit beste Trompeter, der schon erwähnte Joe Smith gebrauchte.

Diese frühen Marksteine in Hines musikalischer Entwicklung, deutlich zu hören z. B. auf „Congaine (1)“, zeigen die Merkmale seines Stils auf, der sich langsam zu formen begann. Mit der Verwendung der verminderten Septime wird eine größere Affinität zu dem Blues der Südstaaten erreicht, als es damals gebräuchlich war.

In den Jahren 1924 bis 25 leitete Earl eine Band, die im Elite 2 Club in Chicago engagiert war. Dort begegnete er dem schillernden Teddy Weatherford, einem anderen Pianisten, der begonnen hatte, die Probleme der Jazzpianisten auf ähnliche Art zu lösen wie Hines. Weatherfords Praktiken waren jedoch nicht beständig und als er 1926 nach Asien ging, war Hines der fortschrittlichste Pianist in Chi-

Das Pianospiele im Jazz wurde durch Earl Hines revolutioniert. Obwohl seine Art zu musizieren in Anlehnung an die Trompetenspielseite entwickelt wurde, war sie doch eigenständig und vollzog sich parallel und unabhängig von den allbeherrschenden Neuerungen Louis Armstrongs.

cago, dem damaligen Zentrum der Jazzwelt.

Earl stieg auch ins Carroll Dickerson Orchester ein, mit dem er beinahe ein Jahr lang unterwegs war. Als er einmal wieder nach Chicago zurückkam, traf er dort auf Louis Armstrong, der erst kurz zuvor aus New York von seinem kurzen Gastspiel bei Fletcher Henderson eingetroffen war. Eine Zeitlang spielte jeder von beiden entweder mit Erskine Tate im Vendome Theatre oder mit Dickerson im Sunset Cafe. 1927 bootete der Manager Joe Glaser Dickerson aus der Band aus, übertrug Armstrong die Leitung und machte Hines zum musikalischen Direktor. Obwohl ihre ersten gemeinsamen Aufnahmen (2) allenthalben gepriesen wurden, offenbaren sie doch noch nicht das musikalische Format, das Hines schon damals zu eigen war. Seine Spielweise in „Wild man blues“ und anderen Stücken ist als ziemlich diffus, wenn nicht sogar als konservativ zu bezeichnen. Das verblüfft umso mehr, wenn man sie mit „Chicago breakdown“ (3) vergleicht, das nur 17 Tage später aufgenommen wurde. „Melancholy“ (2) kann man vielleicht als eine Art Zwischenstufe der beiden Stücke ansehen.

Es ist üblich geworden, die wichtigsten Aufnahmen einer jeden Ära genau zu beschreiben, wie z. B. auch die der „Hot Five“. Bei der Gelegenheit stellt man mit Erstaunen fest, daß all diese Aufnahmen, abgesehen von den weiterreichenden Ideen Armstrongs, ziemlich konservativ waren, besonders im Vergleich zu der Kreativität, die aus der Zusammenarbeit Armstrongs mit Hines erwuchs. Ihre Hinwendung zu einer moderneren Spielweise mußte immerhin noch bis zum Juni 1928 warten. Damals wurden Aufnahmen mit dem Armstrong Sextett auf dem Okeh Label gemacht. Der Name „Hot Five“ wurde beibehalten und mit dabei waren Louis, Earl und Schlagzeuger Zutty Singleton, der eine weitere Schlüsselfigur in den musikalischen Entwicklungen der späten 20er Jahre war.

Zuvor war Hines Ende 1927 nach New York gegangen, aber Anfang des nächsten Jahres nach einem ziemlich Mißerfolg wieder nach Chicago zurückgekehrt. Da seine gleichgesinnten Kollegen Armstrong und Singleton fest in der neuen Carroll Dickerson Band verpflichtet waren, trat Hines dem Jimmie Noone Quintett bei, das ein Engagement im Apex Club hatte. Die meiste Zeit des Jahres arbeitete er mit dem Klarinettenisten zusammen und ihre gemeinsamen Schallplattenaufnahmen legen das erste Zeugnis für Hines' Stilvollkommenheit ab. Auf „Sweet Sue“, „Four or five times“ und „Every evening“, weicht er von der sonst bei derartigen Stücken üblichen Spielpraxis ab und es erscheint bei ihm die Melodielinie in einer Gegenbewegung zu den Figuren der linken Hand, die jetzt nicht mehr nur den Beat akzentuieren, sondern die Improvisation mit Phrasen untermalen, die genauso für die Trompete oder sogar für ein ganzes Ensemble geschrieben sein könnten.

Während seiner Arbeit mit Noone nahm Hines die historisch gewordenen Aufnahmen mit Armstrong und Singleton auf. Diese sollten die bestehenden Regeln des Jazz umwerfen, die Musik in das kommende Jahrzehnt führen. Die 21 Titel, die sie in der zweiten Hälfte des Jahres 1928 aufnahmen, kann man in ihrer Gesamtheit als Meisterwerk betrachten. Die wichtigsten davon sind „Skip the gutter“, „A Monday date“, „Sugar foot strut“, „Squeeze me“, „Symphonic raps“, „Savoyager's stomp“, „Beau Koo Jack“, „Weather bird“ (alle 5) und „Muggles“ (6). Sie zeigen einen wichtigen Unterschied zwischen Armstrong und Hines bezüglich der Melodieentwicklung. Wenn Armstrong einen neuen Weg innerhalb des „Vocal trumpet style“, der aus seinen Erfahrungen aus New Orleans resultierte, zu finden suchte, so erschien Hines Spielweise, die durch seine klassische Ausbildung und deren musikalische Konzeptionen geprägt war, demgegenüber abstrakter. Louis spielte Improvisationen, die wie in Songs symmetrisch aufgebaut waren, Hines entwickelte demgegenüber die Melodielinie nach Teilen, zuweilen mit dem Bruchstück eines Chorus. Earls Soli sprudelten über von trompetenartigen Einzelnoten-Passagen, lebhaften Kadenzen, überraschenden Unterbrechungen, die praktisch Atempausen der Bläser andeuten, Tremolos, die das Vibrato eines Trompeters anklingen lassen, Tempoverdoppelungen und Taktunterteilungen, die jene Neuerungen vorwegnahmen, die dann Lester Young und Charlie Parker ins Spiel brachten. Obwohl diese Merkmale keinem orchestralen Konzept entsprangen, brauchte ihre Wechselwirkung mit den Figuren der linken Hand praktisch doch ein frisches orchestrales Konzept für das Jazzpiano mit sich. Gleichzeitig wirkten sich Hines' Ambitionen aus, das Klavier auch als ein Front-Line Instrument,

gleichberechtigt gegenüber der Klarinette (Noone), oder Trompete (Armstrong) anzusehen.

Zwischen den Sommer- und Wintersessions mit Armstrong nahm Hines weitere Platten mit Noone auf, obwohl er dort seine Konzeption, die sich schnell weiterentwickelte, nicht verwirklichen konnte. Einzige Ausnahme war das gänzlich frei interpretierte Stück „King Joe“ (2). Während des Winters, als er mit Armstrong spielte, nahm er seine ersten Solo Pianostücke auf. Der Unterschied zwischen seiner von East-Coast-, Ragtime- und Showtune beeinflussten, -melodischen Spielauffassung und Louis' bluesgeschwängerten, vom Süden beeinflussten Konzeption wird deutlich in „Caution blues“ (1) und „Blues in thirds“.

Obwohl Hines in Pittsburgh (einer südlichen, am Beginn des Ohio gelegenen Stadt, die zugleich die Wasserscheide für die auswandernden Arbeiter war) mit dem Blues in Berührung gekommen war, blieb dieser für ihn eher ein angelerntes, als ein instinktiv empfundenes Ausdrucksmittel. Deshalb besitzt sein Spiel, obwohl es meisterliche Züge einer freien thematischen Entwicklung zeigt, weniger emotionale Tiefe, als vergleichsweise die Musik von Musikern aus New Orleans (5). Hines' Bluesvortrag ist in diesem Stil gehalten, ist aber nicht im Wesen Blues an sich. Ähnliche Überlegungen kommen bei viel später aufgenommenen Bluesstücken, wie z. B. „Grand piano blues“ (8) oder sogar bei dem hervorragenden „Blues for Tatum“ (11), auf. Bei Hines besteht eine immerwährende Tendenz in das „Song“-ähnliche Idiom zu verfallen, in dem er sich anscheinend am wohlsten fühlte, dem „showtune song“, im Gegensatz zu der „Country song“ Form, wie sie bei den Trompetern, die aus dem Süden stammten, gebräuchlich war.

„Monday date“ (1,7), „Chicago High life“, „Chinese Blues“, die beiden auf dem „Tiger Rag“ basierenden Stücke „Panther Rag“ (1), und „57 varieties“ sind ausgefeilt und oft auffallend fließend.

Aber sie sind auch meisterhaft virtuose Darbietungen jener Epoche, und waren in Bezug auf ihre rhythmische Komplexität, ihren heiteren Melodienreichtum und ihr harmonisches Gepräge ihrer Zeit weit voraus. Hier wurde der Grundstein für die Entfaltung der verschiedenen Pianostilrichtungen gelegt, die von den Pianisten der Swing-Ära wie Teddy Wilson und Mel Powell bis zu Bop-Pianisten wie Bud Powell oder Al Haig weiterentwickelt wurden. Die mächtigen Rubato-Breaks der linken Hand finden ihre Reflexion im Frühwerk Art Tatums, die bestechenden Linien der rechten Hand waren die Grundlage für viele moderne Pianisten, darunter Oscar Peterson und Hampton Hawes. Diese wegweisenden Erneuerungen gingen auch 1929 weiter, als Hines, erst 23 Jahre alt, seine eigene Band gründete. Wurde



Earl Hines (rechts unten) als Mitglied der Louis Armstrong All Stars mit (v. l. n. r.) Cozy Cole, Jack Teagarden, Louis Armstrong, Arvell Shaw und Barney Bigard

Hines auch teilweise durch die modernen Arrangements, die für das Ensemble vorbereitet worden waren, in seiner harmonischen Weiterentwicklung inspiriert, so zeigt sich doch aus heutiger Sicht, daß er in diesen Richtungen schon vorangegangen war. Wie weit sich der Jazz in den nur 4 oder 5 Jahren weiterentwickelt hatte, kann man anhand einer Gegenüberstellung von seinem am 13. Februar 1929 aufgenommenen „Everybody loves my baby“ (8) und Fletcher Hendersons 1924 entstandener Version feststellen, oder auch wenn man das Duo Armstrong-Hines in „Weatherbird“ mit dem Gespann King Oliver-Jelly Roll Morton in „King porter“ vergleicht. Eine freiere, weiter entwickelte rhythmische Auffassung zieht modernere harmonische Vorstellungen nach sich und logischerweise ein größeres Spektrum der eigenen Aussagekraft.

Als das nächste Jahrzehnt anbrach, glättete Hines viele der im Spannungsbereich liegenden Unebenheiten, die seine Spielpraxis aufwies. Ein früheres Beispiel dazu findet man in seinen im Jahre 1929 aufgenommenen Soli in „Glad rag doll“ (8). Die Schwerelosigkeit, wie sie im zweiten Take spürbar ist, sollte in seinem späteren Wirken ein Hauptmerkmal werden. Legato gespielt, reflektiert es die wachsende Bedeutung des Saxophons.

Die 30er Jahre hindurch konnte Hines seine Band zusammenhalten, indem er den

schlimmsten Auswüchsen der Depression hauptsächlich durch einen Langzeitvertrag mit dem Grand Terrace Ballroom in Chicago entging. (Obwohl auch dort Gefahr drohte - das Lokal wurde von keinem Geringeren als Al Capone „beschützt“). Freilich wurde der sichere Weiterbestand der Big Band in Chicago dadurch zum zweischneidigen Schwert, da hier Hines praktisch auf ein Abstellgleis gestellt war, als sich die Musikszene nach New York verlagerte. Im Grand Terrace erhielt Hines auch den Beinamen „Fatha“ und er blieb der väterliche Beschützer auch als der musikalische und finanzielle Erfolg bis 1940 so ziemlich ausblieb. Damals bewies Hines sein feines Gespür für publikumswirksame Talente, indem er den Sänger Billy Eckstine engagierte, ein Schritt, der die finanzielle Sicherheit vergrößerte und Earl voll ins Zentrum der neuen „modernen“ Ära rückte. Auf Eckstines Drängen hin begann der Mann, den man immer noch zu den fortschrittlich eingestellten Pianisten zählen konnte, die neuen Sturm und Drang Talente zu engagieren und von 1941 bis '45 gehörten zu seiner Band Musiker wie Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Freddy Webster, Bennie Green und Wardell Gray.

Das Aufnahmeverbot des AMF während des Krieges war schuld daran, daß über die Tätigkeit der Band im großen und ganzen lediglich Gerüchte im Umlauf waren,

und als Earl 1944 mit Coleman Hawkins Schallplattenaufnahmen machte, waren das seine ersten offiziellen Sessions mit einem ebenbürtigen Musiker seit 17 Jahren! „Father cooperates“ (9) und das am 15. April 1944 aufgenommene „Rosetta“ mit Charlie Shavers (10) zeigen die Weiterentwicklung der Begleitpraxis der linken Hand in Richtung einer Art der Akzentuierung sozusagen einer „walking bass hand“, die in den folgenden Jahrzehnten allgemein üblich wurde. Kann es möglich sein, daß Earl auch die Neuerungen, die Count Basie in den vorhergehenden 8 Jahren gemacht hatte, mit verarbeitet hat? In den späten 40er und die ganzen 50er Jahre hindurch wurde Hines ebenso wie viele andere stilbildenden Vorkriegskünstler ignoriert, aber unter den wenigen Schallplattenaufnahmen die er machte, war 1956 doch eine seiner besten (11). Nachdem er jahrelang durch engstirnig zurückführende Dixieland- und Neo-Dixieland-Tendenzen eingeschränkt worden

war, sogar die Armstrong All-Stars aus den Jahren 1941-1951 muß man dazu zählen, wurde Hines endlich wieder in die Lage versetzt, die besten Seiten seines Stils zu zeigen.

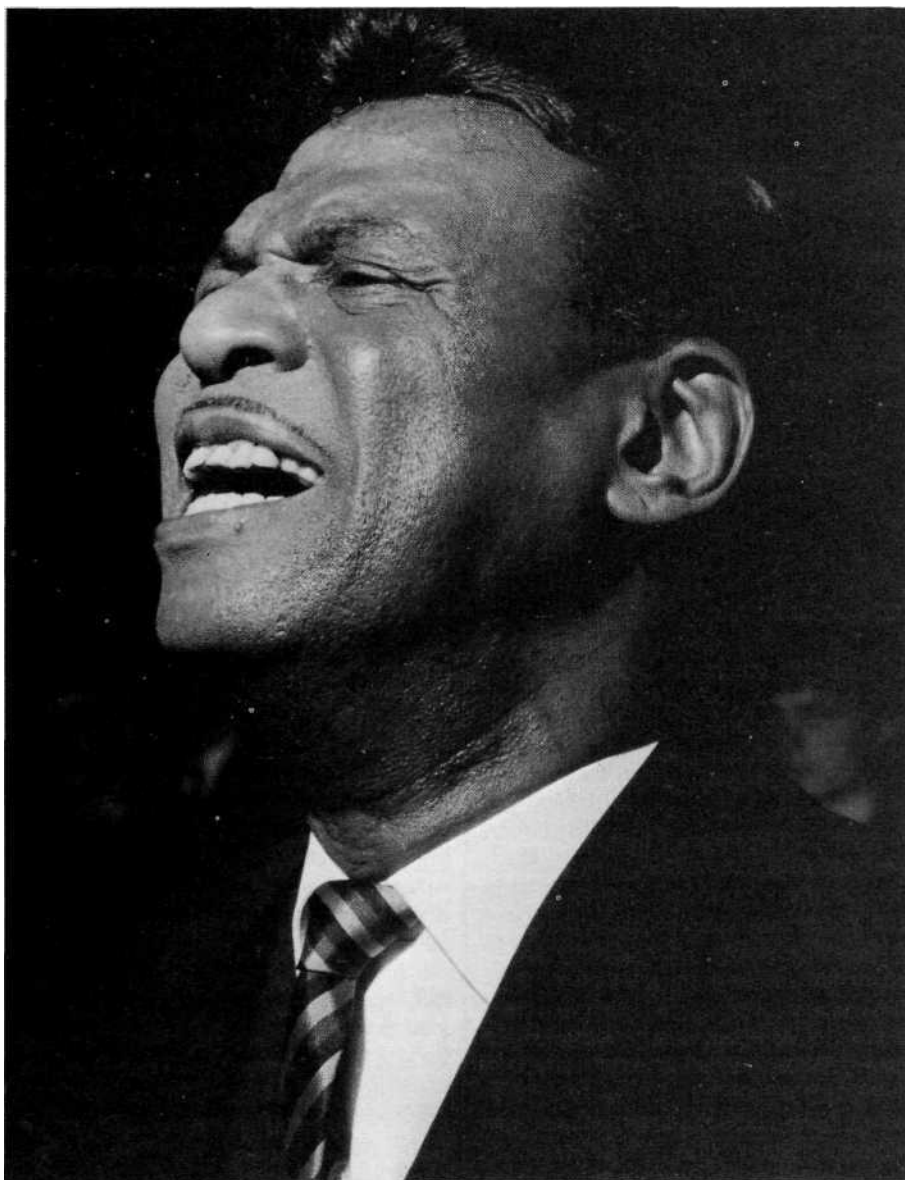
Die Vorstellung, daß sich seine Melodielinien hätten leicht in den Konzeptionsrahmen eines „modernen“ Saxophonisten einfügen lassen, ist berechtigter denn je. Wenn sich seine frühen Improvisationen über Viertel- oder Achtelnoten-Folgen entfalteten, so ließen seine Soli in den 50er Jahren dagegen mehr komplexe Gedankenarbeit und perfekte Symmetrie erkennen, ohne dabei an reichen Ausschmückungen zu verlieren. So fest im Stride verwurzelte Themen wie „In San Francisco“ oder „Ann“ wurden zu einem reichen musikalischen Gewebe, der Spannungsgehalt wird verstärkt und wieder vermindert durch geschickten Gebrauch rhythmischer Akzente (z. B. „You can depend on me“) und die magische linke Hand kann so das Tempo besser

variieren, ohne sich vom Fundamentalrhythmus zu lösen („You can depend on me“, „Everything depends on you“). Die Dinge schienen sich nun wieder vorwärts zu bewegen. Mitte der 60er Jahre kam es dann zur Wiederentdeckung von Earl Hines. Aus den Platten-Tropfen wurde eine Plattenflut von beachtlicher Konsequenz. Das Aufleben des Interesses für einen jahrzehntelang kreativen und die Entwicklung weiterführenden Jazzmusiker wurde nicht zuletzt durch ein denkwürdiges Konzert im Jahr 1964 geweckt, das glücklicherweise auf Platte dokumentiert ist (12). Es folgten Tourneen und weitere LPs nicht nur mit Hines als Solist, sondern mit einer Vielfalt adäquater Partner. Es waren indessen doch die Soloaufnahmen, die den Erfindungsreichtum von Earl Hines, sein von stilistischen Einengungen freies Klavierspiel am besten offenbaren. War es auch seine ursprüngliche Absicht, die Jazz-Klavier-Spielpraxis von der orchestralen Konzeption zu befreien und durch eine der Trompete ähnliche Spielweise zu ersetzen, so gab er durch seine neuen stilistischen Entwicklungsformen dem Instrument doch wieder eine orchestrale Identität. Und wie wir gesehen haben, hatte das einen derart großen Einfluß auf Musik und Musiker, daß er wahrhaft der „Fatha“ des Jazzpianos wurde.

Chris Sheridan

Seine Soli ließen in den 50er Jahren mehr komplexe Gedankenarbeit und perfekte Symmetrie erkennen, ohne dabei an reichen Ausschmückungen zu verlieren: Earl Hines

Foto: Jazz im Bild



Plattenhinweise

- (1) A Monday Date Milestone MLP-2012*
- (2) Johnny Dodds, Vol 1 Classic Jazz Masters (Swe) CJM-32
- (3) Louis Armstrong: VSOP, Vol 1/2 CBS (F) 88001
- (4) Jimmie Noone At The Apex Club, Vol 1 MCA (A) MCA-1313
- (5) Louis Armstrong: VSOP, Vol 3/4 CBS (F) 88002
- (6) Louis Armstrong: VSOP, Vol 5/6 CBS (F) 88003
- (7) 57 Varieties CBS (F) 63364
- (8) 1929 Recordings RCA (F) FPM1-7023*
- (9) Cozy Cole/Red Norvo: Jazz Giants Trip (A) TLP-5538*
- (10) Coleman Hawkins: Cattin¹ Fontana (E) FJL-131*
- (11) Another Monday Date Prestige (A) P-24043
- (12) The Legendary Little Theater Concert DeLuxe (A) DE-602

Plattentips

Hines Rhythm Epic (A) EE-22021'
 Earl Hines & His Orchestra Jazz Archives (A) JA-2
 South Side Swing MCA (A) MCA-1311
 The Indispensable Earl Hines, Vol 1/2 RCA (F) PM-42414
 Earl Hines Big Band 1945-6 Vogue (F) 500 111
 Swinging The '20s Contemporary (A) S-7561
 Spontaneous Explorations Contact (A) CM-2*
 Riffide Pumpkin (A) 105
 Tea For Two Intercord ITC-28411*
 Paris Session EMI (F) C048-50756
 Once Upon A Time Impulse (A) AS-91 OSVJasmine (E) JAS-42
 Blues & Things Master Jazz (A) MJR-8101*
 Quintessential Recording Session Chiaroscuro (A) CR-101
 Plays Ellington MJR (A) 81147Bittersweet (A) BS-814 (Cassette)
 At Home Delmark (A) DS-212
 My Tribute To Louis Audiophile (A) AP-111
 Hines Does Hoagy Audiophile (A) AP-113
 Tour De Force Intercord ITC 28450*
 Hits He Missed Realtime (A) RT-105
 Piano Portraits Of Australia Swaggie (Aus) S-1350
 Father Of Modern Jazz Piano MF (A) 203/5
 Earl Meets Harry Black & Blue (F) 33.131
 * vergriffen



Aus Franz Koglmanns „Tanzmusik für Paßstücke“ -

Foto: Christian Luckow

Eine Avantgarde-Revue

Talitu Tatatu

In Wien fand vom 22. bis 24. April das Talitu Tatatu Festival statt. Die Wiener Musik Galerie, die für die Veranstaltung verantwortlich zeichnet, initiierte im letzten Jahr ein Meeting, bei dem ausschließlich freiimprovisierte Musik zu hören war. Für 1983 wurde nun eine Verbindung von Improvisation und Komposition angestrebt. Wer die europäische Improvisationsmusik, die im Verlauf der letzten 15 bis 20 Jahre durchaus eigenständiges Profil gewann, kontinuierlich verfolgt hat, wird bemerkt haben, daß allzu dogmatisches Beharren auf dem Musizierideal des „instant composing“ auf die Dauer zu einem recht einförmigen Klangbild führt. Zahlreiche „extemporierende“ Musiker sahen diese Gefahr und versuchten durch die Wiederverwendung von Kompositionen oder Kompositionspartikeln entgegenzusteuern. Beispiele: Das Globe Unity Orchestra, wiewohl nach einer Auftragskomposition bekannt, war lange Jahre als improvisierender Klangkörper bekannt. In jüngerer Zeit nun wurde eine Platte mit Kompositionen von Orchestermitgliedern aufgenommen, die zu den überzeugendsten Globe Unity-Werken zählt. Der Bassist Maarten Altena, der sich in

den siebziger Jahren als Improvisator einen guten Namen machen konnte, arbeitet bereits seit längerer Zeit mit einem fixen Quartett, in dessen Musik improvisierte und komponierte Parts nahtlos verschmelzen. Die Reihe von Musikern, die neuerdings wieder strukturierende Elemente in ihre Arbeit aufnehmen, wäre noch fortzusetzen. Beim Talitu Tatatu Festival - der Name steht für ein österreichisch-französisches Ensemble, dem Franz Koglmann, Trompete, Walter M. Malli, Sopransaxophon, Josef Traindl, Posaune, Gus Nemeth, Baß, und Jean-Louis Mechali, Schlagzeug, angehören - wurde nun jedem Gruppenmitglied die Möglichkeit geboten, ein größeres Projekt zu realisieren. Daneben sollte aber auch die Improvisation nicht zu kurz kommen. Mit Ernst Ludwig Petrowsky und Derek Bailey verpflichtete man zwei Stars, die den Improvisations-Events internationales Flair verliehen.

Die Veranstalter scheuten weder Zeit noch Geld, das Festival gebührend anzukündigen: Ein aufwendiges Programmheft mit dezent rosafarbenem Deckblatt informierte profund und optisch ansprechend über die geplanten Konzerte, zahlreiche Plakate wurden über die ganze Stadt verteilt, diverse Radiosendungen nahmen sich des Themas an; trotzdem fand sich nur der obligatorische Klüngel von Avantgarde-Fans ein, ja ihre spärliche Zahl

schien diesmal sogar noch weiter dezimiert zu sein. Ein möglicher Grund dafür war der Veranstaltungsort. Die Wiener Musik Galerie bemühte sich bis dato immer darum, bei der Präsentation von New Jazz eine Verbindung zur bildenden Kunst herzustellen. Deshalb wurden als Konzerträume bevorzugt etwa das Museum moderner Kunst oder das Museum des 20. Jahrhunderts gewählt. Die Absicht dabei war, eine avancierte Musik aus der trügerischen Gemütlichkeit der Jazzkeller, wo die „leiwaunde Groove“ regiert, zu befreien und in einen kühl-sachlichen, konzentrationsfördernden Kontext zu stellen. Optische Reize, die von Ausstellungsobjekten oder Bildern auf den Hörer eindringen, waren dabei als zusätzliches kreatives Stimulans durchaus erwünscht. Heuer mußte die Musik Galerie allerdings nicht ganz freiwillig das gewohnte Feld räumen und die Talitu Tatatu Konzertreihe im neu adaptierten „Szene Wien“-Haus, einem ehemaligen Kino in einem Außenbezirk der Bundeshauptstadt, durchführen. Dieser kleine Konzertsaal sollte ursprünglich als Rockhaus der dahinsiechenden heimischen Rockszene auf die Beine helfen; doch während des langjährigen Entstehungsprozesses, der der Eröffnung zur Jahreswende 1982/83 voranging, kam wohl diese Intention abhanden. Das „Szene Wien“-Gebäude präsentiert sich als eine Art Allround-Music-Hall, in

der vom Ballett bis zur Avantgarde-Veranstaltung, vom Hard Rock-Konzert bis onomatopoetischen Dichterlesungen alles Mögliche veranstaltet wird. Die sensible Klientel der Wiener Musik Galerie war wohl weder bereit, den beschwerlichen Weg nach Simmering auf sich zu nehmen, noch mit den Räumlichkeiten des eher übel beleumundeten „Szene Wien“-Saales vorlieb zu nehmen, daher die eher bescheiden anmutende Besucherzahl. Nun zur künstlerischen Ausbeute: Das anspruchsvolle Konzept, eine Art Avantgarde-Revue zu präsentieren, sah durchaus Brüche und schroffe Gegensätze im Programm vor, allerdings nicht derartig gravierende Qualitätsunterschiede, wie sie dem arglosen Zuhörer schließlich präsentiert wurden. Josef Traindl und Jean-Louis Mechali konnten mit ihren Kompositionen nicht überzeugen: Eine endgültige Beurteilung nach nur einmaligem Höreindruck wäre vermessen; wenn indessen das Interesse, die beiden Werke ein zweites Mal auf sich wirken zu lassen, gering ist, so liegt das an der gewissen Blässe dieser Kompositionen. Sowohl Traindl wie auch Mechali irrten im Niemandsland zwischen zeitgenössischer Musik und Jazz umher, ohne sich zurechtzufinden. Der Posaunist beschloß seine recht langatmige Komposition mit einem gefälligen Thema im Latino-Rhythmus, als wolle er mit Gewalt den Applaus des Publikums erzwingen, Mechalis Werk geriet unvermittelt zur zähen Avantgarde-Ballade mit flachen Synthesizer-Spielereien des Pianisten Jacques Labarriere.

Franz Koglmann bot im Vergleich dazu weitaus Gelungeneres. Sein Kommentar zur „Tanzmusik für Paßstücke“, die überraschenderweise zum Publikumserfolg des Festivals wurde: „Das Stück wird man stilistisch einem kammermusikalischen Third Stream zuordnen können. Beim Schreiben hatte ich aber andauernd Richard Strauß im Ohr. Ich befürchtete schon, daß man das hören würde, glaube jetzt aber nicht, daß dem so ist. Stilistische Einheit wurde bei dem Stück nicht angestrebt, eher Gegensätze, Kontraste.“ Die „Tanzmusik“ ist eine Suite in vier Sätzen für vier Jazzmusiker (Klavier, Flügelhorn, Sopransaxophon, Baß) und vier E-Musiker (Tuba, Oboe, Klarinette, Horn), in der sowohl tonale als auch dodekaphonische Kompositionstechniken verwendet wurden. Das Werk klingt mit einem burlesken Walzer in Mahlerscher Tradition aus. Reinhard Tötschingers Theater Paravent setzte die Musik unter Verwendung der Paßstücke (Polyesterobjekte, die man gebrauchen, d. h. im Sinne „tragbarer“ Neurosen „anziehen“ kann) des bildenden Künstlers Franz West mimisch-gestisch um.

Die Sängerin und Schauspielerin Christine Combe präsentierte französische

Chansons in Carla-Bley-artigen Arrangements mit viel Theatralik. Dieser recht gefällige Beitrag irritierte das Avantgarde-geeichte Publikum und provozierte nicht jene Beifallsstürme, die die Veranstalter erwartet hatten. Walter M. Malli verwirklichte zu später Stunde eine originelle Idee: Mit dem Zeichenstift reagierte er auf das Spiel eines Bläserquartetts und bedeckte im Verlauf einer Dreiviertelstunde zwei riesige Papierbögen mit fahrig-nervösen Krakelzeichnungen. Die improvisatorischen Beiträge des Festivals waren überwiegend gelungen. Besonders überzeugend ein Quartett mit Ernst Ludwig Petrowsky, Franz Koglmann, Walter M. Malli und dem klassisch ausgebildeten Tubaspieler Raoul Herget, in dem Petrowsky seine stupende Beherrschung der verschiedenen Blasinstrumente überzeugend demonstrierte. Die Musik war durchsichtig, klar, phasenweise eher kühl; die Spannung riß auch in den Pianissimo-Teilen nicht ab. Derek Bailey konnte sich beim Tatitu Tatatu Festival nicht so recht in Szene setzen. Ein Trio mit Koglmann und Malli litt unter schlechten akustischen Bedingungen, und beim Abschlufauftritt aller Beteiligten wirkte der englische Gitarrist recht lustlos. Wie er mir in einem Interview am nächsten Tag erzählte, schätzt er die Kollektivimprovisationen in großen Besetzungen nicht sehr: zu verwaschen, zu undifferenziert.

Resümee: Am grünen Tisch war die Avantgarde-Revue wohl ein überzeugendes Konzept, in der Praxis gab es Probleme: „blind faith“ in die kompositorischen Fähigkeiten der Festival-Teilnehmer führte zu einigen herben Enttäuschungen; außerdem wurde die Bereitschaft des Publikums, stilistische Brüche zu akzeptieren, überschätzt. Immerhin: ein Impuls. Was aber in Wiens dumpfer Kulturszenerie nicht viel besagen will.

Thomas Mießgang

Der Funke springt

Swiss Jazz Quintet

In unregelmäßigen Abständen finden im Restaurant Chutz in Solothurn Jazzveranstaltungen statt. So im April, als nach der regionalen Gruppe „Jazz Magazin“ (welche die Stimmung im Saal durch beliebte Standards schon einmal anhub), das in der Schweiz inzwischen bestens bekannte Swiss Jazz Quintet auftrat, das aus dem Tenorsaxophonisten Heiner Althaus, dem Posaunisten Robert Morgenthaler, dem Pianisten Max Neissendorfer, Walter Schmocker und David Elias am Baß und Schlagzeug besteht. Das Repertoire der Gruppe entstammt ausschließlich den Federn von Althaus und Morgenthaler. Die

originellen und variantenreichen Kompositionen sind Modern Jazz mit all seinen Schattierungen bis hin zu sehr freien Teilen. Charakteristisch ist der kraftvolle, überzeugend dynamische Elias am Schlagzeug. Er treibt an und bildet gleichzeitig das Rückgrat. Die Duoparts mit dem Saxophonisten gehörten zum Besten des Konzerts. Man spürte förmlich das tiefe Verständnis zwischen Elias und Althaus, dessen energiegeladenes Spiel die Kommunikation sucht und dann weitergibt. Gut gefiel mir auch das Stück „Afrovisitation“ und die darin von Saxophon und Posaune sessionartig aufgenommenen und gemeinsam verarbeiteten Coltrane-Themen. Überhaupt bildet die Posaune mit ihren hellen, weichen Tönen einen angenehmen Kontrast zum lebendigen Saxophon. Morgenthalers Bestreben, auf rasche Tonfolgen bewußt markante Halbtöne ins Harmoniegefüge zu setzen, drückt seine starke Eigenständigkeit aus. Ebenso sucht der Münchner Max Neissendorfer mit seinen behenden Läufen über der Tastatur nach einer ständigen Ergänzung, Erweiterung der durch das Thema gegebenen Struktur. Die klassische Ausbildung ist dabei gut hörbar. Für mich ist das leider ein bißchen zuviel Technik und Intellekt mit dabei, ein anderer mag das aber als Ergänzung der Gruppe empfinden. Das Gegenteil stellt der Bandleader Walter Schmocker dar. Mit viel Feingefühl trägt er seine Mitmusiker. Die Baß-Soli sind seine Reflektion der Stimmung in der Gruppe und die der Konzertatmosphäre. Bei ihm ist die subtile Technik Mittel zum Zweck.

Das Swiss Jazz Quintet formierte sich 1977. Althaus, Morgenthaler, Schmocker und Elias sind Absolventen der Swiss Jazz School. Hinzu gesellte sich anfangs Marcus Becker, dann Max Neissendorfer. Seither hat die Gruppe etliche Erfolge zu verzeichnen. Einige seien hier erwähnt: 1978 LP „Live at the Jazzcorner Mannheim“, 1980 LP „Tell's shot“ (Gold Records LP 11117), 1981 1. Preis an der internationalen Jazz Competition in Wrocław, Polen, 1982 LP mit Franco Ambrosetti „Imagination“ (Jazz Publications LP JVP 8201), Auftritte an den Jazzfestivals Montreux und Solothurn (bei letzterem mit Uli Beckerhoff). 1983 Rundfunkproduktion beim Bayerischen Rundfunk. Diese Liste wird sich sicher in nächster Zeit erweitern! Man muß sich in den Jazz dieses Quintetts hineinhören, sich mit ihm auseinandersetzen. „Man kann Musik nur verstehen, wenn man sie auch fühlt. Das Bestreben, Musik nur zu fühlen, ohne sie zu verstehen, führt oft zu mystischen Illusionen“ (Heiner Althaus). Ist das möglich, so springt der Funke, und der Zuhörer ist in Verbindung mit den Musikern. Es wird übertragen.

: Hans Gurtner

Jazz aktuell

Jazz (Folklore, Tanz) im Treffpunkt Musikschule

Musikschulkongreß '83

Viele der über 600 städtischen oder Kreismusikschulen unternehmen etwas für den Jazz. Zahlreiche Jazzmusiker im ganzen Bundesgebiet haben Anstellung an einer Musikschule gefunden. Das schafft ihnen finanziellen Freiraum für andere kreative Tätigkeiten. Eine logische Konsequenz war die in der Überschrift genannte Thematik beim diesjährigen Musikschulkongreß in Osnabrück. Die für den Jazz relevanten Eindrücke möchte ich hier zusammenfassen.

Nach den Vorstellungen des Organisationskomitees, des Verbandes deutscher Musikschulen (VdM) in Bonn, sollen sich die Musikschulen neuen Bereichen öffnen; dazu zählen immer noch und auch der Jazz, Rock- und Popmusik, Folklore. Das heißt aber auch Öffnung zu neuen Schülerschichten und Dozentenkreisen, und es heißt Veränderung des bisherigen Verständnisses von Musikkultur hierzulande. Bruno Tetzner, Direktor der Akademie Remscheid, und Hilmar Hoffmann, Kulturdezernent der Stadt Frankfurt, mußten darauf in ihren Einleitungsreferaten immer wieder und eindringlich hinweisen.

Wie verhalten sich die großen Worte zur aktuellen Situation? Viele, wenn nicht alle Musikschulen sind von einschneidenden Sparmaßnahmen betroffen, stehen gar in der Diskussion zur Schließung. Gleichzeitig sehen die Musikschulaktivisten ihre Chance, sich gerade durch die Öffnung zu neuen Musikfeldern im Sinne einer sozial und demokratisch gedachten musikalischen Jugendarbeit zu legitimieren. Aber auch bei bescheidenem Ausbau und intelligenter Umverteilung innerhalb des vorgegebenen Etatrahmens wird jede Musikschule einen Punkt erreichen, an dem eine sinnvolle Arbeit ohne Aufstockung der öffentlichen Unterstützung nicht gelingen kann. (Hier erscheint das Bild vom Kamel mit Nadelohr.)

Die Musikschule steht und fällt mit dem aktiven Einsatz ihrer Lehrerschaft. Der Kongreß zeigte: Sie ist äußerst motiviert, ist wißbegierig nach Möglichkeiten, die neuen Bereiche auch des Jazz selbst sich anzueignen und im Instrumental- und Gruppenunterricht einzusetzen. Fragen nach dem jeweiligen musikalischen Handwerk und theoretischen Rüstzeug wurden permanent gestellt.

Aber allein das Bewältigen dieser Fragen wird nicht ausreichen. Diejenigen Jugendlichen, die man neu hinzugewinnen möchte, identifizieren sich sehr stark mit Rock- und Popströmungen, verehren diverse Sänger und Instrumentalisten, sind Anhänger ganz bestimmter Stilrichtungen. Das wird nicht jedem Musikschullehrer

klassischer Herkunft ohne weiteres gelingen, geschweige denn die Weitergabe der eigenen Begeisterung für diese ihm neue Musik. Am meisten Erfolg wird eine Musikschule haben, die sich zu einem tatsächlichen Musiktreffpunkt weiterentwickelt oder die zumindest die Treffpunkte der Jugendlichen zur gemeinsamen Arbeit aufsucht.

Den Teilnehmern des Kongresses wurde ganz konkret das Modell eines Wochenendseminars angeboten, das sich jeweils an einer Musikschule lokalisiert, sich des Potentials an Jazz- und Rockmusikern bedient sowie Schüler und Lehrer als Teilnehmer gleichermaßen anspricht. Im Verlauf des weiteren Ausbaus, vor allem eines Angebots für fortgeschrittene Schüler, kommt keine Musikschule darum herum, Praktiker aus der gesamten Szene für eine neben- oder hauptamtliche Tätigkeit zu gewinnen.

Den bekannten Appellen von Seiten der Verwaltungspolitik zur phantasievollen Umverteilung vorhandener Mittel ist jedoch entschieden entgegenzutreten. Wo nichts mehr ist, kann nichts umverteilt werden. Auch das Argument, mit den im kulturellen Bereich eingesparten Mitteln ließen sich in anderen Produktionsbereichen Arbeitsplätze erhalten, ist nicht haltbar: Arbeitsplätze gehen überall verloren. Wir sollten aber mehr und bessere Musiker ausbilden als mehr und bessere Panzer bauen.

Eine ausführliche Kongreßdokumentation mit nützlichen Hinweisen gibt es beim VdM, Villichgasse 17, 5300 Bonn 2.

Peter Ortmann

Überzeugendes Miteinander

Hans-Günther Wauer-„Baby“ Sommer

Die Kombination von Jazz und Kirchenorgel hat eine - wenn auch recht bescheidene - Tradition: 1940 bannte Fats Waller Pfeifenorgel-Jazz auf Platte, Jahrzehnte später folgten ihm George Gruntz und Fred van Hove. Waren es hier anerkannte Jazzer, die die Königin der Instrumente zum Swingen brachten, so greift bei dem Duo von Hans-Günther Wauer und Günther „Baby“ Sommer (Perkussion) ein klassisch geschulter Domkantor in die Tasten. Die beiden DDR-Musiker spielten bei einem „Treffpunkt Jazz“-Konzert in der Markuskirche in Stuttgart,

•on der Stuttgarter Jazzgemeinde fanden verhältnismäßig wenige den Weg zum Gotteshaus, dafür ließen sich viele junge Kirchengemeindemitglieder das außergewöhnliche Spektakel nicht entgehen. Zustimmung in beiden Lagern löste schließlich das Konzert aus. Obwohl die beiden Musiker aus verschiedenen musikalischen Lagern kommen, haben sie doch

eine überzeugende Möglichkeit des Miteinanders gefunden. Nicht „swing“ ist also gemeinsame Basis, aber beim Improvisieren und beim Erkunden unorthodoxer Klänge ist man sich einig. Freilich agiert Hans-Günther Wauer aus Merseburg verhaltener als der emotional und theatralisch agile Günter - genannt „Baby“ - Sommer aus Dresden.

Sein konventionelles Drum-Set ergänzte Sommer durch eine zweite Baßtrommel, diverse Bongos, Tam-Tams, Rumba-Rassel, chinesische Opern-Gongs, Signal- und Gemshorn sowie durch Orgelpfeifen, die er mittels (Luftmatratzen-)Blasebalg bediente, auch als Blasinstrumente einsetzte, wobei er sensibel die Obertonreihe auslotete. Neben derartigen klanglichen Annäherungen fand das Duo zusammen bei sich gegenseitig ergänzenden Aktionen (Crescendo auf dem Tam-Tam zu einem sich aufbauenden Orgel-Cluster) und Ostinato-Phrasen, beispielsweise eine durch die Röhrenglocken initiierte pentatonische Figur.

Da die Sicht- und Hörverbindung zwischen den beiden Musikern - der Organist auf der Empore, der Perkussionist im etwa zehn Meter entfernten Altarraum - zwar relativ gut, aber nicht optimal war, konnten ganz eng verzahnte Interaktionen nicht bewerkstelligt werden. Man half dem ab, indem die Rollen von Solist und Begleiter gewechselt wurden. Zwei Stücke wurden als reines Solo gebracht. In seinem Beitrag zerfaserte der sich stark für die Neue Musik engagierende Hans-Günther Wauer auf der dreimanualigen Walcker-Orgel den Choral „Nun bitten wir den Heiligen Geist“ in komplexe, feinverästelte, sich kontrapunktierende Strukturen. Polyphonies wie scharfkantige Rhythmen und Unterarm-Clusters integrierte er in das Duo-Spiel. Zuweilen setzte er auch Extreme - tiefe 32-Fuß-Pfeifen gegen hohes Prinzipal - ein; dies geschah jedoch musikalisch ausgefeilt. Schnell hatte er sich auf das Stuttgarter Instrument und die gute Akustik eingestellt.

Hans Kumpf

Gesegnete Mazurkas

Jan Fryderyk

Nicht jeder Pianist gibt Konzerte mit dem ausdrücklichen „Apostolischen Segen von Papst Johannes Paul II.“. Des Heiligen Vaters polnischer Landsmann Jan Fryderyk, der sich seinen Nachnamen Dobrowolski einspart, ist eine derartige Ausnahmeerscheinung. 1944 wurde er in der Nähe von Krakau geboren, hat die Weihen der klassischen Musik empfangen, sich dem Jazz zugewandt und dabei nicht die einheimische Volksmusik vergessen. Chopin, welcher der Konzertliteratur über 55 Mazurkas hinterließ, ist sein Vorbild.

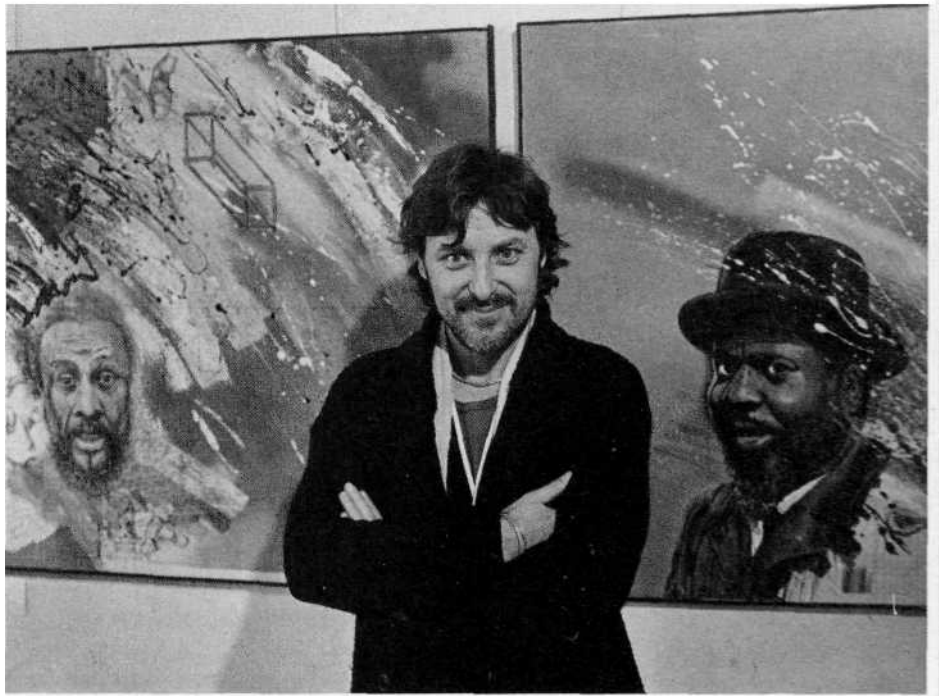
Manche Kritiker wähten schon in Jan Fryderyk dessen Reinkarnation. Als Jan Fryderyk bei einer selbst organisierten Veranstaltung im Mai in Stuttgart auftrat, dominierten die Volkstänze im Dreiertakt. Er bevorzugte anfangs das tiefe Register, improvisierte mit vollgriffigen Akkorden, entwickelte dichte polyphone Strukturen, ließ das Tempo agogisch schwanken - und erinnerte an den Neo-Romantik-Jazz-Plüsch eines Keith Jarrett. Zweifellos ist Jan Fryderyk ein talentierter Pianist, nur kommt vieles - sei es die Eigenpropaganda oder die Musik - allzu schwülstig daher. Da ist eine Berceuse in Debussy-haften Lyrismen eine angenehme Abwechslung, auch bezüglich der ansonsten beträchtlichen Lautstärke. Der nun in der Bundesrepublik wohnende Pianist und Komponist stieß beim Publikum zu Beginn des Konzerts auf etwas Unverständnis. Dieses hatte offensichtlich (wie bei Friedrich Gulda) erst reine Klassik und in der zweiten Konzerthälfte völlig losgelöste Jazz-Improvisationen erwartet.

Hans Kumpf

In Kirchheim/Teck

Jazz In Form und Farbe

Der Kulturring von Kirchheim/Teck hat es sich zur Aufgabe gemacht, Malerei mit anderen künstlerischen Ausdrucksmitteln zu vereinen. Und im Kunstbereich sitzt einer, der (neben seiner Apotheke) eine eigene Galerie betreibt, den Kulturclub „Bastion“ wesentlich unterstützt und Posaune bläst: Eo Kroger. Daß er eine Ausstellung inszenierte, die Bilder und Objekte zum Thema Jazz zeigt, war daher eine togische Konsequenz. Es gibt eine Reihe von Jazzmusikern, die auch als Grafiker und Maler bekannt sind. Der prominente Hans Koller fehlte zwar bei der Schau in der Galerie im Kornhaus, doch konnte man bei der sechswöchigen Ausstellung auch keine Vollständigkeit erwarten. Herbert Joos, der auch im Jazz Podium etliche Veröffentlichungen hatte, sorgte bei der Vernissage für den klingenden Rahmen. In zwei Studiotagen fabrizierte er ein 23stimmiges Playback, welches sich von Naturgeräuschen und Klängen von Flügelhorn und Alphorn speiste. Auf die vom Band zugespielten Klangeignisse und Patterns improvisierte dann Joos „live“, wobei wiederum die Blasinstrumente mit künstlichem Nachhall angereichert wurden. So wie seine Musik subtil strukturiert ist, so sind auch seine bildnerischen Arbeiten gestaltet. Bei den Öl-Portraits sind die Köpfe (beispielsweise Mingus, Davis, Coltrane) fotorealistisch dargestellt, während das freigestaltete Drumherum interpretierend auf Musiker und Musik hinweist. Daneben auch schwarzweiße Grafiken und jazztypische,



Subtil strukturierte Musik und entsprechende Bilder: Herbert Joos vor zwei seiner Ölbilder (Charles Mingus, links, Thelonious Monk, rechts)
Foto: Hans Kumpf

fast dreidimensional wirkende Stilleben mit Mundstücken als Objekten. Wolfgang Dauners zeichnerische Aktivitäten sind demgegenüber weniger zahlreich und bekannt. Die Plattenhülle von seiner Suite „Free Action“ gestaltete er 1967 selbst, wobei es sich um ein „action painting“ in Rot und Blau handelte. Zwei andere „Entwürfe zu einem Plattencover“ fanden sich bislang noch nicht auf Hüllen wieder. Die Orchesterpartitur von Part IM seines Werkes „Der Urschrei“ hat natürlich eine grafische Wirkung, fast optischer Selbstzweck sind diverse Kompositionen des Polen Jan Fryderyk Dobrowolsky. Der in Remagen lebende Pianist kolorierte die Noten seiner „Komposition für Piano forte und Instrumentalisten, 4 Tafeln mit Cas sette“ (Rundfunkaufnahme WDR, 1979) mit Wasserfarben aus - musikalische Stimmungen durch augenfällige Stimulans. Für 8000 Mark ist dieses Opus zu erwerben, den gleichen Preis wünscht sich Walter Giers für sein Klangobjekt „Jazzmaschine“, ein Mini-Synthesizer in Selbstbau hinter Plexiglas, der auf Knopfdruck losswingt.

Ebenfalls aus Baden-Württemberg kommt Carl Camu, der in der Freizeit zum Saxophon greift. Er fertigt reizvolle Collagen mit viel Liebe zum Detail. Notenlinien und Nicht-Noten sind oft dabei, der Jazz ist häufiges Thema. Ein Werk heißt „Objektkasten für Gedicht für eine Dixielandband“ - viele humorvolle Spitzfindigkeiten lassen sich hier herauslesen. Die Kreativität von Nikiaus Troxler, emsiger Jazz-Organisator von Willisau, ist immer wieder erfrischend. Mit einfachen ge-

stalterischen Mitteln „vermenschlicht“ er gerne Instrumente. Kaum oder keine Jazzbeziehungen weisen allerdings die Arbeiten von Klaus Bareis, Frank Hempel und Renata Santarossa auf. Der letztere beschäftigt sich mit Glasobjekten, die vom Publikum zuweilen zum Klingen gebracht werden können. Holzskulpturen mit Geigenhals, -wirbel und -Schnecke schuf Bareis, und ein gleichfalls hölzernes Materialbild von Hempel demonstriert wenigstens in der Namensgebung („Hommage à Louis Armstrong“) einen Kontakt zum Jazz.

Sonntags-Matineen begleiteten und ergänzten die Ausstellung. Neben vier Old-time-Veranstaltungen gab es ein Konzert mit Wolfgang Dauner. Zunächst spielte er auf dem Flügel Tonales im Timing, um dann als Duo-Partner seinen zwölfjährigen Sohn Florian zu präsentieren. Von Kleinkindheit an faszinierte Florian das musikalische Treiben seines Vaters: Anfangs machte es Spaß, die Programmierstifte am Synthesizer umzustecken, später kauerte der Sohn bei Konzerten unter Vaters Flügel. Mit Musik ist Florian also aufgewachsen, und das relativ sichere musikalische Gespür war zu erkennen, als er in seinem Debüt-Auftritt das Schlagzeug bediente. Bei Themen von Bobby Timmons, Sonny Rollins und Dave Brubeck schlug er zielsicher zu. Auch ungerade Metren bewältigte Florian Dauner mit notorischer Ruhe. Er wäre nicht das erste Jazz-Kind, das erfolgreich seinen eigenen musikalischen Weg geht.

Hans Kumpf

Jazz aktuell

im spanischen Murcia

Jazz auf der Straße

Südspanien im Frühling: fast hochsommerliche Hitze, Erntedankfest, kirchliche Feierlichkeiten, internationales Festival für Straßentheater, Jazz im Freien. Trotz angespannter Finanzlage lassen sich Stadt und Region Murcia die Kultur für die Bürger einiges kosten. Zum dritten Mal wurden in dem zwischen Alicante und Almeria gelegenen Ort zum Nulltarif traditionelle und zeitgenössische Kunstformen geboten. Nach dem Ende des Franco-Regimes besteht in Spanien ein Nachholbedarf an moderner Musik, besonders in punkto Jazz. Zwar beklagen Musiker und ihr Publikum, daß es noch immer keine Jazz-Zeitschrift gibt und Bücher zum Thema kaum zu haben sind, aber das Jazzen entwickelt sich munter weiter. In Murcia selbst hat sich ein Jazzclub namens „Glissando“ etabliert, der in der „Musical Bar“ Gastrecht genießt. Die Universität unterstützt das Unternehmen mit Geld. Allerdings vollführt so manche der regionalen Bands unproblematische Unterhaltungsmusik. Beim dreitägigen Jazzfestival, das auf dem Theatervorplatz stattfand, präsentierte eine Matinee die Lokalmatadore. Gängiger Mainstream mit Ausflügen zum Rock'n'Roll und südamerikanischer Musik war von dem Selection Quintet und dem Orquesta de Camera de Gas zu hören. Ungebändigter gab sich dagegen das Quintett Jazztrane um den Saxophonisten Jose Luis Santa Cruz.

Eine Überraschung war die Big Band del Aula de Barcelona. Das Orchester der Jazzschule in der katalanischen Metropole besticht durch die technische Präzision, durch südamerikanisches Feuer in der rhythm section und durch etliche agile Improvisatoren. Geleitet wird die Big Band von Antonio Peral, der sich auch als Solist auf dem Sopransaxophon vorstellte.

Als prominenten Stargast hatte man Tete Montoliu dabei. Der 1933 in Barcelona blind geborene Pianist gilt weltweit als der bedeutendste Jazzmusiker der iberischen Halbinsel. Seine akademisch-sensible Musik war wegen der schlechten Verstärkeranlage leider nicht gut zu hören. So waren nach der Solo-Einlage weder Montoliu noch die etwa dreitausend Zuhörer befriedigt.

Getobt hatte das Publikum dagegen bei jedem Bläser-ton, der länger als zehn Sekunden dauerte, und bei hohen Trompetenquietschern. Diese Show-Tricks hatte Ronald Shannon Jackson's Decoding Society auf Lager. Der Festival-Organisator Uli Deininger (er stammt aus Deutschland) bangte vor deren Auftritt, ob er die Zuhörer nicht überfordern würde. Doch mit seiner kompakten Verbindung von



Mitreißender Neo-Bop: Allan Praskin, Aldo Caviglia, Larry Porter und Rocky Knauer
Akademisch sensible Musik: Tete Montoliu (unten)
Fotos: Hans Kumpf



Rock, **Folk, Funk, Punk** und Free Jazz wurde das Sextett des kraftvollen Drummers Ronald Shannon Jackson zum Reißer der insgesamt sechs Jazzveranstaltungen. Der Kontakt zu den Spaniern war sofort da. Noch ehe die Jazzler auf der Bühne den ersten Ton gespielt hatten, ließen sie sich von einer reizvollen Senorita in die Kunst des Flamenco-Tanzes einweihen ...

Begeisterung löste auch der mit Zigeunermusik (Geige: Andrzej Lechowski) gewürzte Dixieland der Old Metropolitan Band aus Krakau aus. Da die polnische Oldtime-Band um den Trompeter Andrzej Jacobiec auch für neuere Musikströmungen offen ist, klingt die Musik stets frisch -

auch wenn so mancher Gag-Effekt immer gleich ist.

Einen mitreißenden Neo-Bop praktizierte die Gruppe des Pianisten Larry Porter mit Allan Praskin, Altsaxophon, Rocky Knauer, Baß, und Aldo Caviglia, Schlagzeug. Als Mitglieder des Bobby Stern Quartetts lernten Porter und Caviglia bereits 1982 Murcia kennen und lieben. Die Amerikaner wurden des Nachts auch in diversen Bars musikalisch aktiv. Das pulsierende Leben steckte an. Und so war es kein Wunder, daß nach dem anstrengenden Flug morgens um zwei Uhr in einer Kneipe die Instrumente ausgepackt wurden.

Beim Festival von San Sebastian errang 1982 die schwedische Formation Olle Bå-

ver den ersten Preis beim Amateur-Wettbewerb. Die sieben Jung-Jazzler aus Göteborg arbeiten mit ausgetüftelten, komplexen Arrangements, sind stilistisch sowohl an Rock Jazz als auch an Samba ausgerichtet, könnten aber in ihrem Improvisationsvermögen noch sicherer werden.

Inzwischen hat sich „Jazz en la Calle“, der Straßen-Jazz von Murcia, zu einem Geheimtip bei Musikern und Publikum gemauert: ein kommerzfreies Festival in gemütlicher Atmosphäre. Hans Kumpf

Jazz im RIAS-Studio 10 mit dem

Contact Trio

Beim ersten „Jazz-Konzert im RIAS-Studio 10“ in diesem Jahr wurde ein Trio vorgestellt, das seit seiner Entdeckung beim Frankfurter Jazzfestival 1972 kontinuierlich arbeitet, nie durch spektakuläre Auftritte von sich reden machte, dafür stets durch seinen nach außen hin spürbaren Zusammenhalt innerhalb der Gruppe zu überzeugen weiß: das Contact Trio, das in den elf Jahren seines Bestehens ganze zwei LPs veröffentlicht hat.

Musikalische wie menschliche Vaterfigur des Trios ist der Bassist Aloys Kott, der souverän seine Mitspieler - Evert Brettschneider, Gitarre, Peter Eisold, Schlagzeug - durch meist komplexe musikalische Abläufe steuert. Alle drei Musiker sind hörbar in der Zeit, als Jazz und Rock sich gegenseitig zu befruchten begannen, groß geworden. Immer wieder erinnert die Musik des Contact Trios mehr an die frühen siebziger Jahre als an die heute aktuellen Trends von Punk Jazz, free funk oder no wave. Dort liegen die Wurzeln für die im freien Fluß entstehenden Kompositionen, in denen die Gitarre meist melodisch im Vordergrund steht.

Was Evert Brettschneider aus seiner Gitarre lockt, sind leise Gedanken; da dominiert weniger virtuoses Feuerwerk - die elektroakustischen Spielmöglichkeiten der letzten Jahre werden ökonomisch eingesetzt, die balladenhaften Melodielinien steuern immer wieder auf anheimelnde Ruhepunkte zu, aus denen neue Klangfarben entstehen, in denen durch das motorische Pizzicato auf der einen Seite oder durch wehklagend gestrichene Baß-Saiten aus Umrissen Konturen werden. All dies wird unterstrichen durch wohl-abgestimmte Schlagzeug-Akzente, die vollends die enorme Interaktionsfähigkeit dieses Trios unter Beweis stellen.

Jazzrock und musikalische Avantgarde sind fein aufeinander abgestimmt - fern aktueller Trends und Moden. Solcher Individualismus wird leicht abgetan. Aber im Falle des Contact Trios sollte man von musikalischem Rückgrat sprechen.

Lothar Jänichen

Mit Lauren Newton und Barbara Thompson

1. österreichische Frauenmusikwoche

In Wien fand vom 7.-12. 2. 83 die „Erste österreichische Frauenmusikwoche“ mit dem Schwerpunkt Jazz statt und somit die erste Frauenmusikwoche im deutschsprachigen Raum überhaupt. Initiiert wurde sie von Anke Hauter (ehemalige Flötistin der Frauenmusikgruppe Schneewittchen) und verwirklicht in Zusammenarbeit mit Annemarie Türk und Margit Niederhuber.

Die Frauen hatten in dieser Woche die Möglichkeit, in einem nicht von Männern bestimmten Rahmen Musik zu machen und ihre musikalischen Fähigkeiten mit Hilfe von Musiktheorie- und Praxiskursen weiterzuentwickeln. So stand den 60 Teilnehmerinnen aus Österreich, der Schweiz und der Bundesrepublik (allein 30!) ein weites Betätigungsfeld von Workshops, Vorträgen und Konzerten offen, geleitet von Musikstudentinnen oder Profimusikerinnen. Es gab Kurse in Jazzharmonielehre, Arrangement, praktische Erarbeitung von Jazzstücken, einen Gesangsworkshop mit Lauren Newton, einen allgemeinen Jazzkurs und einen Saxophonworkshop mit Barbara Thompson. Außerdem wurde ein Schlagzeugkurs, Obertonsingen und ein Rockmusikurs (bei den „Insisters“ - Berliner Frauenrockband) angeboten. Täglich gab es die Möglichkeit, sich zu entspannen in dem von Lisa Marlin geleiteten Kurs „Atmen und Tönen“ durch Massagen, Bewegungs- und Atmungsübungen und Vokaltönen.

Neben Vorträgen über die allgemeine Situation der Frau in der Musik und der inneren und äußeren Behinderungen ihrer musikalischen Kreativität berichtete Adriane Muttenthaler insbesondere über Frauen im Jazz. Anhand von Musikbeispielen und kurzen Biographien z. B. über „The International Sweethearts of Rhythm“, die Trompeterin Valaida Snow, die Pianistin Lil Hardin-Armstrong, die Komponistin und Pianistin Mary Lou Williams u. a. gab sie einen interessanten und beeindruckenden Einblick in die Geschichte der Frauen im Jazz.

Ein großes Erlebnis wurde das einmalige Jazzkonzert mit Lauren Newton und Barbara Thompson. Mit ihrer stilistischen Vielfalt und der enormen Ausdruckskraft ihrer Stimme zog Lauren Newton das Publikum sowohl bei einem längeren Solo als auch beim freien Zusammenspiel mit der Rhythmusgruppe des Vienna Art Orchestras in ihren Bann. Im zweiten Teil stellte Barbara Thompson - begleitet von derselben Rhythmusgruppe - eigene Kompositionen vor, welche durch mitreißende Rhythmen und ihrem spannungsvollen, virtuellen Vortrag auf Flöte, Sopran-, Alt- und Tenorsax überzeugten. Am Ende des Abends spielten Barbara Thompson und Lauren Newton noch gemeinsam (zum ersten Mal übrigens) und führten durch ihr einfühlsames Miteinandermusizieren zum Höhepunkt.

Beim Abschlußfest, auf dem die Ensembles ihre Ergebnisse vorstellten, war es noch einmal für alle recht eindrucksvoll, nur Frauen auf der Bühne zu sehen. Hoffentlich folgen diesem ersten geglückten Versuch noch viele weitere Musikwochen für Frauen!

Lavenda Schaff / Christine Hörmann

Saxophonworkshop mit Barbara Thompson (rechts)

Foto: Brigitta Fritz



Jazz aktuell

Ein kleines, aber **nichtkonservatives** Festival

Praxis 1983

Von Mitte Februar bis Mitte März wurden die Jazzfreunde in Athen, Griechenland, mit Filmen und Konzerten auf Trab gehalten, Brennpunkt des Geschehens war das Praxis Jazz Festival 1983, das von Praxis Records (unter der Leitung von Kostas Yiannouloupoulos) und Sound Wave Ltd. in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Athen (Programmreferent Hartmut Geerken) organisiert wurde.

Es war das dritte Praxis Festival. Das erste, 1980, brachte Leo Smith, Sam Rivers, Dave Holland, John Tchicai, Peter Brötzmann und Han Bennink; beim zweiten, 1982, traten u. a. Jeanne Lee, Gunter Hampel, Jemeel Moondoc und griechische Musiker auf. Beim diesjährigen Festival gab es an zwei Abenden Jazz-Film-Workshops und an vier Abenden Musik: Globe Unity spielte zweimal, ein Konzert mit dem Don Pullen-George Adams-Cameron Brown-Dannie Richmond-Quartett war Hauptprogrammpunkt, und ein Abend war griechischen Musikern gewidmet.

Mit Film-Workshops ein Festival zu eröffnen ist ein Risiko. Doch sie waren gut besucht und kamen gut an. Jazzfilme haben ihren Wert, aber es sind schließlich doch nur Filme. Trotz ihres Erfolgs beim Praxis Festival waren sie mehr als Auftakt zu den Konzerten gedacht. Die ersten waren die von Globe Unity am 17. und 18. Februar, bei denen die Veranstaltungshalle des Goethe-Instituts bis auf den letzten Steh- und Sitzplatz belegt war. Die Gruppe spielte zwei Sets pro Abend, jeder Set ein Ein-Stunden-Stück. Globe Unity spielt guten Free Jazz und der Sound gewinnt durch die Zusammensetzung der Gruppe und die Persönlichkeiten der Musiker. Sie sind ein Hochgenuß für Ohren und Augen.

Mit drei Posaunen und einer Tuba ist Globe Unity tiefenlastig, wie verschiedene Bands von Gil Evans. Die Posaunisten Johannes Bauer und Günter Christmann spielen laut, oft mit halsbrecherischer Geschwindigkeit, während der mit Beifall begrüßte Albert Mangelsdorff sein Horn Richtung Fußboden hält und leise, oft fast unhörbar bläst. Der Tubaspieler Bob Stewart, der mit Charles Mingus arbeitete, fällt bis auf seine Solos wenig auf, dann aber bringt er gedankenreiche zarte Linien, die man von einer Tuba nicht zu hören erwartet. Kenny Wheeler und Toshinori Kondo, die beiden Trompeter, sind Gegensätze. Wheeler ist von allen Musikern der am meisten introvertierte, und mit seinen Achtelnoten-Läufen und seinem prächtigen Ton ist er der Solist, der dem

Bop am nächsten steht, ganz besonders wenn er Flügelhorn spielt. Kondo dagegen ist der am stärksten extrovertierte der elf Musiker und eine Ein-Mann-Band für sich. Er springt auf der Bühne hin und her und schiebt sich zwischen die anderen Musiker, während sie mit ihm zusammen improvisieren oder ihn mit Riffs unterstützen, er spielt die Trompete offen und gestopft, mal spielt er sie nur mit Dämpfer und greift dann zu einer Vogelpfeife für Kinder, aus Plastik, mal spielt er beide zugleich.



Der am stärksten extrovertierte Solist des **Globe Unity Orchesters: Toshinori Kondo**
Foto: Hans Kumpf

Die beiden Saxophonisten ähneln sich. Gerd Dudek und Evan Parker, die beide Tenor und Sopran spielen, geben langen melodischen Linien den Vorrang. Sie sind echte Solisten. Parker beherrscht die 'circular-breathing'-Technik von Harry Carney und Roland Kirk, so kann er ein Solo vielleicht 10 Minuten ohne Atempause durchhalten. Nach dem Solo geht jeder betont ruhig in die Gruppe zurück.

Die Rhythm section unterstützt die andern durchweg, doch Pianist Alexander von Schlippenbach, Bassist Alan Silva und Schlagzeuger Paul Lovens spielen auch solo. Der erstere ist besonders eindrucksvoll bei rasendem Tempo; der zweite ist ein wunderbar erfindungsreicher Musiker; der dritte spielt, wie Kondo, eine Vielzahl von Instrumenten einschließlich einer Säge und einer Radkappe.

Globe Unity ist eine europäische Gruppe, Stewart und Silva sind die beiden einzigen Nordamerikaner, die außerhalb ihres Heimatgebiets nicht überall bekannt sind. Es ist nichtsdestoweniger eine hervorragende Gruppe, die durchaus breitere Anerkennung verdiente.

Das Goethe-Institut hätte die zum nächsten Konzert am 28. 2. zu erwartende Zuhörerschaft nicht unterbringen können, deshalb fand es im Orpheus-Theater statt, dem größten Saal in Athen. Und das war gut so: fast alle Karten waren verkauft. Vorgestellt wurde das Pullen-Adams-Brown-Richmond-Quartett, eine der besten Gruppen der letzten fünf Jahre. Die Musiker versuchen nicht die Musik oder Stimmung von Charles Mingus nachzuahmen oder aufzufrischen, aber da alle, au-

ßer Brown lange zur Mingus Band gehört haben, repräsentiert das Quartett die echte 'Mingus Dynasty'. Einige Gruppen fangen nach ein oder zwei Jahren an, immer weniger anspruchsvoll zu spielen und ruhen sich auf ihren Lorbeeren aus. Das ist bei diesem Quartett gewiß nicht der Fall. Zwar spielt es Stücke der letzten Platten (man kann den Anlaß verstehen und doch rührt sich in uns etwas dagegen), zwar ist Richmonds Gequassel - auch wenn es das Publikum entzückt - wirklich überflüssig, nichtsdestotrotz ist das Improvisationsniveau so hoch und die Integrität der Gruppe so groß, daß jedes Auftreten meisterhaft und denkwürdig ist.

Das äußere Erscheinen der Gruppe ist seltsam, verblüffend. Brown trägt Anzug und Krawatte, Adams ein offenes Hemd und eine muslimische Gebetsmütze, Richmond Cowboyputz und Pullen einen Smoking. Sie sind ernst aber nicht düster, Brown und Richmond lassen eine Koboldhaftigkeit vermuten, die den Geist hebt. Der erste der beiden Sets begann unerfreulich. Der Sound war so unausgewogen, daß der Bass überlaut und das Piano

kaum zu hören war. Nach dem ersten Stück unterbrach Pullen das Konzert. Zehn Minuten später, nach einer Korrektur der Balance, ging die Musik weiter. Nach dem zweiten Set verlangte das Publikum eine Zugabe, die es auch erhielt.

Wenn auch von Brown und Richmond gelegentlich ein gutes Solo zu hören war, so waren doch Adams und Pullen, wie erwartet, die Hauptsolisten. Adams ist auf dem Tenor und auf der Flöte gleich stark. Er ersterem hat er etwas von einem Sonny-Rollins-Schüler, mit einem männlichen, breiten, oft verletzenden Ton. Auf der Flöte ist er geschmeidig und doch kraftvoll. Er ist auch ein erstaunlicher Bluessänger. Der akrobatische Pullen ist ein ausgezeichnete Hintergrund für Adams, er schafft Coltrane-ähnliche Klangflächen mit seiner Dreihändetechnik: linke Hand, rechte Hand und Rücken der rechten Hand. Die mit Pullens Spiel vertrauten Hörer kennen diese Technik gut, aber für den Neuling ist sie so etwas wie ein Wunder. Sein Ziel ist es offenbar, die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten auf dem Piano zu erweitern, dadurch daß er mehr Noten spielt als bisher für möglich gehalten wurde. Zuerst hat man den Eindruck, daß er rein zufällig die Tasten mit dem Handrücken schlägt, aber bald bemerkt man, daß er immer die Kontrolle behält, daß er nur die Noten spielt, die er spielen will. Wenn an Pullen überhaupt etwas bemängelt werden kann, dann höchstens, daß er seine Technik überbetont. Jedoch jede Zügelung seiner Notenzurzbäche würde vereiteln, was er zu erreichen versucht. Mehr ist mehr.

Praxis schloß eine Woche später, am 7. März, mit einem Abend mit vier griechischen Duos im Alambra-Theater. Es würde jedem Lokaltalent schwerfallen, als Berufsmusiker einer Gruppe wie dem Pullen-Adams-Brown-Richmond-Quartett zu folgen, doch die Musiker waren gut. Folgende Duos traten auf: Minas Alexiades und Vasilis Papavasileou, Petras Protopappas und Nikos Toulaiatos, Dimitri Zaphirelis und Andreas Georgiou, und Giorgos Hatzemihelakis und Vasilis Papavasileou. Den Festivalveranstaltern gebührt Dank dafür, daß sie diesen Musikern Gelegenheit gaben, sich in großem Rahmen vorzustellen. Praxis ist kein Newport oder Monterey. Es ist ein kleines Festival. Aber es ist sehr gut, und es ist, was überraschen mag, nicht konservativ. Es ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie begeisterte Jazzfreunde (Yiannoulououlos und Geerken) mit beschränkten Mitteln und weitab von den Jazzmetropolen der Welt hervorragenden Jazz präsentieren können und ein Interesse daran zu wecken verstehen bei einem scheinbar uninteressierten Publikum. Ihre Anstrengungen und ihre Risiken wurden reich belohnt.

: :-• Frank Benjamin

Kreiskulturhaus Lichtenberg

Gitarre im Jazz

Die DDR hat wie kaum ein anderes Land in den letzten Jahren das Diaspora-Dasein in Sachen Jazz überwunden; ein vitaler Aufschwung ist zu verzeichnen, der Polen, einst führendes Jazzland in Osteuropa, unbestritten von der ersten Stelle gedrängt hat. (Jazz findet dort, nebenbei bemerkt, kaum mehr statt, soweit man mündlichen Berichten Glauben schenken darf).

Die DDR jedenfalls öffnete für Tourneen westlicher Musiker ihre Grenzen, für östliche entsprechend. Vielsagend war Mitte der siebziger Jahre der Jazz als Kulturträger entdeckt und gefördert worden (Jürgen Engelhardt und andere haben darüber ausführlich berichtet). Hiervon legen Konzerte wie „Jazz in der Kammer“ oder das alljährliche Festival „Jazzbühne Berlin“ berechtigt Zeugnis ab und das JP berichtet regelmäßig über diese beiden Ereignisse internationalen Zuschnitts..

Einheimische Musiker werden vorwiegend im „Haus der jungen Talente“ sowie in den bezirklichen Kreiskulturhäusern der Hauptstadt Berlin/Ost vorgestellt. Im Kreiskulturhaus Lichtenberg, das neben vielen anderen kulturellen Aktivitäten auch Jazz im Programm hat, wagte man sich jüngst an das anspruchsvolle Thema „Gitarre im Jazz“. Zwischen den beiden Eckpfeilern Avantgarde und Swing sollten verschiedene Gitarrenspielweisen die Entwicklungen und Möglichkeiten dieses Instruments aufzeigen. Die Veranstaltung hatte allerdings keinen repräsentativen Charakter, der war von vornherein schon durch den Ausfall von „Joe“ Sachse - er war in Schweden auf Tournee - nicht mehr gegeben. Dem Anspruch der Information, dies sei der Gerechtigkeit halber vermerkt, auch wenn die musikalischen Ergebnisse nicht gerade glänzend waren, wurde man insofern gerecht, als wirklich unterschiedliche Spielweisen aufgezeigt wurden. Die an die drei Auftritte sich anschließenden Jazzerbefragungen allerdings vernebelten in ihrer Oberflächlichkeit mehr, als daß sie erhellten. Da ging manches in bierseligem Gelächter unter. Der Abend begann vielversprechend mit Uwe Kropinski, dem wohl zur Zeit meistdiskutierten Jazzmusiker in der DDR. Gitarrist Kropinski, am Beginn des vierten Lebensjahrzehnts stehend, verdiente sich erste musikalische Spuren in verschiedenen Rockformationen, die ihm jedoch bald zu langweilig wurden. Erst spät fand er zum Jazz. In Conrad Bauers Gruppe „Fez“ machte er schlagartig durch seine unkonventionelle Spielpraxis auf sich aufmerksam, die in ein rhythmisches Gerüst eingebettet ist, dessen Ursprung etwa

zwischen Südamerika und Spanien angesiedelt sein könnte.

Es sind nicht so sehr Gitarrenkollegen für Kropinski Vorbilder, er nennt etwa Derek Bailey, sondern vielmehr „Baby“ Sommar, der afrikanisch inspirierte Trommler, und der sich besonders intensiv einsetzende Posaunist Conrad Bauer. Seit Anfang der 80er Jahre tritt Kropinski auch als Solist auf, stets voller Hingabe und Konzentration. Im Westen hatte man im vergangenen Jahr bei „Jazz Ost West“ in Nürnberg Gelegenheit, ihn live zu hören. Er ist, dies wurde einmal mehr deutlich, souverän im Umgang mit allerlei Gitarrenspielweisen, dem Flamenco ebenso verpflichtet wie dem Blues. Nicht nur wird zitiert, Melodien klingen an, bekannte und unbekannte, verwischen in fließendem Übergang. Klassisches klingt mitunter an, ironisch freilich. Das Ganze wird zusammengehalten von einem dramaturgischen Aufbau, der mit ausgefeilter Technik einhergeht. Nie geschieht sie um ihrer selbst willen, stets führen der Wechsel zwischen filigranem Soviel und hartem Akkordanschlag in verschiedene musikalische Welten. Überzeugend vor allem auch das unglaubliche rhythmische Gespür dieses introvertierten Gitarrenkünstlers. Man muß Uwe Kropinski, diesen sensiblen Internationalisten auf der Gitarre, einfach gehört haben!

Mit weniger Profil präsentierte sich der zweite Gitarrist des Abends, Lothar Fiedler. Seine elektrischen Experimente kamen in der Formation „Fine“ wenig zum Tragen. Es mag an der kollektiven Konzeption dieses Trios gelegen haben, dem gemeinsamen Erfahren musikalischer Abläufe oder dem Ausloten instrumentaler Tugenden. Es wurde jedoch ein krampfhaftes Abarbeiten an festen Strukturen, die musikalisch zerblasen wurden. Die Suche nach gemeinsamem Ausdruck, sie wollte nicht so recht gelingen. Saxophonist Dietmar Diesner gefiel sich in hohen Oktaven, Bassist Christoph Winkel zerzupfte in bekannter Manier manches Free-Jazz-Klischee und produzierte dabei selber welche. Bei so geringer Interaktion war es für die beteiligte Tänzerin, „Musik und Bewegung“ war das fast vergessene Thema, schwierig, Abläufe auszudrücken, zu formen. So zog sie es verständlicherweise vor, sich unter umherliegenden Gegenständen zu verstecken, um dann vorzeitig abzutreten. Dies tat wohlweislich auch der Rezensent, nachdem zum Schluß das Edwin Sadowski Quartett (mit Heinz Becker) durch braves Wechselspiel von Melodie und Rhythmus die Konvention in das Kreiskulturhaus Lichtenberg brachte. Er verließ flugs den Saal, entschwand in der nahen S-Bahn, die ihn wieder gen Westen brachte.

:-• Reiner Kobe

Jazz aktuell

Musiker werden initiativ

Gießen-jazzig

Gießen und der Jazz - da fällt dem Kenner von zeitgenössischem Jazz Ekkehard Jost und die Formation Grumpff ein. Die Stadt an der Lahn mag dadurch als ziemlich „jazzig“ angesehen werden. Doch dies täuscht. Immerhin konnte Jost, der an der Gießener Universität eine Professur für Musikwissenschaft hat, als Praktiker viele seiner Studenten für avantgardistischen Jazz begeistern. Grumpff legte davon ohrenfällig Zeugnis ab und errang mit gewitzter und spielfreudiger Musik internationale Beachtung.

Inzwischen hat sich dieses Quintett aufgelöst, seine ehemaligen Mitglieder prägen aber immer noch wesentlich das Bild, vom Gießener Jazz. Wie andernorts verlaufen deren Aktivitäten fast unbemerkt von der breiten Öffentlichkeit. In Selbsthilfe wollen die Musiker diesem Mißstand begegnen. Das Stichwort heißt JAZZIG - Jazz Initiative Gießen. Über zwanzig Jazzler der verschiedensten Stilrichtungen haben sich in dem als gemeinnützig anerkannten Verein organisiert und sich zwei Hauptziele gesetzt:

Einerseits wollen sie eine gewisse Geschlossenheit der einheimischen Szene bewirken, beispielsweise durch die gemeinsame Organisation von Konzerten, durch Einrichtung regelmäßiger Treffen der Musiker und die Kooperation mit anderen Jazz-Initiativen. Das heißt, daß es primär darum geht, das Jazzleben in der 70 000-Einwohner-Gemeinde anzuspornen und mehr bzw. andersartige Auftrittsmöglichkeiten zu schaffen. Im Zusammenhang damit ergibt sich - zweitens - das Bestreben, in Gießen ein breiter gefächertes und größeres Publikum für den Jazz zu interessieren.

Nicht zuletzt aus diesem Grund ist als erste öffentliche Aktion ein Festival unter dem Motto „Die Gießener Jazzszene stellt sich vor“ geplant. An zwei Abenden (24. und 25. Juni 1983) spielen insgesamt zehn Gruppen, wobei das stilistische Spektrum von traditionellem Swing bis hin zum Avantgarde-Jazz reicht. Eine halbe Stunde sollen die Auftritte jeweils lang sein.

Wie gesagt, die Ex-Grumpff bilden die Kernmannschaft der jazzerischen Selbstdarstellung in der Uni-Aula Gießen. So wirkt Ekkehard Jost als Saxophonist in den „Grumpff-Rumpff“-Bands Carambolage sowie Triangle + Nak und - leitend - in dem Free-Jazz-Orchester Chromatic Alarm mit. Der Pianist Manfred Becker und der Perkussionist Johannes Oehlmann sind bei dem Ensemble Zeno beteiligt, das noch das tänzerische Moment einbezieht. Dominierend beim Quartett

Jazzica ist das Vibraphon; ebenfalls dem Swing verschrieben hat sich die Jugend-Jazz Big Band des Stadttheaters. Modernen Jazz machen Sequenz und das Eichberger Moritat Trio. In Richtung Rock Jazz geht das Quartett T + T, und dem Punk nicht abgeneigt ist das Frank Rühl Trio.

Kontaktadresse für die „JAZZIG“: Manfred Becker, Löberstraße 24, 6300 Gießen, Tel. 06 4117 27 32.

Gaby Michel + Hans Kumpf

Emotional beseelt, dennoch kopfgesteuert

Manfred Schoof Quartett

Manfred Schoof gehört zu den ganz Großen der deutschen Jazzszene. Solch vorausseilender Ruhm kann leicht zum Hemmschuh werden. Nicht so bei ihm. Er ist immer noch besser als man es erwartet hätte. Er enttäuscht nie, weiß sich immer wieder zu steigern. Ein Musiker von ungeheurer Konsequenz, ohne modischen Firlefanz, handwerklich ein Meister, persönlich eher bescheiden, ich nehme an als

Zählt zu den vielfältigsten und geschmackvollsten Bassisten: Sigi Busch

Foto: Eugen Hahn



Kollege ein äußerst angenehmer Mensch. Das teilt sich mit.

Er kam mit seinem Quartett, aber was er da herausholt ist nichts weniger als ein durch und durch gestalteter, gewaltiger Klangkörper, als schwebte ihm eine große, geschlossene Form vor, eine pulsierende, unendliche Melodie, ein magischer Zirkel („Magic Circle“), ein Kosmos sich überlagernder Schattierungen. Ich stelle ihn mir gut als Leiter einer - unkonventionellen - Big Band vor, so komplex und orchestral ist seine Auffassung, gleichzeitig subtil und voller Dynamik. Er ist in erster Linie Stilist und Gestalter.

Manfred Schoof - diesmal nur mit dem Flügelhorn - liebt das Herbe, verhaltene Lyrismen, abgedunkelte, oft melancholische Stimmungen. Dennoch hat seine Musik Biß und reißt mit. Mit Jasper van't Hof - neben Rainer Brüninghaus und Wolfgang Dauner wohl einer der zuverlässigsten und kompetentesten Keyboard-Spieler - hat Schoof geradezu einen Wunschpartner an seiner Seite, herausfordernd und einfühlend zugleich. Der Holländer agiert wie ein Tänzer auf den Tasten, voller Ideen und Einfälle, mit viel Farbe im Spiel. Feinsinniges, Sphärisches, Ekstatisches, die Macht der Kirchenorgel, das alles ist ihm zugänglich und verfügbar. Das Schöne, das er nicht ausspart, wirkt bei ihm nicht beschönigend. Er schafft mit weit ausholender Geste den musikalischen Horizont und den Himmel darüber. Schoof ist da der Falke, der sich im Blau verliert. Van't Hof kann es sich leisten, in Akkorden zu schwelgen, ohne albern zu wirken, er baut seine Tontürme und läßt sie mit derselben Selbstverständlichkeit wieder in sich zusammenfallen. Ein Akrobat und Jongleur, ob am Elektro-Piano, an der Orgel, am Synthesizer oder am Klavier. Er paßte wohl auch in die Mannschaft von Frank Zappa. „Flowers all over“, ein faszinierendes Thema.

Schoof und van't Hof zeigen, wie Aggressives und Weiches ein und derselben Natur entspringen können, wie emotional ansprechende, beseelte Musik dennoch kopfgesteuert und intelligent sein kann. Gerundet wird das Ganze von Baß und Schlagzeug. Sigi Busch zählt seit Jahren zu den vielfältigsten und stilistisch geschmackvollsten Bassisten, die ich kenne. Bei kaum einem hat dieses Instrument eine solche Fülle und Kraft. Nuanciert setzt er auf Originelles, Ungehörtes, Unerhörtes. Und das tut gut so. Sehr schön sein Solo mit „Gesang“. Drummer Joe Thönes fungiert als widerborstiges Gegengewicht zu den lyrisch-epischen Höhenflügen von E-Piano und Flügelhorn, damit ihrer herben Schönheit nicht ihr irdisches Verhaftetsein verlorengeht. Ein begeistertes Publikum. Ein Blues in f-moll als Zugabe.

Bernd Ogan



Besitzt eine gehörige Portion Drive: Clarence „Gatemouth“ Brown Foto: Martin Feldmann

In keinen festen Rahmen gepreßt

Clarence „Gatemouth“ Brown

Locker vom Hocker bearbeitete er seine Gitarre, eine alte „Gibson Firebird“. Die langen, knöchigen Finger schnellten am Griffbrett rauf und runter: Tempo, Tempo, Tempo! „Lesson 1 -how to play guitar“ hatte er gegenüber dem Publikum im gut besuchten Frankfurter Sinkkasten gewitzelt. Clarence „Gatemouth“ Brown, die schlaksige Gestalt im Texaslook, trieb die Band voran, die in der Besetzung Homer Brown, Tenorsaxophon, Bill Samuel, Alt-, Tenorsaxophon, Flöte, Joe Sunseri, Baritonsaxophon, Craig Wroten, Klavier, Miles Wright, Baß, und Robert Shipley, Schlagzeug, spielte. Kurzfristig stieg noch ein Trompeter ein. Und alle swingten sie, die Jungs von Cate's Express, die mit dem legendären Blues- und R & B-Mann vier Wochen lang in Deutschland, Holland, Belgien und der Schweiz auf Achse waren.

Wer vom 59jährigen Clarence Brown, der in Louisiana geboren wurde und später nach Texas übersiedelte, heute nur seine

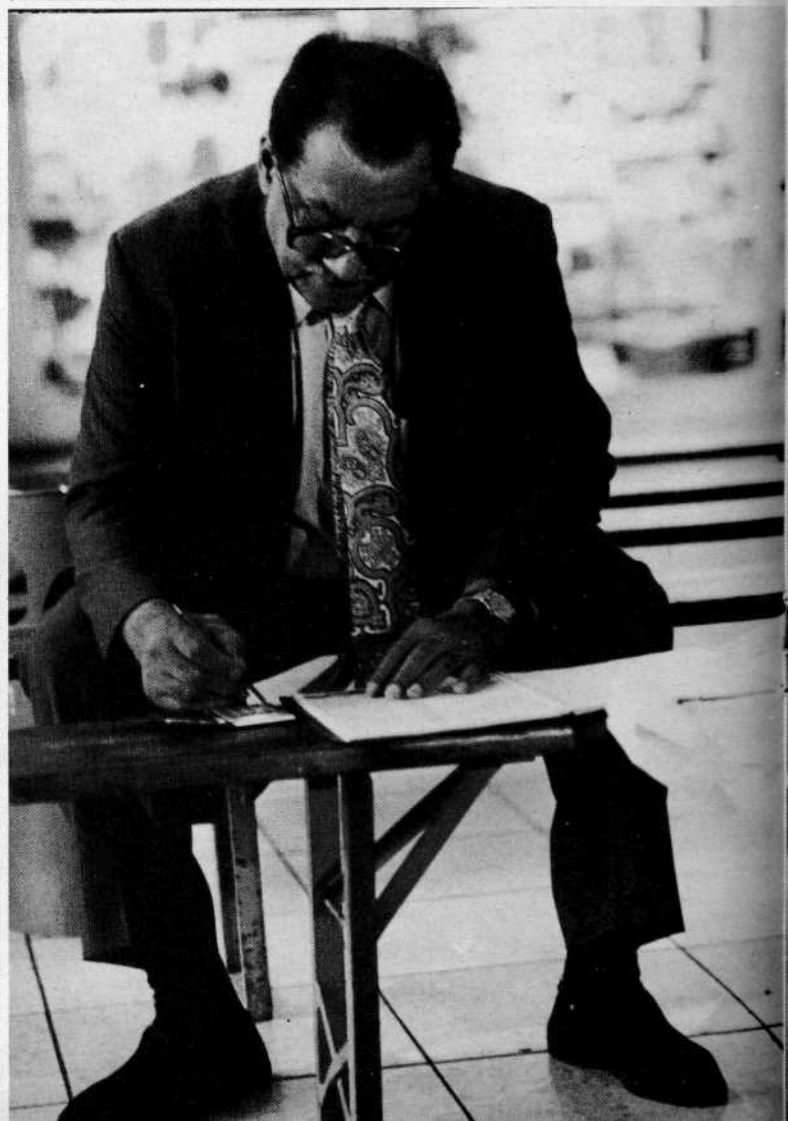
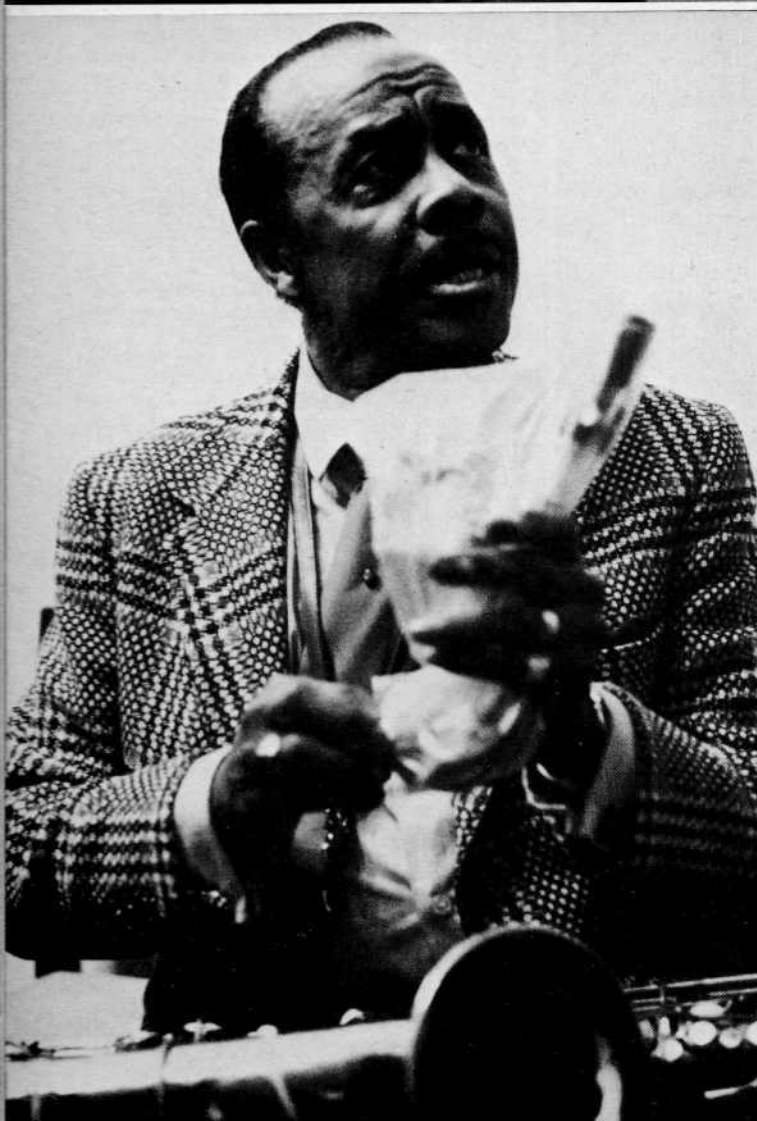
alten Blues, Shuffles oder Rocker wie „She walks right in“ erwartet, muß sich eines Besseren belehren lassen. „Gatemouth“ will in keinen festen stilistischen Rahmen gepreßt sein. Er stellt Stücke und Nummern vor, die ihm Spaß bereiten, ob Blues, Jazz, Cajun oder Country - Hauptsache, es ist eine gehörige Portion Drive drin. Dieses musikalische Konzept präsentierte er bereits auf einer Platte, die 1976 bei „Music is Medicine“ in den USA erschien und inzwischen in Berlin neu verlegt wird. Für diese Scheibe machte Brown beim Konzert in Frankfurt auch jede Menge Reklame, ebenso für seine beiden „Boulder“-Produktionen.

„Gatemouth“ mit der kraftvollen Stimme, der als Multi-Instrumentalist auch zur Geige und manchmal zur Mundharmonika greift, zählt zweifellos zu den Musikern, die den modernen elektrischen Blues maßgeblich beeinflusst haben. Ende der 40er und während der 50er Jahre belebte er die Bluesszene in Kalifornien. Mit T-Bone Walker lieferte er sich an der Westküste regelrechte „Battles of the blues guitar“, bis überfüllte Konzert- und Tanzsäle nahe vor dem Kollaps standen. Viele Rock- und Bluesinterpreten nahmen sich

„Gatemouth“ Brown schließlich zum Vorbild, weil sie besonders seine einmalige Gitarrentechnik und seine flotten, mitreißenden Nummern schätzten.

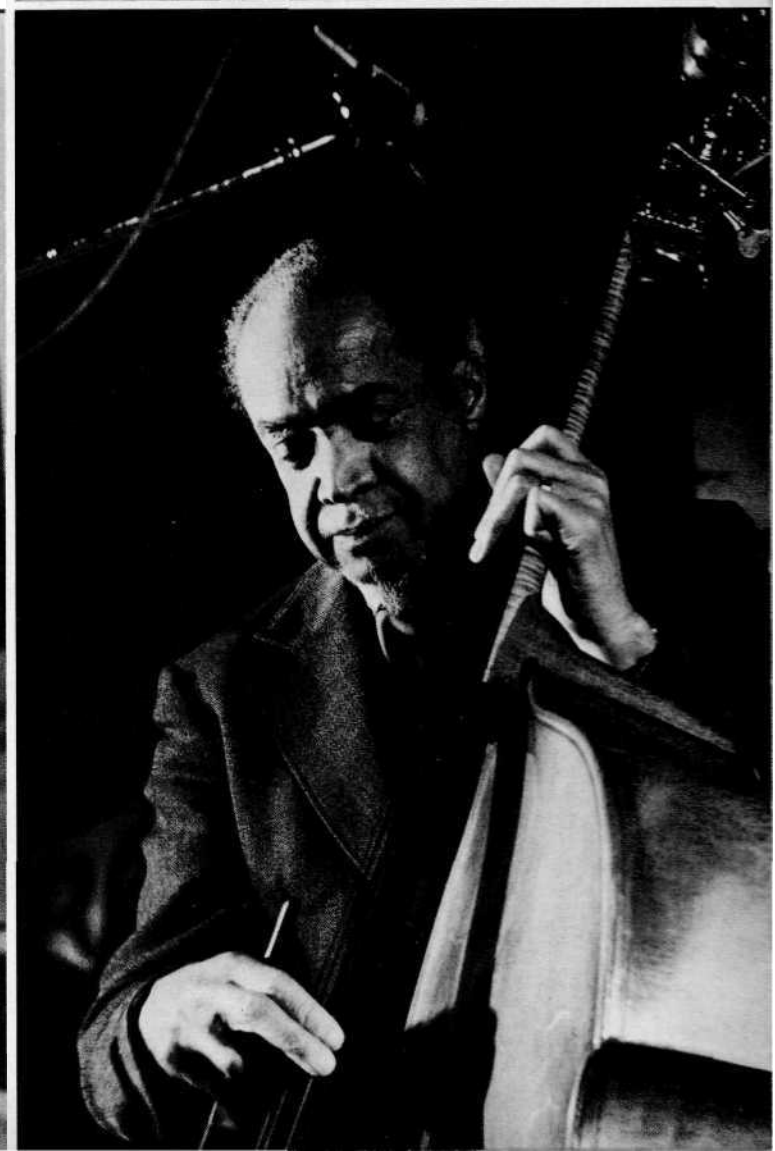
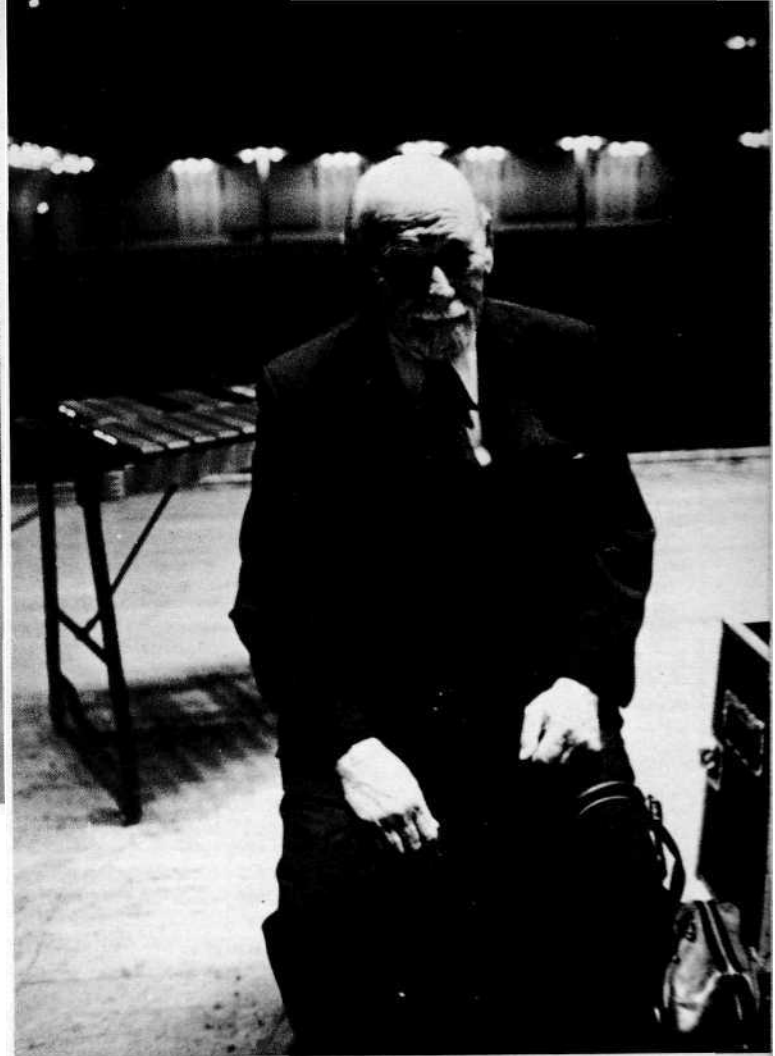
Doch zurück in den Sinkkasten. Wundern brauchte sich bald keiner mehr, daß Clarence Stücke von Duke Ellington und Count Basie ankündigte. Die Band wagte sich sogar an „All Blues“ von Miles Davis. Auch Cajun, Country, wie gesagt, und andere Folklorerichtungen kamen nicht zu kurz. Dann kramte „Gate“ wieder in der bewährten Blueskiste: „The drifter“ und „Sometimes I slip“. Clarence, take it easy and feel alright again!

Martin Feldmann





Die **Great Eight** wird vom 6. September bis 8. Oktober ihre zweite Europatournee bestreiten. Wieder werden mit dabei sein: (v. l. o. n. r. u.) Johnny Mince, Billy Butterfield, Buddy Täte, Teddy Wilson, Tal Farlow, Red Norvo, Sam Woodyard und Slam Stewart. (Fotos: Manfred Rinderspacher 1,2,4,5,7,8 und Frank Knittermeier 3, 6)



Jazz News

Kurse, Workshops, Seminare

Wie in den vergangenen Jahren findet auch 1983 wieder ein Jazzkurs in der Zentralen Arbeitsstätte der Musikalischen Jugend Deutschlands auf **Schloß Weikersheim** statt. Der Kurs läuft vom 26. Juni bis 2. Juli, ist für fortgeschrittene Amateure gedacht und bietet Instrumentalunterweisung, theoretische Unterweisung, Stil- und Improvisationsübungen, Arrangement/Rhythmik/Gehörbildung, Big Band, Workshops/Diskussionen/Konzerte. Als Dozenten wurden verpflichtet: Uli Beckerhoff, Trompete; Sigi Busch, Baß, Theorie; Peter Giger, Schlagzeug, Percussion; Wolfgang Engstfeld, Flöte, Saxophon; Eddy Maron, Gitarre; Otto Wolters, Klavier, Theorie; Jon English, Posaune. Ganz besonders angesprochen sind in diesem Jahr Interessenten an der Big-Band-Besetzung, die unter Leitung von Wolfgang Breuer arbeiten wird. Die Teilnahmegebühr inkl. Kosten für Unterkunft und Verpflegung im „Haus der Musik“ beträgt DM 298,-. Anmeldungen sind bis 1. Juni zu richten an das Generalsekretariat der MJD, Marktplatz 12, 6992 Weikersheim.

Der Förderkreis Freie Musik **Min-den** veranstaltet vom 19.-21. August einen **Perkussion-Workshop** unter Leitung des Wiener Perkussionisten Reinhard Flatischler. Ausgangspunkt des Kurses ist die körperliche Erfahrung und das geistige Erfassen grundlegenden Rhythmusselemente. Flatischler hat ein „Ethnic Percussions Projekt“ entwickelt, mit dem er seine Erfahrungen mit ethnischer Rhythmik, die er in Afrika, Indien, Korea, Südamerika und Kuba studiert hat, weitervermitteln will.

Kontakt: Förderkreis Freie Musik, Burkhard Schwier, Niedermehren 27 b, 4995 Stemwede 1. Einen **Kurs für improvisierte Musik** führt die Jazz-Aktion **Montpellier** vom 21. bis 31. August in der Domaine de Bessille in Montagnac, Herault, Frankreich, durch. Die musikalische Leitung übernahm Barre Phillips, als weitere Dozenten konnten gewonnen werden: Fred van Hove, Klavier, Radu Malfatti, Posaune, Thierry Maucci, Saxophone, Alain Joule, Schlagzeug, Percussion. Der Kurs, der für ca. 40 Fortgeschrittene gedacht ist, bringt Unterweisung in harmo-melodischer Struktur, Rhythmik, Instrumentenbeherrschung und vor allem in Improvisation. Kontakt: Jazz-Action-Montpellier, 9 rue du substantion, F-3400 Montpellier, Tel. 79 18 68. Das Gitarren-Studio Chris Flanger in **Mühiacker** führt im Juni zwei **Wochenendseminare** durch. Vom 11.-12. Juni unterrichtet Johnny Davis zusammen mit Toni Haug Funkytechnik für Gitarre und Baß, zudem werden Improvisationsanleitungen und Arrangements vermittelt. Voraussetzung: keine Anfänger, Notenlesen aber nicht erforderlich. Das zweite Wochenendseminar am 18. und 19. Juni

wird von Jack Bruce geleitet, dem Toni Haug und Chris Flanger assistieren. Das Seminarprogramm umfaßt „music from top to bottom“ Komposition, Arrangierbeispiele, Entwicklung der Rockmusik, Einzelunterricht für Baß und Klavier. Voraussetzungen: Studium oder professionelles bzw. halbprofessionelles Arbeiten sowie Englischkenntnisse. Das erste Seminar kostet DM 60,-, das zweite DM 70,-. Anmeldungen sind bis 6. Juni bzw. 14. Juni zu richten an das Gitarren-Studio Chris Flanger, Bahnhofstr. 15, 7130 Mühlacker, Tel. 0 70 41/4 33 88. Die Seminargebühren sind bis 8. bzw. 16. 6. zu überweisen auf das Konto 134963-1 der Volksbank Pforzheim (BLZ 666 900 00).

2. European Jazz Competition

Im Oktober wird in Leverkusen zum zweitenmal die European Jazz Competition der International Jazz Federation stattfinden. (Im Rahmen der Leverkusener Jazztage). Die Ausscheidungskonzerte werden am **12. und 13. Oktober** im Agam-Saal des Forums Leverkusen stattfinden und vom WDR aufgezeichnet. Interessierte Gruppen sollen ihre Anmeldungen möglichst früh abschicken. Eine international besetzte Vorentscheidungs-Jury wird unter den Einsendungen sieben Gruppen auswählen, die zu den Konzerten im Oktober eingeladen werden.

Dom Um Romao-Christy Doran haben sich nach der Auflösung von OM zum Duo formiert. Der aus Rio de Janeiro stammende Percussionist will im Juni wieder nach Europa kommen und mit dem Gitarristen in Deutschland, Österreich, der Schweiz, England und Schottland gastieren. Im September wird das Duo durch den Bassisten Bobby Burri erweitert. Kontakt: Christy Doran, Mühlemattstr. 1, CH-6004 Luzern, Tel. 22 25 39. **SOH** gastiert im August in Skandinavien. Im Oktober und November wollen Alan Skidmore, Toni Oxley und Ali Haurand zusammen mit Kenny Wheeler wieder in Deutschland auftreten. Kontakt: Connexion. Tel. 0 21 62/1 84 08. **Herbie Mann** trat kürzlich sein insgesamt 5 Wochen dauerndes Engagement im Saratoga Room des American Stanhope Hotels, Ecke Fifth Ave./81. Straße in New York an. The Family of Mann, wie der Flötist seine Gruppe nennt, besteht aus dem Gitarristen Lou Volpe, dem Bassisten Frank Gravis und dem Schlagzeuger Richie Morales.

Sonny Rollins erlitt am 26. April bei seinem Konzert in der Town Hall in New York einen Kollaps. Bei „Billie's bounce“, das er mit dem Stargast Wynton Marsalis blies, brach Rollins zusammen. Wie es heißt, leidet der Tenorsaxophonist an zu hohem Blutdruck. Seine Frau Lucille ließ verlauten, daß sich Rollins mit seinen fortwährenden Auftritten allzuviel zugemutet habe.

Der Kölner Jugendpark e. V. veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Jazzhausinitiative Köln und der Pro Jazz e. V. vom 15. - 21. August einen Jazzworkshop. Inhalte sind Instrumentalunterricht, Rhythmik, Musiktheorie, Arrangement, Ensemblespiel. Als Referenten wurden Mitarbeiter der Offenen Jazzhausschule gewonnen: Uli Juffa, Posaune, Trompete, Gerhard Veeck, Saxophon, Flöte, Hinrich Frank, Klavier, Rainer Lipsius, Gitarre, Rainer Linke, Baß, Leonard Gincberg, Schlagzeug, Percussion. Der Workshop kostet DM 100,-, kostenlose Übernachtungsmöglichkeiten sind vorhanden. Anmeldungen bis 30. Juni an: Kölner Jugendpark e. V., z. Hd. André Maletz, Sachsenbergstr./Rheinpark, 5000 Köln 80, Tel. 81 11 98

Anmeldungen können von allen in Europa residierenden Gruppen mit maximal sieben Mitgliedern, von denen keiner vor dem 30. Juni dieses Jahres 30 Jahre alt werden darf, abgegeben werden. Ob die Musiker Profi- oder Amateur-Status haben, ist unerheblich. Anmeldeformulare könnten unter der u. a. Adresse angefordert werden und müssen vollständig ausgefüllt mitsamt einer Cassette von 20 bis 30 Minuten Länge bis zum 30. Juni abgeschickt werden an die International Jazz Federation, Festival-Sekretariat, Postfach 640 157, 5000 Köln 60.

Charly Antolini wird vom 15. - 30. September mit dem Keyboardspieler Jörg Reiter, dem Bassisten Wolfgang Schmid und dem Percussionisten Nippi Noya Musik von seiner Direkt-Schnitt-LP „Knock out“ in Konzerten präsentieren. Kontakt: Concertbüro Kamen, Flözweg 26, 4618 Kamen 1, Tel. 0 23 07/1 70 94. Das **Grubenklangorchester** hat am 3. Mai in Köln zusammen mit dem Hamburger Kabarettisten Achim Konejung eine Platte aufgenommen, die neun Songs von Konejung enthält, für die Georg Gräwe die Arrangements schrieb. Zudem spielten noch mit: Horst Grabosch, Trompete, Peter Herborn, Posaune, Stefan Beckers, Tuba, Theo Jörgensmann, Klarinette, Eckhard Koltermann, Bass-Saxophon, Bassklarinette, Hans Schneider, Bass, Ingo Marmulla, Gitarre und Achim Krämer, Schlagzeug. Am 24. tritt das Grubenklangorchester bei „Jazz in the garden“ in Berlin und am 25. 6. auf dem Isenbergplatz in Essen auf. Danach wird das Orchester in Köln die Nachfolge-Platte zu „Bergmannsleben“ aufnehmen. Für diesen Anlaß hat Gräwe Musik von Robert Stolz, Franz Lehar, Richard Wagner und Georg Bizet bearbeitet. Kontakt: Georg Gräwe, Viktoriastr. 59, 4630 Bochum. The **Duke Ellington Orchestra** unter Leitung von Mercer Ellington stellte sich kürzlich an vier aufeinanderfolgenden Abenden im Red Parrot Club in New York vor.

Jimmy Mundy starb am 24. April im Alter von 75 Jahren im New Yorker Roosevelt Hospital an Krebs. Der aus Cincinnati, Ohio, stammende Arrangeur arbeitete von 1929 - 1936 für das Earl Hines Orchester, danach für Benny Goodman, Count Basie und Paul Whiteman. Nach einem kurzen Intermezzo mit eigener Band, betätigte er sich als freischaffender Arrangeur für verschiedene kommerzielle Bands in New York und Hollywood.

Rachel Gould trat während ihres USA Aufenthaltes mit dem Woody Herman Sextett im „Fat Tuesday“ in New York auf. Pläne für eine gemeinsame Plattenaufnahme im nächsten Jahr wurden erwogen. Die in Deutschland lebende amerikanische Sängerin wird mit dem Woody Herman Orchestra beim Northsea Festival singen. Am 3. Mai machte Rachel in Nürnberg Studioaufnahmen, für die Willy Ullrich die Arrangements schrieb, drei Tage später gab sie in Osnabrück ein Live-Konzert mit der NDR Studio Big Band, anschließend daran reiste sie nach Hilversum, wo sie am 9. Mai eine Sendung für den AVRO mit der Sky-masters Big Band bestritt. Im Juni und Anfang Juli ist Rachel mit dem Larry Porter Trio auf Tournee, im August stehen Auftritte in Italien auf dem Programm. Am 29. September wird Rachel Gould mit Peter Herbolzheimer eine Live-Aufzeichnung in Baden-Baden machen, darauf einige Termine in Deutschland wahrnehmen und ab 8. Oktober in der DDR gastieren. Im November reist die Sängerin wieder in die USA, um dort eine Zeitlang zu arbeiten. Kontakt: Andreas Möbius, Postfach 1909, 7990 Friedrichshafen, Tel. 4210 64. **Preise der deutschen Schallplattenkritik** ergingen nach der vorliegenden Vierteljahresliste unter Jazz an folgende LPs: Alberta Hunter: The Glory of Alberta Hunter, CBS 85 606, Pirchner/Pepl/de Johnette, ECM 1237, und Sarah Vaughan: Crazy and mixed up, Pablo Today 2312-137.

Hubert Waldner hielt am 11. Mai in Wien in einer gemeinsamen Veranstaltung mit dem Kulturreferat der Hochschülerschaft einen Jazzensemblekurs für klassische Instrumentalisten. Waldner ist Absolvent der Grazer Jazzabteilung und derzeit Lehrbeauftragter an der Wiener Musikhochschule. **Woody Shaw**, Amina Claudine Myers, Chris Anderson, George Coleman, Hilton Ruiz, Major Holiday und Walter Perkins gehörten zu den Jazzstars, die am 6. Mai bei einem Mary Lou Williams Memorial im Symphony Space auf dem Broadway auftraten. **Jean-Paul Brun** zeigte im März und April im Nouveau Theatre in Beifort seine Foto-Ausstellung „Visages du jazz contemporaine“. Unter anderem waren dort Fotos von Jimmy Lyons, Leo Smith, Joe McPhee, Steve Potts, Dannie Richmond, Don Pullen, Cecil Taylor und das World Saxophone Quartet zu sehen.

The Great Eight, die Gruppe mit dem Trompeter Billy Butterfield, dem Klarinettenisten Johnny Mince, dem Saxophonisten Buddy Tate, dem Gitarristen Tal Farlow, dem Vibraphonisten Red Norvo, dem Pianisten Teddy Wilson, dem Bassisten Slam Stewart und dem Schlagzeuger Sam Woodyard, geht vom 6. September bis 8. Oktober zum zweiten Mal in diesem Jahr auf Europatournee. Zu diesem Zeitpunkt wird auch eine Schallplatte vorgelegt, die die großen 8 im Frühjahr dieses Jahres in Europa aufgenommen haben. Am 11. September soll die Great Eight in der Live-Übertragung des ZDF im Rahmen der Sendereihe „Das Sonntagskonzert“ von der Funkausstellung zu sehen sein.

The Jazz Doctors - das sind der Geiger Billy Bang, der Tenorsaxophonist Frank Lowe, der Bassist Peter Kowald und der Schlagzeuger Rashied Ali - werden vom 8. - 27. September wieder auf Tournee gehen. Kontakt: Mynke Gerritsen, Coendersweg 36 a, N-9722, GH Groningen, Tel. 26 54 89.

Movements nennt der Pianist Matthias Horndasch seine neue Gruppe, die hauptsächlich eigene Kompositionen spielt und neuen Jazz mit rockigen Elementen bietet. Zur Besetzung dieser Formation, die im Sommer ihre Konzerttätigkeit aufnehmen wird, gehören noch der Trompeter Jens Mar-nowsky, der Altsaxophonist Frank Erhoff, der Bassist Manfred Sauga und der Schlagzeuger Wolfgang Dahlke. Kontakt: Matthias Horndasch, Weidestr. 9, 3000 Hannover 91, Tel. 05 11/21 21 45.

Jochen Smiles, die Modern Jazz Gruppe aus dem Ruhrgebiet, hat ihre erste Platte aufgenommen. Das Sextett besteht aus dem Trompeter Jochen Schmidt, dem Tenorsaxophonisten Tobias Delius, dem Tubaspieler Stefan Bekkers, dem Pianisten Winfried Sliiters, dem Bassisten Ralph Spill und dem Schlagzeuger Kurt Mick. Kontakt: Jochen Schmidt, Am Kortländer 12, 4630 Bochum, Tel. 02 34/6 44 95.

Catherine Basie, die mit Count Basie über 40 Jahre verheiratet war, starb am 11. April an einem Herzschlag im Haus der Basies in Freeport, Grand Bahama Island, im Alter von 67 Jahren. Catherine Basie, die sich unermüdlich für soziale Belange der Urban League und der Council Guilds eingesetzt hatte, hat eine Tochter aus der Ehe mit Count sowie vier Pflegekinder.

Max Roach lieferte die Musik zu „Intuitive Momentum“, einem Tanzstück, in dessen Mittelpunkt die Tänzer Bill T. Jones und Arnie Zane standen und das in der Brooklyn Academy of Music in New York aufgeführt wurde. **Sense**, die Gruppe mit Kenny Wheeler, Tom van der Geld, Gerd Dudek, Ali Haurand und Edward Vesala, geht im August und September auf Tournee. Kontakt: Connexion. Tel. 0 21 62/1 84 08.

Die RIAS-Jazzredaktion plant für die kommenden Monate folgende Konzertmitschnitte und Produktionen: Zu einem „Jazz-Konzert im RIAS-Studio 10“ am 3. 6. wurde der Münchner Sänger Ala Heiler, der vom Götz Tangerding Trio begleitet wird, eingeladen. Zu Mitschnitten für die Reihe „Jazz von nebenan“ kommt es bei den Gastspielen des Bandoneonspielers Juan Jose Mosalini am 6. 6. im „Quartier Latin“, des neuen Yosuke Yamashita Quartetts am 23. 6. im „Quasimodo“, der George Gruntz Concert Jazz Band am 7. 7. im „Quartier Latin“ sowie des Trios Matthias Frey - Wolfgang Tiepold - Trilok Gurtu am 27. 9. im „Quasimodo“.

Big Nick Nicholas, leitete zusammen mit seinem Saxophonkollegen Arnett Cobb vor kurzem ein Quintett im „FatTuesdays's“ in New York.

Georg Gräwe hat von der Stadt Unna den Auftrag zu einer Komposition erhalten, die am 23. September in der Stadthalle in Unna unter dem Motto „Ruhmusikanten - Eine kleine Stadtmusik“ uraufgeführt werden soll. Die Ausführenden sind der MGv Liedertafel Colonie, Unna, der Orchesterverein „Gut Ton“ Duisburg-Hamborn und das Grubenklangorchester. Zuvor wird Gräwe mit dem Trompeter Horst Grabosch, dem Tubaspieler Melvyn Poore, dem Bassisten Hans Schneider und dem Schlagzeuger Achim Krämer vom 10.-12. und 16.-18. Juni im Hamburger Klecks Theater gemeinsam mit Achim Konejung ein aus Kabarett und Jazz gemischtes Programm bieten.



Arbeitet an einer Auftragskomposition der Stadt Unna: Georg Gräwe

The Stars of Faith, The Barrett Sisters, The Nightingales, Rev. Robert Mayes u. a. gehören zu den Gospelgruppen, die am 9. Juli im Rahmen des Deutschamerikanischen Sommers '83 in der Wald-bühne in Berlin auftreten. Die Gruppen können auch einzeln für verschiedene Auftritte gebucht werden. Kontakt: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

David Amram hat unter dem Namen „Latin Jazz Celebration“ eine Platte für Musican aufgenommen, bei der sich der Komponist und Multiinstrumentalist mit u. a. Machito, Paquito d'Rivera, Candido und David „Fathead“ Newman vorstellt. Amram spielt mit seinen Freunden darauf Standards wie Ellington-Strayhorns, „Take the A train“, aber auch eine Originalkomposition, die „Celebration“ überschrieben ist.

George Gruntz konnte für die 83er-Ausgabe seiner Concert Jazz Band, die vom 29. Juni bis 10. Juli auf Tournee ist, folgende Musiker gewinnen: Bill Pusey, Tom Harrell, Marcus Belgrave, Palle Mikkelsen, Trompeten, Peter Gordon, Tom Varner, Frenchhorns, David Barger, Julian Priest, David Taylor, Posaunen, Howard Johnson, Tuba, Bariton-saxophon, Baßklarinette, Charlie Mariano, Ernst-Ludwig Petrowsky, Seppo Paakkunainen, Saxophone, Dino Saluzzi, Bandoneon, Marc Egan, Baß, Bob Moses, Schlagzeug. Es singt Sheila Jordan. Kontakt: Euromusic, CH-4106 Therwil.

Das **Quartett Commun** geht vom 7.-16. Juni auf Straßenkonzertreise durch Süddeutschland und die Schweiz, um mit seiner Musik - einer Mischung aus Afro-, Latin- und europäischem Jazz - einmal ein allgemeines Publikum zu erreichen. Ab Spätsommer nimmt dann das Quartett, zu dem jetzt der Tenorsaxophonist Ingo Erhoff gehört, seine Clubgastspieltätigkeit auf. Kontakt: Matthias Horndasch, Weidestr. 9, 3000 Hannover 91, Tel. 0511/21 21 45.

Oscar Klein hat eine neue Chicago-Stil Jazzgruppe unter dem Namen Oscar Klein International Jazzband zusammengestellt. Zu ihr gehören: der Saxophonist und Klarinetist Andre Beeson, der Posaunist Walter Leibundgut, der Gitarrist Lino Patruno, der Bassist Vinzenz Kummer und der Schlagzeuger Gregor Beck. Klein spielt derzeit auch wieder mit Philadelphia Jerry Ricks im Duo. Der Trompeter und Gitarrist hat bei Pick International in Zürich zwei Platten vorgelegt, „Jazz for dancing“ mit dem kürzlich verstorbenen Pianisten Hans van der Sys und „Blues for dancing“ mit Henri Chaix, Klavier, Gregor Beck, Schlagzeug und Isla Eckinger, Baß. Kontakt: Oscar Klein Productions, Brodlaube 2, CH-4310 Rheinfelden AG, Tel. 87 36 70.

Mombasa, die Gruppe des in Berlin lebenden amerikanischen Posaunisten Lou Blackburn, reist in den nächsten Monaten zu 13 Festivals, die die Formation bis nach Sizilien hinunterführen. Von Ende September bis Mitte Oktober wird Mombasa in Deutschland auftreten. Kontakt: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47.

Thomas Reimer wird mit seinem Trio, zu dem der Bassist Peter Paul Freitag und der Schlagzeuger Wolfgang Haffner gehören, Anfang Juni einige Konzerte im Frankfurter Raum geben. Die Formation des Wiener Gitarristen spielt Electric Bebop. Kontakt: Peter Paul Freitag, Obere Seitenstr. 10, 8500 Nürnberg, Tel. 09 11/26 55 85.

Changes, die Gruppe mit Wolfgang Engstfeld, Uli Beckerhoff, Ed Kroger, Detlev Beier und Peter Weiss, gastierte in Mailand und Genua. Das Quintett wurde eingeladen, im nächsten Frühjahr Konzerte in Italien und Sardinien zu geben. Changes hat vor kurzem ihre dritte Platte aufgenommen. Kontakt: Ulrich Beckerhoff, Rheinstr. 10, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/59 12 28.

Lino Patruno und Oscar Klein haben im April für das Schweizer Fernsehen zwei einstündige Jazzshows produziert, die aus Live-Musik, Filmausschnitten, Photomontagen und Kommentaren bestanden. Die Sendungen waren Sidney Bechet und Eddie Condon gewidmet, deren Musik Patruno und Klein zusammen mit dem Posaunisten Walter Leibundgut, dem Klarinettenisten Francesco Forti, dem Pianisten Dick Wellstood und dem Schlagzeuger Gregor Beck spielten. Drei weitere Fernsehshows über Jack Teagarden, Fats Waller und Jelly Roll Morton sind in Vorbereitung.

Sigi Busch hat zusammen mit dem Vibraphonisten Tom van der Geld und dem Schlagzeuger Jo Thönes ein Trio gegründet, das Ende Oktober, Anfang November auf Tournee gehen wird. Kontakt: Siegfried Busch, Alwinenstr. 42, 2800 Bremen, Tel. 04 21/7 34 12. **Harvey Diamond** wurde kürzlich von der Lennie Tristano Jazz Foundation im „Plexus“ in New York präsentiert.

Jazz News

Charles „Dolo“ Coker starb im April im Alter von 55 Jahren in Los Angeles. Der aus Harford, Connecticut stammende Pianist hatte mit Ben Webster, Kenny Dorham, Gene Ammons, Sonny Statt, Lou Donaldson, Philly Joe Jones und Dexter Gordon gearbeitet, bevor er Anfang der 60er Jahre ein eigenes Trio in Los Angeles aufstellte. Uli **Beekertioff**, war mit Malcolm Griffith und Eric van Lier als Gast-solist des Gijs Hendriks-Stan Tracey Quartetts zu Konzerten und einer Rundfunkproduktion in Holland. Der Trompeter wird im Oktober mit seiner eigenen Gruppe in den Niederlanden auf Tournee gehen. Im Juni nimmt die Beckerhoff Group ihre zweite LP für Fusion Records auf und gibt vom 19. - 28. September in Deutschland Gast-spiele. Kontakt: Uli Beckerhoff, Rheinstr. 10, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/5912 23.

Red and Hot ist der Titel eines Buches, der über das Schicksal des Jazz in der Sowjetunion von 1917-1980 berichtet. Es wurde von S. Frederic Starr geschrieben und von der Oxford University Press in New York verlegt. Die **Landesjugend Big-Band** Rheinland-Pfalz ist am 19. Juni vormittags im 1. Programm der ARD in der Sendung „Kaffee oder Tee“ zu sehen und zu hören. Dabei werden eigene Stücke vorgeführt.

Otto Wolters hat den Auftrag erhalten, Musik zu zwei Tierfilmen zu schreiben und zu spielen. Beide Filme sollen Mitte nächsten Jahres im Fernsehen ausgestrahlt werden.

Peter Brötzmann legte im April unter dem Titel „Andrew Cyrille meets Brötzmann in Berlin“ bei FMP eine neue Platte vor. Der Wuppertaler Saxophonist gab im April und Mai in New York Duo-konzerte mit dem Schlagzeuger, spielte dort auch vier Tage lang mit Derek Baileys Company, bestritt zudem Solo- und Duokonzerte mit dem Bassisten William Parker und dem Saxophonisten Jim Sauter.

Ray Charles wird am 3. Juni in der Friedrich-Ebert-Halle in Ludwigs-hafen sein in dieser Saison einziges Konzert in Deutschland geben.

Minimal Band ist der Name einer neugegründeten Oldenburger Jazzgruppe, deren Repertoire sich aus neu bearbeiteten Standards und Kompositionen ihres Gitarristen Rainer Kühn zusammensetzt. Mit Kühn spielen der Bassist Gregor Hammanns und der Schlag-zeuger Tammo Bergmann. Kon-takt: Brigitte Holzberger, Quellen-weg 71, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/7 28 83.

Pregnant, die Gruppe mit dem Keyboardspieler Peter Patzer, dem Bassisten Dago Gerdes und dem Schlagzeuger Tim Renken, arbeitet jetzt mit dem Gitarristen Rainer Kühn. Kontakt: Peter Patzer, Tel. 0 44 86/13 97.

Gil Evans stellte sich jeweils mon-tags im April mit eigenem Orche-ster im „Sweet Basil“ in New York vor.

Muddy Waters in Chicago gestorben

Der Bluessänger und Gitarrist Muddy Waters ist am 29. April im Alter von 68 Jahren in Chicago gestorben. Muddy Waters, der un-ter dem Namen McKinley Morgan-field am 4. April 1915 in Rolling Fork, Mississippi, geboren wurde, nahm 1941 seine ersten Platten auf, übersiedelte 1943 nach Chi-cago, wo er eine zentrale Stellung auf der Blues-Szene einnahm. Sein größter Hit war der „Hoochie

Coochie Man“. Der starke Einfluß auf die englischen Rock- und Pop-Gruppen schlug sich auch darin nieder, daß sich die Rolling Stones nach einem Blues von ihm be-nannten. Der Vater der modernen Bluestradition, der schon früh sein Gitarrenequipment voll elektrifi-zierte, kam erstmals 1962 im Rah-men der American Folk Blues Fe-stivals nach Deutschland.



Hoochie Coochie Man: Muddy Waters t

Foto: Ulrich Borchert

Abbey Rader, in Deutschland le-bender amerikanischer Schlag-zeuger, ist kürzlich von einem öwöchigen USA Aufenthalt zu-rückgekehrt. In New York probte er u. a. mit dem Holzbläser Ken Si-mon und dem Bassisten David Wertman für künftige Auftritte und gemeinsame Plattenaufnahmen. Rader wird mit seiner Gruppe Right Time, zu der Marc Levin, George Bishop, Ove Volquartz und Heinz Tidow gehören, von September bis Oktober auf Tour-nee gehen. Zudem wird Rader Cli-nics für eine italienische Cymbal-Firma durchführen. Kontakt: Ab-bey Rader, Eichholzhof, 3418 Us-lar, Tel. 0 55 71/28 35.

Red Garland spielte kürzlich im New Yorker „Lush Life“ zusam-men mit dem Bassisten Reggie Workman und dem Schlagzeuger Philly Joe Jones, seinem alten Partner aus den Tagen der Miles Davis Gruppe der 50er Jahre.

Theo Jörgensmann wird Anfang Juni und Juli in Italien als Solist von Andrea Centazzo's Mitteleuro-pa Konzerte geben. Dabei ist eine Fernsehproduktion sowie eine Schallplattenaufnahme vorgese-hen, bei denen Centazzo italieni-sche Folklothemmen jazzgerecht arrangiert aufführt.

Dave Burrell hat seine Jazzoper „Windward Passages“ jetzt fertig-gestellt. Kürzlich arbeitete der Pia-nist und Komponist bei Workshops mit den Opernsängern Loric Ste-vens und Edgar Harris in Detroit und mit der Black Actors and Ar-tists Guild in Oakland, Californien. Vom 28. September bis 12. De-zeember unternimmt Burrell wieder mit dem Bassisten Rocky Knauer und dem Schlagzeuger Sunk Pöschl eine Europatournee. Kon-takt: Sunk Pöschl, Pollinger Str. 12, 8000 München 70, Tel. 0 89/7 14 19 16.

Ala Heiler kommt am 2. Juni zu einer Produktion für den RIAS nach Berlin und gibt dort tags dar-auf ein Konzert im RIAS Studio. Mit dem in München lebenden Sänger stellen sich vor: der Pianist Götz Tangerding, der Gitarrist An-di Vahsen, der Bassist Christian Stock und der Schlagzeuger Rudi Roth. Kontakt: Alexander Heiler, Abbachstr. 18b, 8000 München 50, Tel. 0 89/1 49 27 93.

Das **Swiss Jazz Quintet** wurde anlässlich eines Konzertes in der Probstei St. Gerold vom ORF für die Sendung „Jazz in Österreich“ aufgenommen. Sendetermine: Oe I, Freitag 17. Juni und 1. Juli 15.05-16.00 Uhr. Für Anfang Sep-tember wurde das Quintett zum Internationalen Jazz Festival in Detroit eingeladen. Kontakt: Schlötter Productions, CH-3431 Obergoldbach, Tel. 61 23 58.

Orfeo, die Latingruppe mit der Sängerin Isabella Celentano, dem Gitarristen Detlev Kraatz, dem Flö-tisten und Pianisten Oliver Gross, dem Bassisten Jürgen Attig und dem Schlagzeuger Dietrich Stefan produziert vom 13. - 17. Juni in Kirchheim/Teck ihre erste Platte. Orfeo wird Ende Oktober, Anfang November in Süddeutschland auf Tournee gehen. Kontakt: Detlev Kraatz, Galgenbergstr. 20, 3200 Hildesheim.

Salsa Picante, die Düsseldorfer Formation, arbeitet seit einiger Zeit mit dem aus Venezuela stammen-den Percussionisten Alberto Ro-mero, der sich auch als Sänger präsentiert.

Aminata Fall wird im Oktober und November mit ihrer Gruppe Xalis in Deutschland auftreten. Die afri-kanische Pianistin und Vokalistin, die in Paris klassische Musik stu-diert hat, stellte sich bereits in Ju-goslawien und Italien vor. Kontakt: Pierre Richard, 11 rue des Nanet-tes, F-75011 Paris, Tel. 13 57 0619.

Andrea Centazzo erhielt anlässlich der Tausendjahrfeier von Udine einen Kompositionsauftrag für Jazz-orchester. Das nun fertiggestellte Werk mit dem Titel „Cjants“ wird von Centazzo's Mitteleuropa Or-chester, dem u. a. Gianluigi Trove-si, Franz Koglmann und Theo Jör-gensmann angehören, am 10. Juni in Udine uraufgeführt. Zu diesem Anlaß wird das Orchester durch Streicher und andere Musiker auf 24 Mann aufgestockt. „Cjants“ wird auch in Wien und Villach vor-gestellt, sowie für ein Doppel-album eingespielt. Zudem bestrei-tet das Orchester damit sein 3. Fernshekonzert in Italien. Anfang Juli wird das Orchester mit Albert Mangelsdorff als Gast beim Festi-val in Ravenna sowie in Sassuolo auftreten.

Erwin Lehn wurde Anfang Mai vom baden-württembergischen Ministerpräsidenten Lothar Späth, das Bundesverdienstkreuz verlie-hen. Lehn, der seit 30 Jahren das Südfunkanzorchester leitet, machte sich um die leichte Musik, den Jazz sowie um die Förderung junger Talente verdient.

JAZZPEDIUM

Nr. 7/XXXI Juli 1983
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

Chick Corea



7600 OFFENBURG

KUHLAEGGER 24

KIRNER, WILFRIED

02-39

901

9368203

NADA BRAHMA

Die Welt ist Klang

von Joachim-Ernst Berendt

Anfang Oktober erscheint im Insel-Verlag Joachim E. Berendts neues Buch „Nada Brahma - Die Welt ist Klang“. Berendt plädiert für den „Hörenden Menschen“. Die Hypertrophie des Optischen, die das Fernsehen mit sich gebracht hat, läßt unsere anderen Sinne - damit auch unsere Erlebnistfähigkeit - verkümmern. Er bezeichnet es als „eine der größten Entdeckungen unserer Generation“, daß sich uns die Welt in einer eben noch unvorstellbaren Weise als Klang darstellt: Daß - zum Beispiel - die Protonen und Neutronen des Sauerstoffatoms in C-Dur schwingen; daß die Halme einer Wiese „singen“ - jeder Halm sein eigenes „Lied“ - und daß es gelungen ist, diese „Lieder“ hörbar zu machen; daß in der Photosynthese bei der Entstehung lebendigen Blattgrüns aus Licht und Materie Dreiklänge erklingen; daß Sexualität ein musikalisches Phänomen ist; daß sich das Universum, je älter es wird, mit einer verblüffenden und wissenschaftlich nachweisbaren Zielstrebigkeit mit Klängen und Harmonie füllt . . . Auf seiner Suche nach dem Klangcharakter des Universums hat Berendt die Weisheit der Welt durchforstet - von Pythagoras bis Erich Fromm, von Lao-tse bis John Coltrane, von Buddha bis Hermann Hesse, von den Meistern des japanischen Zen bis zu den Weisen der Deutschen Mystik, von den Upanischaden bis zu Niels Bohr und zu Heisenberg. Das Buch ist hervorgegangen aus einer Reihe von Rundfunksendungen, der erfolgreichsten Radio-Reihe in der Geschichte des Südwestfunk-Kulturprogramms (mehr als 800 Zuschriften). Jedem Kapitel sind Schallplattenempfehlungen beigegeben, so daß, wer will, die Klänge, von denen die Rede ist, auch wirklich hören kann. Mit freundlicher Erlaubnis des Suhrkamp-Insel-Verlages veröffentlicht das Jazz Podium im Folgenden drei Abschnitte aus „Nada Brahma“: einen Teil des Vorwortes, das Kapitel über den Sound, sowie einen Abschnitt aus dem Nachwort, in dem J. E. Berendt erklärt, wie er zu „Nada Brahma“ gekommen ist. Als konzertante Aufführung wird „Nada Brahma“ am 6. Oktober - am Vorabend der Eröffnung der diesjährigen Buchmesse - in der Frankfurter Alten Oper präsentiert - mit J. E. Berendt und Gert Westphal als Sprecher, Kamalesh Moitra (Sarod und Tabla, Tarong), Roberto Laneri (Stimme und Saxophon) und zahlreichen Klangbeispielen.

Das Ohr und das Auge

Dieses Buch - diese Zeilen - „Nada Brahma“, handeln von einem neuen Bewußtsein, dessen wachsende Präsenz in diesen Jahren selbst diejenigen spüren, die sich dagegen wehren. Viele hervorragende Denker, Wissenschaftler, Psychologen, Philosophen und Schriftsteller haben das Neue Bewußtsein beschrieben und umschrieben. Es gibt eine ganze Literatur darüber. Aber noch nirgendwo ist gesagt, was a u c h zu seiner Kennzeichnung gehört: daß es ein Bewußtsein h ö r e n d e r Menschen sein wird, will sagen: Nicht mehr das Auge wird - wie allgemein heute - Vorrang vor dem Ohr, sondern umgekehrt das Ohr Vorrang vor dem Auge haben. Das Hörbare, der Klang, wird wichtiger sein als das Sichtbare (und nur um die Relation geht es: um die Unverhältnismäßigkeit unserer Augen-Bevorzugung, denn beides - Augen und Ohren - sind edle, unverzichtbare Organe).

Der sehende Mensch analysiert, er zerlegt in Teile - wie sofort deutlich wird, wenn man das Sehen auf die Spitze treibt: beim Blick durch Elektronenmikroskope. Da zerfällt sogar noch das, was „unteilbar“ scheint. („Unteilbar“ ist für diese Art Denken und Sehen ohnehin nichts.) Das Auge ist etwas Wunderbares, aber je besser es ist, desto schärfer ist es, und Schärfe ist eine Qualität des Messers und des Schneidens. Der haptische Mensch begreift, packt zu, er-faßt, be-wältigt, bekommt in den Griff. Dies also ist unsere Art und Weise, Problem anzugehen: Wir wollen sie - als ob man das könnte - anfassen, sie berühren, sie haptisch lösen. Der - vorrangig - sehende und der haptische Mensch haben jenen Exzess der Rationalität herbeigeführt, dessen Zusammenbruch wir gegenwärtig erleben. Im Zeitalter des Fernsehens führt sich der sehende Mensch selbst ad a b s u r d u m . Er sieht nicht mehr die Welt, sondern nur noch ihr Abbild - und ist damit auf eine unbegreifliche Weise zufrieden. Um es provozierend zu sagen (später in diesem Buch wird alles dies differenziert werden): Bewundernswertes, höchstes Ideal des Augenmenschen ist der „Adlerblick“. Der Adler erspäht seine Beute, stürzt auf sie nieder und packt sie. Das ist ein Ideal das zum westlichen Menschen paßt - dem Menschen, der sich daran gewöhnt hat, die ganze Welt als seine Beute zu betrachten. Es ist ein schönes, aber ein aggressives Ideal, das heißt: in der heutigen Zeit ein gefährliches.

Symbol des Ohres ist die Muschel, die ihrerseits das weibliche Geschlechtsorgan symbolisiert - ein Symbol des Empfangens und Aufnehmens; das Leben wird nicht analysiert und schon gar nicht „be-fasst“, es wird als G a n z e s in sich aufgenommen, es wird - im Sinne des Schweizer Philosophen Jean Gebser - „wahr“-genommen. Aber das Ohr mißt auch - und tut dies genauer und sorgfältiger als Auge und Tastsinn -, wie physiologisch, physikalisch und mathematisch nachgewiesen wurde (und wie wir in diesem Buch zeigen werden). Bereits für die Chinesen war das Auge ein Yang-Sinn: männlich, aggressiv, herrschend, verstandesorientiert, die Oberfläche betrachtend, zerlegend - während das Ohr der Yin-Sinn ist: weiblich, empfangend, helfend, intuitiv und spirituell, ins Innere dringend, das Ganze als Eines wahrnehmend.

Es ist eine Yin-Wahrnehmungs- und Darstellungsweise, die in „Nada Brahma“ nicht nur gefordert, sondern auch schreibend zu geben versucht wird. Dieses Buch ist das Buch eines hörenden Menschen. Das Ganze ist ihm wichtiger als seine Teile. Synthese ist wichtiger als Analyse. Zusammenhang wichtiger als Spezialisierung.

Und doch müssen viele Teile bewußt sein, um „Ganzes“ wahrnehmen zu können. Für „viele Teile“ ist unser Wissen notwendig begrenzt. Wir müssen das zugeben, aber das darf nicht - wie es gar zu oft in der Vergangenheit geschehen ist - dazu führen, das Feld - wieder einmal! - den Spezialisten zu überlassen, samt ihrer häufig demonstrierten Fähigkeit, das Ganze aus den Augen zu verlieren. Auch unser Unvermögen darf uns nicht hindern, „das Ganze als Eines“ verstehen und deshalb auch darstellen zu wollen. „Hinter dem Teilen ist immer etwas Ungeteiltes. Hinter dem Bestreitbaren etwas Unbestreitbares.“

Ein Ausgangspunkt war mein Interesse am Hören: meine Erfah-

rung, daß sich der moderne Mensch zu einer solchen Hypertrophie des Optischen verstiegen hat, daß er nicht mehr adäquat hören kann. Ich wollte ein Buch über das Hören schreiben, aber - und mich selber hat das zunächst gewundert - es ist auch ein spirituelles Buch geworden. Es wird deutlich werden, warum das so ist - und zwangsläufig so sein muß. Der Verfall unseres Hörsinnes läuft auffällig parallel mit der Säkularisierung - mit dem, was man die „Abkopplung des westlichen Menschen von Gott“ genannt hat. Daß der moderne Mensch „nicht mehr auf Gott hört“, ist eine Alltagsweisheit, die ich nicht hierher schreiben würde, wenn in diesem Satz die beiden Worte „auf Gott“ nicht so auffällig leicht fortgelassen werden könnten. Der moderne Mensch hört nicht mehr auf Gott. Der moderne Mensch hört nicht mehr. Der erste Satz ist eine theologische Feststellung, der zweite kann sich zum Beispiel darauf beziehen, daß wir trotz fortgeschrittener Technologie offensichtlich keinen Wert darauf legen, daß unsere Fernsehapparate einen den heutigen Möglichkeiten entsprechenden Ton haben. Trotzdem hängen diese beiden Sätze zusammen. Auch das wird deutlich werden. Das Feld des Gesehenen ist Oberfläche. Der Bereich des Gehörten ist Tiefe. Das Auge tastet Flächen ab. Nichts aber kann durch das Ohr wahrgenommen werden, was nicht eindringt. Ja, auch dann wenn etwas nur oberflächlich gehört wird, muß es immer noch tiefer eindringen als der Blick, der in die Oberfläche, die allein er wahrnehmen kann, überhaupt nicht hinein kann. Der hörende Mensch also hat mehr Chancen, in die Tiefe zu dringen

als der sehende. Was immer in diesen Jahren über das Neue Bewußtsein gesagt worden ist, ist richtig und wesentlich, aber eines wurde vergessen: Der Neue Mensch wird ein hörender Mensch sein - oder er wird nicht sein. Er wird in einem Maße Klänge wahrnehmen, von dem wir uns heute noch keine Vorstellung machen können. Von diesen Klängen handelt „Nada Brahma“. Diese Klänge sind „Nada Brahma“... An dieser Stelle beginnt der „Trip“ dieses Buches. Wir nehmen zur Kenntnis, was Nada Brahma ist - eines der großen Mantras der klassischen indischen Musik - und was es bedeutet - „Die Welt ist Klang“ - und wir begeben uns auf die Reise - durch Makro- und Mikrokosmos und durch die Welt, in der wir leben, und wir befragen Atomphysiker und Astronomen und Kosmologen und Mathematiker, Biologen und Evolutionsfachleute, Chemiker und Botaniker, Logiker und Kybernetiker, Mystiker und Rationalisten, Kenner des Buddhismus und des Zen, des Hinduismus, des Islam und des Christentums, wir fragen Musikwissenschaftler und Musiker in Ost und West, Ethnologen und Sprachwissenschaftler und Kenner der Sagen, Mythen und Märchen der Völker der Welt, wir fragen Wissenschaftler und solche, die die Wissenschaft ablehnen, ja für gefährlich halten, heutige Menschen und die Weisen und Wissenden der Vergangenheit in Orient und Okzident, wir fragen auf Reisen in Japan und in China, auf Bali und den Inseln Polynesiens, in Indien, Hinterindien und Tibet, in Persien und in Ägypten, in Nord- und Südamerika und in Afrika: Ist die Welt wirklich Klang? Und wenn ja, inwiefern ist sie

Sound Creator: Ben Webster

Foto: Jörgen Bo



Klang? Inwiefern ist sie ein einziges, unvorstellbares großes Kosmisches Musikinstrument? Ist auch die Struktur des Mikrokosmos mit ihren Elektronen und Protonen zuallererst Klang? Und sind auch Blattformen und Kristalle, menschliche und tierische Körper Klang? Ist auch das Wort und die Sprache vor allem anderen Klang? Sind wir selber Klang? Ist auch das, was wir als Geist und als Seele bezeichnen, Klang? Und die Beziehung, die wir Liebe nennen - wird sie durch klangliche Progressionen gesteuert? Sind wir die Spieler des Instrumentes? Oder ist es der Zufall? Oder wer sonst?

Sound im Bauch

Das Wort Sound ist in den vierziger und fünfziger Jahren aus dem Bereich des Jazz in den Sprachgebrauch der westeuropäischen Völker gedrungen. Wie so viele Begriffe und Phänomene des Jazz wurde es von den Rockfreunden übernommen - in einem jener durch die Medien lancierten Prozesse, der dazu führte, daß dem jungen Rockpublikum gar nicht bewußt wurde, daß Wort und Sache aus dem Jazz stammen.

Sound wird im Vokabular von Jazz und Rock in leicht abgewandelter Bedeutung gebraucht. Ein Jazzmusiker muß Sound haben - einen ganz persönlichen Sound, an dem er schon nach wenigen Takten erkennbar ist. Eben darin unterscheidet sich das Klangideal des Jazz von dem der europäischen Musik: hier gibt es - im Grunde und *cum grano salis* - für alle Musiker eines Orchesters in einem bestimmten Stilbereich ein verpflichtendes Klangideal; im Jazz aber muß ein Musiker, wenn sein Spiel wirklich etwas bedeuten soll, seinen unverwechselbar individuellen Sound haben. Wynton Marsalis - Trompeter von Weltklasse in beiden Bereichen, sowohl in der klassischen Musik wie im Jazz sagt: „Im Jazz muß man, um gut zu sein, ein Individualist sein - was in der klassischen Musik nicht notwendigerweise der Fall ist.“ Nicht zufällig habe ich im ersten Satz der eben formulierten Gegenüberstellung das deutsche Wort Klang, im zweiten das englische Sound verwendet: dies, in der Tat, ist der Punkt, an dem sich die beiden Worte für das Sprachgefühl junger Menschen unterscheiden. Klang ist viel stärker mit abendländischer Tradition, Sound stärker mit dem Lebensgefühl heutiger junger Menschen besetzt. Noch deutlicher wird dies, wenn Sound auf eine Gruppe bezogen wird: im Rock und in der Popmusik. Im Jazz hat der Einzelne seinen persönlichen Sound; im Rock hat eine Gruppe - also eine Gemeinschaft - ihren (so jedenfalls ist es wünschenswert) unverwechselbaren Gruppen-Sound.

Klang ist mehr männlich besetzt, Sound mehr weiblich. Der Klang wächst, erhebt sich, sucht dich, erreicht dich, dringt ein ... Sound aber - zum Beispiel der Sound einer Rockgruppe - ist ein Körper, der ein musikalisches Geschehen in sich aufnimmt und von dem der Hörer seinerseits aufgenommen wird. Es gibt Rock-Sounds, von denen es heißt, sie seien „so groß wie eine Kathedrale“. Indem der Hörer sie hört, befindet er sich in einem Innenraum. Wenn eine Rock-Gruppe einen wirklich originellen und eigenen Sound hat, dann ist alles, was sie spielt, im Grunde nur „Variation über den Sound“. Um es überspitzt auszudrücken: Der Klang bringt seinem Hörer eine Melodie. Aber die Melodie bringt dem Hörer den Sound. Ein Mantra ist also vielmehr ein Sound als ein Klang. Es ist - wie die „Kathedrale“ des Rock-Sounds - ein Raum, in dem der Meditierende fortan lebt und den er, wo immer er sich aufhalten mag, mit sich trägt. „Der Klang“, um den es sich hier handelt, ist also mehr der weibliche Sound als der männliche Klang.

Daß wir uns mit diesen Gedanken auf der richtigen Fährte befinden, macht die Neutralisierung des Wortes Echo deutlich. Wir sagen im Deutschen „das“ Echo - aber daß das Echo weiblich ist - empfangend, aufnehmend, antwortend, reagierend -, daß es also „die“ Echo heißen müßte, sollte jeder, der Sprachgefühl besitzt, nachempfinden können. Bei den Griechen war Echo denn auch ein weibliches Wesen, die Nympe Echo - mit der beneidenswerten Fähigkeit, jeweils das letzte Wort zu

behalten. In der **Tat** ist das Echo so offensichtlich weiblich, daß selbst unser patriarchalisch-männlicher Sprachgeist es beim besten Willen nicht maskulinisieren konnte. So hat er „die“ Echo wenigstens neutralisiert.

In dieser grammatikalischen Kleinigkeit - in „der“ Klang und in „das“ Echo - steckt das ganze Problem der Klangneurose der westlichen Menschheit. Von ihr wollen sich die jungen Menschen heute befreien. Verständlich deshalb, daß die Neurose nachgerade umgeschlagen ist in eine Verherrlichung des Sounds, wie sie vor allem im Rock gefeiert und von der Musikindustrie merkantilisiert wird.

Es ist aufschlußreich, der Etymologie der beiden Worte *Sound* und *Klang* nachzuspüren. *Sound* hängt mit dem deutschen Wort *Ton* zusammen, wie sofort ersichtlich wird, wenn man die französische Form des Wortes beachtet: *Son*, das auf dem Wege über die der Sprachforschung geläufige Vertauschung von *Tund* *Sauf* das lateinische *tonus* und das griechische *tōnos* zurückgeht, aus dem eben auch das deutsche *Ton* entstand. *Sound* ist eine Anglisierung von *Son*. Deshalb gehört auch der Song, das Lied, in den etymologischen Umkreis des Sound - wie das alte Sanskrit-Wort „*sangeet*“, das in Indien die ursprüngliche Einheit von Sprache, Gesang Tanz und Musik - ähnlich der griechischen *mussike* - bezeichnet. Der Sprachforscher Arnold Wadler vermutet, daß *tōnos*, *Ton*, *son*, *sound*, *song*, *sangeet* sogar in einen noch größeren Sprachzusammenhang gehören, der auch das Wort *Sonne* miteinbezieht! Goethes „Die Sonne tönt“ also als Pleonasmus!

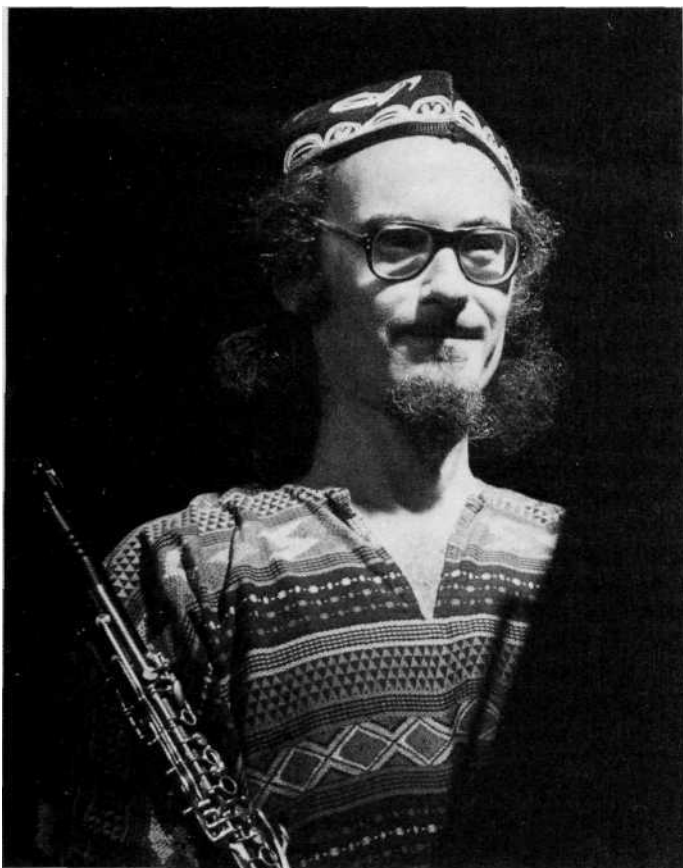
Im Deutschen ist *Sound* nirgendwo so offensichtlich präsent wie in „*gesund*“ - was ja, wenn man der Sprache nachhört, sagen will: Der ist *gesund*, der „im *Sound*“ ist. Man sollte dieser Verwandtschaft von *Sound* und *Gesit*/r/ dieit nachdenken. Aber an diese Stelle gehört auch die Verwandtschaft von *Sound* und *singen* - die um so deutlicher wird, sobald man das Perfekt bildet: *gesungen*. Singen also ist - *gesund*, nicht bloß in dem oberflächlichen Sinn, der diesen Satz als Reklame-Slogan für Fischer-Chöre geeignet erscheinen läßt, sondern in der wahrhaft „ursprünglichsten“ Deutung, die unsere Sprache besitzt: dem nämlich ihrer Wurzeln und Ur-Worte.

Nun zum Klang. Er ist der - lauttönenden - *Klage* verwandt, dem klingenden Gesang der Klageweiber. Aber auch dem *Lachen*! Das ist es ja, was beide vereint - *Klage* und *Lachen*: beide sind *klang-voll*. Wir sprechen vom glockenhellen Lachen und in der Tat: auch die Glocke gehört in diese Reihe: Wadler verfolgt sie bis zu den Mandschu in der Mongolei, wo *Kalang* der Metallklang und *Kialang* der Glockenklang ist. Noch bei den Griechen war *klänge*: Schall, Klang, Gesang, Geschrei, Lärm. *Klagcor* (= Lärm) gibt es in Tibet, *Clangor* im italienischen, *Glakgol* (= Wort, Ruff) im Russischen, wo *kolokol* das Lachen ist, das glockenhelle! *Klegeti* (= lärmern, laut lachen) ist es im Litauischen. Und noch im Althochdeutschen war es, nach der über das H laufenden K-L-Wandlung, *hlahhan*. Der Übergang zu unserem Wort *lachen* und zum englischen *laugh* ist also bruchlos - so weit die beiden Wörter auch zunächst voneinander entfernt scheinen, wenn man „Klang“ und „Lachen“ einfach so nebeneinander setzt. *Lahat* ist lachen auf hebräisch. Irgendwo in der Mitte dieser Entwicklung sitzt die *Glatze*: die ist klar und hell. Und in der Tat: auch *klarg* gehört hierher. Wie *Glanz* und *Glas*. *Kilara* heißt es bei den Mandschu. *H/ar*/swar heiter und hell im Lateinischen... So gesehen, wäre dieses ganze Kapitel ein einziger großer „Pleonasmus“: (fast) alle Worte, die uns wichtig sind, erweisen sich als untereinander verwandt: *Klang* - *Logos* - *Licht* und *Laut-Sonne* und *Sound* - *Klage* und *Lachen*...

Das Wort „Pleonasmus“ klingt übrigens in diesem Zusammenhang zu Unrecht negativ, denn die Kommunikationstheorie weiß, daß jede Information, jeder „Code“, über eine gewisse Redundanz verfügt, also Pleonasmen enthalten muß, wenn er vom Rezipienten als „stimmig“ empfunden werden soll. Eben diese Stimmigkeit ergibt die Sprachprobe in (fast) jedem Fall. Wir denken ja zuerst in vermeintlich voneinander getrennten, sprachlich nicht zusammenhängenden Begriffen, und erst dann stoßen

wir auf die Sprachbeziehungen - beziehungsweise werden durch Sprachforscher vom Range Jean Gebbers und Arnold Wadlers auf sie gestoßen.

Zurück zur Klang-Unterreihe. Überall in ihr steckt Onomatopöie - Lautmalerei - bis hin zu *Lachen* und *Glocke*. Im Deutschen wird das deutlich, wenn man sich die i-Formen vergegenwärtigt: *Klingen* und *Klingel*. Kinder sagen: *Kling-ling-ling*. Die Sprachforscher sind sich noch nicht darüber einig - sie sind sich ohnehin selten einig -, ob solche onomatopoetischen Bildungen unabhängig voneinander in den verschiedenen Sprachen entstehen oder ob nicht vielmehr gerade in ihnen, wie Wadler annimmt, die Ur-Sprache waltet. Im Balinesischen ist der *GustiKliangöer* Chef des Klanges, also der Leiter eines Gamelang-Orchesters. Klar, daß auch das Wort *Gamelang* hierhergehört. In seinem zweiten Teil - „1-a-n-g“ - steckt der gleiche *K-l-a-n-g* wie im deutschen *Klang*:...



Groß denken und aus dem **Bauch** spielen: Perry Robinson
Foto: Norbert Gerdes

In ganz Asien ist das eigentliche Organ des Sounds nicht - wie bei uns - die Kehle, sondern der Bauch. Tibetische Mönche und zentralasiatische Schamanen können mehrstimmig singen: ein einzelner Mensch singt ganze Akkorde. Für diese Gesangsweise ist der Bauch wichtig: Der Sound muß im Bauch entstehen und von dort durch den ganzen Körper wandern - und dabei Luft- und Oberton-Säulen bilden. Die Vorstellung des Bauches als ein Zentrum musikalischer - und überhaupt geistiger, gestalterischer, schöpferischer - Kraft befremden den westlichen Menschen. In Asien, wie gesagt, ist es selbstverständlich. Wir Europäer mögen unsere Geliebte „aus vollem Herzen“ lieben. Der Balinese - auch der Japaner - liebt sie (und in der Tat gibt es die entsprechenden Redewendungen) „aus ganzem Bauch“. Der Japaner, wenn er sich tötet, sticht sich nicht ins Herz, sondern er begeht „*Hara-kiri*“: „*Hara*“ heißt Bauch. Und in der japanischen Kunstgeschichte gibt es den Begriff des „*Hara-Gei*“, den der Musikkritiker Shoichi Yui folgendermaßen erläutert: „*Hara-Gai*“ bedeutet wörtlich: An den Bauch denken und vom Bauch her mit anderen kommunizieren. Der Ausdruck „An den Bauch denken“ im Zusammenhang mit einer künstlerischen Tätigkeit wird von

jedem Japaner verstanden. Für Europäer und Amerikaner ist es schwer nachvollziehbar, daß *Hara* - der Bauch - irgend etwas mit Kunst zu tun haben könnte. In der Philosophie und Dichtung des Westens wird Herz an Stelle von Bauch gebraucht. Aber es ist offensichtlich daß es einen großen Unterschied ausmacht, ob eine Kunst aus der höher gelegenen Brustgegend - dem Sitz des Herzens - oder aus der Tiefe des Bauches entsteht. In diesem Sinne darf gesagt werden, daß es unter den Künstlern des Westens gewiß nicht ausschließlich, aber doch vorrangig die Jazzmusiker sind, die in besonderem Maße aus dem Bauch heraus schöpferisch sind. ..

... Wie sich sofort erkennen läßt, wenn man einer Jazzimprovisation einmal im Hinblick darauf zuhört, aus welchen Regionen des Körpers sie kommt: genau nämlich aus jenen, aus denen die tibetischen Mönche singen - aus dem Bauch. Besonders offensichtlich ist dies bei den großen „Sound Creators“ unter den Bläsern des Jazz - Ben Webster etwa oder Cootie Williams oder Johnny Hodges oder Eric Dolphy: sie spielen aus dem Bauch - und finden auf diese Weise in einem einzigen Ton so viel Expression, als sei es eine ganze Melodie. Es ist seltsam, daß gerade Rudolf Steiner darauf hingewiesen hat. In einem seiner frühen Dornacher Vorträge spricht er davon, daß das „musikalische Erleben der Gegenwart immer mehr dahin geht ... den einzelnen Ton gewissermaßen zu befragen, inwiefern er selbst schon eine Melodie ist?“ Es werde, so vermutet Steiner bereits 1920, sich ein anderes, ein neues Tonerlebnis anbahnen, in dem „die Möglichkeit, beim Ton in die Tiefe hineinzugehen“, stärker als bisher in der Musik genutzt werde.

Asiatische Musiker - etwa die japanischen Shakuhachi-Flötisten - wissen, was im Westen vorrangig die Jazzmusiker wissen: Der Sound aus dem Bauch ist der eigentliche Sound. Der amerikanische Jazz-Klarinettist Perry Robinson, der sich in den siebziger Jahren so sehr dafür eingesetzt hat, daß sein einstmals - zur Zeit Benny Goodmans - mit so viel Glanz umgebenes, dann aber verdrängtes Instrument wieder ein wenig auf die Szene zurückkehrte - sagt: „Die Klarinette ist zu leise. Auch das ist einer der Gründe, warum sie verschwunden ist. Aber du kannst das ändern. Du mußt groß denken und aus dem Bauch spielen. Dann bekommst du einen Ton - so groß, als bliesest du ein Tenorsaxophon.“

„Der Mensch lebt durch den Kopf“, läßt Bert Brecht in der Drei-Groschen-Oper singen. Heute sind immer mehr Menschen auch in der europäisch-amerikanischen Welthälfte davon überzeugt. Das *Nur-aus-dem-Kopf-Leben* hat unser Leben ärmer gemacht. In asiatischer Vorstellung sitzt das Zentrum menschlicher Existenz im Bauch. (Das Herz - die „Pumpe“ - ist ohnehin nur eine Sentimentalität. Der Westen braucht es, weil er die Dinge nicht bis in die Bauchregion absinken lassen will, - sie könnten dann ja in die Nähe der Sexualgegend rutschen.) Wenn der Yoga-Lehrer seine Schüler auffordert, sich zu „zentrieren“, dann heißt das: sie sollen sich ihres Bauches bewußt werden, den Schwerpunkt in die Bauchregion verlegen. Die Japaner - in ihrer Genauigkeit - haben den Bereich lokalisiert: Zwei bis drei Fingerbreit unter dem Bauchnabel. Das ist auch der Punkt, aus dem heraus meditiert wird. Der Meditationslehrer und Psychologe Karlfried Graf Dürckheim hat seinem Hauptwerk den Titel gegeben: „*Hara* - Die Erdmitte des Menschen.“

Asiatische Meditationslehrer mahnen seit langem: Der Kern westlicher Schwäche liegt darin, daß wir unser Zentrum zu stark nach oben verlagert haben - in die Brustregion und den Kopf; deshalb kippen wir so leicht um - im wörtlichen und übertragenen Sinn. Yoga-Lehrer machen gern ein Experiment mit ihren Schülern: Sie bitten sie, sich so hinzustellen, wie westliche Menschen meist stehen - dann stößt der Yoga-Lehrer sie nur eben einmal an, und schon verlieren sie das Gleichgewicht. Darauf fordert der Lehrer sie auf, alle Konzentration und alles Gewicht aus dem Kopf- und Brustraum herauszunehmen und in den Bauchraum zu verlegen. Wenn jetzt der Lehrer den Schüler anstößt, dann bleibt er stehen. Wie ein Baum. Verwurzelt im Boden. Nichts kann ihn umwerfen. Wer „im Hara ruht“, sagt Graf Dürckheim, „ist uner-“

schütterlich." Wer aber im Brust-oder gar Kopfraum zentriert ist, ist labil, unsicher und beeinflussbar. Das soldatische „Brust raus!“ decouviert - wie alles militärische Denken - Schwäche. Der Feldwebel - der „Spieß“ -, der seine Leute anschreit „Brust raus!“, tut es letztlich, damit er mit ihnen machen kann, was er will. Das brauchen ja diese Herren: ihre Untergebenen zum Umfallen schwach, ohne die Kraft des *Hara*, die gleichermaßen eine körperliche wie ein psychische, geistige und moralische ist

Die Sprachwissenschaft weiß: Das christliche „Amen“ ist in einer graduellen Wandlung aus dem Ur-Mantra „OM“ entstanden. Sprechen Sie laut und langsam die beiden Worte aus, und sie werden bemerken: Das „OM“ schwingt viel tiefer als das „Amen“ nach unten - bis in den Bauchraum und seine Nachbargebiete, also auch in die Geschlechtszonen hinein, die in der Sprache der Yogis aus gutem Grund „Sakralbereiche“ heißen und selbstverständlich mitschwingen sollen - mindestens so sehr wie alles andere auch, aber womöglich noch stärker. (Damit sie auch etwas zum Schmunzeln haben: in Selvarajan Yesudian's Yoga-Zentrum im Tessin gab es in den sechziger Jahren eine junge Amerikanerin, die ihren Freunden vertraulich erzählte: „Ein paar Mal habe ich's geschafft, allein durch OM-Singen einen Orgasmus zu bekommen, und wenn ich das schaffe, dann dauert es länger und ist besser als mit jedem Mann!“).

Wenn Sie das OM richtig sagen, den Sound aus dem Kopf durch den Brustraum in den Bauch hinunterführend, dann gerät der ganze Körper ins Schwingen; zumal das M, wenn es kraftvoll gesprochen wird, kann der Körper lange nachschwingen lassen. Ja, er schwingt auch dann noch weiter, wenn das Mantra - von neuem mit dem O beginnend - ein weiteres Mal im Kopfraum gleichsam „eingefädelt“ und erneut nach unten geführt wird; inzwischen schwingen nicht nur Brust und Magen und Bauch, es vibrieren auch Kopf und - beim Geüben - sogar Arme und Beine. Mit dieser Technik, OM zu sagen und zu singen, ist die mehrstimmige Gesangsweise der tibetischen Mönche verwandt. Und wenn man in dieser Weise OM sagt, versteht man auch, daß sich aus dem Wort OM das hebräische und christliche Amen entwickelt hat. Amen - das ist einfach ein stärker gedehntes und nasaliertes OM. Amen - wie man es auch aussprechen mag, es bringt in erster Linie Kopf-, Kehl- und Brustraum zum Mitschwingen: jene Bereiche also, in denen der abendländische Mensch vorwiegend lebt, denkt und fühlt. Arnold Wadler sagt in seinen immer wieder zu zitierenden Arbeiten über die Ur-Sprache: „Klangverschiebungen, die sich ergeben, wenn bestimmte Worte durch verschiedene Sprachen wandern, haben oft ihren tiefen Sinn.“

In der Verschiebung des Klages von „OM“ auf „Amen“ werden zwei völlig verschiedene Seins-Weisen offenbar.

Amen ist ein gegliedertes OM: das OM in seine Bestandteile zerlegt - in O und in M - und jeder dieser Bestandteile für sich weiter ausgeführt. Wohlgemerkt, dies geschah, als das OM nach Westen wanderte - zunächst nach Israel, dann weiter in den christlichen Raum nach Europa. Auf diesem Wege also wurde es gegliedert, in seine Bestandteile aufgeteilt - wie alles, was in den Westen dringt, geteilt und gegliedert, und das heißt ja analysiert und seziiert wird. Es wirkt wie der Eröffnungszug einer wahrhaft königlichen Schachpartie - wie eine Ouvertüre für all das, was später geschah, wenn man sich vergegenwärtigt: Dieser Gliederungs- und Zerlegungsprozeß hat sich bereits vor Jahrtausenden angekündigt - damals, als aus dem OM das Amen entstand.

Noch deutlicher wird der Wandel, wenn man sich die Beziehung vergegenwärtigt, die die Vokale seit alters zu den Planeten haben. Das O wird der Venus, das A dem Jupiter, das E dem Merkur zugeordnet (und weiter um die Reihe zu vervollständigen: das I dem Mars und das U dem Saturn). Im „OM“ schwingt also die Venus mit: Liebe, Wärme, Verbundenheit, Eins-Sein. Im A und im E von „Amen“ schwingen Jupiter und Merkur: Erfolg, Aktivität, Extrovertiertheit; Verstand, Denken, Geschäftigkeit. Wahrhaftig, der Wandel vom „OM“ zum „Amen“ wird auf diese

Weise zu einer Formel für das, was Westen und Osten voneinander trennt - aber auch verbindet!

Er ist beides: ein gedanklicher und ein klanglicher, ein musikalischer Prozeß; ersterer wird durch letzteren um so deutlicher: Man höre ein OM, von tibetischen Mönchen gesungen, und gleich darauf ein Amen aus dem Raum der christlichen und abendländischen Musik - vielleicht das machtvollste: dasjenige aus Händels „Messias“ -, und man wird begreifen, was sich auf diesem Wege (eine Zwischenstation etwa wäre das „Amen“ eines Gregorianischen Choral) an ständig reicher werdender Differenziertheit, aber auch an einem ständig größer werdenden Verlust an „Einheit“ und „Eins-Sein“ ereignet hat. Der Weg führte weiter, bis ihm nicht nur das OM, sondern - in unserer Zeit für die Mehrheit der rationalisierten Menschen des Westens - auch das Amen selbst, das sich doch eben diesem Wege verdankt, zum Opfer fielen und nun beide - OM und Amen - neu entdeckt werden müssen. Das geschieht im Wandel zu dem Bewußtsein, von dem in diesem Buch die Rede ist.

Mehrfach - am eindringlichsten vielleicht bei der Wandlung von „OM“ zu „Amen“ - ist deutlich geworden: Der Sound, den wir meinen, ist nicht einfach ein Klang, der erklingt und dann vorbei ist. Sound steht für Ur-Klang. Steht für jenen Klang, den „Nada Brahma“ meint, das große Mantra das das Sein und die Welt beinhaltet: für den Klang, der die Welt i s t.

III.

Nada Brahma und der Eskapismus

Gewiß, in „Nada Brahma“ geht es nicht um Jazz. Aber „Nada Brahma“ kann auch eine Jazzerfahrung sein. Wenn jemand denkt, dieser Satz steht im Widerspruch zu seiner Jazz-Vorstellung, dann stimmt die Vorstellung nicht. Musiker - allen voran Don Cherry - waren es, die mich zuerst auf „Nada Brahma“ hingewiesen haben. Ich bin nicht der einzige, der den Weg vom Jazz her gegangen ist. John Coltrane hat begonnen, ihn zu gehen - *jeder beginnt nur* - aber Alice, seine Frau, sagt: Wenn John nicht so früh gestorben wäre, dann wäre er ihn weitergegangen. Inzwischen sind ihm Tausende von Musikern gefolgt. Immer wieder, auf diesem ganzen Weg, hat mir die Musik geholfen - und tut dies weiterhin. Sie i s t der Weg. Deshalb - um ein Beispiel zu geben - habe ich meine Plattenreihe „Jazz Meets The World“ gemacht - und all die Konzerte und Veranstaltungen, die damit zusammenhängen. Was da wirklich einander begegnete, waren der Jazz und - nenne ich's ruhig: Nada Brahma. Ich mußte das selber erfahren; die Dinge selber zu tun, war für mich immer der beste Weg, sie zu erfahren. Erst dann fühlte ich mich wirklich befugt, über sie zu schreiben. Das betrifft auch, was an diesem Buch erlesen ist. Jemand sagte: „Mein Gott, was müssen Sie gelesen haben!“ Mir ist das gar nicht so sehr bewußt, denn das Lesen geschah immer nur nebenbei. Was aber nicht nebenbei geschah, war: das Leben auf Bali, das Meditieren und Arbeiten in einem Zen-Kloster in Kyoto, zehn Jahre des Reisens in Asien, Monate des Lebens in Harlem und in einer Hippie-Kommune in San Francisco, die Bekanntschaft mit vielen der Menschen, die in diesem Buch zitiert sind; selbst, was ich über die „Musik“ in der alten venetianischen Malerei schreibe, habe ich mir selber in den Kirchen und Museen Venedigs zusammengesucht. Das Lesen war immer nur eine Art „Gegen-Prüfung“. Govinda: „Alles, was wir nur übernehmen, aber nicht unmittelbar erlebt haben, wird nicht zu einem Bestandteil unseres Lebens.“ Es waren nicht nur musikalische, sondern auch politische gesellschaftliche, aufklärerische - kurz: antifaschistische - Gesichtspunkte, die mich 1945 den Kampf für den Jazz beginnen ließen und mich ein Leben lang motiviert haben - Gesichtspunkte, die für meine Generation auch mit dem Erleben der nationalsozialistischen Barbarei zu tun haben. Aber sie haben auch zu tun mit dem, was wir bei Karl Marx und später bei Adorno, bei Benjamin, bei Horkheimer, bei Herbert Marcuse und all den anderen gelesen haben. Das waren die Gedanken, die uns am ehesten geeignet schienen, eine Wiederkehr der faschistischen

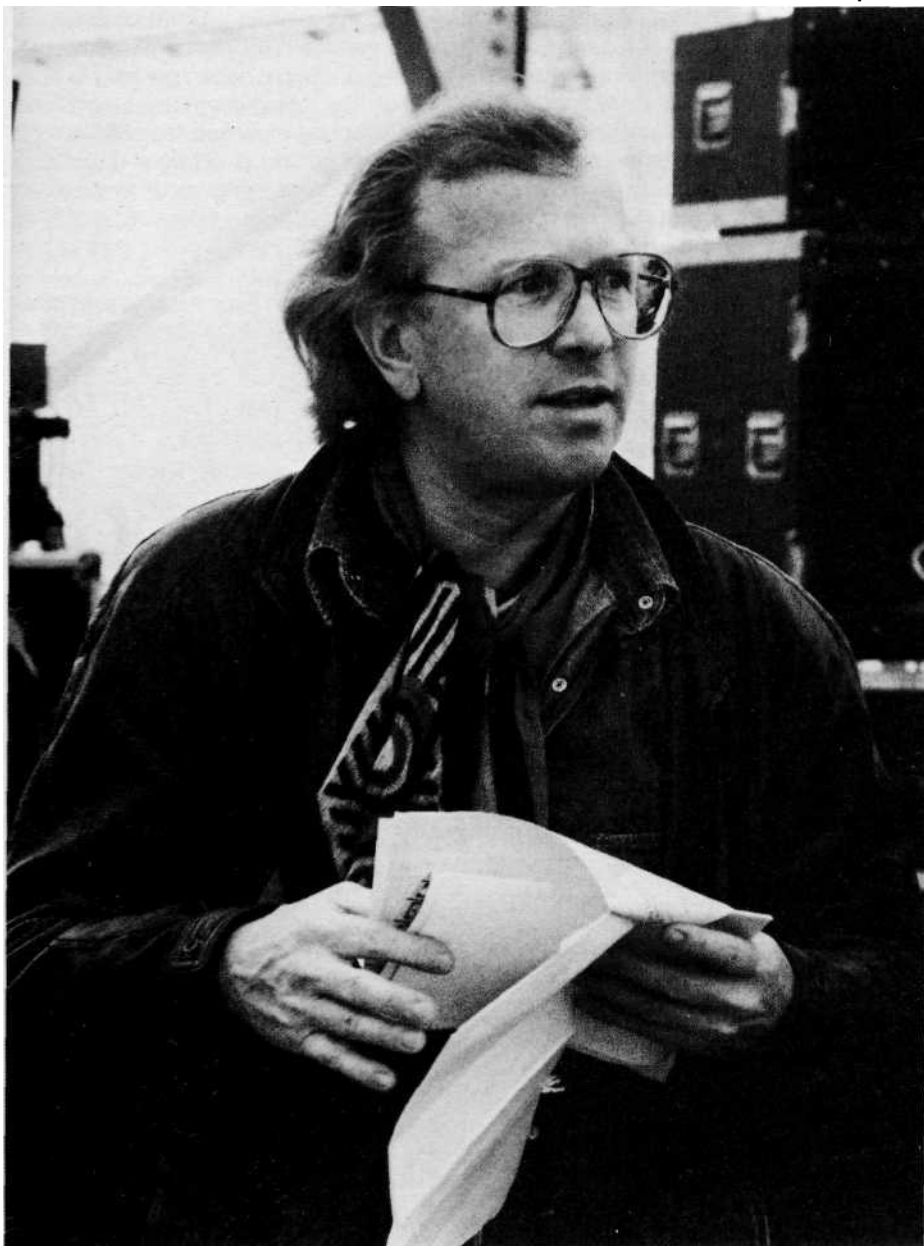
Unmenschlichkeit zu verhüten. Inzwischen dürfen wir nicht mehr so sicher sein. Wir leben in einer Gesellschaft, die sich ohne Terror und ohne Umsturz, ohne Gewalt und Betrug, ohne „nationale Revolution“ lautlos, freiwillig und unmerklich einem neuen Faschismus entgegenbewegt. Was dazumal Himmler, seine SS-Schergen und Gestapo-Spitzen besorgt haben, in einem Prozeß, der die Welt erschütterte, besorgen heute besser und wirkungsvoller Datenbanken; die komplette Überwachung und „Integrierung“ jedes einzelnen Bürgers - und niemand spricht darüber. Es wäre deshalb Selbstüberhebung, wenn irgendjemand noch sicher wäre, daß der Kampf, den wir vierzig Jahre lang geführt haben, richtig geführt wurde. Wahrscheinlicher ist im Gegenteil, daß unsere Prämissen nicht stimmten. Die Prämissen waren aufklärerische, neomarxistische, rationalistische, analysierende; sie haben wir hypertrophiert. Vielleicht waren die Prämissen nicht falsch, vielleicht war nur ihre Hypertrophierung ein Fehler. Wer sie weiter betreibt - oder lassen Sie mich vorsichtiger sagen, wer diesen Prämissen immer noch ausschließlich anhängt (wie auch ich dies getan habe) -, der muß sich den Vorwurf der Naivität gefallen lassen. Denn gerade der Exzess des Rationalismus ist es ja gewesen, der unsere Welt dem politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen, ökologischen Kollaps entgegengeführt hat. Ich habe Wissenschaftler, Mediziner, Chemiker sagen hören: Der Mensch hat schon andere Krisen überstanden, wir werden auch diesmal mit heiler Haut davonkommen, und wenn uns wirklich nichts mehr hilft, wird uns im letzten Moment die Biologie, die Natur mit einer neuen Mutation helfen. Man muß sich vorstellen, dies sagen Wissenschaftler, obwohl doch ihre ureigenste Wissenschaft, die Evolutionslehre, längst herausgefunden hat, daß allenfalls jede hundertste Mutation Erfolg bringt und daß im Schnitt eine Million Mutationen erforderlich sind, um eine Struktur zu verbessern. Nein, meine Herren, so viel Zeit haben wir nicht mehr.

Gerade wir, die wir ein Leben lang rationalistisch und aufklärerisch gedacht und gearbeitet und gekämpft haben - und die wir deshalb verständliche Schwierigkeiten haben, umzudenken - sollten den Mut haben zu erkennen: Nur noch die radikale Umkehr kann uns retten. Radikale Umkehr heißt: Nicht mehr in erster Linie die Arbeit am anderen, an der Gesellschaft, sondern die Arbeit am eigenen Selbst.

Niemand sage mir also, ich scherte aus, ich verriete die Weggefährten, - und indem ich dies sage, denke ich an viele, denen ich mich verbunden fühle (einige von ihnen weilen nicht mehr unter den Lebenden): an Heinrich Strobel, den großen Vorkämpfer der „Neuen Musik“, der mir zwanzig Jahre lang Vorbild war und der das rationale Kausal-Denken sogar in der Musik etablieren wollte - und wohl auch für ein paar Jahre etabliert hat; an Alfred Andersch, der - eher als irgendein Jazzmann - die politische Seite meiner Arbeit verstanden und kommentiert hat; an Jean Amery, der meine Warnungen von der neuen Faschistoidität in Jazz und Rock schneller begriff als diejenigen, an die ich mich wandte; an Hans Paeschke, Gründer und Herausgeber des „Merkur“, vorbildlichster aller Redaktionschefs, für die ich arbeiten durfte, der mich in den fünfziger Jahren zur Diskussion mit Adorno ermutigte; an Ernest Bornemann, der einen ähnlichen Weg gegangen ist wie ich: vom Jazz her in alle nur möglichen Richtungen „ausufernd“ und sich „verbreiternd“ ...

Ihnen mehr noch als meinen Lesern möchte ich sagen: Ich schere nicht aus. Ich tue, was ich mein Leben lang zu tun versucht habe: Ich erweitere die Basis und ich tue, was ich bei Hegel und Marx und Adorno gelernt habe: Ich denke dialektisch. Ich kann nicht verstehen, daß diejenigen, die ihr Leben lang von Dialektik geredet und geschrieben haben, vor d i e s e r Dialektik versagen. Denn das tun sie doch, wenn sie uns „Eskapismus“ vorwerfen. Ein Eskapist ist jemand, der die Augen schließt. Die eigentlichen Eskapisten sind heute diejenigen, die immer noch rationalistisch, analytisch, aufklärerisch glauben weitermachen zu können. Sie schließen die Augen vor der Katastrophe, zu der ihr rationalistisches, analytisches, aufklärerisches, gesellschaftsorientiertes Wirken geführt hat.

Künstlerische Identität als Jazzmusiker preisgegeben: Klaus Doldinger
Foto: Manfred Rinderspacher



Zusätzliche Berufstätigkeit durch Unterrichten: Paul Schwarz

Foto: Paul Gerhard Deker



10 Jahre Contact-Trio

So ein Jubiläum vermittelt meist gemischte Gefühle. Plötzlich fühlt man die „Jahresringe“ und ein seltsam starkes Bedürfnis, sie einmal auf ihre inhaltliche Substanz hin abzuklopfen. Für die Musiker des Essener Contact-Trios bietet sich eine solche kritische Bilanz nun an: das Bestehen dieser Band jährt sich in diesem Jahr zum zehnten Mal.

Selten genug, daß eine Band so lange hält, und noch seltener geschieht's, daß man im Laufe der Jahre nicht an inneren Auseinandersetzungen zerbricht, sondern - wie im Falle des Contact-Trio geschehen - als immer besser funktionierendes musikalisches Team mehr und mehr zusammenwächst.

Theo Jörgensmann kam und ging, Michael Jüllich kam und ging, Peter Eisold kam 1978 und blieb bis heute. Mit ihm konnte das erklärte Grundprinzip der Band - vollkommene Gleichberechtigung der drei Instrumente - wesentlich besser realisiert werden als zuvor. Zweiter im Bunde ist nach wie vor der Gitarrist Evert Bretschneider, dritter der Bassist Alois Kort. Und dessen Zähigkeit und Optimismus scheint es in erster Linie zu verdanken zu sein, daß das Contact-Trio unzählige Klippen weitgehend unbeschadet umschiffte. Den Lohn für ihre Mühen bekamen die drei Musiker allerdings erst in den letzten beiden Jahren in angemessener Form: 1981 wurden sie (nach vielen vergeblichen Anläufen übrigens) für eine ausgedehnte Goethe-Tournee durch Südamerika auserkoren, und im letzten Jahr feierte man sie auf verschiedenen Festivals geradezu euphorisch.

Im folgenden Gespräch sind Gedanken Alois Korts zur jüngsten Entwicklung des Trios und dessen Musik, sowie hinsichtlich zukünftiger Perspektiven festgehalten. Und die drehen sich vor allem um einen Schwerpunkt: „Contact“ zwischen Kopf und Bauch.

Katinka Strassberger

„Mit dem Einstieg des Schlagzeugers Peter Eisold ins Contact-Trio hat sich für die Band einiges verändert. Wie hat sich dieser Wechsel nun ganz konkret auf die Zusammenarbeit und die Musik ausgewirkt?“

„Für uns bedeutete es erst einmal eine immense Umstellung, die aber vollends unseren Vorstellungen entsprach. Vorher hatten wir kaum noch Stücke gespielt, bei denen wir uns ganz durchgehend auf ein Time bezogen hatten. In dieser Beziehung hat uns Peter im wahrsten Sinne des Wortes wieder auf den Boden zurückgeholt. Peter brachte eine sehr bodenständige Spielauffassung ein, die Evert und mir von Anfang an sehr lag. Mit ihm konnte man auch viel besser an gemeinsamen Soundvorstellungen und ähnlichem arbeiten, als das mit Michael Jüllich der Fall war. Und genau daran haben wir dann ein knappes Jahr lang gearbeitet. In dieser Zeit haben wir tatsächlich nur geprobt und kein einziges Konzert gegeben. Als wir danach endlich wieder auf der Bühne standen, war das Publikum total begeistert - es war überwältigend. Und das hat sicher daran gelegen, daß unsere Musik durch Peter zupackender geworden ist und wir mittlerweile bestimmte Elemente integrieren, die wir früher abgelehnt haben. Heute sehen wir dagegen einen Sinn darin, zum Beispiel Rock- und Funk-Riffs in unsere Musik hineinzunehmen, weil wir inzwischen eine bestimmte Vorstellung davon entwickelt haben, welche Funktionen sie innerhalb unserer Musik einnehmen und einnehmen sollen. Mitten in einem Stück tauchen solche Riffs dann manchmal auf, und uns macht es großen Spaß, sie in eine ganz andere musikalische Richtung hin zu entwickeln, als das üblicherweise passiert. Wir empfinden es als gute Möglichkeit, die Zuhörer mit einer bekannten Sache zu packen und sie darüber in ihnen unbekannte musikalische Gefilde zu entführen. Wir fühlen uns sehr zufrieden mit diesem Konzept. Andere wiederum sa-

gen, wir würden mittlerweile zuviele Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack machen ...“

„Verunsichert Euch Kritik dieser Art in dem, was Ihr macht?“

„Absolut nicht. Wichtig ist uns vor allem, daß wir unsere Ideen und Vorstellungen in unserer Musik verwirklichen. Und wenn das klappt, und man darüber hinaus noch in der Lage ist, das Publikum mitzureißen, ist das doch toll. Und genau das ist momentan der Fall. Dazu kommt, daß wir uns musikalisch wesentlich besser weiterentwickeln, als es mit Michael der Fall war. Die Funktionen der einzelnen Instrumente vermischen sich bei uns ja immer sehr stark. Deshalb entspricht es auch unserem Ideal, von einem Trio gleichberechtigter Instrumente, rhythmische Überlegungen und Entscheidungen gemeinsam zu treffen. Das klappt zum Beispiel mit Peter viel besser. Zusammen arbeiten wir stetig an einem Konzept medianer Strukturen, die sich möglichst vielseitig ausformulieren lassen. Und wir haben uns viele Gedanken darüber gemacht, wie rhythmische Funktionen im Laufe eines Stücks zu realisieren sind, ohne daß sie vorwiegend am Bassisten oder Drummer hängenbleiben. Genau dieses stereotype Bild wollen wir eben nicht haben.“

„Die Gleichberechtigung der drei Instrumente, die Euch ja tatsächlich sehr gut gelingt, läßt sich aber gewiß nicht mit jeder x-beliebigen Komposition verwirklichen. Wie muß ein Thema oder Stück bestenfalls beschaffen sein, um eine optimale Grundlage hierfür zu bieten?“

„Wir haben eine bestimmte Vorstellung davon, wie sich das jeweilige Grundthema im Laufe eines Stückes improvisatorisch entwickeln sollte. Uns interessiert es nicht besonders, ein Thema anfangs vorzustellen und nachher lediglich über die Harmonie desselben zu improvisieren. Meist gehen wir folgendermaßen an die Sache: Wir bemühen uns, thematisches Material auf alle wichtigen Parameter - harmonische Abläufe, motivisches Material, Klangfarben, Rhythmen - hin abzuklopfen, um ein Arbeitsmaterial zu schaffen, das möglichst verwandelbar und somit für spontane Ausdeutungen geeignet ist. Aber wir haben auch nichts gegen straffere durchkomponierte Stücke. Dafür wiederum muß man Themen entwickeln, die ihre Intensität genau aus gegenteiligen Gegebenheiten heraus beziehen: nämlich durch eine homogene „In-sich-Geschlossenheit“. Solche Stücke spielen wir übrigens genauso gerne, wie vorwiegend improvisierte Musik. Nur eines ist uns immer wichtig: daß wir etwas Neues machen, das es in dieser Form noch nicht gegeben hat.“

„Unter etwas ‚Neuem‘ kann man einiges verstehen. Wo fängt für Dich das „Neue“ an? Um einen Anhaltspunkt ins Spiel zu bringen: Rangiert für Dich beispielsweise eine Neubearbeitung eines alten Stan-

dards wie 'Blue Bossa' (Cocktail Hour)' unter 'neu'?"

„Ganz bestimmt, denn ich finde es interessant, bekanntes thematisches Material mal auf ganz ungewohnte Weise zu bringen. In dieser Hinsicht hat mich übrigens das Anthony Braxton Quartet von 1978 sehr beeindruckt. Die haben so irre Sachen gemacht, wie zum Beispiel ein originales Dixieland-Thema zu spielen und dann zu zerfransen. Sie haben es zum Teil in Motivteilchen zerbröckelt und anschließend wieder ganz anders zusammengesetzt. Ich fand's einfach unglaublich! Dazu braucht's einen sehr starken und gut funktionierenden gemeinsamen Puls. Ich finde es einfach toll, auf solche Weise mit Tradition oder auch mit einprägsamen, aktuellen Stilelementen zu arbeiten. Worauf es letztlich ankommt, ist, daß ein sinnvoller Gehalt entsteht..."

Seine Musik entspricht den Spannungs- und Entspannungsprozessen des Lebens:
Alois Kott



„Die Funktionen der einzelnen Instrumente vermischen sich bei uns immer sehr stark. Deshalb entspricht es auch unserem Ideal, von einem Trio gleichberechtigter Instrumente rhythmische Überlegungen und Entscheidungen gemeinsam zu treffen.“

„Was verstehst Du unter einem 'sinnvollen' Gehalt?“

„Schwierig zu erklären - da streiten sich ja viele drüber. Man ist beispielsweise von der Annahme, daß in der Musikrezeption alles von Hörgewohnheiten (sprich: Prägung durch Umweltabhängige) abhängt, inzwischen abgekommen. Die Physiologen sind der Meinung, daß unser Gehör unterschiedliche Schwingungsverhältnisse auch unterschiedlichen Spannungsverhältnissen zuordnet. Und in dieser Beziehung entspricht Musik den Spannungs- und Entspannungsprozessen des Lebens schlechthin.“

„Wenn Du nur schöne Töne spielst, wird's langweilig, weil dieses Wechselspiel Spannung - Entspannung nicht stattfindet. Dasselbe gilt für überwiegend dissonante Musik.“

„Ich meine daß wir auf eine solche Form der Einseitigkeit nicht angelegt sind. Aus dieser Sicht definiere ich vor allem für mich den Begriff des 'sinnvollen Gehalts'. Das heißt für mich ganz konkret, daß ich versuche, solche Musik zu machen, die dieses Wechselspiel in möglichst vielfältiger Weise verkörpert. Erst wenn das gelingt, empfinde ich Musik als logisch.“

„Über 'Logik' und 'Unlogik' haben sich auch schon viele gestritten ...“

„Stimmt, deshalb möchte ich mich darauf beschränken, nur noch Folgendes dazu zu sagen: Ich finde es manchmal pervers, wie sich manche Dinge, vor allem sogenannte 'höhere Künste' immer weiter vom eigentlichen Leben und natürlichen kommunikativen Prozessen entfernen. Ich empfinde eigentlich alles, was passiert, als zusammenhängend. Also soll auch unserem Publikum die Möglichkeit gegeben werden, unsere Musik nicht nur übers Gehirn als einen Kunstwert zu begreifen. Man soll unsere Musik auch als Analogie zum täglichen Leben empfinden können. Im Grunde sind ja auch die Komponisten und Literaten die wichtigsten, deren Schaffen über Jahrhunderte die Gehirne und Gemüter der Menschen beschäftigt.“

„Wie hat sich diese 3 1/2 monatige Südamerika-Tournee auf die Band ausgewirkt?“

„Für uns war es eine unbezahlbare Erfahrung. Sonst ist es ja kaum möglich, soviel Konzerte hintereinander weg zu spielen und soviel unterschiedliche Publikums-Erfahrungen in so vielen Ländern zu sammeln. Ja, man kann sagen, daß uns diese Tour sehr fest zusammengeschweißt hat. Wir haben auch durchweg in ziemlich großen Hallen gespielt, und die Resonanz war fast überall sehr, sehr gut. Danach haben wir dann richtig relaxed auf den Berliner Jazztagen gespielt.“

„Was plant Ihr für die nächste Zeit?“

„Wir wollen wieder eine Platte machen. Noch ist allerdings nicht klar, was genau darauf zu hören sein wird - aber wir haben natürlich schon eine Menge Ideen!“

Jazz aktuell

Das vielschichtigste Programm seiner Geschichte:

New Jazz Festival Moers '83

Wenn das New Jazz-Festival Moers '83 irgend etwas zeigte, dann war es die stilistische Orientierungslosigkeit im gegenwärtigen New Jazz-Bereich. Es ist Indiz und signifikantes Beispiel für diese Orientierungslosigkeit, wenn das einzig wirklich Neue, was die achtziger Jahre dem Jazz brachten - nämlich das, was man unter den Begriffen Free Funk, Punk Jazz oder New Wave zusammenfasst - diesmal in Moers keinen Einfluß zeigen konnte. Aufschlußreich auch, wenn das Quartett des Altsaxophonisten Kazutoki Umezu - eine der wenigen Gruppen, die diesmal eine Mischung aus Rock-Motorik und freien Improvisationen vorstellten - über ein freakiges Flickwerk aus der Parodie von durchlöcherchten Tango-Phrasen und tempotrunkenen Cha-Cha-Cha-Ulk nicht hinauskam: gewissermaßen eine japanische Breuker-Variante, eingetaucht in das Licht eines herben Rock-Pulses, über dessen Holprigkeit auch die rauhbeinigen, gepreßten Improvisationen des Tenorsaxophonisten Hiroaki Katayama kaum hinwegtäuschen konnten.

Man darf das Stichwort „stilistische Orientierungslosigkeit“ nicht mißverstehen. Es muß nicht gleich negativ sein. Im Gegenteil: Weil sich derzeit nichts andeutet, was als dominierender Trend die Szene prägen könnte, gibt es eine um so ausgiebiger genutzte Suche nach eigenen Ausdrucksformen an den unterschiedlichsten Ansatzpunkten: ein Stilpluralismus und Eklektizismus also, der sich nach allen Richtungen hin geöffnet und Grenzüberschreitungen der Hermetik von Musikgenres vorzieht. Kein Zweifel: Moers '83 erlebte das bunteste, vielschichtigste und kontrastreichste Programm seiner Festivalgeschichte.

Was man auch beobachten konnte: Daß der Begriff „New Jazz“ - früher noch einigermaßen fest umrissen - mehr und mehr ins Nirgendwo des Kaum-noch-Festlegbaren diffundiert. Es gibt eine offenkundige Definitionsunsicherheit darüber, was „New Jazz“ überhaupt noch heißen soll. Oder besser: Es gibt einen Definitionsunwillen, der, teils Hilfslosigkeit, andererseits aber auch wieder Programm (und gerade dies!), kategoriale Grenzzäune nicht länger gelten läßt. „Das Wort ‚New Jazz‘ steht eigentlich nur noch aus Gewohnheitsgründen im Festivaltitel“, gibt Burkhard Hennen, künstlerischer Leiter des Festivals, unumwunden zu. Moers, früher ein Mekka für Free-Jazz-Anhänger, ist inzwischen zum offenen Forum für alles geworden, was auch nur ansatzweise mit

improvisierter Musik zu tun hat. Kein Zukerschlecken für Puristen also, sondern Musik für offene Ohren. Und so konnte man dann die etwas hilflos albernde Kompositionsavantgarde des katalanischen Pianisten und Sängers Carlos Santos ebenso hören wie die erdigen, doch im Zusammenspiel konturlosen Punkannäherungen der Gruppe „Golden Palominos“. Aber auch wunderbare klassische nordindische Musik mit dem Bambusflöten-Virtuosen Hariprasad Chaurasia.

Es gab in diesem Jahr zwei Höhepunkte, einer davon - der Auftritt des Gitarristen Rhys Chatham - heftig umstritten. Rhys Chatham kommt aus der Art-Rock-Szene (einer Musikergruppierung, die vor allem im New Yorker „The Kitchen“ zwischen Rock, bildender Kunst und avancierter Konzertmusik experimentiert) und kassierte in Moers neben Buhrufen auch Bierflaschen, Eier und Kritiker-Attribute wie „stümperhafter Gitarrist“. Die Kritiker haben recht: Chathams Instrument ist nicht die Gitarre. Chathams Instrument heißt Lautstärke. Aber Lautstärke ist für ihn dies mit allen Bedeutungen, die dem Wort „Instrument“ anhängen: Chatham spielt auf und mit Lautstärke, er benutzt sie als Medium für neue Klang- und Ausdrucksformen. Denn er weiß: Lautstärke verändert den Klang; sie kann Teile des Obertonspektrums, die vorher nicht wahrnehmbar waren, über die Hörschwelle heben oder wiederum andere Teile des Spektrums verdecken. Deshalb auch die ungeheure Phonstärke, mit der vier E-Gitarren harte, metallische Klangbilder aus monotonen Akkordschlägen bis kurz unter die Schmerzgrenze katapultieren. Chathams Phonstürme sind nichts anderes als eine physisch enorm fordernde Reise ins Land unbekannter Obertonregionen. Und weil

man vier Gitarren nun einmal nicht lupenrein identisch stimmen kann, gibt es mikrointervallische Tonabweichungen, sogenannte Schwebungen, die - ganz im Gegensatz zur Monotonie und Statik des Akkordspiels - ein aufregend flirrendes und schillerndes Klangspektrum erzeugen. Wer diese Musik erleben will, braucht Klangbewußtsein. Und wer Klängen gegenüber offen reagieren kann, der entdeckt hier bei aller vordergründigen Eintönigkeit eine Musik voll hypnotischer, tranchehafter Faszinationskraft. Natürlich ist das kein Jazz. Aber das ist mir egal: Diese Musik besitzt Erlebnisqualität und stößt ins Unbekannte vor, und das ist nun einmal, was zählt.

Keine Bewegung ohne Gegenbewegung. Und wenn vom lautstarken, ersten Höhepunkt die Rede war, dann muß die zweite Präsentationslinie des Moerser Festivals genannt werden: die neugewonnene Sensibilität für pure, d. h. instrumental kaum überlagerte Vokalklänge. Zum unumstrittenen, zweiten Höhepunkt des Festivals wurde der „Vocal Summit“. Vier Exponenten des modernen weiblichen Jazzgesangs halten hier ein mitreißendes Plädoyer für die Stimme als universelles Urinstrument. Entgegen dem doch gerade im Vokalbereich so starken Konkurrenzbewußtsein hat dieses Quartett einen Gruppenzusammenhang entwickelt, in dem sich vier individuelle Timbres zu Vokalpolyphonien von atemberaubender Tragweite verflechten. Jede dieser vier Frauen besitzt - unabhängig vom konventionellen Song-Zweig - eine eigene stimmliche Prägung: Urszula Dudziak ausgelassen und mit tänzerischem Feuer, vor allem in den hohen Lagen, Lauren Newton flippig exzentrisch und bei alledem technisch doch ungeheuer sicher und kontrolliert,

Unvergleichlich in ihrer Art, die dunkle, hauchige Stimme zu verräumlichen: Jeanne Lee (links). Deutlich beeinflusst von den vokalen Verfremdungstechniken der avancierten Konzertmusik: Jay Clayton (rechts)



Jeanne Lee, unvergleichlich in ihrer Art, die dunkle hauchige Stimme zu verräumlichen, und Jay Clayton, deutlich beeinflusst von den vokalen Verfremdungstechniken der avancierten Konzertmusik. Stimme als Klangexperiment: ein Kapitel, das der „Vocal Summit“ ein Stück weiterschreibt. Weniger glücklich war dagegen der zweite Versuch, die Stimme im Licht ihrer instrumentalen Vielfältigkeit zu präsentieren. Acht Tage lang - und das äußerst sorgfältig - hatte Mathias Rüegg mit dem „Vienna Art Choir“ (bestehend hauptsächlich aus Mitgliedern des Wiener Arnold-Schönberg-Chores) seine Auftragskomposition für das Festival geprobt: „From No Art To Mo-(z)-Art“ heißt sie - eine Art musikalische Schöpfungsgeschichte, die die Vokalentwicklung vom einfachen Urklang bis zum ausgefeilten Mozart-Kanon nachzeichnen will. Doch Rüegg hat sich offensichtlich zuviel vorgenommen. Denn einerseits bleibt die beabsichtigte Chronik eines wachsenden vokalen Selbstbewusstseins weitgehend im Unklaren. Und andererseits behandelt Rüegg den Chor wie eine Big-Band, setzt Satz-Riffs nach klassischem Muster übereinander und nimmt dem Chor damit viel von dem, was ihn spezifisch Chor sein läßt. Fataler freilich ist, daß im strengen Korsett der Notation Gags und Humor eher angestrengt und maniert über die Bühne gingen. Etwas mehr Spontaneität und improvisatorische Frische täte diesem Chor gut. Auch das gehört zur Offenheit hin zu allen Seiten: „Weltmusik“, der Versuch, die Musik unterschiedlicher Kulturkreise miteinander zu verschmelzen, war in Moers ein weiterer Themenschwerpunkt. „Weltmusik“ - sicher kein Stichwort, das Novitätenlüsternen die Ohren klingeln läßt,

wird doch schon seit den sechziger Jahren am Begegnungsideal von Musikkulturen gearbeitet. Aber es sind gerade die achtziger Jahre, die diese Entwicklung deutlich forcieren, und da ist es einfach nur konsequent, dieses Thema in den Vordergrund zu stellen. Wie problematisch allerdings der Begriff „Weltmusik“ ist, wurde bei Karl Bergers „Music Universe“-Ensemble deutlich. Nicht weniger als vier Musikkulturen will Vibraphonist/Pianist Berger miteinander fusionieren. Und so gibt sich dann die klassisch-romantische Klaviertradition die Hand mit brasilianischen (Nana Vasconcellos), indischen (Trilok Gurtu) und afrikanischen (Ayib Djeng) Perkussionsgedanken. Es ist besonders diese trikontinentale Rhythmussektion die überzeugt, denn alle drei wurzeln in ihren eigenen Musikkulturen ebenso wie sie sich in den Improvisationsformen des Jazz auskennen. Und dennoch: „Es ist nicht genug“, wie Leo Smith - er selbst einer der engagiertesten Verfechter der „Weltmusik“ - einmal gesagt hat - „wenn Asiaten, Afrikaner, Europäer oder Amerikaner die einzelnen Elemente ihrer Musik zusammenbringen.“ Denn, so Smith: „Diese Elemente werden außerhalb ihres ursprünglichen Zusammenhangs benutzt. Die Musik aller Menschen aber kann man zuerst nur über deren Gesellschaftsform und ihren philosophischen und religiösen Haltungen verstehen und dann erst über das musikalische Verfahren selbst.“ Hier aber tut sich für das Verständnis von „Weltmusik“ eine Problematik auf, die erst ansatzweise gelöst ist.

Unbefangener, ohne das hehre Ideal vom musikkulturellen Gedankenaustausch und mit der ihm eigenen unprätentiösen Naivi-

tat mischte Don Cherry im Duo mit dem Schlagzeuger Ed Blackwell afrikanische, indianische und afroamerikanische Einflüsse zu einem bunt wechselnden Improvisationspanorama. Wenn man schon nach Vätern der „Weltmusik“-Bewegung sucht - Don Cherry muß genannt werden. Seit Free-Jazz-Gedenken sammelt und verarbeitet er Musik und Instrumente aus aller Herren Länder. Und gerade auf diesen Instrumenten hat er, der auf der Trompete vergleichsweise schwach geworden ist, an Ausdrucksintensität gewonnen. Vor allem auf dem Doussn' gouni, einer afrikanischen Langhalsharfe, erreicht Cherry eine perkussiv-melodische Verspieltheit, mit der er ein mißlungenes Monk-Potpourri ebenso vergessen macht wie bedenklich wackelnde Trompeten-Exkursionen.

Von der interkontinentalen Zusammenarbeit zur interdisziplinären: es gab in diesem Jahr nur eine Gruppe, die bei den Projekten überzeugen konnte - Günter Christmanns „Vario 6“. Posaunist Christmann sucht auf der Grundlage der Improvisation nach einer Verbindung von Tanz und Musik. Und was andernorts vielfach scheitert, gelingt in dieser Formation. Hier ist endlich einmal Tanz nicht ausschließlich Illustration von Musik, die Tänzerin nicht willfährige Marionette von Choreographen, sondern aktive Mitgestalterin des musikalischen Prozesses. Regina Baumgart, die bei John Cranko lernte und jetzt in Berlin arbeitet, verfügt neben einer gründlichen klassischen Ballettausbildung über einen bewundernswerten improvisatorischen Instinkt. Oft genug nehmen ihre souveränen abstrakten Bewegungsstudien visuell voraus, was Christmann, Schlagzeuger Paul Lovens und Bassist Maarten Altena an musikalischen Klangskulpturen entwerfen. Die Clownerien und Sketche von Udo Blickendorf (Akrobatik) und Bernd Hallek (Schauspieler) dagegen lockern das Ganze auf, aber bleiben doch da stehen, worüber Baumgart längst hinaus ist: bei einer vordergründigen Bebilderung von Musik.

Im fliegenden Wechsel, gewissermaßen als musikalische „Primaballerina“ des Festivals präsentierte sich der Posaunist George Lewis gleich in mehreren Besetzungen. Lewis ist ein Musterbeispiel für den Musiker als Grenzgänger. Seine Free-Jazz-Erfahrung hält ihn ebenso wenig davon ab, mit experimentellen Rock-Bands wie mit John Cage zusammenzuarbeiten. Lewis komponiert, improvisiert und ist auf dem Feld der Computertechnik ebenso zu Hause wie auf dem Terrain sogenannter „akustischer“ Instrumentalexperimente. All diese Erfahrungen bündelte Lewis in seiner Auftragskomposition, die er als Hauptbeitrag für Moers mit einem 25köpfigen Orchester realisierte: eine klangfarblich subtil ausdifferenzierte Arbeit, die Le-

Ausgelassen und mit tänzerischem Feuer:
Urszula Dudziak



Flippig exzentrisch und bei all dem technisch ungeheuer sicher und kontrolliert:
Lauren Newton



Jazz aktuell

wis' Gespür für unübliche Instrumentenkombinationen selbst dann unverkennbar machte, wenn die Aufführung am Mangel von Probenzeit krankte. Überhaupt war dies ein Manko des diesjährigen Moerser Festivals: Es reicht nun einmal nicht, großzügig und kulant Auftragskompositionen zu erteilen, sondern es muß auch dafür gesorgt werden, daß diese Projekte genügend Zeit zum Einstudieren bekommen. Das gilt auch für die Gruppe „Duck and Cover“: Weil man kaum Zeit hatte, sich aufeinander abzustimmen, blieb die um Heiner Goebbels und Alfred Harth zusammengestellte Gruppe mit dem Gitarristen Fred Frith, der Sängerin Dagmar Krause und Lewis bei interessanten Ansätzen stehen: Ein breit ausgemaltes Fresko, das Rock-, Free Jazz- und Marsch-Partikel zu einer Apotheose des kämpfenden Menschen weilt und eiselt. Das Bild vom Moerser Festival wäre unvollständig, würde man eine Instrumentalentdeckung nicht erwähnen: sie heißt Tom Varner. Varner spielt sein Frenchhorn im Geiste Ornette Colemans und er tut dies mit einer Brillanz, die um so erstaunlicher ist, wenn man bedenkt, wie schwer dieses Instrument intonationsmäßig zu kontrollieren ist. Auf dem Frenchhorn jazzmäßig zu phrasieren, das ist so schwer wie eine Samba auf einer Bananenschale zu tanzen. Varners butterweiche, geschmeidige Linien schließen nicht nur die Lücke, die der vor wenigen Jahren verstorbene Waldhornist Julius Watkins hinterlassen hat - sie etablieren auch endgültig das Frenchhorn als Soloinstrument für die komplexe Sprache des zeitgenössischen Jazz.



Meister der Zirkularatmung: Odean Pope
Foto: Hyou Vielz

Die Geschichte des Saxophons im Jazz - man könnte sie auch so schreiben: als ständig vorangetriebener Versuch, die melodische Linie auszuweiten. Die Überwindung der physischen Notwendigkeit der Atempause: von Coleman Hawkins' Rhapsodik über Charlie Parkers ausgreifenden Linien bis zu John Coltranes „Sheets of Sounds“ - immer spielte der Wunsch, melodische Bögen so weit wie möglich auszudehnen, eine Rolle. Die Zirkularatmung - in den siebziger Jahren durchgesetzt - machte aus dem Traum von der melodischen Unbegrenztheit eine konkrete Möglichkeit. Der Tenorsaxophonist Odean Pope, seit vielen Jahren im

Max-Roach-Quartett, realisiert diesen Traum wie kein anderer. Pope ist in der Lage, seine (an Joe Henderson erinnernden) melodischen Gravuren minutenlang, und ohne auch nur einen Augenblick lang abzusetzen, im Raum zwischen Jazz-Rock- und Post-Bop kreiseln zu lassen, hervorragend unterstützt von Gerald Veasley mit E-Baß und Cornell Rochester am Schlagzeug. Es stört freilich, wenn das Trio - zum zweiten Mal in Moers zu Gast - immer noch zu sehr von Solo- und Duo-Beiträgen lebt und selten kollektiv spielt. Gewollt originell und ein wenig verkrampft albern gab sich die Köln-Düsseldorfer Band „Härte 10“, die - zum Trio zusammengeschrunpft - längst nicht die Dichte und Homogenität der ursprünglichen Quintettformation besitzt. „Härte 10“ - gehandicapt durch einen miserablen Sound-Mix und die eigene Nervosität - drehte sämtliche Stilverschnitte der populären Musik durch eine Mangel aus Parodie, Geräuschverfremdung und Zitatenulk. Das ist ansatzweise komisch, gelegentlich inspiriert, aber meistens platt und formal so disparat und beliebig, daß diese Gruppe am Ende ziellos durch die Musikgeschichte schwimmt und an den Klischees mehr wie an Rettungsringen kleben bleibt, als daß sie sich ironisierend davon lösen könnte. Das Kölner Trio Wittek/Kaiser/Manderscheid überzeugte dagegen mit farbenreichen Ausleuchtungen des Terrains zwischen Bop und Free Jazz: weit-ausholende, halb sperrige und immer wieder freitonal sich loslösende Interaktionsmuster, in denen der Tenorsaxophonist Wollie Kaiser, der Bassist Dieter Manderscheid und der Schlagzeuger Fritz Wittek einmal mehr belegen, daß Abstraktion und Expression zusammengehen.

Stilistisch unentschlossen, fast wankelmütig gab sich der Saxophonist Roscoe Mitchell mit seinem Sound & Space-Ensemble. Mitchell fährt gleich dreigleisig. Gleis eins: das sind Trio-Kompositionen, die im akademisch ausgedorrten, spätseriellen Stil sehr langatmig wirken (Tom Buckner, Tenor, und Gerald Oshida, Baritonsaxophon). Gleis zwei: Mitreißende Free-Bop-Improvisationen - hier im Quartett - in denen vor allem der agile Trompeter Michael Moorman auf sich aufmerksam machen konnte. Schließlich - und als ob Mitchell seine Unentschlossenheit nachträglich dokumentieren wollte - gab es eine mit Free-Improvisationen gewürzte Verbeugung vor der Jazz-Rock-Ära der siebziger Jahre. Wohin des Weges, Roscoe?

Es ist interessant, daß es gerade improvisierende experimentelle Rock-Musiker waren, die das Erbe des Free Jazz konsequenter, aggressiver und auch verspielter vertraten als dessen präsenste Protagonisten von ehemals. „Skeleton Crew“, ein Duo des Gitarristen Fred Frith mit dem

Lieferte mit seiner Auftragskomposition eine klangfarblich subtil ausdifferenzierte Arbeit: George Lewis (links) mit Alfred Harth
Foto: Hyou Vielz





Splitternde Klangbilder: Tom Cora
Foto: Hyou Vielz

Cellisten Tom Cora, zeigt dies beispielhaft: Eine wilde, zügellose Mischung aus Clustern, Geräuschcollagen, Folk-Reminiszenzen, Musique Concrete und Tonbandeinspielungen, herb, düster und kontrastreich und voll einem Protestbewußtsein, das instrumentales Können mit einem gewollt naiven Dilettantismus in splitternden Klangbildern vermengt.

Zum Schluß gab es einen guten alten Bekannten zu feiern: Dave Holland - nach längerer Krankheit endlich wieder auf der Szene zurück - begeisterte mit einem fast schon klassisch anmutenden Free-Bop-Konzept im Quintett-Format. Hollands Baß-Artistik ist ungebrochen: ungeheuer biegsame, hochvirtuose Phrasierungen und bei alledem ein Sound, dessen Artikulationskraft über das Maß des schier Möglichen zu gehen scheint. Diese - eher konventionelle - Musik besitzt, was manchem Accessoire diesmal in Moers abging: eine künstlerische Integrität und Beständigkeit, die auch dann noch etwas zu sagen haben wird, wenn mancher Ausläufer des neuesten und allemeuesten Szenen-Schicks versandet ist.

Moers '83 war - man kann es so zusammenfassen - ein Festival, das, vielschichtig und bunt, ordentlich in die Breite ging. Aber es war auch ein Festival, das in dieser Breite suchte, was ihm an wegweisender Tiefe abging. Immerhin: Nach dem kriselnden letzten Jahr hat sich dieses Festival in der raumakustischen verbesserten Eissporthalle deutlich stabilisieren können. Woran auch ein Sound-Mixer wenig änderte, der - nicht nur zum Ärger vieler Musiker - mit dem differenzierten Klangbild des Jazz so sensibel umging wie eine Planierdrape mit einem Gewächshaus.

Günther Huesmann

Randbemerkungen zum Moers Festival '83

Moers ä la mode

Das Internationale New Jazz Festival in Moers hinterläßt so ein paar Wochen danach wenig tiefe, aber doch ein paar Eindrücke. Man kann sie nicht wichtig nennen, weil keiner sie wichtig nimmt. Nachdem sich die Kritik der Tageszeitungen eigentlich eher auf ein Achselzucken beschränkt hat, (etwa so im Sinne, daß „in einem lustvollen Durcheinander“... „Sensationen fehlten“...) wird sich das Moerser Team ungestört an die Ausarbeitung eines ähnlichen Konzepts fürs nächste Spektakulum machen. Es werden wieder viele Leute kommen, die offenbar besonders die Erwartung auf den gewohnten bunten Spaß mehr nach Moers treibt als das Interesse an Jazzentwicklungen. So weit, so gut - nicht daß der Spaß je dem Jazz geschadet hätte. Trotzdem scheint diese große deutsche Präsentation von internationalem neuem Jazz an einen Punkt gekommen zu sein, an dem der Spaß aufhört. Bei den deutschen Musikern, wie man sie hier trifft, ist das Urteil vorwiegend negativ. Saure Musiker oder „saure Trauben“? Der Beifall des Publikums ist fast gleichbleibend laut. Entweder ist also die Musik immer gut oder das Publikum immer zufrieden. Besagtes Kritikerverhalten deutet zudem darauf hin, daß das allgemeine Unterscheidungsvermögen kaum noch Kriterien wahrnimmt, „Qualitätsunterschiede“. In einer Art gleichmacherischer Koketterie mit der „Masche“ - Hauptsache Artikulation, natürlich „natürlich“ - wird man immer spaßiger. Andererseits wirft man dem Festival

Künstlerische Integrität und Beständigkeit: David Holland

Foto: Hyou Vielz



recht vielstimmig vor, daß es „nichts Neues bringt“, daß „bahnbrechende Entdeckungen ausbleiben“, daß es bei vielen „Stammgästen“ und damit zusammengestellten Neuformationen an „innovativem Nachwuchs mangelt“. Ein Vorwurf, der sich gegen die Musiker richtet, dem keiner außer ihnen selbst entgegenreten kann. Wo nichts ist - mangelhaften Nachwuchs betreffend -, hat bekanntlich der Kaiser sein Recht verloren; würde Kritik an der Festivalkonzeption gegenstandslos, hat Burkhard Hennen freie Hand, den besagten Mangel an „jungen, innovativen Kräften“ durch Gags und Gehabtes und mancherlei „Fusion auf Teufel komm raus“-Gehabe in Art Rock- oder No Wave-Gewand nicht nur auszugleichen, sondern mit einem fast zynisch wirkenden Touch durch Auswahl allenfalls „solider Mittellage“, im Falle „Härte 10“ an manierierte Albernheit grenzende bundesdeutscher Präsentation den allgemeinen Klageruf zu untermauern: „Im Westen nichts Neues“. (Sagten doch tatsächlich ein paar böse Zungen, die Deutschen hätten hier nur Alibifunktion und das hätte was mit „Moers Music Production“ zu tun!) Wer sich im Vorjahr noch eifrig stark machen wollte für eine bessere Repräsentation der „Deutschen in Moers“ (JP 7/82) wie die Verfasserin dieser Zeilen, der muß mit resignierendem Ingrimms feststellen: Sie selber, die der Vorwurf trifft, berechtigter- oder unberechtigterweise, die Musiker, sie tun nichts für sich. Gäbe es nicht, um energisch mit Vorschlägen vorstellig zu werden, die Union Deutscher Jazzmusiker, deren Stimme eigentlich gehört werden müßte, als Vertretung dessen, was wir aus unserm Land zu Gehör bringen könnten. Aber wo ist sie, es gibt sie in Moers nicht. Scheint's umso weniger, als viele aktive Jazzmusiker erzählen, daß sie austreten, weil sie außer empfindlichen Beitragszahlungen „nichts davon haben“. Das verbreitet wuchernde Klima erstickender Entmutigung in der neuen deutschen Jazzszenerie wird durch ein Festival wie dieses (auch beim Berliner Jazzfest scheint sich's mit dem Mitspracherecht eines Gremiums deutscher Jazzler ähnlich zu verhalten) recht üppig genährt. Anwesende, auch mit Auftragskompositionen befaßte amerikanische Musiker und ihr unbezweifeltes Können in allen Ehren, aber wo war auch diesbezüglich Avantgarde? Etwa bei Orchester und Uraufführung von George Lewis? Oder in Tom Varners hübschen, wohlgesetzten und erfreulichen, aber doch „in ausgefahrenen Bahnen verhafteten“... „langatmigen“ Horn-Saxophon-Improvisationen (Kritikzitat)? Oder in Karl Bergers „Music Universe“, dessen graue Schläfen nicht nur großes Können und Erfahrung bedeuteten, sondern auch eine herrliche und reife Art, Pädagoge und Interpret von dem zu

Jazz aktuell

sein, was Jazz ist, dies an Jüngere weitergeben zu können, die eigentlich hier stehen sollten?

Die vier Vokalistinnen Jeanne Lee, Ursula Dudziak, Lauren Newton und Jay Clayton waren der Höhepunkt des Festivals, voll Menschenwärme, Musik, Atem und Puls, und das Gute ist ja immer neu. (Man hörte sie ja schon beim Baden-Badener Vocal Summit.) Nur Rüeggs „Vienna Art Choir“ war wirklich etwas Neues insofern, weil sonst soviel Griff ins E-Musikalische sich noch nie so gut und wirkungsvoll angehört hat. Neu war für viele sicher auch Japan-Jazz von Dr. Umezu, „befremdend“ - nicht im negativen Sinne. Vor allem mit dem Drummer Takashi Kikuchi, der - mit grünem Kopfband um die dichten Haare, das schmalnasige Gesicht wie aus einem japanischen Farbholzschnitt - mit seinem archaisch stupendem Fußmaschinenbeat, mit maschinenhaftem Drive ein seltsames Genre fernöstlicher Urtümlichkeit, konzise Kälte mit Kamikaze-Assoziationen vermittelte. Aber auch höchste technische Kultur. Eine sehr weit, aber auch sehr lehrreich hergeholte Version dessen, welche Entwicklungen der neue Jazz anderswo durchmacht.

Will man weiterhin dem Motto noch mehr huldigen, daß das Neue nicht immer gut, das Gute immer neu ist, dann sollte man vielleicht nach diesem Grundsatz à la mode - die ja längst auch stets eine Variation des Alten ist - diesen Laufsteg musikalischer Trends Thesen und Temperamente (und Talente!) in ihrer wie zuvor beschriebenen „Gleich-Gültigkeit“, - nicht so ernst nehmen, von wegen der vermißten Innovatoren etcetera. Oder mal in jeder Beziehung ernstlich die eigene Stimme erheben, - musikalisch oder verbal! - um dabei, um bei der Sache zu sein.

Dita von Szadkowski

Wagemutiges Unternehmen

1. Daxberger Situationen

Wenn alles nach Plan gelaufen wäre, hätten die 1. Daxberger Situationen als Open-Air-Festival bezüglich ihrer idyllischen Lage sicher wenig Vergleichbares als Konkurrenz gehabt. War doch der schöngelegene Fußballplatz mit Ausblick auf grüne Hügellandschaft als Austragungsort eines engagierten Klein-Festivals ausgewählt worden. Aber das Wetter machte einen ordentlichen Strich durch die Rechnung, und man mußte kurzfristig in eine Sporthalle ausweichen. Die konnte die Festivalbesucher zwar aufnehmen, aber gerade weil es viel zu wenige waren, konnte das anspruchsvolle Musikangebot so nicht finanziert werden. Dem örtlichen Initiator Rudi Kraus, dem keinerlei Subventionen zur Verfügung standen, blieb

nur ein nicht unbeträchtlicher Griff in die eigene Tasche übrig, um die Kosten doch noch abzudecken.

Die Solisten und Ensembles, die sich an drei Tagen dem aufmerksam zuhörenden Publikum präsentierten, waren stilistisch und programmatisch kaum unter einen Hut zu bringen; die berühmten „neuen Trends“ wurden hier glücklicherweise nicht beschworen, dafür kam die Vielfalt dessen, was den Anspruch erhebt, zeitgenössischer Jazz zu sein, in zumeist recht eindrucksvollen Darbietungen zum Ausdruck.

Die Eröffnung brachte gleich eine der derzeit interessantesten neuen Gruppen der deutschen Szene, die Kölner Saxophonmafia, die im Gefolge des World Saxophone Quartets auf eine Rhythmusgruppe verzichtet und mit ihren verschiedenen Saxophonen, Klarinetten und Flöten eine dichte und doch auch rhythmisch intensive Musik kreiert. Längst nicht soviel Anklang fand dagegen Loved by Millions, deren modische Fusionsmusik unter Führung des Tenoristen Keshavan Maslak als Tanzmusik sicherlich ihre Berechtigung hat, solange die Lautstärke das Publikum nicht zur Flucht veranlaßt. Da kamen die meditativen Geigenexperimente von Shankar und die Weltmusik von Don Cherry und Ed Blackwell wie gerufen. Ungeachtet der solistischen Leistungen dieser Musiker, die Jazz-Geschichte gemacht haben, wirkte ihr Musizieren im Duo und zum Schluß mit Shankar doch immer langweiliger, denn die Banalität des

musikalischen Materials kommt nach wiederholtem Hören an die Oberfläche.

Die musikalischen Glanzlichter konzentrierten sich auf den zweiten Tag, der allein schon die Anreise wert war. György Szabados hieß die Entdeckung des Festivals. Dieser ungarische Pianist ist in seiner Heimat schon seit über zwanzig Jahren aktiv und nur dort ein Begriff. Aber das wird sich hoffentlich bald ändern. Die Musik von Szabados fordert den Vergleich mit Cecil Taylor heraus, jedoch nicht etwa, weil Taylor ihm musikalisches Vorbild war, sondern weil er auch eine Persönlichkeit ist, die ihre eigene Ausdruckswelt geschaffen hat: Ungarische Folklore, Bela Bartok, improvisierte Musik, Jazz-Einflüsse und ein ausgeprägtes Formbewußtsein, das all diese Elemente kreativ verarbeitet, zu einer ganz individuellen Aussage, die einzigartig ist und den Hörer mit ihrer Konzentration überwältigt. Als Szabados nach seinem gefeierten Soloauftritt später dann noch mit Anthony Braxton spontan im Duo musizierte, wurde offenbar, wie feinfühlig er auch in einem solchen Kontext agieren kann. Hier hatten sich zwei Meister gefunden, die hoffentlich wieder einmal zusammentreffen werden. Ähnliches ist natürlich auch zum Duo von Albert Mangelsdorff und Lee Konitz anzumerken, die sich einander glänzend ergänzten. Noch längst nicht so sicher, aber auch wesentlich jünger waren der Waldhornist Tom Varner und der Baritonsaxophonist Jim Hartog, die mit ihrer ungewöhnlichen Instrumentation auch ein

Banalität des musikalischen Materials: Don Cherry

Foto: Hyou Vielz



beachtliches Duo-Konzert präsentierten. Neben Mangelsdorff war auch der andere wichtige Musiker der deutschen Szene, Peter Brötzmann, da. In einem furiosen Auftritt mit Johannes Bauer, Harry Miller und Willi Kellers zeigte er einmal mehr, daß seine Energie unerschöpflich zu sein scheint.

Alles in allem ein gutes Fazit, und es bleibt zu hoffen, daß Rudi Kraus sich vom finanziellen Fiasko erholt und mit Sponsoren im nächsten Jahr wieder ein ähnliches Programm in Daxberg zusammenstellen kann.

Stephan Meyner

14 Gruppen aus 11 Ländern

13. Int. Dixieland Festival Dresden

Bei einer traditionellen Fahrt auf der Elbe eröffnete Martin Radmann, Intendant der „Stimme der DDR“, das 13. Internationale Dixieland Festival, das in der Zeit vom 12. bis 15. Mai 1983 in Dresden stattfand. An dieser Dampferfahrt nahmen alle 14 Gruppen mit insgesamt 102 Musikern aus 11 europäischen Ländern teil. Sie nutzten den Ausflug, um sich kennenzulernen und fröhlich miteinander zu musizieren. Vor dem eigentlichen Beginn des Festivals begeisterte die Papa Binnes Jazzband aus Berlin im Studiotheater des Kulturpalastes mit Triangel und Klapperholz die jüngsten Zuhörer, die Kinder im Vorschulalter. Für Schüler der Unterstufe fand dann ein Dixieland ABC mit der Blue Wonder Jazzband aus Dresden statt. Insgesamt gab es an den vier Tagen 20

Veranstaltungen in verschiedenen Studentenclubs, in der Eissporthalle und hauptsächlich im Kulturpalast, in dem 2400 Zuhörer Platz finden. Nach jeder Veranstaltung fanden zu später Stunde Jam-Sessions im Jazzkeller „Die Tonne“ und in Studentenclubs statt. Die Harbour Jazzband, die zu den renommiertesten Jazzgruppen Hollands zählt, nahm bereits zum zweiten Mal an diesem Dixieland Festival teil. Diese Gruppe wurde 1956 gegründet und orientiert sich stilistisch an der Dutch Swing College Band.

Aus Österreich kamen Plattner und Plattner Corporation. Der 16jährige Bernhard Plattner war der jüngste Teilnehmer dieses Festivals. Mit dem Vater und dem Bruder Christian bilden sie fast einen Familienbetrieb. Diese Gruppe wurde von Helmut Plattner 1980 gegründet. Ihre musikalische Skala reicht vom Trad.-Jazz über den Swing bis zum Bebop. Das Traditional Jazz Studio Prag, mit seinem eigentümlichen Stil, dessen Repertoire vom New Orleans bis zum modernen Mainstream reichte, war kein Neuling auf diesem Festival. Die Royal Garden Jazzmen aus Oxford in England, eine halbprofessionelle Formation mit ihrem typisch englisch swingenden Stil, kamen zum ersten Mal in die Elbestadt Dresden. Die Six Sounds Jazzband, ein Jazzensemble aus Bremen, 1957 gegründet und somit eine der ältesten Jazzbands der Bundesrepublik Deutschland, begeisterten mit ihrem modernen, am Swing orientierten Stil das Publikum, wo immer sie auftraten. Diese Gruppe, die bereits an vielen nationalen und internationalen Festivals teilgenommen hat, war zum ersten Mal in Dresden dabei. Aus Frankreich waren die Happy Dixieland Stompers gekommen. Eine

Amateurgruppe aus Tours, die vorwiegend Stücke aus dem New Orleans Repertoire spielten. Die Szeged Oldtimers aus Ungarn nahmen vor 10 Jahren zum ersten Mal an diesem Festival teil. Mittlerweile sind sie schon fast Dauergast. Sie zählen mit ihrem swingenden Dixieland zu den bekannten europäischen Jazzbands. Aus Rumänien war die Gruppe Dixie aus Resita zum Dixieland Festival eingeladen worden. Es handelt sich um reine Amateure, die zum ersten Mal an einem so großen Ereignis teilnahmen, so daß ihr Lampenfieber verständlich war. Die Gruppe stellte sich mit Stücken im New Orleans Stil, Standards sowie mit der Bearbeitung von Folklore ihrer Heimat vor. Die New Orleans Fans, eine Jazzformation aus Dänemark, waren zum ersten Mal dabei. Der Trompeter und Sänger Ole Hommel Ovesen, genannt „Cornet-Ole“, fand durch seinen Einsatz großen Anklang. Originelles reiste aus der Schweiz an: „D' Wöschbrätt Band“, eine Gruppe, die erst 1974 in Biberist in der Schweiz gegründet worden ist. Ihre selbstgebastelten Instrumente beweisen erstaunlichen Ideenreichtum: das sind z. B. eine umgebaute Schreibmaschine, die bei jedem Tastendruck einen anderen Ton von sich gibt, und ein „Waschzuberbaß“, bestehend aus Besenstiel, Seil und einer Waschwanne. Die Schweizer spielten zwar keinen reinen Dixieland, aber sie kamen mit ihren Gags beim Publikum gut an. Aus der gastgebenden Elbmétropole war die Blue Wonder Jazzband mit von der Partie. Sie wurde unterstützt von der Solistin Marianne Baer. Obwohl sie in zwei Monaten ihr erstes Kind erwartet, ließ sie auch dieses Mal ihr begeistertest Publikum nicht im Stich und sang für ihre Fans. Aus der DDR wirkten noch folgende Gruppen mit: die Jenaer Dixieland Stompers, die Jazz Makers Berlin und die Papas Binnes Jazzband Berlin.

Erwähnenswert wäre noch das dreistündige Open Air Konzert mit fast 8000 Besuchern in der Freilichtbühne „Junge Garde“. Daran anschließend zogen die teilnehmenden Gruppen mit Oldtimern und Pferdewagen musizierend durch die Stadt. Über 30 000 Menschen begleiteten bei strahlendem Sonnenschein den musikalischen Umzug. Am letzten Tag gab es „Dixieland Non-Stop“: ab 11 Uhr spielten fünf Stunden lang alle am Festival beteiligten Gruppen, bis eine Jam-Session die Vorstellung abschloß.

Alles in allem ein gut gelungenes Festival. Was ich jedoch in den letzten drei Jahren bei dieser Veranstaltung vermisse, war die Beteiligung einiger schwarzer Musiker, bei denen man eigentlich den Ursprung des Jazz und des Dixieland findet. Sicherlich würden sie noch mehr Farbe in dieses Festival hineinbringen.

Nurollah Sarrafian

Auf der Freilichtbühne „Junge Garde“ in Dresden: New Orleans-Fans aus Dänemark

Foto: Nurollah Sarrafian



Jazz aktuell

Ein pianistisches Vergnügen
beim Villingener Jazzfestival

Dave Brubeck, Hank Jones und Tommy Flanagan

„Mehr Swingen als je zuvor“ verhiess der Programmtext von „VS SWINGT“, dem Internationalen Jazzfestival in Villingen-Schwenningen. Na, da konnte man ja gespannt sein, denn gerade Swing war doch immer das Postulat dieses Festivals. Daß es rhythmisch bewegt bei der Spiritual- und Gospelgruppe The Sensational Nightingales zugehen wird - kaum eine Frage. Und daß Ensembles, die den Swingstil als Handwerk betreiben, daß nämlich die Schweizer Formation des Klarinettenisten und Saxophonisten Benny Waters sowie

die legendäre Lawson-Haggart-Jazzband allen einschlägigen Ansprüchen genügen werden - die Wahrscheinlichkeit spricht von vornherein dafür.

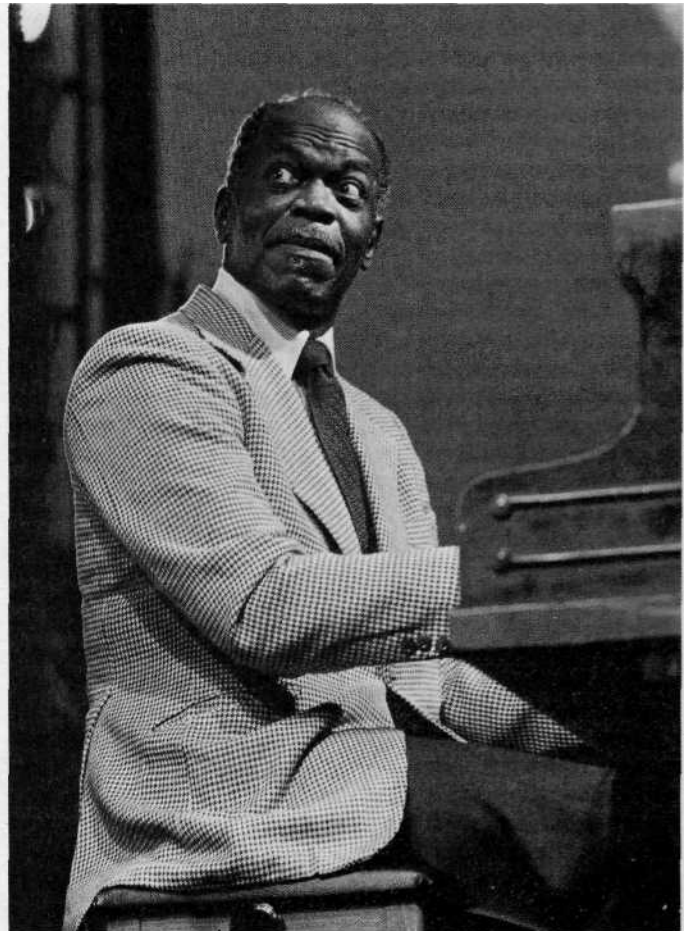
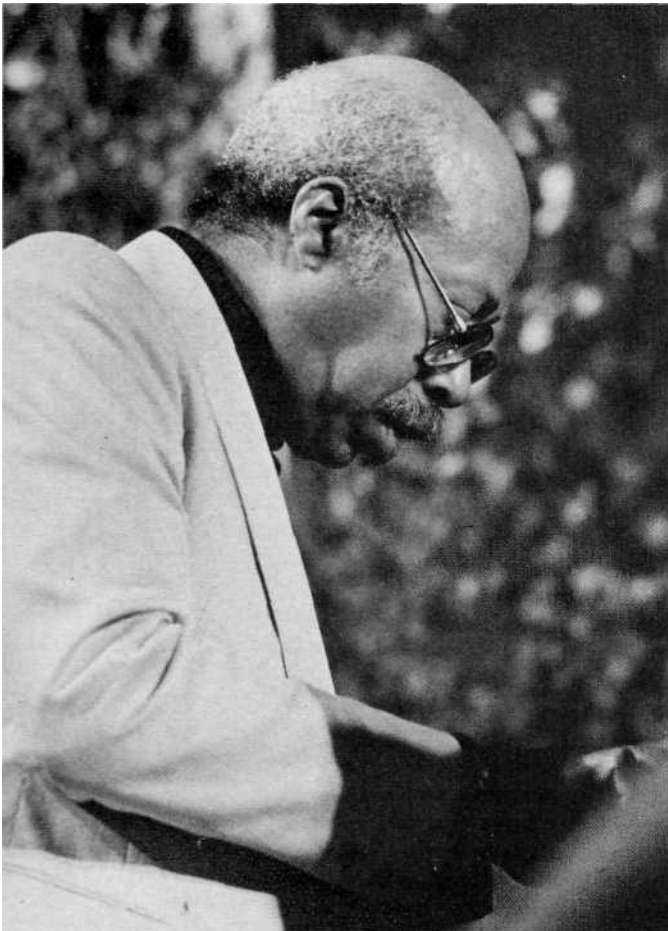
Mit dem swingenden Stride-Piano, so war's zu lesen, hält's nun aber auch ein anderer, ein Pianist des klassischen Modern Jazz, nämlich Dave Brubeck. Und daß dies nicht nur bloße Lockformel war, das gehörte durchaus zu den angenehmen Seiten dieses Festivals, das nun zum erstenmal im neuerbauten Franziskaner Konzerthaus und nicht wie bisher im Villingener Theater am Ring stattfand.

Brubeck im Quartett. Der Klarinettenist Bill Smith in einer etwas kuriosen Mischphrasierung zwischen der leutseligen Romanantik Carl Maria von Webers und einem modernistisch aufgemöbelten Goodmanstil, ein gefälliges Trällern und Schlürfen, nicht mehr. Brubeck-Sohn Chris mit apart ausgearbeitetem sehr klugem und feingesponnenen Spiel auf dem Kontrabaß. Zweimal greift der Junior zur Posaune, begibt sich mit Fat Wallers „Black and blue“ auf die Fährte Jack Teagardens, läßt dabei aber immer wieder Ungenaueres, Verschleißenes hören, bleibt vor allem in Schwerfälligkeit

stecken, denn diese Brubeck-Posaune wirkt wie ein schweres Eisenrohr vom Schläge der „Dickie Berta“, man hat da immer das Gefühl, mit einer Tüte Juckpulver nachhelfen zu müssen. Nicht allzu aufregend der Schlagzeuger Randy Jones, der hier meist das schütterere Trommeln der fünfziger Jahre pflegt, allzu gern ein gemütvoller 4/4-Takt-Raschler ohne sprühende Impulse bleibt, ein Schlagzeuger, der sich in engen Binnenstrukturen bewegt, sich wie ein treuherziges Echo ans Klavierspiel von Brubeck klammert. Versteht sich, daß der Meister auf altbewährte Renner nicht verzichtet, „In your own sweet way“ ist dabei, auch das barock-kontrapunktisch hüpfende „Brandenburg Gate“, die Huldigung fürs Brandenburger Tor, fehlt nicht, ferner Paul Desmonds „Take five“, bei dem allemal bis zu den Ellbogen Beifall geklatscht wird. - Ganz wundervoll der Augenblick, in dem Brubeck sein so selten gespieltes Meisterwerkchen „The Duke“ anstimmt. Jammerschade aber, als er meint, grob signalisieren zu müssen, daß dieses zarte Gebilde Duke Ellington gewidmet ist und ganz unvermittelt mit einem heftigen Ei-

Gelegenheit für Überraschungen: Tommy Flanagan (links) und Hank Jones (rechts)

Fotos: Paul Gerhard Dekker



lington-Jump daherpoltert, woraus dann ein mittelmäßiges Medley aus Themen des Duke zusammengestückelt wird. Zu den Stärken der Brubeck-Session gehört indes der Umstand, daß dieser Pianist, dem jahrzehntelang vorgeworfen wurde, er könne nicht swingen, zur Zeit tatsächlich swingt und dabei doch nichts an Eigenart verloren hat. Seine Improvisation sind mit all ihren eingeschobenen Fremdzitaten und Überlappungen, ihren Wechseln in Rhythmus, Tempo und Stimmung und ihren dissonant wuchtigen Akkordbalken noch immer ein intellektuelles Abenteuer. Man hat's mit einem doppelten Brubeck zu tun. Er ist der schrullige College-Professor von einst, dem drei Jahrhunderte Musikgeschichte durch den Schädel spuken, und er ist zugleich ein vitaler Tastenschaufler aus dem alten Harlem, dem die Leute vergnügt zulachen. Zwischen den Extremen Monk und Peterson behauptet er da eine sehr originelle Position.

Ein pianistisches Vergnügen auch das Finale des Festivals, die inzwischen schon obligate Gala der Villingener Schallplattenfirma MPS. Heuer mit Hank Jones und Tommy Flanagan an zwei Klavieren. Ein Vergnügen aus verschiedenen Gründen. Denn die gewollte Konzeptionslosigkeit hat dann ihre Berechtigung, ihre Reize, wenn bei den Partnern gegenseitige Kenntnis vorausgesetzt werden darf. Wo wie hier jede Absprache fehlt und immer ganz spontan in die jeweilige Themenvorgabe eingestiegen werden muß, da bleibt auch zwischen denen, die sich kennen, noch immer Gelegenheit für Überraschung, ist jeder auf mehr oder weniger sanfte Art und Weise genötigt, des andern Seelenschnüffler zu sein. Ein ergötzliches Spiel.

Jones und Flanagan geben es meist freundlich moderat im Tempo, Mollumflotes wie „Afternoon in Paris“ von John Lewis und Gillespies „Con alma“ ist zu hören, dann und wann auch eine Anstachelung, Charlie Parkers „Relaxin' at Camarillo“ und das behende „Oleo“ von Sonny Rollins. Flanagan ist zwar nicht über aber er hält sich doch mehr bedeckt, zögert eher einmal, zum Temperamentausbruch kommt es bei ihm nie. Jones dagegen hat seinen ganz großen Tag, greift aufgeräumt in die volle Tastatur, ist saftig gelaunt, verschärft oft das Timing, läßt Klangfarben aufblitzen, setzt markante Akzente. Da ist ein Stück bei den klassisch viertaktigen Wechseln angelangt, und man meint es im Spiel von Flanagan geradezu raunen zu hören: „Komm, Kollege Jones, laß uns die Sache nicht zur 'sychohokiste werden, hör mal, was ich Dir hier habe, ein paar schöne bequeme Blockakkorde, laß uns fürs nächste halbe Stündchen auf Onkel Shearing machen.“ Und aus den Tasten von Jones glaubt



Talent und handwerkliches Können: Gaia mit (v. l. n. r.) Wolfgang Riedel, Manuela Schmitz und Peter Mohr
Foto: Klaus Mumpfer

man nicht unwirsch, aber keck und entschieden die Antwort herausprudeln zu hören: „Na gut, Freund Flanagan, zwei drei Blockakkorde sind mit drin, aber nicht mehr, und nur so zum Spaß. Mit Onkel Shearing und der Pianobar von anno Durnemals ist heut abend nix - jetzt wird gejazzt.“

Klaus Robert Bachmann

Einfühlungsvermögen in die Folklore dieser Welt

Gaia

Südamerika und Indien haben die drei Musiker der Gruppe Gaia, die u. a. ein Konzert in Bad Kreuznach gab, noch nie gesehen. Trotzdem zeugt die Musik von Manuela Schmitz; Wolfgang Riedel und Peter Mohr von einem verblüffenden Einfühlungsvermögen in die Folklore dieser Welt. Brasilianische Samba wird in „O Orinoco/All in Green“ auf ihre Bestandteile zurückgeführt und in wenigen typisierenden Griffen auf der Gitarre interpretiert. Exotische Stimmungen entstehen durch Hallverfremdungen, Assoziationen an Afrika mit seinen ostanten Beschwörungsformeln durch das Spiel auf den Bongos sowie auf der Sanza, einer Art Taschenklavier aus Kenia. Die Gitarre phrasiert jazzig in den Improvisationen, die Blockflöte wird rockig überblasen. Vogelgezwitscher klingt aus Tin-Whistles, Flöten und Pfeifen. Melodiöse Parts mit

durchgängigem Rhythmus lösen sich im freien Spiel mit verdecktem „pulse“ auf und leiten in ein Percussions-Solo über. Gaia, vor Jahren noch tief in der Folklore verwurzelt, hat sich gelöst und immer mehr der Verbindung mit dem Jazz zugewandt.

Wolfgang Riedel spielt gereift und ideenreich in den verschiedensten Gitarrentechniken. Peter Mohr bleibt taktsticher auch bei den kompliziertesten Rhythmen auf den Congas, Bongos, Cymbals sowie den verschiedenen Percussionsinstrumenten. Manuela Schmitz mit ihrer klaren und durchdringenden Kopfstimme singt in „Formentera Lady“ oder setzt ihren Kehlkopf instrumental scattend ein. Außerdem spielt sie die Sanza und die Flöten.

Gaias Stücke sind abwechslungsreich arrangiert und in den Soli ideenreich aufgebaut. Nur im direkten Vergleich etwa mit Mathias Frey oder „Poesie und Musik“ fällt auf, daß noch ein bißchen Erfahrung fehlt.

Weltmusik hat Joachim Ernst Berendt bereits diese Fusionsmusik von Gaia bezeichnet. Die Einschätzung ist von der Anlage her berechtigt, doch im Anspruch, der sich mit diesem Begriff verbindet, gegenwärtig noch zu hoch gegriffen.

Die jüngste Platte der Gruppe belegt, daß die drei sich mit viel Talent und handwerklichem Können bemühen. Sie ist auf jeden Fall das Anhören wert, denn sie bereitet entspannende Freude (GAIA, „All In Green“, Direktversand: Manuela Schmitz, Hochheimstraße 38, D-5162 Niederzier 2, Tel.: 0 24 28-44 53).

Klaus Mumpfer

Jazz aktuell

Zum 10. Mal

Das Original Dixieland Festival Sacramento

Rund 200 000 Besucher, die teilweise von weit her gekommen waren, hat das jetzt wohl größte Dixieland Festival der Welt, das nun schon zum 10. Mal in Sacramento, der Hauptstadt Kaliforniens, durchgeführt wurde, angelockt. Etwa 100 Dixieland Bands waren zu diesem Jubiläums-Festival eingeladen worden und stellten sich an vier aufeinanderfolgenden Tagen an vier Zentren der Stadt und in fast 50 Restaurants, Bars und anderen Lokalitäten von Sacramento vor. Besonders in Old Sacramento, dem frisch restaurierten etwas ans New Orleanser French Quarter erinnernden alten Stadtkern mit seinen vielen alten Theatern, Wirtschaften und Kneipen, konzentrierte sich das musikalische Geschehen, aber auch das Mansion Center, das Downtown Plaza Center und das Woodlake Inn Center boten an vielen Plätzen eine Fülle von Oldtime Jazz, vorgeführt von einheimischen, in- und ausländischen Jazz Bands, die ihre Auftrittsorte immer wieder wechselten, das Programm an den Haupt-Festival-Plätzen bestritten und dann auch in den diversen Lokalitäten der Stadt spielten. Selbst wenn man sich als Besucher auf einen Bruchteil des Gesamtangebots beschränken mußte - die 40-Dollar-Ansteckplakette garantierte den Einlaß an allen Schauplätzen -, so konnte man sich doch einen guten Überblick über all die verschiedenen Spielpraktiken und Strömungen des weiten Dixieland-Gebietes verschaffen und auch viele junge Talente kennenlernen. Trotz der überwältigenden Fülle des Angebots war das Festival sehr gut organisiert und das Programmheft übersichtlich gestaltet. Das vom Stadtzentrum etwas weiter entfernte Woodlake Inn Center war kostenlos mit einem Zubringer-Bus zu erreichen, und so brauchte der Besucher nur noch Geduld und offene Ohren mitzubringen, um dem Andrang in den Lokalen und der Fülle der Musikdarbietungen gewachsen zu sein.

Die meisten Musiker kamen natürlich aus den USA, größtenteils aus Kalifornien oder der näheren Umgebung Sacramentos. Unter ihnen waren viele College- und Highschool Bands, die die Gelegenheit wahrnahmen, vor einem so großen Publikum spielen zu können. Aber auch europäischer Oldtime- und Dixieland Jazz war vertreten. So spielte u. a. die Allotria Jazzband aus München, die durch ihre bestechenden musikalischen Leistungen und ihr routiniertes Auftreten gut beim Publikum ankam und nun schon zum dritten Mal zu diesem Festival, das seit 1973

regelmäßig stattfindet, eingeladen wurde. Die DDR war durch die Dixieland All Stars, eine pianolose Band, die sich aus Ostberliner Profimusikern zusammensetzt, vertreten. Die ungarische Benkö Jazz Band, die dänische Bourbon Street Band, die Milano Jazz Gang aus Italien, die hervorragenden Scottish Advocates, die ganz ihrer schottischen Herkunft gerecht wurden, auch einen Dudelsackspieler dabei hatten, und das Jazz Band Ball Orchestra aus Krakau, sie alle brauchten den Vergleich mit den amerikanischen Bands nicht zu scheuen.

Unter den Stargästen konnte man u. a. Musiker wie die Trompeter Warren Vache, Dick Cary und Dick Cathcart, den Sopran-saxophonisten Bob Wilber mit seiner

Bechet Legacy, die Bassisten Bob Haggart, Ray Leatherwood, den Schlagzeuger Gene Estes, den Banjospieler Nappy Lammare, die Saxophonisten Eddie Miller, Tommy Newsom und die Pianisten Ray Sherman, Johnny Varro, Dick Hyman und Johnny Guarneri finden. Letztere spielten auch auf dem Pianorama, einem Treffen von zwanzig Pianisten, die jeweils 15 Minuten Zeit hatten, sich solistisch zu entfalten. Hyman und Guarneri nahmen unter ihnen eine Sonderstellung ein, da es ihnen vergönnt war, jeweils eine halbe Stunde zu spielen, Hyman trug dabei den „Virtuoso Rag“ vor, ein Stück im Stride-Stil, das Guarneri eigens für Hyman komponiert hatte. Bei diesem „Piano Summit“ war außerdem die Pianistin Norma Tea-

Star des Pianorama in Sacramento: Dick Hyman

Foto: Roland Fischer



garden, die Schwester Jack Teagardens dabei, die übrigens ein glitzerndes Krönchen tragen durfte, da sie zur diesjährigen „Kaiserin“ des Festivals, der „Empress of Jazz“ gekürt worden war. Zum Andenken an ihren Bruder fand freitags ein Jack Teagarden Memorial Concert statt, auf dem Norma Teagarden mit dem Posaunisten Rex Allen und dem Trompeter Don Goldie, einem alten Weggefährten Jack Teagardens, spielte.

Die ganzen vier Tage hindurch zeigte ein Kino als Beiprogramm des Festivals alte Jazzfilme u. a. mit Art Hodes, Doc Evans, Teddy Wilson, Lena Horne, Fats Waller und Billie Holiday mit einer All Star Gruppe, der u. a. Coleman Hawkins, Lester Young, Roy Eldridge angehörten. Man kann über dieses Mammutfestival geteilter Meinung sein, d. h., es ist zu fragen, ob bei derartigen Marathonfestivals durch die Reizüberflutung die Musik nicht auf der Strecke bleibt und das Publikum in eine Konsumierhaltung gedrängt wird, aus der praktisch kein Entkommen mehr möglich ist. Diese Gegebenheiten betreffen indessen all jene in Mode gekommenen Mammut-Veranstaltungen, die es in aller Welt gibt. Sei's drum, das Publikum war zufrieden, und schon deshalb werden solche Festivals à la Sacramento auch in Zukunft ihre Existenzberechtigung haben.

Siegfried H. Mohr

Helmspiel

Uli Beckerhoff Group

Daß der Prophet im eigenen Lande angeblich nichts gelte, wurde in der Ansage gesagt; aber das war wohl doch etwas schwarzmalersch (ganz abgesehen davon, daß diese Aussage in bezug auf das Verhältnis von Uli Beckerhoff zu seiner Heimatstadt Bremen nicht zutrifft). Immerhin fanden sich dann um die 150 sachkundige Zuhörer in der „Schauburg“, einem ehemaligen Kino, das inzwischen als Konzertsaal zu einem kulturellen Dreh- und Angelpunkt Bremens geworden ist und momentan (nach Schließung des „Pub“) als (fast) letztes Refugium für Live-Jazz in Bremen eine wichtige Rolle spielt. Für Uli Beckerhoff war dieses Konzert der Abschluß einer Tournee, die ihn mit seiner Gruppe durch die ganze Bundesrepublik und das benachbarte Ausland geführt hat (weitere Tourneen sind geplant). Die musikalischen Ambitionen von Uli Beckerhoff sind wie eh und je vielfältig und nicht in Schemata festgelegt, darüber hinaus weiterhin unbeeinflusst von modischen Strömungen und stilistischen Zwängen. Diese Grundhaltung kommt ohne Einschränk-



Aus der Tradition des modernen Jazz gewachsene Spielformen mit zeitgenössischem Material zu einer Synthese verschmolzen: Uli Beckerhoff Group mit v. l. n. r.: Beckerhoff, Gunnar Plümer, Jo Thönes, Markus Becker und Stefan Bauer

kung seiner Musik zugute. Das Konzept der UBG bildet einen reizvollen Kontrast zu Changes. Aus der Kombination von Trompete/Flügelhorn und Vibraphon/Marimbaphon entstehen Klangbilder und kompositorische Möglichkeiten ganz eigenen Charakters. Dem Rechnung tragend, bestand das Repertoire an diesem Abend ausschließlich aus Kompositionen von Uli Beckerhoff und Stefan Bauer. Die sog. Standards wurden nicht vermisst, bergen doch allein schon die Beckerhoffschen Kompositionen, wie z. B. „September Song“ und „Dedication“, einen hohen Wiedererkennungseffekt. Der Wechsel zwischen Trompete und Flügelhorn wurde von Uli Beckerhoff stets organisch in die Dramaturgie der einzelnen Stücke einbezogen. Überhaupt forderte sein Spiel erneut Anerkennung und Bewunderung heraus und unterstrich dadurch nachhaltig die Berechtigung des hohen internationalen Ansehens, das er in zunehmendem Maße genießt. Seine Ausdrucksmöglichkeiten, auch vom Kompositorischen her, haben sich noch erweitert und reichen von strahlender Eleganz über schneidende Schärfe bis hin zu wärmendem Wohlklang. Zu allen großen Trompetern hat man Uli Beckerhoff eine besondere Affinität nachgesagt: Mal wurde er als der „deutsche Dizzy Gillespie“ angekündigt, schon gängig ist es, ihn ausschließlich als Miles-Davis-Epigonen zu apostrophieren. Uli Beckerhoff kann darüber nur lächeln und nennt sie auf dem Cover seiner letzten LP (Dedication, Fusion Records 8009) gleich (fast) alle, wenn natürlich die Nennung von Miles Davis an erster Stelle kein Zufall sein kann.

Stefan Bauer ist durch die Hinzunahme des Marimbaphons, das er gleichrangig neben dem Vibraphon einsetzt, mitverantwortlich für die klangliche Erweiterung der

Musik der UBG. Durch souveräne Beherrschung der Vier-Schlegel-Technik und große intuitive musikalische Sensibilität ist er zu einem außerordentlich konzentrierten Mitgestalter des Gruppensounds geworden. Darüber hinaus geraten seine Kompositionen - „First Snow“ und „Lonely moments“ seien hier genannt - zu anregenden Vehikeln für die spielerische Fantasie und Spontaneität der Gruppenmitglieder. Die intensive, orgiastische Trommelei von Jo Thönes hat es leider aufgrund ihrer Lautstärke erreicht, daß Piano, Marimbaphon und Baß meist akustisch untergingen und keine Chance zur Selbstbehauptung erhielten. Im zweiten Set, der übrigens von Radio Bremen live übertragen wurde, trat zunächst eine gewisse Besserung ein, die jedoch nicht von Dauer war. Hier sollte eine Änderung eintreten, vergrault man doch so manchen Konzertbesucher nachhaltig, im übrigen kann dieser übermäßige Phoneinsatz nicht im Interesse von Markus Becker und Gunnar Plümer (Stefan Bauer kam hier besser weg) liegen, deren unbestrittene Fähigkeiten an diesem Abend kraftvoll zugetrommelt wurden.

Zur Definition des musikalischen Ziels der UBG möchte ich keine der gängigen Schubladen öffnen, sondern vielmehr Uli Beckerhoff selbst zitieren: „... .. aus der Tradition des modernen Jazz gewachsene Spielformen mit zeitgenössischem Material zu einer Synthese bringen ...“. Dem ist nichts hinzuzufügen, außer vielleicht, daß ihm dieses unverändert in meisterlicher Weise gelingt. Auch wenn der Zugriff zur Musik der UBG über das Medium Schallplatte (s. o.) bequemer erscheint, sollte man auf keinen Fall die Gelegenheit versäumen, dieses Quintett auch live zu erleben.

Ulrich Vanek

Jazz aktuell

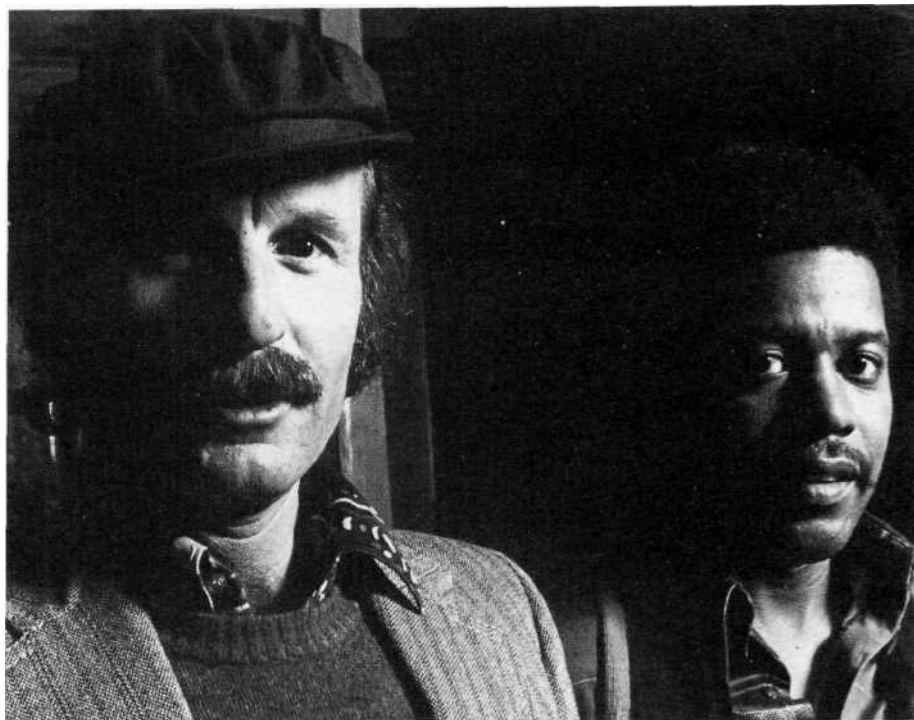
Hamburger Jazzwochenende

Lackerschmid, Kriegel, Weather Report, Sigrid Meyer

Ein Abend der leisen, fast dahinhuschenden Töne im „Onkel Po“: Charlie Mariano, Röte, Altsaxophon, Wolfgang Lackerschmid, Vibraphon, und Peter Bockius, Kontrabaß, zelebrierten einen kammermusikalischen Jazz der Edelklasse, bei dem sich musikalische Spannung und Versponnenheit mischten. An den Randbezirken des Cool Jazz und des Bebop artikulierte sich da ein instrumentaler Dialog dreier gleichberechtigter Partner, die sich die musikalischen Einfälle wie Bälle zuwarfen. Ob Evergreens wie „I remember April“, „There will never be another you“, „My romance“, „Someday my prince will come“ oder eigenkompositorische Ausflüge in fernöstliche Klangsphären - in allen Bereichen erwiesen sich die drei Musikanten als stets wach improvisierendes Ensemble. Charlie Marianos Ideenflüge - mit pulsierenden Saxophon- und sanften Flötentönen - trafen auf die ausgeklügelten Harmonien von Peter Bockius am Holzbaß und Wolfgang Lackerschmid am Vibraphon. Der „Cinderella“-Hit „Someday my prince will come“, den schon Miles Davis oder Dave Brubeck für den Jazz entdeckt hatten, erhielt besonderen, ja minutenlangen Beifall. Ansonsten verharnte das Publikum nahezu regungslos: Man hätte im „Pö“ sogar einen Bierdeckel zu Boden fallen hören.

Dort, wo dunkle Moore wabern, wo Wildieb, Fuchs und Has' sich gute Nacht sagen, strömten zu Pfingsten knapp tausend Fans zusammen, um in einem gemütlichen Dorfgasthof den Klängen der Volker-Kriegel-Band zu lauschen. Das „Auenland“ in Sülfeld vor den Toren Hamburgs gehört schon seit geraumer Zeit zur hanseatischen Musikszene wie das Bier zum Frühschoppen. So blickte denn Gitarrist Kriegel in dieser ländlichen Abgeschiedenheit auf überwiegend großstädtische „Pö“-„Fabrik“- und „Markthallen“-Fans, die hier in drangvoller Enge standen, saßen, hockten oder an den Saalbalken hangelten.

Volker Kriegel und seine Frankfurter Mitmusikanten Thomas Bettermann, Keyboards, Mario Castronari, Holzbaß, Ernst Stroer, Percussions, und Hansi Stroer, Gitarre, hatten sich an diesem Abend für einen traumverlorenen Rock-Jazz der leisen, oft nahezu unhörbaren Klänge entschieden. Leicht getupft und unangestrengt artikulierte sich da eine subtile, kammermusikalische Harmonik und Rhythmik, die den Zuhörern Zeit zum Mitdenken und Mitfühlen ließen. Percussio-



Kaum zu überbietende Perfektion und beinahe betäubender Drive: Joe Zawinul (links) und Wayne Shorter
Foto: Jörgen Bo

nist Stroer arbeitete dabei an winzigen Becken, die wie Fliegenpilze auf der Bühne standen. Bei den Titeln „Bahia“ und dem fernöstlichen „Calcador“, einer Art indischem Blues, versank das Publikum denn auch zeitweise in Meditation. Jazz, pfingstfeierlich.

Wenn eine Band Weather Report (Wetterbericht) heißt, läßt das auf innige Beziehungen zum Wettergott schließen. Und richtig: Beim Auftritt der amerikanischen Supertruppe im Hamburger Stadtpark hielt sich die anrückende Regenfront so lange zurück, bis der letzte Ton des Konzerts verklungen war. So hatten die fünf Weather-Report-Mannen und ihre auf dem Grase lagernden Fans einen in jeder Hinsicht ungetrübten Genuß. Zum Auftakt der Saison also Jazz an einem Frühlingsabend - swingender Vorbote des kommenden Open-Air-Halbjahres.

Vom Jazz der legendären Cannonball-Adlerley- und Miles-Davis-Ära haben sich die Weather-Report-Gründer Joe Zawinul und Wayne Shorter (Bühnen-)Lichtjahre entfernt. Was Pianist Zawinul, Tenor- und Sopransaxophonist Shorter sowie Omar Hakim, Drums, Jose Rossy, Percussions, und Victor Bailey, E-Baß, vorführten, waren mehr Pop- und Rock-Symphonien - in Form, Inhalt und Länge gewaltig aufgeblähte Werke, die mit kaum überbietbarer Perfektion und beinahe betäubendem Drive über die Stadtpark-Rampe kamen.

„Ich will keinen Rock-Jazz machen“, sagte Zawinul über seine Musik. Und was macht er? Rock-Jazz. Ein zwischen Piano, Keyboards und Synthesizer hin- und herhuschender Schelm von hohen Graden, der mit seiner guten Laune und

Spielfreude immer wieder seine Mitmusiker ansteckte.

Starsaxophonist Wayne Shorter konnte da nur Improvisationstupfer anbringen. Bassist Victor Bailey war in Sound und Dynamik kaum zu bremsen. Und die beiden Trommelgewitter, Jose Rossy und Omar Hakim, entfachten zweieinhalb Stunden lang eine Art brodelnder Hexenküche. Zum Schluß: „Birdland“, der Welt-hit. Da hielt es die Fans nicht auf dem Rasen: In Zehnerreihen standen sie vor der Bühne und jubelten. Die Musiker bedankten sich auf ihre Weise: Fünf bunte Weather-Report-Hemden flogen ins Publikum.

Was man sich unter „Salon-Jazz“ vorzustellen hat, konnte man beim jüngsten Hauskonzert der Oscar-und-Vera-Ritter-Stiftung in der Hochallee erfahren. Die New-Jazz-Sängerin Sigrid Meyer (23) gab einen Liederabend, der sich der Brahms- und Schubert-getränkten Musikstätte wie von ungefähr anglich.

In dem schmalen Musikraum verschafften sich Stücke wie „Cosmic Schuubi“, „Morning bird“ und „Smiling back“ nur recht verhalten Bahn. Dabei gaben Sigrid Meyer und ihre Begleiter Bernd Eggink, Piano, und Gebhard Ulimann, Saxophone, Querflöte, Lyrikon, ihr Bestes: Die Mischung von Avantgardejazz, deutscher Sangeslyrik und Blues-Tupfern kam souverän und schwungvoll über die Bühne. Besonders Bernd Eggink empfahl sich als witziger Komponist und ideenreicher Improvisator. Sigrid Meyer intonierte Avantgardistisches wie Bluesiges schwebend und mühelos.

Klaus Berger

Formbewußtsein der Gestaltung

Enrico Rava

Großen Gefallen fand der allemal erstklassige Jazz, den Italiens tonangebendes Trompetenass Enrico Rava mit seinem homogen musizierenden Quartett ins Linzer Brucknerhaus brachte. Verschiedenes fasziniert an der zukunftsfröh ausgerichteten, aber in einer Vielfalt an Vergangenheit gründlich gebundenen Jazzgegenwart des Enrico Rava und seiner Gefährten Franco D'Andrea, Giovanni Tommaso und Bruce Ditmas: Tiefgang wie farbenfreudige Oberfläche der Musik, ihre künstlerische Vision und handwerkliche Virtuosität, ihre Energie und Ausdruckskraft, das Formbewußtsein ihrer Gestaltung.

Rava hat längst seine, in hohem Maße Stilgefühl bestätigende, Richtung kreiert. Er verschmilzt verblüffend unverkrampft sanfte, nie aus der Kühle kommende Schönheit mit rauh-rasantem, bisweilen ekstatisch vorpreschendem Feuer, bringt Bebop-Bezüge und Besinnung auf seine Etappen in Cool und Free ins Spiel, läßt Lust am Avantgardismus ebenso einströmen wie Inspiration aus Musiken Lateinamerikas, garniert mit Melodienseligkeit seiner Heimat, ohne je einem Schmachtfetzen nahe zu kommen. Stets besitzt die mit Herz und Hirn gemachte Mischung Ravas authentisches Aroma.

Kompositionen und deren besonnen improvisierte Fortführungen verknüpft Ravas Runde suitenartig ineinander. Alles wird außergewöhnlich abwechslungs- und kontrastreich inszeniert, mit einer breiten, mitunter Unentschiedenheit vorspiegelnden, aber raffiniert regulierten und traumhaft sicher gestaffelten Spanne an Stimmungen, Strukturen, Inhalten, Dynamik,

Geschwindigkeiten und Rhythmen. Mit-einander musizieren, aufeinander hören, gegenseitig anregen, dies sind Devisen der vier Musikanten, die reichlich Raum finden, sich auch als Solisten mit viel Phantasie zu profilieren. Rava bezeugt sowieso beredt seine Position als eine führende Figur der Szene. Und D'Andrea beweist hinreißend, daß er zu Jazzeuropas besten Pianisten gehört.

Robert Urmann

Eindringliche Kompromißlosigkeit

Hampel Galaxie Dream Band/Third Eye

Ein besonderes jazzmusikalisches Ereignis fand in der Viersener Festhalle statt: Im Rahmen einer Sonderveranstaltung des VHS-Jazzclub in Zusammenarbeit mit dem WDR, der das Programm für eine Rundfunksendung aufzeichnete, gab es für Freunde neuerer Jazzformen zwei interessante Gruppen zu erleben: zum einen die in Viersen durch den dort lebenden Bassisten Ali Haurand bekannten Third Eye, seit der Gründung 1969 einen ständigen Wandel von Stil und Besetzung vollziehend, zum anderen die Galaxie Dream Big Band des Avantgarde-Jazz-Komponisten und Multiinstrumentalisten Gunter Hampel, die aus vorwiegend ökonomischen Gründen nicht oft live zu hören ist.

Zunächst spielte Third Eye in der Stammbesetzung: Wilton Gaynair (Alt)-Meister am Tenorsaxophon, der in seinem Feature-Stück „Where are you“, einer sentimental Ballade, alte Bebop-Traditionen wieder aufleben ließ, Ali Haurand, der - obwohl als Bassist eher konservativ - sich nicht nur als exzellenter, timingstarker

Begleiter bewies, sondern mit intelligent aufgebauten Soli überraschte, die auch von technischer Seite ihren Reiz hatten, und Rob v. d. Broeck, dem sehr selbstanalytisch spielenden Pianisten, dem ein wandlungsfähiges und vor allem Fundamente schaffendes Spiel eigen ist. Ideal ergänzt wurden sie durch die beiden Tenor- und Sopransaxophonisten Alan Skidmore und Gerd Dudek, alte Bekannte vom European Jazz Quintet und beide ganz hervorragende Solisten, die das Klangbild von Third Eye bereicherten: diese All-Star-Bläsersektion brachte ihre Arrangements mit selten gehörter Präzision.

Ein weiterer Gast war Tom van der Geld am Vibraphon, dessen Stil - perkussiv phrasiert und doch von einem spürbar lyrisch angehauchten Feeling getragen - sehr feinfühlig mit dem Piano harmonierte. Christoph Haberer aus Donaueschingen, anstelle von Tom Levin am Schlagzeug, wirkte sich durch unverbrauchte Frische und Ideenreichtum, aber dennoch selbstdiszipliniert agierend, inspirierend auf die Dynamik innerhalb der Gruppe aus.

Das Konzert von Third Eye war von vielen schönen Spannungsmomenten durchzogen, leider ließ die unausgewogene Besetzung Baß und Piano zuweilen gänzlich untergehen.

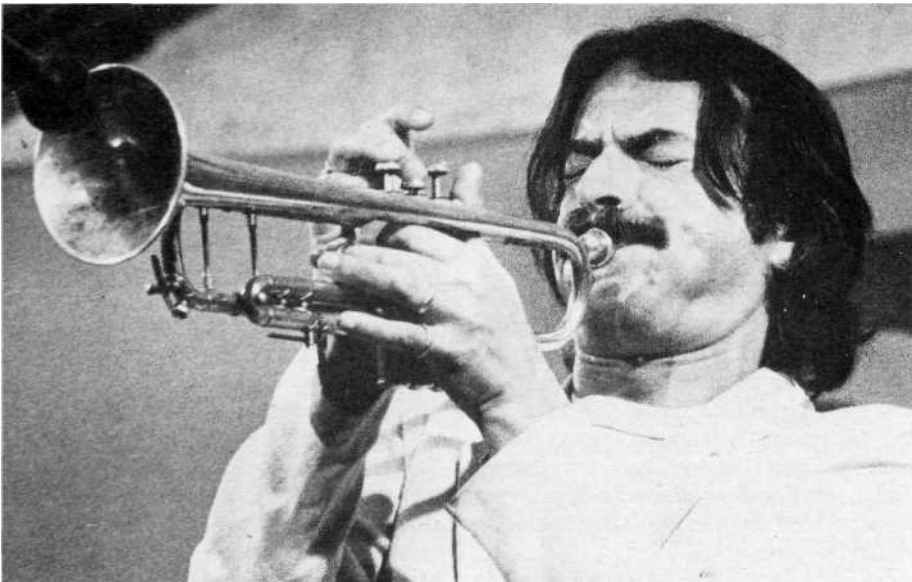
Die mit 14 Musikern auftretende Gunter Hampel Galaxie Dream Big Band brachte nach einer anfänglich sehr spannenden Phase mit natürlicher und lebhafter Musik nur noch wenige neue Aspekte: Ostinatolinien bei Baß und Gitarre, standardisiertes Spiel der Rhythmusektion und immer wiederkehrende Phrasen und Sequenzen der Bläser, über die zumeist nur Gunter Hampel selbst auf Baritonsaxophon, Baßklarinette, Flöte oder Vibraphon improvisierte, gaben dem Gesamtbild trotz radikaler Unkommerzialisierung einen gewissen trivialen Anstrich.

Es war zwar ein Erlebnis, wie Gunter Hampel als Leader die Dynamik des manchmal scheinbar unkontrollierten Chaos im Griff hatte, doch blieb nicht verborgen, daß das Orchester, das für seinen „Chef“ ohnehin in erster Linie als ein Werkzeug fungierte, neben musikalischen Kapazitäten wie Hampel selbst oder beispielsweise dem Flötisten und Saxophonisten Thomas Keyserling, doch zum Teil aus mittelmäßigen Musikern besteht. Die Reaktion des Publikums auf das gewagte Konzept Hampels, eben jene nahtlose Zusammenfügung avantgardistischer Komposition und freier Improvisation, war geteilt: Mancher verließ angesichts des „wüsten Bläserhaufens“ fluchtartig das Parkett, andere zeigten geradezu euphorische Begeisterung, sichtbares Zeichen für die Widersprüchlichkeit und die eindringliche Kompromißlosigkeit, mit der Hampel seine Zuhörerschaft konfrontiert.

• Thomas Keßler

Verschmilzt Schönheit mit ekstatischem Feuer: Enrico Rava

Foto: Robert Urmann



Jazz aktuell

Heißer Jazzdraht über den Rhein

Deutsch-Französisches Jazzensemble

München hat mit der Alabamahalle seit einiger Zeit eine späte Antwort auf Hamburgs Fabrik. Spielmotor München e. V. richtet in dieser Kulturmontagehalle eine Konzertreihe mit dem Titel Jazzspecial aus. Am 10. Mai war das Deutsch-Französische Jazzensemble zu Gast, das mit diesem Konzert sein erstes Gastspiel in Süddeutschland gab.

Am Anfang war bei diesem Unternehmen als Initiator und Sponsor das Deutsch-Französische Jugendwerk, das Albert Mangelsdorff als deutschen Co-Leader gewinnen konnte; der französische Leaderpart wurde zunächst von Henri Texier übernommen. 1981 kamen dann zum ersten Mal je sechs junge Berufsmusiker beider Länder in Dinard zusammen, und seither trifft sich das Ensemble zweimal im Jahr zu gemeinsamen Proben mit anschließenden Konzerten. Die Altersgrenze ist auf dreißig festgesetzt, und so gibt es seit Beginn immer wieder Umbesetzungen. Aufgrund dieser Existenzbedingungen handelt es sich bei dieser Band denn auch mehr um ein Workshop-Unternehmen gegenseitigen Gedankenaustausches, als um eine festgefügte Big Band. Der Konzertverlauf stand im Zeichen dieses Workshop-Gedankens: In den Proben hatten sich die Musiker in zwei Combos zusammengefunden und Kompositionen und Arrangements ihrer Mitglieder einstudiert. Die beiden Combos kamen auch in München ausführlich zum Spiel, und ein Big Band Set stand am Ende des Konzertes. In der ersten Combo spielten die Saxophonisten Philippe Delettret und Jean-Jacques Ruhlmann, der Trompeter Bernhard Mergner, der in den Soli meist Flügelhorn blies, der Posaunist Lukas Heidepriem, der Bassist Gerd Zimanovski, der Pianist Jean-Marie Ribis und der Schlagzeuger Bertrand Maillot. Diese Band erfreute mit unbekümmertem Spielwitz, der Gefallen an einer gewissen Vertracktheit findet: obschon modal- und changes-orientiert wurde geradeaus Swingendes vermieden, immer tänzelte es etwas latinisiert oder angerockt. Von den Solisten kam Jean-Jacques Ruhlmann mit seinem gallischen Charme in Auftreten und Spiel am besten beim Publikum an. Er spielte ein erstaunlich Coltrane-freies Sopransaxophon, das klassische Schulung auch nicht verleugnen wollte.

Die zweite Combo wurde beherrscht von einer Gruppe hervorragend aufeinander

eingespielter Münchner Musiker, dem Alt-saxophonisten Thomas Faist, dem Trompeter Peter Tuschler und dem Schlagzeuger Thomas Stötzer. Zu den dreien gesellten sich noch der Tenorsaxophonist Charles Schneider und der Bassist Raymond Fournier. Schon bei den ersten Klängen beeindruckte dieser Klangkörper um die „Münchner Mafia“, wie Albert Mangelsdorff scherzhaft bemerkte, mit einem zu packenden professionellen Sound und professioneller Spielauffassung. Und die ist sicher nachhaltig von der ortsansässigen Jazzschule geprägt. Bebop ist der Bezugspunkt, und Thomas Faist war ein bestechender Interpret: Phil Woods und ein Schuß Lee Konitz schwingen bei seinen klar aufgebauten Soloflügen mit. Er ist sicher eines der vielversprechendsten Talente auf seinem Instrument, nicht nur hierzulande. Charles Schneider suchte ihm ein mehr erdiger Widerpart zu sein, doch geriet er bei seinen George Adamschen Klangtraubenexkursen manchmal rhythmisch aus dem Tritt.

In der Big Band zum Abschluß wurde deutlich, daß es bei den Co-Leadern vor allem Albert Mangelsdorff ist, der dieses Unternehmen pädagogisch geschickt aus dem Hintergrund mit viel Hingabe hegt und leitet. Nun, sein französischer Kollege der Tenorist Jean-Louis Chautemps, ist auch erst seit heute dabei. Beide „Alt“-Stars beschränken sich darauf, in je einem längeren, unbegleiteten Solo mit Übergangsfunktion ihr Können unter Beweis zu stellen. Dabei unterstrich Jean-Louis Chautemps, daß er auf dieser Rheinseite durchaus mehr Anerkennung verdiente: Im coltranierten Europa ist ein durchaus zeitgenössisch orientierter Tenorsaxophonist, der sich explizit auf Sonny Rollins bezieht, ja nicht gerade alltäglich. Geschickt waren die Combos mit ihrem wechselseitigen Agieren in das Gesamtkonzept eingebettet. Neben einer Mangelsdorff-Komposition beeindruckte Gerd Zimanovskis „Es ist so schön bei Mingus zu kauen“; und ein Rock und Swing verbindendes Stück von Philippe Delettret wurde zum Abschlußhit und war auch die begeistert geforderte Zugabe.

Das ganze Konzert war eine herzerfrischende Sache, gerade der freundschaftliche Umgang aller miteinander gibt Hoffnung. Oft wurde ja Paris als heimliche europäische Jazzhauptstadt apostrophiert, und Deutschland ließ sich das Etikett „Jazzmusikerparadies“ gerne gefallen; beide publicitysüchtigen Bezeichnungen entsprangen einer atlantischen Sicht, und die Jazzfreunde beider Länder pflegten, sich gegenseitig nahezu ignorierend, fast nur den Dialog über den großen Teich. Jetzt endlich aber scheint auch ein heißer Draht in Sachen Jazz über den Rhein hergestellt.

Thomas Fitterling

Neu auf der Szene

Hans Koller Quartet Master

Zu den hervorstechendsten Eigenschaften Hans Kollers gehört es, niemals auf ausgetretenen Musizierpfaden weiterzuwandeln. Verfolgt man seine Aktivitäten der letzten Jahre, so fällt vor allem auf, daß Koller die unterschiedlichsten Besetzungen und Kombinationen wählt, um seinen musikalischen Ideen Ausdruck zu verleihen. Mitte und Ende der siebziger Jahre war er mit seiner großen Blechbesetzung „The International Brass Company“ erfolgreich. Zwischendurch, 1976/77, stellte er seinem Quintett, damals mit Jasper van't Hof, Albert Mangelsdorff, Herbert Joos und Janusz Stefanski besetzt, ein klassisches Bläserquintett zur Seite, um die SWF-Produktion „Koller meets Classic“ zu realisieren. Vor etwa drei Jahren intensivierte Koller die Partnerschaft zu dem österreichischen Pianisten Fritz Pau-er und lieferte mit ihm einige beeindruckende Duoauftritte. Gelegentlich erweiterten der deutsche Bassist Jürgen Wuchner oder die farbige Sängerin Linda Sharrock dieses Duo zum Trio. Duo-, Trio- und Quartett-Besetzungen, meist schlagzeuglos, gehörten seit jeher zu den Lieblingsformationen des Wiener Saxophonisten. Man denke nur an die Platteneinspielungen „Zo Ko So“ mit Attila Zoller und Martial Solal, 1965, oder an jene, 1979 in New York für L+R aufgenommen, mit dem Pianisten Roland Hanna, Zoller und dem Bassisten George Mraz. Mit diesen kammermusikalischen Besetzungen konnte Koller stets seine Vorliebe für dichte Kollektivimprovisationen und spannungsreiches Interplay verwirklichen. Diese Musizierpraktiken, die im heutigen Jazz Allgegenwärtig sind, hat Koller beispielsweise zusammen mit Albert Mangelsdorff schon vor dreißig Jahren angewandt.

1981 wandte sich Hans Koller, mittlerweile sechzig Jahre alt geworden, einem neuen interessanten Projekt zu: dem Saxophonsatz. Für ein Studienwerk des Hamburger Sikorski-Verlages schuf er zusammen mit Bernd Konrad, dem ersten mit dem SWF-Jazz-Preis ausgezeichneten deutschen Musiker, und mit dem österreichischen New-Comer Wolfgang Puschnig vierzig „Sketches for Saxophones“. Mit diesen vierzig Piecen, die sowohl auf Kassette als auch notenschriftlich Kollers Ideen verdeutlichen, kommen seine Hauptanliegen zum Tragen: die Entwicklung einer eigenständigen Melodik, Abhilfe beim epigonalen Nachvollziehen bekannter Klangstrukturen und Anregungen, die

Satzarbeit farbiger und abwechslungsreicher zu gestalten. Der klassische Saxophonsatz mit zwei Alto-, zwei Tenor- und einem Bariton-Saxophon wird in diesem Studienwerk kaum berührt. Vielmehr gibt es Kombinationen mit einem Lead-Sopran, zwei Altos und einem Tenor oder mit Sopranino-Sax, zwei Altos und zwei Bariton-Saxophonen und so fort.

Aus dieser edukatorischen Zusammenarbeit mit dem Saxophonisten Bernd Konrad und der weiterhin bestehenden Partnerschaft zu dem Pianisten Fritz Pauer, der inzwischen von Wien an die Swiss Jazz School nach Bern übersiedelt ist, und Paul Schwarz aus Stuttgart, hat sich im Laufe der letzten Monate eine Formation für Liveauftritte herauskristallisiert, das Hans Koller Master Quartett. Diese vier Musiker verfügen über ein gemeinsames musikalisches Vokabular und scheinen auch menschlich, trotz ihrer Unterschiedlichkeit, eine harmonische Einheit zu bilden. Hans Koller, die Vaterfigur der Gruppe, hat drei Musiker zur Seite, die ihn auf das trefflichste inspirieren und ergänzen. Er selbst, der in seiner vierzigjährigen Praxis als Jazzmusiker die Entwicklungsphasen des Jazz nicht nur mitgemacht, sondern auch mitgestaltet hat, ist noch immer in der Lage, die musikalischen Perspektiven jüngerer Musiker zu erweitern. Daß es für souveräne und vielseitige Jazzmusiker wirklich unwesentlich ist, mit welchem Instrumentarium sie sich ausdrücken, beweist dieses unorthodox besetzte Quartett mit zwei Saxophonen und zwei Klavieren, bei dem es zu einem faszinierenden Wechselspiel von Kollektivimprovisationen und Soloexkursen kommt. Da beide Saxophonisten mehrere Hörner spielen, Sopranino, Sopran, Alto, Tenor, Bariton, Baßsax und Baßklarinette, sind den intensiven und oftmals überraschenden Dialogen und linear geführten Zwiesgesprächen zwischen Keyboardern und Holzbläsern und den daraus resultierenden effektvollen Klangkombinationen beinahe keine Grenzen gesetzt.

Zu den ersten wesentlichen, öffentlichen Auftritten des Hans Koller Master Quartetts wird es in diesem Monat kommen. Premiere ist am 15. Juni im Rahmen des Wiener „Musikalischen Sommers“ auf dem Rathausplatz. Weiter geht es am 17. beim Monster-Jazzfestival im burgenländischen Wiesen, und am 21. und 22. Juli ist das Quartett in Stuttgart zu hören. Kollers Pläne gehen allerdings schon weiter, denn, wie eingangs erwähnt, liegen ihm ausgetretene Pfade nicht. Im kommenden Frühjahr soll der Saxophonsatz erweitert werden. Lee Konitz, Warne Marsh und Jimmy Giuffre fanden einhellig: „The idea Hans has sounds great.“ Bleibt nur zu hoffen, daß sich dieser Meinung auch einige Produzenten und Veranstalter anschließen werden.

Klaus Schulz



Wandelt niemals auf ausgetretenen Musizierpfaden: Hans Koller

Foto: K. W. Meyer

Nothing but the blues

Blind John Davis

Spencer Williams wäre begeistert gewesen, hätte er die Improvisationen über seinen „Basin Street Blues“ hören können, die Blind John Davis beim Konzert im Hunsrück-Städtchen Sobernheim in den Zwischenteil dieses berühmten Stückes aus dem traditionellen Jazz packte. Davis, der gerade 15 Jahre alt war, als Spencers Komposition entstand, und der damals bereits in den Honky-Tonks der Basin Street hätte am Piano sitzen können, spielt heute noch mit den Assoziationen an diesem Ursprung der Blues- und Boogie-Musik. Ein bißchen spröde vielleicht, reizvoll mit den zahlreichen Verfremdungen, Taktverschleppungen und Akkord-einwürfen und zudem stilsicher, mit musikalischer Klarheit und enorm ausdrucksstark. Der inzwischen 70jährige ist fest verwurzelt in der Tradition und schöpft aus ihr die Kraft für „Nothing but the blues“. Blind John Davis, in Chicago geboren und schon als Kind erblindet, hat wie viele seiner Leidensgenossen ein besonders ausgeprägtes Gespür und eine tiefe Emotionalität. Als Heranwachsender folgte er meist den Mietpianisten, wenn sie in den Kneipen und bei den Festen ihre Runden machten, wobei er auch die Musik dieser am populären Stil orientierten Männer aufschnappte. Daher rührt wohl der mehr dekorative und melodische Stil von John Da-

vis - obgleich er ein ausgezeichnete Blues-Interpret zu sein vermag. Merlin Johnson, so erinnert sich Davis, war eine der besten Sängerinnen mit einer der aufregendsten Stimmen des Blues, die er in den vierziger Jahren begleitete.

In jener Zeit wurde auch ein Stück bekannt, das, bereits 1919 komponiert, erst spät bei den Jazzmusikern Anerkennung fand: „Baby, won't you please come home“. In Sobernheim interpretierte es der blinde Pianist aus Chicago mit einer sicher geführten, heißer blues-brechenden Stimme und in einem eigenwilligen Stil ebenso wie Populär-Titel von „When I lost my baby“ bis „On the top of the world“. Und fast alles geriet zum Boogie, jener Klavierform des Blues mit den rollenden, rhythmisch gleichbleibenden Baßfiguren der linken sowie den Trillern, gebrochenen Akkorden und den riffartigen, oft nur kurzen, sich abwechselnden Melodieläufen der rechten Hand. Da lief die thematische Variation dem Baß um Taktbruchteile davon, verzögerte die linke Hand bewußt und holte die rechte wieder ein. Es entstand Spannung, die sich beim Publikum im Sobernheimer Kaisersaal im Fußwippen, Händeklatschen, in rhythmischen Bewegungen des Oberkörpers löste.

Das Konzert hatte der deutsche Bluesmusiker Gerhard Engbarth organisiert, der in diesem Frühjahr mit Louisiana Red unterwegs war, mit ihm bei Horst Lippmann eine Platte einspielte, und der in Sobernheim wohnt.

♫ „...“ Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Im Forumtheater „Unterhaus“

3. Int. Mainzer Jazzwoche

In einem Piano-Solo fast klassisch-romantisch, in Free-Jazz-Einwürfen aus dem Altsaxophon, mit exotischen Melodielinien auf Baß und Gitarre sowie den Holzblasinstrumenten, dann wieder rockend, swingend, tänzerisch oder schreitend in der europäischen Tradition kommt Hagenbuch, eine Figur des Kabarettisten und Satirikers Hanns Dieter Husch daher: eine Suite, die Husch gewidmet ist und Hagenbuchs Namen trägt, fußt auf einem jazzigen Big-Band-Thema, das aus einer orientalischen Skala entwickelt wurde. In der harmonischen Freiheit, die dieses modale Spiel mit seinem Akkordreichtum erlaubt. Zum Abschluß der „3. Internationalen Mainzer Jazzwoche“ im Forumtheater „Unterhaus“ erlebte die Hagenbuch-Suite von Bernd Reichow und seiner Jazz-Formation die Uraufführung. In ihren unterschiedlichsten Gestaltungen als Walzer, Ragtime, Rock, lyrische Ballade oder sinfonisch bearbeiteter Bolero führte die Musik dabei immer wieder auf ein burlesk verfremdetes Blasmusik-Thema in der Jahrmarktstradition zurück.

Joe Zawinuls „Birdland“ pendelte in diesem Konzert mit dem Arrangement für die Bernd Reichow Jazz Formation in der Big-Band-Besetzung zwischen Free und Bebop. In „Polyphonia“ wird der Jazz mit der barocken Polyphonie konfrontiert. Dann stieg die Sängerin Betty Dorsey ein. Mit kraftvoller Stimme stemmte sie sich gegen den Klangkörper der Bläser-Section und riß das begeisterte Publikum mit. Der Kontrast zum nachfolgenden Herbert Bonewitz Trio mit seinen jazzmäßigen Bearbeitungen von Hits aus den fünfziger Jahren, seinen Persiflagen auf ein „Meenzer Medley“ und mit seinem „Babel-Blues“ war hart. Zu hart für manchen Jazz-Puristen, der wegen der sinfonischen Big-Band-Kompositionen von Bernd Reichow gekommen war. Bonewitz ist ein hervorragender Entertainer wie viele Jazzmusiker aus jener Zeit, der er seine Themen entnimmt - und die mit ihren klassischen Trios (Piano, Baß, Schlagzeug) als Barmusiker abgelehnt wurden. Das Publikum im „Unterhaus“ zeigte sich von den verjazzten Stücken angetan und bemerkte nicht, daß in dieser Besetzung gerade der so wichtige „swing“ fehlte. Mit anderen Musikern hat der Pianist Bonewitz schon mehr Jazz-Feeling bewiesen. Tags zuvor hatte die Gruppe NoNett aus dem Kölner Jazzhaus eine Musik-Collage präsentiert, für die man den Begriff „Satire-Jazz“ prägen müßte, sollte sie vom bis-



Funktionsgebundene Kompositionen werden in einer Stilvielfalt von der „Volksmusik“ bis zum Free Jazz überspitzt interpretiert und ironisch verfremdet: NoNett Foto: Klaus Mumpfer

her Bekannten abgegrenzt oder zumindest abgehoben werden. NoNett sind nicht nur neun Musiker - in der Namensgebung liegt schon die Doppelbödigkeit -, sondern auch nicht nett. Funktionsgebundene Kompositionen wie jene zur Tageschau, den Fernsehkrimis, der Werbung oder der etablierten Kultur werden in einer Stilvielfalt von der „Volksmusik“ bis zum Free Jazz überspitzt interpretiert und ironisch verfremdet. Der Ideenreichtum dieser Neuschöpfungen nötigt die gleiche Bewunderung ab wie die ausgefeilte Technik, die Stilsicherheit und die Präzision bei den Solisten wie auch im Zusam-

menspiel der Band. Strahlendes Blech mit exzellenten High-Notes auf der Trompete vereinigt sich mit rockendem Baß und Gitarre. Die Stimme von Basa Vujin an den Keyboards duelliert sich mit der des Saxophonisten Norbert Stein, aus dessen Feder die meisten der Kompositionen stammen. „Ben Hur“, „Brot und Spiele“, „Die Angst des Bürgers beim Fernsehen“ - Titel sprechen für sich und die Musik. Ach wie so trügerisch sind schöne Big-Band-Klänge, die sich im expressiven, freien Spiel auflösen. Doch so ist nun mal die „Lage der Nation“ - wie es ein Thema von NoNett verheißt.

Sperrige und widersprechende, dann fast hymnische Melodien der beiden Bläser: Charles Green (links) und Lou Blackburn Foto: Klaus Mumpfer

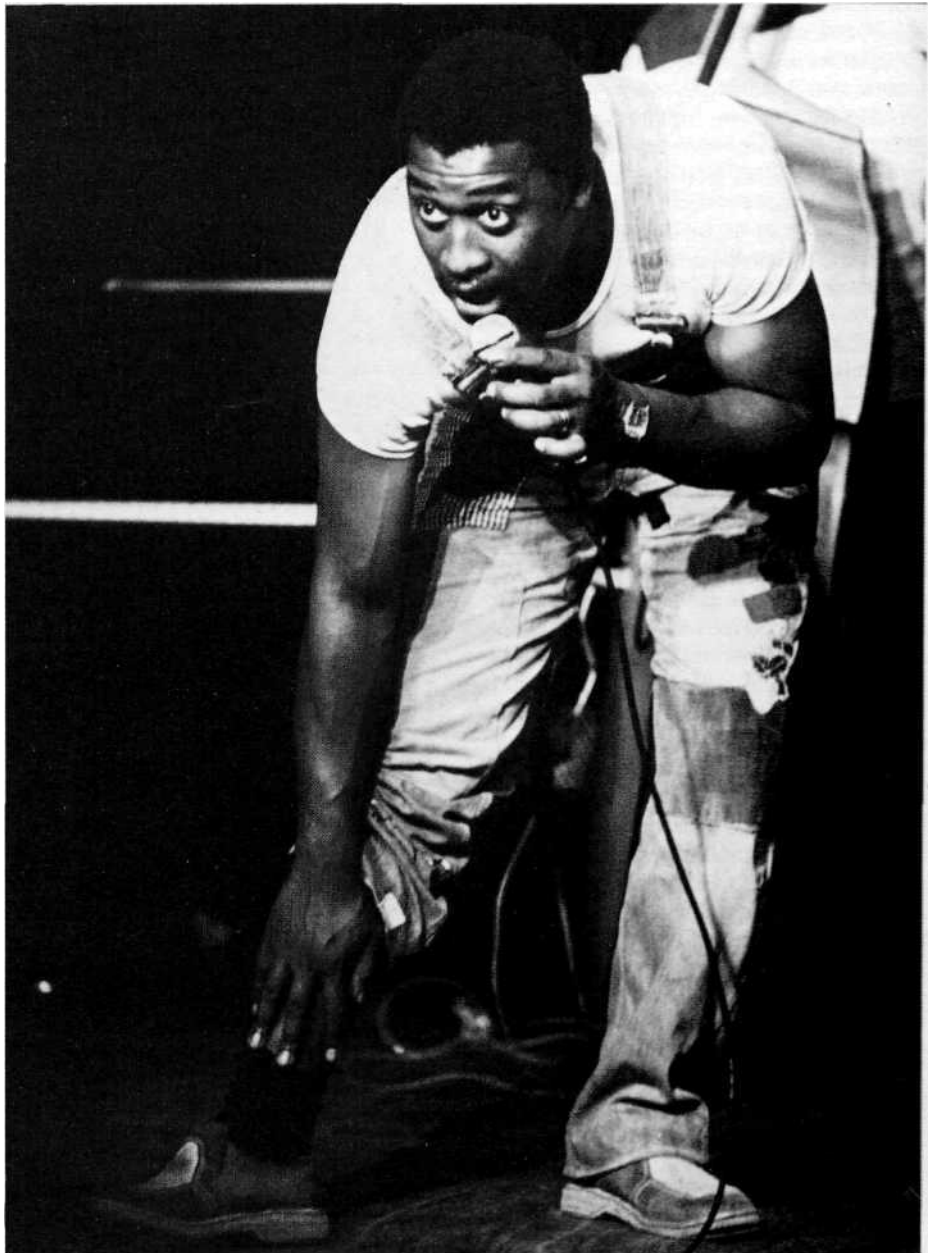


Ganz dem Oldtime-Jazz hat sich die „Asocjaja Hagaw“ aus Polen verschrieben. Im Mainzer „Unterhaus“ präsentierten die Musiker den Swing und Rag in der ihnen eigenen Form. Nicht beißend satirisch wie NoNett, sondern liebenswert ironisch. Bei ihnen blüht der weiße Flieder in duftender und nicht sterbender Schönheit, die die Kölner Jazzer beschreiben. Oldtime-Jazz ist bei den Hagaw-Leuten Lebensfreude und Spielwitz, Optimismus und Ausgelassenheit. Das Publikum war hingerissen.

Die unmittelbare Verbindung zu Afrika und insbesondere zu Kenia, die Lou Blackburn von Mombasa in seiner Ankündigung von „M-Zee“ beschwört, ist nicht offensichtlich. In den zweistimmigen Bläuersätzen für Flügelhorn und Posaune huldigt der Bandleader dem Grownl-Altmeister Duke Ellington. Auf der Trompete bläst Charles Green - der beste Solist der Gruppe - in bewährter Bebop-Tradition mit Anklängen an Freddie Hubbard und Clifford Brown. Lou Blackburn kann auf der Posaune eindringlich und sensibel improvisieren, doch der kraftvolle Biß dieses Instruments kommt neben dem gleißenden Blech der Trompete und dem warmen, vollen Ton des Flügelhorns nicht so recht zur Geltung. Und Bassist Claude Gouiffe (neu bei Mombasa) hat hin und wieder Schwierigkeiten mit den komplizierten polyrhythmischen Figuren der Percussionisten. Dennoch ist der New African Jazz (so die Selbsteinschätzung von Mombasa) mitreißend vital. Afrikanisches und Karibisches fließt durch das vielgestaltige percussive Spiel in die Musik. Tom Nicholas und Tony Nahar bauen ein dichtes, verschachteltes Rhythmusgebäude mit vielen gegeneinander laufenden Linien auf. Sie stellen sich hin und wieder gegen die manchmal sperrigen und widersprechenden, dann fast hymnischen Melodien der beiden Bläser, während der Bassist seine sich ständig wiederholenden Rhythmusfiguren bis zum Schluß durchhält. Diese Ostinati sind bestimmend für den beschwörenden und ekstatischen Charakter der afrikanischen Folklore, die bei Mombasa eine Verbindung mit dem expressiven Jazz der amerikanischen Großstädte eingeht. Viele der Themen sind wahre Ohrwürmer mit kleinen Einlagen auf der der Schallmei verwandten Shenai, Agogo- und Kuhglocken sowie Talking-Drums. Es erklingt eine Musik, die im Mainstream Jazz verwurzelt ist und mit treibender Rhythmik aufpoliert wurde - was nicht abwertend, sondern beschreibend festgestellt wird.

Das Publikum im „Unterhaus“ läßt sich von dieser intensiven Ausstrahlung mitreißen wie bereits am ersten Abend der Mainzer Jazzwoche beim Blueskonzert. Da kam „der Schrei der verletzten Seele“ aus einer Kehle, die aggressiv und melancholisch zugleich phrasierte. Ein langgezogener melodischer Ruf, der an- und abschwilt und im Falsett endet. Albert C. Humphrey präsentiert sich als Sänger und Schauspieler zugleich. Und seine Begleiter stehen ihm da kaum nach. Der ausdrucksstarke, in den klaren High-Notes wie in den tiefen, verwaschenen Blues-Ton-Lagen sichere Mundharmonikaspieler Dennis Lee Hostler, der introvertierte und country-beeinflußte Gitarrist Charly Braun sowie der blossere, aber solide

Bassist Peter Kirchner. „Ich bin dreißig“, erklärt Humphrey, „und mache deshalb den Blues meiner Zeit. Das ist nicht die Musik der alten Veteranen.“ Obwohl Big Bill Broonzy und John Lee Hooker durchaus zu seinen Vorbildern zählen. So läßt sich die Musik der Backyard-Blues-Band ebenso wenig in die Kategorie des Countrys - wie die des Big-City-Blues pressen. Sie ist eigenständig, ein bißchen unkonventionell und gewohnungsbedürftig. Aber auch mitreißend und vor allem unterhaltsam. Wie die Alten erzählt er Geschichten von bösen Weibern und enttäuschten Ehemännern. Und wenn er auf der Bühne das Publikum direkt anspricht, kniet, fleht, weint und schreit, dann ist dies wieder der alte Blues. Klaus Mümpfer



Ein langgezogener melodischer Ruf, der an- und abschwilt und im Falsett endet: Albert C. Humphrey Foto: Klaus Mümpfer

vorher richtig swingte und rhythmisch differenziert spielte, schwenkt abrupt auf stumpfe Discorhythmen um. Das Konzert gelangte an seinen Tiefpunkt, als Ray Charles noch unbedingt Songs von seiner letzten Schallplatte im Country & Western Stil vorstellen mußte. Johnny Cash läßt grüßen. An „Cash“ denkt wohl auch seine Record Firma, da diese Musik wie geschaffen ist für den riesigen, weißen Schallplatten-Absatzmarkt inner- und außerhalb der USA.

Fazit: Ray Charles allein oder zusammen mit seinem Orchester ist nach wie vor ein Erlebnis, und wer die Möglichkeit hat, auf eines der großen europäischen Festivals zu gehen, bei denen Ray Charles im Sommer zu hören sein wird, sollte trotz der mißlichen Begleitumstände diese Gelegenheit nicht versäumen.

Annette Hauber

Erstaunliches Zusammenspiel

Dorado & Claudio

Ein ethnologisch bislang kaum untersuchter Bereich dürfte die Frage nach der Häufigkeit musikalischer Begabungen in den jeweiligen Völkern sein. Jedoch ist auch ohne umfangreiche Nachforschungen offensichtlich, daß die Zigeuner, die Romenes oder Sinti - wie immer sie sich auch nennen - zu den musisch, insbesondere motorisch, überaus begabten Volksstämmen zählen. Daß bei den Zigeunern musiziert wird, weiß schließlich jedes Kind; Zigeuner und Musik, das ist schon fast eine Assoziation. Daß aus ihren Reihen schon viele großartige Musiker hervorgegangen sind, dürfte auch hinreichend bekannt sein.

Somit wäre das Erscheinen zweier weiterer bemerkenswerter Musiker aus diesem Kulturkreis ansich nichts außergewöhnliches. Im Falle der beiden, aus der französischen Nachbarschaft von Saarbrücken stammenden Gitarristen Claudio Favari und Dorado Schmitt bleiben doch einige Außergewöhnlichkeiten anzumerken. Neben der Tatsache, daß es sich um Autodidakten handelt, die darüberhinaus keine Noten lesen können und dennoch zu einer erstaunlichen Reife des Gitarrenspiels gelangt sind, gibt es, wenn man ihnen zuhört, zwei weitere bemerkenswerte Erkenntnisse:

Zum einen ist dies ihr erstaunliches Zusammenspiel; ein Duo das an Präzision und Musikalität seinesgleichen sucht. Zum zweiten stehen die beiden mit ihrer Musik dem Jazz näher als viele ihrer Stammeskollegen, die das Attribut „Zigeuner-Jazz“ gewollt oder ungewollt als Deckmantel oder Erfolgsmasche nutzen, um dahinter eine Musik zu praktizieren, die mit Jazz oft nur noch recht wenig zu tun hat.

Zur Qualität ihres Zusammenspiels muß gesagt werden, daß sich die beiden seit frühester Kindheit an kennen und gemeinsam Musik machen. Ihre Nähe zur Jazz-Musik läßt sich damit erklären; daß sie es nicht beim Erlernen traditioneller Zigeunermusik - in der die Improvisation zwar auch eine große Rolle spielt - beließen, sondern über ein intensives Studium Django Reinhardts hinaus schließlich auch die weitere Entwicklung des modernen Jazz mitverfolgt haben. So gaben die beiden 25jährigen Gitarristen als Vorbilder u. a. auch Stan Getz und Charlie Parker an.

Erstmals ins öffentliche Rampenlicht gerückt wurden Dorado & Claudio beim diesjährigen Jazz-Festival in Burghausen, nachdem sie dort wenige Wochen zuvor als Teilnehmer eines Gitarrenkurses „entdeckt“ worden waren. Ihr damaliges Auftreten war gleichermaßen überraschend und überzeugend, so daß sich Joe Viera, als musikalisch Verantwortlicher, sowohl der Kurse wie auch des Festivals, spontan entschloß, die beiden zusammen mit ihrem Bassisten Gino Reinhardt unter Vertrag zu nehmen und in das Festival-Programm einzubauen. Das Burghäuser Festival-Publikum nahm die Gruppe denn auch mit großer Begeisterung auf.

Man wird sicher noch manches hören von den beiden. Wenn sich Dorado auch, nach eigener Aussage, für zu alt (!) fühlt, um noch Noten lesen zu lernen, so bleibt immerhin noch zu hoffen, daß sie sich noch jung genug fühlen, um sich weiteren Einflüssen von außen zu öffnen. Diese aufzunehmen wäre für ihre Musik eine wichtige und wertvolle Bereicherung.

Wolfgang Ruß

Ost und West in Offenburg

Jazz in der Schule

Mit einer Ost-West-Begegnung setzte die Hauswirtschaftsschule des Kreisschulzentrums im badischen Offenburg Anfang Mai dieses Jahres ihre parallel zu den Veranstaltungen des örtlichen Jazzclubs laufende Konzertreihe „Jazz in der Schule“ fort, in der sie zuvor die hauseigene, schon wettbewerbsprämierte Free-Dig-Bigband sowie das Baden-Badener Quartett „Open Music“ dem jazzophilen Publikum der Ortenauregion vorstellte. Der Prager Pianist Emil Viklicky und der ebenfalls in der sog. „goldenen Stadt“ beheimatete Kontrabassist Frantisek Ublir formierten sich zusammen mit dem Freiburger Saxophonisten Werner Englert (der auch „Open Music“ angehört) und dem Münchner Schlagzeuger Ulli Knod zu einem Quartett, das bei seinem Offenburg-Gastspiel auf weite Strecken musikalisch

das hielt, was sein Name „Jazzissimo“ mit verbalem Nachdruck verspricht: vitalen, spritzigen, bisweilen humoresken Modern Jazz, bei dem das Zuhören ebensoviel Spaß machte, wie den Akteuren das Musizieren. Zwar konnte man gelegentlich feststellen, daß die Probenarbeit bei ihrer zweiwöchigen Mini-Tournee zu kurz gekommen war, denn nicht immer liefen die Einsätze völlig synchron oder klappte die Soli-Order ohne vernehmbare Nahtstelle. Doch gelang es den Vieren, dieses Defizit durch die Überzeugungskraft des übrigen Zusammenspiels, insbesondere durch die Individualbeiträge in Form gehaltvoller Chorüsse oder dichter Interaktion in den freien Passagen wettzumachen, sei es nun zum Beispiel die eigenwillige Blues-Intro des „Monk-Memorials“, die sich ausnahm, als stelze ein Storch über die taufeuchte Klaviatur, oder sei es das beredte, zwischen anschniegbarer Harmonik und rauher Expressivität pendelnde Saxophonsolo im „Blues for Lakdasa“. Während man sich von Schlagzeuger Knod anstelle des etwas grobmaschigen, kraftstrotzenden einen feinnervigeren, filigraner gestalteten Einsatz gewünscht hätte, erwies sich Bassist Uhlir als ebenso exakt-timender Rhythmiker wie einfallreich formulierender Solist am gezupften oder gestrichenen Instrument. Viklicky zeigte sich vor allem im zweiten Teil des Konzertes als befähigter Pianist, der einerseits einfühlsame Begleitakkorde zu setzen und andererseits perlende, nuanzenreiche, häufig sehr lyrische Melodielinien zu entwerfen vermag.

Englert, Musiklehrer an der veranstaltenden Schule und Initiator der Reihe, gelang bereits mit der Formierung der Free-Dig-Bigband aus Schülern der Schule ein (nicht nur) in pädagogischer Hinsicht erfolgreicher Coup, dessen Wirkung sich nicht auf den Kreis der aktiv Beteiligten beschränkte, sondern der Aufmerksamkeit und Interesse in weiten Teilen der gesamten Schülerschaft der Region - für das Unternehmen als solches, aber auch für die Musik, mit der sich dieses befaßte - zu wecken vermochte. Für so manchen dürfte dies zum „Einstieg in den Jazz“ geworden sein. Gleiches wird man nunmehr auch von der gutbesuchten Konzertreihe sagen können, die Englert freilich auch eine gute Gelegenheit zur Selbstdarstellung bot, ein sicherlich legitimer Nebeneffekt. Auffallend hierbei war insbesondere die kompositorische Handschrift, an der Englert mit hoffnungsvollen Ergebnissen feilt und die an die skurrile Klangwelt des Schweizers Matthias Rüegg erinnert.

...•••

Gerhard Litterst

Plattenhinweis: Emil Viklicky - V Holomoci Mește ... (mit Frantisek Uhlir), 1978, Supraphon 1152233 H)

Jazz News

Aufnahmen vom **Vocal Summit** des New Jazz Meeting Baden-Baden 1982 bringt das 3. Fernsehprogramm Südwest am 19. und 26. Juli. Joachim E. Berendt hatte fünf der bekanntesten Vertreter des neuen Jazz-Singens nach Baden-Baden eingeladen: Jay Clayton, Urszula Dudziak, Jeanne Lee, Lauren Newton und Bobby McFerrin. Wie vom SWF verlautet, haben die fünf Gesangsstars so kurzweilig und amüsant miteinander musiziert, daß eine entsprechend charmante Jazzsendung entstanden ist. In die Musik hat der polnische Regisseur Andrzej Wasylewski traumartige Visionen aus dem Berufs- und Alltagsleben der Mitwirkenden integriert: z. B. Jay Clayton beim Gesangsunterricht mit Kindern, Urszula Dudziak beim Tennisspielen, Lauren Newton auf Skateboards oder Bobby McFerrin beim Jogging. Nachdem die Vokalistinnen bisher meist nur als Solisten vorgestellt wurden, ging es J. E. Berendt darum, einen Ensemble-Stil des neuen Jazz-Gesangs zu schaffen.

Um **Onkel Pö's Carnegie Hall**, im In- und Ausland kurz „Pö“ genannt, zu unterstützen, haben Hamburger Schallplattenfirmen und Musikverleger eine Initiative gegründet, deren erstes Ergebnis nun vorliegt: eine Benefizplatte, auf der u. a. auch Al Jarreau zu hören ist, der im Pö den Durchbruch zu seiner internationalen Karriere geschafft hat. Von jedem verkauften Exemplar erhält Holger Jass, der Wirt des traditionsreichen Jazzlokals, zwei Mark. Die LP trägt den Titel „With a little help from my friends“ (RCA NL 28531).

Das **New Orleans Jazz & Heritage Festival**, das an 10 Tagen 350 verschiedene Programmpunkte bot, wurde zu einem vollen Erfolg. George Wein ließ verlauten, daß insgesamt 220 000 Besucher anwesend waren und ca. 1 Million Dollar in die Festivalkasse floß.

Das diesjährige **26. Monterey Jazz Festival**, findet vom 16.-18. September statt. Mitwirkende sind u. a. Sarah Vaughan, Buddy Rich Big Band, Mel Torme, Joe Williams, Wynton Marsalis, John Lewis, Mundell Lowe, Shelly Mann, Andy Simpkins, Clark Terry, Bill Berry + L. A. Band, The Poncho Sanchez Latin Jazz Band, Mark Naftalin, Bo Diddley.

Stu Goldberg stellt sich am 7. Juli beim Jazz Festival in Freiburg und am 8. Juli in Heidelberg vor. Anschließend geht der Pianist, der ein neues Konzept, eine Kombination aus akustischer und elektronischer Musik, entwickelt hat, auf eine dreiwöchige USA Gastspielreise. In diesem Rahmen wird er am 29. und 30. Juli zwei Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonie Orchestra geben und eine neue Platte aufnehmen. Goldberg unternimmt dann im Herbst und erneut im Frühjahr 1984 eine Europatournee. Kontakt: Stu Goldberg, An der Gräfte 3, 4423 Gescher, Tel. 0 25 42/51 45.

Wolfgang Lauer erhielt von den Festspielen Bad Hersfeld den Auftrag, die Bühnenmusik zu Shakespeares „Sommernachts Traum“ und Schillers „Don Carlos“ zu schreiben. Der Bassist wird bei den Ausführungen, die vom 1. Juli bis 15. August stattfinden, als Solist mitwirken. Kontakt: Wolfgang Lauer, Scheffelmühle 1, 7250 Leonberg 6, Tel. 0 71 52/2 13 14.

Das **Voss-Ignatzek Duo**, das aus dem Saxophonisten Jochen Voss und dem Pianisten Klaus Ignatzek besteht, hat im Mai eine WDR-Produktion gemacht und wird Ende September, Anfang Oktober wieder auf Tournee gehen. Kontakt: Brigitte Holzberger, Quellenweg 71, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/7 28 83.

Chicago Blues Legends 83 nennt sich ein Bluespaket, das vom 5. November bis 10. Dezember in Europa auf Gastspielreise ist. Zu den Legends gehören der Mundharmonikaspieler und Sänger Jimmy Cotton, die Gitarristen und Sänger Syl Johnson, Cash McCall und Phil Guy, der Bassist Nick Charles und der Schlagzeuger Ray Allison. Kontakt: International Booking Agency, Willy Leiser, 3 Av. Florimont, CH-1820 Montreux, Tel. 63 50 31.



Führt am 1. und 2. Juli im Züricher Schauspielhaus mit der George Gruntz Concert Jazz Band die Gruntz Suite „The holy grail of jazz and joy“ auf: Sheila Jordan
Foto: Bernhard Schmidt

Peter Sonntag hat mit dem Bassisten Paul Santosi, der Vokalistin und Synthesizerspielerin Viola Kramer, dem Saxophonisten Axel St. Pauly und dem Percussionisten Manni Schermoly eine neue Gruppe gegründet, die im September in Schweden, im Oktober und November in Deutschland auftreten wird. Kontakt: amf-records, Reinhold Knieps, Pontstr. 121, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 40 92

Big Joe Turner sang bei einem Jazzkonzert in New York mit einem Quintett, zu dem sich Joe Newman, Bob Wilber, Dave McKenna, Major Holley und Oliver Jackson zusammenfanden.

Cab Calloway sang kürzlich im New Yorker „Red Parrot“ mit dem Widespread Jazz Orchestra, einer 9 Mann Band, die swingende Musik der 20er, 30er und 40er Jahre spielt. Das Widespread Jazz Orchestra legte unter dem Namen „Swing is the thing“ bereits eine Platte vor, auf der Musik im Geist von Count Basie, Benny Goodman und Lionel Hampton zu hören ist.

Crossing, die Gruppe mit dem Pianisten Klaus Ignatzek, dem Vibraphonisten Florian Poser, dem Bassisten Ede Brumund und dem Schlagzeuger Heinrich Hock, hat im April eine Platte aufgenommen, die im Herbst unter dem Titel „Airballon“ erscheinen wird. Das Quartett wird im November auf Tournee gehen. Kontakt: Brigitte Holzberger, Quellenweg 71, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/7 28 83.

Die **George Gruntz Concert Jazz Band** mit der Sängerin Sheila Jordan wird im Rahmen der Juni-festwochen des Schauspielhauses Zürich am 1. und 2. Juli die Suite „The holy grail of jazz and joy“ aufführen. George Gruntz konnte diese Komposition, zu der er auch die Lyrics in Anlehnung an „Idylls of the king“ von Alfred Lord Tennyson schrieb, mit Hilfe der Unterstützung der Präsidialabteilung der Stadt Zürich, fertigstellen.

Benny Waters geht vom 17. Oktober bis zum 13. November mit Alexanders Ragtime Band aus Stuttgart wieder auf Tournee im süddeutschen Raum. Speziell für die Gastspiele mit Benny Waters schrieb der Posaunist und Band-leader Alexander Katz Arrangements, die auf denen der einstigen Big Bands von Fletcher Henderson und Jimmie Lunceford basieren. Das 10 Mann Orchester wird auf dieser Tournee mit Benny Waters, der vor 50 Jahren Mitglied des Fletcher Henderson Orchesters war, einen weitgehend authentischen Eindruck vom Big Band Swing zu Beginn der 30er Jahre vermitteln. Gleichzeitig stellt Alexanders Ragtime Band ihre neue LP vor, die sie im Mai in Ludwigsburg mit Benny Waters aufgenommen hat. Kontakt: Alexander Katz, Liststr. 25, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/609433.

Bernd Konrad wurde für seine „5 Versuche den Weg durch den Fluß zu finden“ mit dem 1. Preis des Pan-Musik-Festivals Tokyo ausgezeichnet. 2 zweite Preise gingen an Masanori Fujita und Masaru Tanaka. Konrad wurde außerdem mit dem amerikanischen Friendship-Preis u. a. für seine Komposition „Marilyn“ für Sinfonieorchester und Jazzgruppe bedacht, die er in New York mit dem New Yorker Philharmonie Orchestra spielen wird. Gemeinsam mit Claus H. Stahmer schrieb er eine Ballettmusik für Ionescos „Nashörner“, das z. Z. vom Oldenburgischen Staatsballett aufgeführt wird.

Das **Da Guggen Art Ensemble** gibt im Oktober Konzerte und Workshops im west- und süddeutschen Raum. Zur Gruppe gehören die Pianistin Claudia Binder, der Geiger Thomas Eckmann, der Gitarrist Michael Huhn, der Saxophonist Burkhard Kienzier, der Perkussionist Kalle Mews und die Fotografin und Gestalterin Edeltraud Wetzel. In einer Multi Media Performance werden Free Funk, Avantgarde- und Weltmusik zusammen mit Diaprojektionen zu einem neuen Klangbild geformt. Kontakt: Edeltraud Wetzel, Albrechtstr. 31, 7400 F übingen, Tel. 07 07/7 29 29.

Gil Evans tritt nach einer Reihe ausverkaufter Gastspiele im „Sweet Basil“ an der 7th Ave. in New York jetzt dort regelmäßig montags auf. Mit ihm spielen die Trompeter Lew Soloff und Marvin „Hannibal“ Peterson, die Saxophonisten David Sanborn und George Adams, der Keyboardspieler Pete Levin und der Gitarrist Hiram Bullock. George Adams spielte auch mit seinem einstigen Mingus-Kollegen, dem Trompeter Jack Walrath zusammen im Quintett, und Hannibal Peterson mit seinem Sunrise Orchestra im Sweet Basil.

Sonny Rollins gab im New Yorker Beacon Theater im Juni ein Konzert mit dem Trompeter Wynton Marsalis und dem Schlagzeuger Jack DeJonette.

Green Cosmos ist der Name einer Bochumer Gruppe, die im Juli ihre erste Platte auf amf-records unter dem Titel „Abendmusiken“ veröffentlicht. Sie plant für den Herbst eine Tournee durch Nord- und Westdeutschland. Kontakt: amf-records, Reinhold Knieps, Pontstr. 121, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 40 92.

Jean-Pierre Rampal legte kürzlich unter dem Titel „Rampal goes Ragtime!“ eine Platte mit der Musik von Scott Joplin vor. Der Flötist ist darauf u. a. mit dem Cembalospieler John Steele Ritter und dem Schlagzeuger Shelly Manne zu hören.

Minimal Band heißt eine im Frühjahr neugegründete Gruppe, die aus dem Gitarristen Rainer Kühn, dem Bassisten Gregor Hammans und dem Schlagzeuger Tammo Bergmann besteht. Das Trio wird im September seine erste Tournee durch die Bundesrepublik unternehmen. Kontakt: Brigitte Holzberger, Quellenweg 71, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/7 28 83.

Curio, eine zeitgenössische Musikformation aus der Schweiz, geht vom 25. September bis 9. Oktober auf Tournee. Das Quintett, das aus dem Posaunisten und Tubaspieler Urs Koller, dem Gitarristen Remo Kryenbühl, dem Pianisten Rolf Karli, dem Bassisten Dargo Raimondi und dem Percussionisten Beat Föllmi besteht, wird sich auch in Deutschland vorstellen. Kontakt: Beat Föllmi, Asylstr. 6 a, CH-6340 Baar.

Jazz liv(f)e Rosenheim ist der Name des neugegründeten Jazzclubs in Rosenheim, der sein Domizil im Pemlohner Keller, einem historischen Kellergewölbe hat. Der Club möchte lokalen Jazzmusikern Auftrittsmöglichkeiten bieten und ihnen gleichzeitig das Musizieren mit nationalen und internationalen Jazzmusikern ermöglichen. Kontakt: Jazz liv(f)e Rosenheim, Brigitte und Hans Kopplin, Eichenweg 19, 8201 Raubling-Pfraundorf, Tel. 0 80 35/21 27.

Bestverkaufte **Jazzplatten** sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit: 1. Al Jarreau, „Jarreau“. 2. Earl Klugh, „Low ride“, 3. Weather Report, „Procession“, 4. Joe Sample, „The hunter“, 5. George Winston, „December“, 6. Grover Washington, „The best is yet to come“, 7. Earl Klugh-Bob James, „Two of a kind“, 8. Wilton Felder, „Gentle fire“, 9. George Winston, „Autumn“, 10. John Klemmer, „Finnesse“.

Eine **Wochenendwerkstatt** der Kulturreihe Hoyerswege-Delmenhorst für Komposition, Posaune, Saxophon, Percussion und Tanz findet vom 9.-11. September statt. Dozenten sind u. a. Vinko Globokar (Paris) Bernd Konrad (Stuttgart), Ulrik Spies und Alpheia (Bremen). Informationen und Anmeldungen über Hespos, Amundsenstraße 13, 2870 Delmenhorst, Tel. Q 42 21/6 15 95

„F“ nennt sich eine Frauen-Jazz-Formation aus Köln, die seit ca. 1½ Jahren besteht und deren Musik im modernen Jazz, z. T. mit Einflüssen aus der lateinamerikanischen Musik, angesiedelt ist. Die Gruppe setzt sich aus der Tenor- und Sopransaxophonistin Heike Röllig, der Altsaxophonistin Monika Haas, der Gitarristin Susanne Schröder, der Bassistin Ulla Oster und der Schlagzeugin Marianne Steffen-Wittek zusammen. Kontaktanschrift Broska, Gneisenaustr. 25, 5000 Köln 60, Tel. 02 21/7 60 47 93.

Gogam nennt die geschrumpfte ehemalige Gruppe Magog ihre neue Formation. Zu ihr gehören der Trompeter Hans Kennel, der Sopran- und Tenorsaxophonist Thomas Gruenwald, der Pianist Klaus König, der Bassist Peter Frei und der Schlagzeuger Peter Schmidlin. Das Quartett verbindet verschiedene Strömungen des zeitgenössischen Jazz unter Bejahung der Jazztradition. Kontakt: Freddy Angstmann, Jungstr. 15a, CH-8050 Zürich.

Nana, das in Köln beheimatete Quartett, das Free Jazz, Folk Jazz und Rock-Jazz spielt, wird im Sommer und Herbst auf Tournee gehen. Es besteht aus dem Altsaxophonisten Roger Hanschel, dem Keyboardspieler Hans Lüdemann, dem Bassisten Rainer Linke und dem Schlagzeuger Klaus Mages. Kontakt: Hans Lüdemann, Thiesenstr. 25, 5000 Köln 30, Tel. 5 50 53 06.

Die **Hertener Musikerinitiative e. V.** führt seit einiger Zeit einmal im Monat Sonntagmorgens im Hertener Wasserschloß Jazzkonzerte durch. Kontakt: Manfred Grüner, Schützenstr. 126, 4352 Herten.

Sense geht im August und September in der Besetzung Kenny Wheeler, Trompete, Gerd Dudek, Saxophone, Tom van der Geld, Vibraphon, Ali Haurand, Baß, und Edward Vesala auf Tournee durch Deutschland, Frankreich und Holland. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Eine Reihe **Jazzclubs** werden von drei südkalifornischen Geschäftsleuten in Orange County eröffnet. Zu diesem Zweck haben sie vier Millionen Dollar investiert. In den Clubs sollen u. a. Attraktionen wie Spyro Gyra, Al Jarreau, Manhattan Transfer auftreten.

Steve Houben hat mit dem Pianisten Michel Herr sowie den beiden Johnny Griffin Partnern, dem Bassisten Curtis Lundy und dem Schlagzeuger Kenny Washington, eine Platte aufgenommen.

Torsten Zwingenberger nennt seine zum Quartett erweiterte Gruppe Swingburgers. Mit dem Schlagzeuger, der eine akrobatische Trommelshow liefert, spielen der Pianist Harold John und der Bassist Dieter Gutzkow. Es singt Regina Tischer. Kontakt: Torsten Zwingenberger, Bandelstr. 4, 1000 Berlin 21, Tel. 0 30/3 94 58 04.

Die diesjährigen **Stuttgarter Sommerkurse** finden vom 21. bis 26. Juli in der Stuttgarter Musikhochschule statt. 18 Dozenten und Professoren der Hochschule unterrichten in ganztägigen Seminaren und Instrumentalkursen; u. a. erteilt Bernd Konrad einen Saxophon- und Kompositionskurs, Paul Schwarz einen Klavierkurs. 5 Konzerte, u. a. das Hans Koller Masterquartett und Vorträge über Jazz und Sinfonische Musik (Wolfram Röhrig) finden im Studio der Landesgirokasse statt. Teilnahmegebühr incl. Konzerte DM 150,- Halbstipendien können beantragt werden. Kontakt: Musikhochschule Stuttgart, z. Hd. Herrn Held, Urbansplatz 2, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/2 12 48 51. Das diesjährige **2. Greenwich Village Jazz Festival** wird vom 26. 8.-5. 9.83 in 12 verschiedenen Clubs stattfinden. Als Sponsor fungiert das Dewars White Label.

3 Jazz Bücher brachte die Oxford University Press neu heraus. Von Frederick Starr: „Red and hot - the fate of Jazz in the Soviet Union“, von Whitney Balliett: „Jelly Roll, Jabbo and Fats - Nineteen portraits in Jazz“ und von Martin Williams eine neue, überarbeitete Ausgabe von „The Jazz Tradition“. Verlagsanschrift: Dept. BN, 200 Madison Ave., New York, N.Y. 10016.

Benny Waters war die große Attraktion am New Yorker Broadway. Der über 80jährige Saxophonist, Klarinetist und Sänger trat im Juni zwei Wochen mit großem Erfolg im dortigen „West End“ auf.

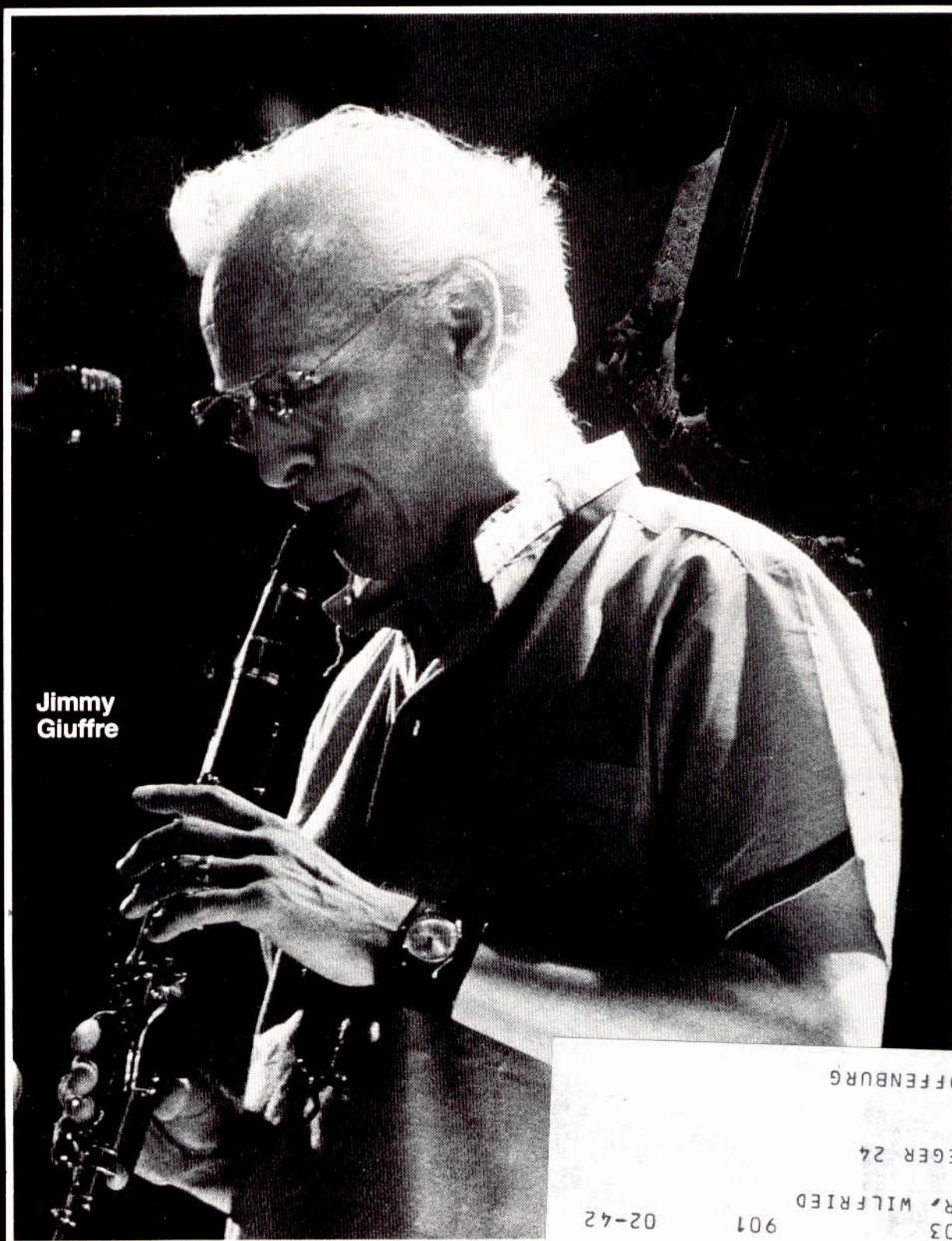
Thelonious Monk zu Ehren wurde ein Teil der 63. Straße in New York nach ihm benannt. Monk hatte bis zu seinem Tod im Februar 1982 in der westlichen 63. Straße gewohnt und hatte auch an der nahegelegenen Juilliard School studiert.

JAZZ PODIUM

Nr. 8/XXXI August 1983
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



Jimmy
Giuffre

6368203
KIRNER, WILFRIED
KÜHLAEGGER 24
7600 OFFENBURG
901
02-42

Die Jazzittusiker

Zur Soziologie einer kreativen Randgruppe

Der Wiesbadener Soziologe Konrad Schacht und der ehemalige Profimusiker, Journalist und Jazzfachmann Peter Köhler haben auf dem Gebiet des Jazz Untersuchungen angestellt, deren aufschlußreiche Resultate sie jetzt in einer Broschüre vorgelegt haben. Die darin enthaltenen Tabellen, die wir nicht übernehmen konnten, sind durch den Bezug der Broschüre zugänglich. Bezugsquelle: Peter Köhler, Kappellenstr. 64a, 6200 Wiesbaden, oder Konrad Schacht, Wilhelminenstr. 6, 6200 Wiesbaden.

In der letzten Ausgabe des Jazz Podiums haben wir bereits im Einverständnis mit den Verfassern ihre Ausführungen über „Anlaß und Methode der Untersuchung“ entnommen. Nachfolgend bringen wir weitere Untersuchungsergebnisse.

Die Red.

4. Stilpräferenzen und Einschätzung des Publikums

In seiner Analyse der professionellen Identität des Jazzmusikers hat Howard S. Becker dem Konflikt zwischen dem ästhetischen Wertsystem des Musikers und den Bedürfnissen seines Publikums eine zentrale Bedeutung beigemessen. Das Publikum besteht aus „Spießern“, die von der Musik nichts verstehen und doch den Schlüssel zur finanziellen Sicherung des Künstlers in der Hand halten. Die Anpassung oder Nichtanpassung an den Publikumsgeschmack entscheidet darüber, ob der Musiker seinen künstlerischen Normen treu bleibt oder aber finanziellen Erfolg haben wird. Beides gilt als fast unvereinbar. (Becker 1981 S. 76ff)

Wie unsere Strukturanalyse zeigte, haben Jazzmusiker und Publikum eine relativ ähnliche AlteVs-, Bildungs- und Geschlechtsstruktur. Die Erwartung, daß beide auch ähnliche Stilpräferenzen haben, trifft jedoch nicht zu (vgl. im einzelnen die Daten der Tabelle „Stilpräferenzen“). Einmal unterscheiden sich die verschiedenen Jazzerguppen deutlich: 5% der Profis, 16% der Halbprofis und 30% der Amateure spielen vor allem Oldtime; 81% der Profis, 60% der Halbprofis und 30% der Amateure spielen vor allem Modern; 15% der Profis, 25% der Halbprofis und 40% der Amateure spielen vor allem Mainstream. Die Unterschiede zum Publikum sind bei den Profis besonders kraß:

	Old-time	Main-stream	Modern %
Profis spielen gern:	5	15	81
Amateure spielen gern:	30	40	30
Jazzhörer hören gern:	55	7	23
Jazzhörer mit Abitur hören gern:	67	9	8

Auch wenn die Angaben nur begrenzt vergleichbar sind (in der Infas-Umfrage war die Kategorie „Alle gleich“ angegeben, und außerdem scheint dem Publikum der Begriff „Mainstream“ nicht so geläufig zu sein), lassen sich doch einige sichere Aussagen machen. Die Profis sind vom Publikumsgeschmack deutlich weiter entfernt als die Amateure: Das Publikum möchte gern Oldtime hören, die Profis spielen aber am liebsten Modern Jazz; die Amateure dagegen haben einen relativ publikumsähnlichen Geschmack oder aber werden vor allem auf Veranstaltungen eingesetzt, wo Oldtime gefragt ist. An der Bildungsstruktur des Publikums kann

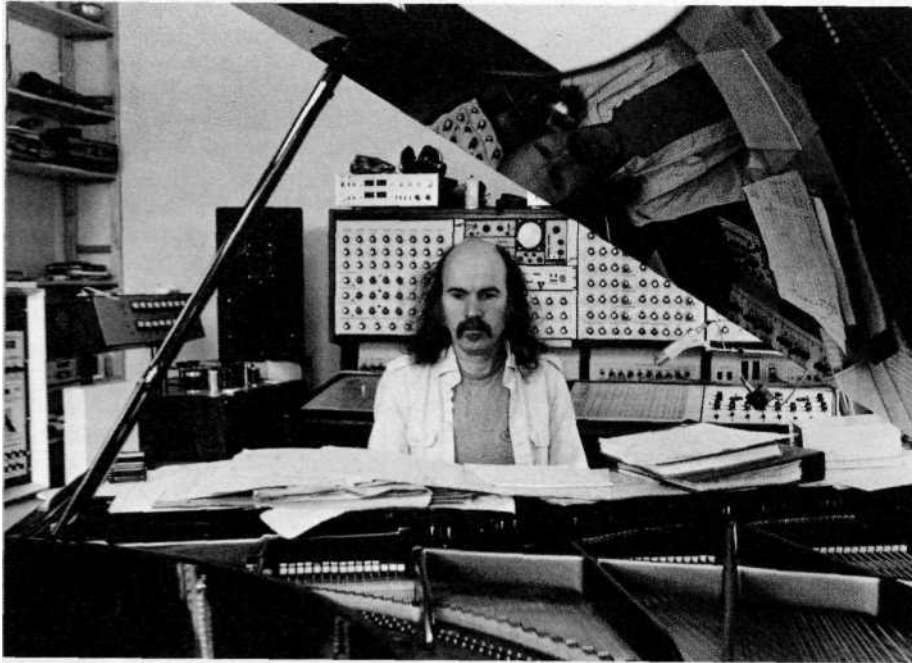
die Diskrepanz zwischen Profis und Publikum nicht liegen, denn gerade Hörer mit Abitur präferieren den Oldtime und lehnen den Modern Jazz überdurchschnittlich ab. Die Professionalisierung des Jazzmusikers bringt eine Entfremdung vom Publikumsgeschmack mit sich. Eine Ursache könnte darin liegen, daß der Profi besonders an einer Weiterentwicklung des Jazz interessiert ist und als Künstler keine Rücksicht auf den Publikumsgeschmack nehmen will. Er will gerade seine Jazzmusik nicht kommerzialisieren und dem „Spießergeschmack“ unterordnen. Der Amateur dagegen ist künstlerischen Normen nicht so verpflichtet und paßt sich dem Publikumsgeschmack eher an, weil er dem Spaß am Auftritt größeres Gewicht beimißt. Damit wird der Amateur am Arbeitsmarkt zu einem problematischen Konkurrenten für den Profi, dem nicht nur die Preise, sondern auch die Standards gefährdet werden. Auf der andern Seite müßte der Profi lernen, seinen Jazz auch als Ware zu verstehen, um sich finanziell als Musiker zu behaupten. Dies scheint ihm jedoch, wie schon Becker gezeigt hat, nur unter schweren Konflikten möglich zu sein.

Die Diskrepanzen zwischen eigenem Stil und dem Geschmack des Publikums führen zu einer milden Verachtung des Publikums: 65% der Profis, 62% der Halbprofis und 57% der Amateure meinen, das Publikum bemühe sich um Verständnis, sei aber meistens inkompetent. 15% der Profis, 11% der Halbprofis und 8% der Amateure meinen, das Publikum wolle nur Unterhaltung und verstehe nichts vom Jazz. Nur 21% der Profis, 28% der Halbprofis und 35% der Amateure meinen, das Pu-

Keine Rücksicht auf den Publikumsgeschmack: Peter Brötzmann

Foto: Hans Kumpf





Grün/alternativ: Wolfgang Dauner

Foto: Paul Gerhard Deker

Wikum bestehe meistens aus relativ gut informierten Zuhörern. Nach dem oben Gesagten ist es keine Überraschung, daß besonders die Profis ihrem Publikum das Jazzverständnis absprechen. Seit Beckers Chicagoer Zeiten scheint sich in der Einschätzung der Jazzhörer wenig geändert zu haben:

„Das deutsche Musikpublikum rekrutiert sich zu über 90% aus erschreckend uninformatierten, desinteressierten, kreativ-musikalisch-unfähigen, übersentimentalen und kritiklosen Konsum-Kreaturen. Hieraus resultiert eine gewisse Resignation meinerseits, größere Anstrengungen hinsichtlich breiterer Popularität etc. zu unternehmen. ... dabei **habe** ich noch ab und zu Auftrittsmöglichkeiten, denn meine Art Jazz umfaßt die früheren Stilarten. Wie finster muß es für die Stile (ab Bebop) aussehen, die echtes Engagement - auch vom Hörer - fordern. Lassen wir's dabei und freuen uns über jede Seele, die zu uns findet. Amen!" (Halbprofi, leitender Angestellter, Abitur, 35-49 Jahre.)

5. Ansehen des Jazzmusikers und politische Orientierungen

Die Jazzmusiker, die ihr Publikum als inkompetent verachten, erwarten nicht, daß die Bürger ihnen große Anerkennung zollen: 57% der Profis, 62% der Halbprofis und 60% der Amateure meinen, der Beruf des Jazzmusikers genieße nur ein geringes Ansehen. Diese Einschätzung steht jedoch im Widerspruch zur Meinung der Bevölkerung: Nur 22% aller Bundesbürger und 19% der selbst musizierenden Bundesbürger teilen die Meinung, der Jazzmusiker habe nur ein geringes Anse-

hen; sie sind eher der Meinung, daß er ein normales oder sogar hohes Ansehen genieße:

Der Beruf des Jazzers hat...

	Hohes Ansehen	Normales Ansehen	Geringes Ansehen
Bundesbürger	9	47	22
Musizierende Bürger	23	49	19
Profis	6	31	57
Amateure	2	38	60

In der Kategorie „verachtet“ werden die Jazzler nur von 5% der Bundesbürger und von 2% der selbst Musik treibenden Bürger eingestuft. Profis und Halbprofis nennen zu jeweils 6% diese extreme Kategorie (siehe auch die entsprechende Tabelle „Ansehen und Zukunft des Jazz“). Die eigentümlich negative Beurteilung ihres Berufs in Bezug auf die Wertung durch die bürgerliche Öffentlichkeit trifft nicht die Realität. Die Bürger scheinen den Jazzler normaler und besser zu bewerten, als es dieser von diesen erwartet. Vielleicht ist es eine Mischung von Stolz und Minderwertigkeitsgefühl, die den Jazzmusiker zu dem Urteil kommen läßt, die professionell inkompetente Öffentlichkeit könne seinen Wert gar nicht erkennen.

Das Gefühl, die breite Öffentlichkeit bewerte seinen Status eher gering, hat natürlich auch einen ganz materiellen Hintergrund, wenn man an das relativ geringe Einkommen der Jazzler denkt. Nur 23% der Profis und 2% der Halbprofis gaben

an, sie könnten vom Jazz gut leben. Betrachtet man die Einkommen als Statusindikator, dann ist die Bewertung des Jazzers, wie die Öffentlichkeit seine Arbeit sieht, schon weniger unrealistisch.

Überwiegend wird dem Jazz von den Musikern und der breiten Öffentlichkeit eine Zukunft gegeben, allerdings wie bisher nur für Minderheiten: 51% der Bundesbürger, 62% der musizierenden Bürger, 75% der Profis und 85% der Amateure geben dem Jazz diese Chance. Auch für ein breites Publikum geben dem Jazz nur 15% der Bundesbürger und 24% der Profis eine Chance. Diese etwas zu optimistische Einschätzung der Zukunft des Jazz durch die Profis kontrastiert eigentümlich zu deren sonstigen negativen Urteilen über das Publikum, von der Stabilität der eigenen Identität her ist eine solche Hoffnung natürlich absolut notwendig. Daß die besten Zeiten des Jazz vorbei seien, meinen nur 2% der Profis, jedoch 14% aller Bundesbürger. Die Jazzler sollten angesichts dieser Indikatoren bei allem Respekt vor ihrem professionellen Stolz etwas mehr publikumsfreundliches „marketing“ machen, was nicht mit einem Opfer künstlerischer Normen einhergehen muß. Die Jazzler werden von uns als kreative Randgruppe bezeichnet. Becker analysiert sie exemplarisch als Gruppe von Außenseitern. Dies ist nicht negativ gemeint, sondern soll die vom Bevölkerungsdurchschnitt stark abweichenden Werte, Normen und Lebensbedingungen dieser Gruppe charakterisieren. Für eine relativ geringe Übereinstimmung mit den ideologischen Tendenzen in unserer Bevölkerung und eine relativ geringe soziale Integration sprechen auch die Indikatoren, die in der Tabelle „Konfessionelle Bindungen und politische Orientierungen“ zusammengefaßt sind. Von Bedeutung ist vor allem der Indikator „Keine/andere konfessionelle Bindung“, der die Integration in die herrschenden religiösen und allgemeinen moralischen Wertsysteme messen kann. 8% der Bundesbürger insgesamt fallen in diese Kategorie, aber 40% der Profis, 31% der Halbprofis und 38% der Amateure. Die Jazzler haben sich als relativ junge, hochgebildete und in den stark säkularisierten urbanen Zentren lebende Berufsgruppe besonders stark von den herrschenden konfessionellen Bindungen befreit. Ob dies eine Folge ihrer Sozialisation als Künstler ist, kann ebenso möglich sein wie die Interpretation, daß die Jazzler zum Jazz erst aufgrund einer ganz bestimmten Sozialisation gekommen sind, deren Konflikte gerade im Jazz ihren Ausdruck finden konnten.

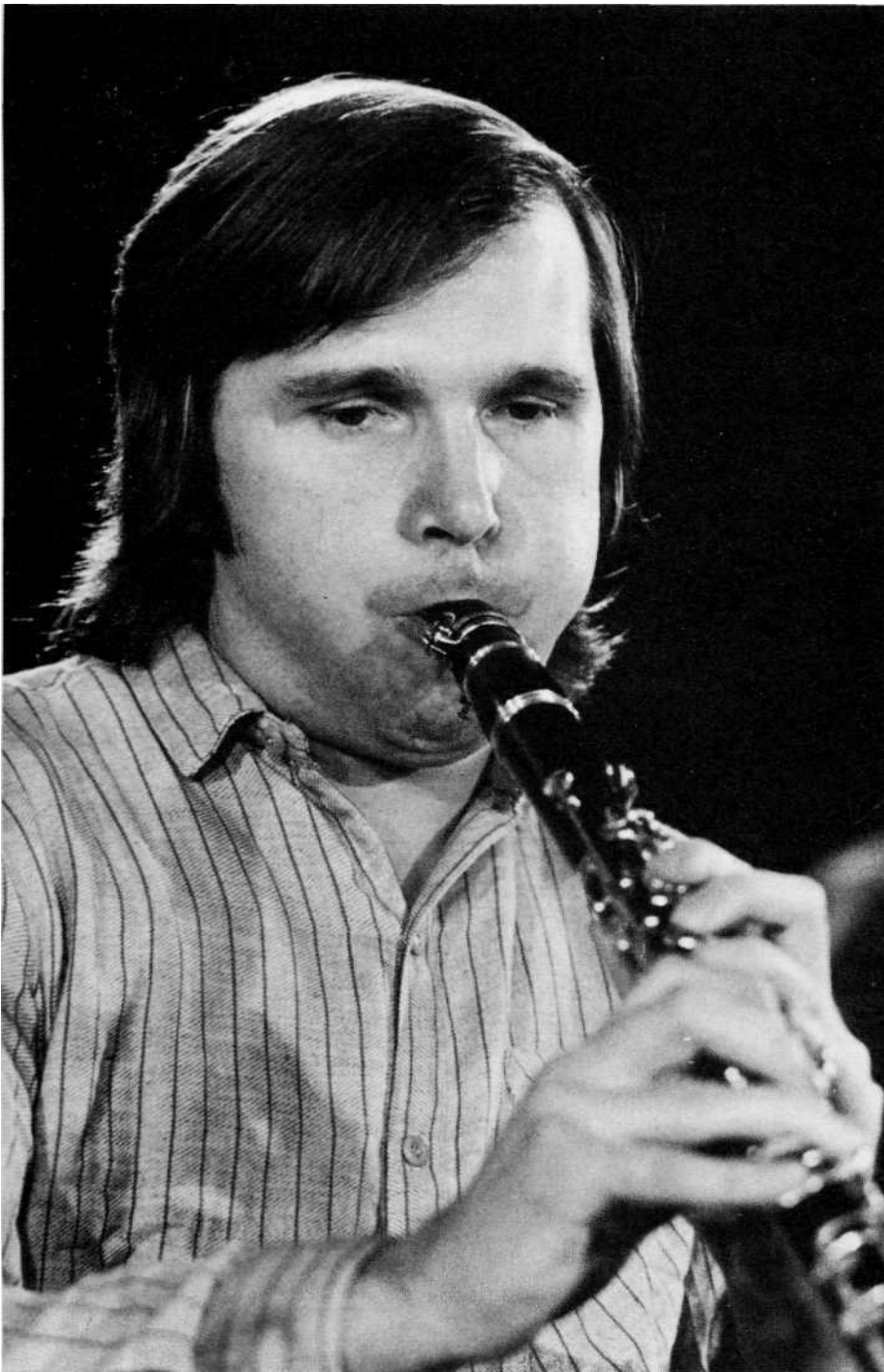
Ideologisch weichen die Jazzler ebenfalls stark vom Durchschnitt der Bevölkerung ab: 52% der Bundesbürger rechnen sich nach unserer Auswertung zur „Mitte“ des politischen Spektrums, aber nur 15% der Profis und 15% der Halbprofis; die Amateure dagegen, die den Spannungen und

Risiken der Berufsmusikereexistenz nicht ausgesetzt sind, rechnen sich mit 41 % zur politischen Mitte. Alle Jazzler dagegen stehen links vom Durchschnitt der Bevölkerung: 21 % aller Bundesbürger bezeichnen sich als links, aber 34 % der Profis, 39 % der Halbprofis und 38 % der Amateure. Als rechts bezeichnen sich 26 % der Bundesbürger, aber nur 2 % der Amateure, 2 % der Halbprofis und kein Profi. Da wir zur Messung der politischen Orientierungen der Jazzler nicht nur eine links-rechts-Einstufung zugelassen haben, sondern auch die Kategorie „grün, alternativ“ vorgegeben haben (was die Daten

mit der Bundesbürgerumfrage nur begrenzt vergleichbar macht!), konnten wir das Potential an grüner und alternativer Ideologie bei den Jazzern messen: 51 % der Profis, 44 % der Halbprofis und 18 % der Amateure stufen sich als „grün/alternativ“ ein. Die extrem starke „grüne“ Orientierung der Profis kann nicht so sehr eine Folge ihrer Jazzleidenschaft sein, da sie dieses Merkmal mit den Amateuren gemeinsam haben. Es ist vielmehr zu vermuten, daß die erheblichen Statusinkonsistenzen der Profis (hoher Bildungsgrad, aber niedriges Einkommen und relativ niedriges Ansehen) zu einer grünen politi-

sehen Orientierung, d. h. zur Anhängerschaft einer Protestpartei geführt haben. Aus der politischen Soziologie wissen wir, daß ökonomische Unsicherheiten, Zukunftsangst und insbesondere Statusinkonsistenzen die Anfälligkeit für radikale politische Strömungen und Protestgruppen steigern (vgl. z. B. Bunkert 1972). Neben dieser sozialstrukturellen Erklärung muß natürlich bedacht werden, daß der Jazz immer schon eine enge Verbindung zur politischen Protestkultur in der Bundesrepublik hatte und die konservativen Gruppierungen ihm immer schon stark ablehnend gegenüberstanden. Diese inhaltliche Tradition schlägt sich in den politischen Orientierungen der Jazzler natürlich nieder, wobei man damit die starken Differenzen des grünen Potentials bei Profis und Amateuren natürlich nicht erklären kann. Dies dürfte sehr stark auf die Unsicherheiten und Spannungen zurückzuführen sein, die der professionelle Künstler in unserer Gesellschaft ertragen muß. Die alternative Ideologie scheint der Lebenserfahrung und Gesellschaftskritik des Berufsmusikers in der Jazzszene besonders guten Ausdruck zu verleihen.

Fordert Unterstützung von Auslandstourneen durch das Goethe-Institut: Theo Jörgensmann
Foto: Paul Gerhard Deker



6. Probleme der Jazzmusiker und Erwartungen an den Staat

Den Profis machen zuwenig Auftrittsmöglichkeiten (37%) und zu geringe Gagen (32%) am meisten Sorgen. Bei den Amateuren stehen die Sorgen um Auftrittsmöglichkeiten mit 60% deutlich an der Spitze, die zu geringen Gagen machen nur 19% Sorgen. Hier liegt die Wurzel eines Konflikts zwischen Profis und Amateuren, da letztere auch bereit sind zu niedrigen Preisen aufzutreten, was sich der Berufsmusiker nicht leisten kann. Keine Versorgung bei Krankheit (12%) und keine Alterssicherung (11%) macht den Profis relativ wenig Sorgen; bei der Interpretation muß allerdings das relativ niedrige Durchschnittsalter der Profis beachtet werden. Schwierigkeiten beim Berufswechsel (3%) und abnehmendes Interesse am Jazz (6%) haben für den Sorgenkatalog der Profis kaum Bedeutung.

Auf die Frage, was der Staat für die Jazzmusik tun kann, geben die drei Jazzgruppen ganz unterschiedliche Antworten. Die Profis messen allen vorgegebenen Formen staatlicher Hilfe gleich viel Bedeutung bei. Wesentlich stärker als die Amateure fordern sie eine Unterstützung der Jazzbands wie klassische Orchester und eine Förderung von Auslandstourneen z. B. durch die Goethe-Institute. Die Amateure dagegen messen der Förderung kommunaler Jazzclubs und der Gewährung von mehr Jazzunterricht an Schulen und Hochschulen deutlich mehr Gewicht bei.



Das Swingen ist das vorrangigste Anliegen von allen im Jazz: Jimmy Giuffre

Foto: Jochen Richter

Mehrere Identitäten gleichzeitig

Jimmy Giuffre

Kaum ein Musiker im Jazz hat so oft mit den verschiedensten musikalischen Aktivitäten auf sich aufmerksam gemacht wie der jetzt 62jährige Jimmy Giuffre. Sein erster großer Wurf war die Komposition „Four brothers“ für Woody Herman mit dem praktisch eine neue Ära für die Saxophongruppe im Jazz eingeleitet wurde. In den 50er Jahren erwies er sich nach der Vorherrschaft von Benny Goodman als der erste wirklich eigenständig spielende Klarinettist. Anfang der 60er Jahre trat er dann mit Paul Bley und Steve Swallow im Trio hervor und inspirierte damit eine der ersten Free Jazz Formationen überhaupt. Mit diesen kongenialen Partnern gelang es ihm, aus seiner Musik überlieferte, traditionsgebundene Verfahrensweisen und Formvorstellungen auszuschließen und zu einer wirklich kollektiven Improvisation vorzustoßen, die atonale und polytonale Bezüge aufwies. Dann wandte er sich stark von östlich inspirierter Ästhetik ge-

prägter Musik zu, für die sein Kompositionslehrer Wesley LaViolette, bei dem er von 1948-1960 studierte, ausschlaggebend war. Derzeit leitet Jimmy Giuffre wiederum ein Quartett, besser gesagt eine Four, und zu der gehören der Bassist Bob Nieske, ein ehemaliger New England Conservatory Absolvent und Giuffres langjähriger Partner, der äußerst feinfühlig spielende Schlagzeuger Randy Kaye sowie der Synthesizerspieler Pete Levin, der die Elektronik im Sinne des Jazz funktional einzusetzen versteht.

Giuffre geht mit dieser Four bisweilen auf Tournee, wenn es ihm seine Lehrtätigkeit, die er 1978 am New England Conservatory in Boston aufgenommen hat, erlaubt. Mit seiner Four legte er auch jüngst unter dem Titel „Dragonfly“ eine Platte auf Soul Note SN 1058 vor. Giuffre musiziert derzeit wieder einmal mehr dem Hauptstrom des Jazz zugewandt, neu ist die Vielzahl der Blasinstrumente, derer er sich jetzt

bedient, um eine größere Klangfarbenpalette zu erzielen. Der heute zurückgezogen in einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Mühle bei West Stockbridge zwischen Boston und New York lebende Giuffre war immer ein Anhänger des organisch fließenden Rhythmus und der gedrosselten, sehr dynamisch abgestuften Lautstärke. Die Grenzen zwischen Jazz, klassischer Musik und verschiedenen Volksmusiktypen sind für ihn fließend, das kommt besonders in seinen Kompositionen zum Ausdruck. Er schöpft aus allem, was ihm zu Gebote steht. Eine Ausrichtung auf die Gesetze des Musikmarktes lag ihm immer fern, für sein persönliches, kreatives Musizieren war nur er selbst der Maßstab. Nachfolgend Auszüge aus einem Gespräch mit Jimmy Giuffre, das während einer Europatournee seiner Four geführt wurde.

Gudrun Endress

„Jimmy Giuffre, welchen Tätigkeiten gingen Sie in letzter Zeit nach, es heißt, Sie hätten in Europa die Musik zu einem Film geschrieben?“

„Ich schrieb den Music Score zu dem Film ‚Your money or your life‘ in Dänemark, den Henning Carlsen, ein recht bekannter dänischer Filmemacher, produzierte. Carlsen rief mich eines Tages zu Hause an, erzählte mir, daß er meine Musik von Platten kenne und fragte, ob ich nicht bereit sei, für ihn eine Filmmusik zu schreiben. Den Januar 1982 verbrachte ich dann in Dänemark und arbeitete dort die Filmmusik aus“.

„Sahen Sie hierfür die einzelnen fertiggestellten Filmsequenzen und lieferten Sie dann die passende Filmmusik dazu?“

„Der Film war bereits abgedreht als ich kam, und ich wurde dort äußerst zuvorkommend behandelt. Ich bekam das Büro des Produzenten zur Verfügung gestellt, das mit einem hervorragenden Flügel ausgestattet worden war und ich hatte dort alles zur Hand, was ich mir wünschte. So konnte ich dann fast einen Monat lang in Ruhe arbeiten“.

„War die Musik zu ‚Your Money or your life‘ die erste, die Sie für einen Film schrieben?“

„Die erste Musik zu einem Spielfilm in voller Länge, ja. Ich lieferte aber schon die Musik zu verschiedenen, höchstens halbstündigen Kunstfilmen. Dieser Film war der erste, der eine richtige Story hatte“.

„War diese Aufgabe für Sie in gewisser Weise eine neue Herausforderung?“

„Ja gewiß, ich hatte mir immer gewünscht Filmmusikkomponist zu sein“.

„Versprechen Sie sich von dieser Arbeit eine Wende für Ihre musikalische Tätigkeit?“

„Das könnte durchaus sein, vorausgesetzt meine Arbeit wird publik und die Filmmusik gefällt den Leuten“.

„Welche Handlung hat der Film?“

„Es geht um einen Architekten, der in der Midlife Crisis steckt. Er hat dann eine Liaison mit einem jungen Mädchen, auch ein unaufgedeckter Mord ist damit verquickt, der Film hat ein wenig von allem“.

„Sie haben dafür die Musik nicht nur geschrieben, sondern auch gespielt?“

„Ja, und ich stelle mich mit all meinen Instrumenten vor, mit Klarinette, Saxophonen und Flöten. Die einleitende Filmmusik etwa blase ich auf der Flöte, die ich bei gedrücktem Pedal ins Klavier halte, so daß dabei verschiedene Töne mitschwingen. Der Bassist Niels Henning Ørsted Pedersen ist mein Partner. Zu sehen ist eine Unterwasserszene mit schwebenden Quallen.“

„Was veranlaßte Sie dazu, sich neben Ihrem ursprünglichen Instrument, dem Tenorsaxophon, und dem Instrument, mit dem man sie seit den 60er Jahren identifiziert, der Klarinette, noch weitere Blasinstrumente hinzuzuziehen?“

„Ich fand einfach Interesse daran, als ich

„Ich verändere heute in jedem Stück, das ich mit meiner Gruppe spiele, den Stil der Musik, und damit geht der Einsatz der verschiedensten Blasinstrumente Hand in Hand.“

mich mit ihnen näher beschäftigte. Obwohl ich mit der Klarinette mein Markenzeichen im Jazz setzte, spielte ich zudem immer Tenorsaxophon. Das Baritonsaxophon habe ich aufgegeben, weil es für mich zu schwer ist. Ich griff dann zur Flöte und schließlich gab mir ein Instrumentenbauer eine Bassflöte, in die ich mich sehr verliebte, und es scheint, daß sie auch anderen gut gefällt. Ich verändere heute mit jedem Stück, das ich mit meiner Gruppe spiele, den Stil der Musik und damit geht der Einsatz der verschiedensten Blasinstrumente Hand in Hand“.

„Laufen Sie dabei nicht Gefahr, Ihre Identität zu verlieren? Oder glauben Sie, daß es Ihnen möglich ist, das ganz Persönliche Ihres Spiels auf alle Instrumente übertragen zu können?“

„Ich machte mir darüber schon mehrmals Gedanken, aber ich kann es für mich nicht klar entscheiden, ob ich meine Identität auf allen Instrumenten bewahre. Es ist Sache des Publikums, darüber zu urteilen“.

„Wahrscheinlich erwartet die Mehrzahl ihres Publikums, Jimmy Giuffre als eigenständigen Klarinettenisten mit ganz persönlichem Sound zu erleben“.

„Der Schluß, den ich daraus ziehen müßte, wäre der, bei all meinen Auftritten und auf allen Platten durchweg Klarinette zu blasen. Ich kann mir aber vorstellen, daß das viele nicht mögen, sie sind dankbar für etwas Abwechslung. Obwohl ich Sonny Rollins wegen seiner Time und seines Sounds sehr liebe, kam mir bei einem Auftritt von ihm der Gedanke, daß etwas Abwechslung gut täte. Auf seine endlosen Tenorsaxophonchorusse zeigten die Zuhörer so gut wie keine Reaktionen, ich hatte nicht den Eindruck, daß das Publi-

kum auf längere Sicht daran Gefallen findet. Ich liebe den Gedanken bei jedem Stück, das man spielt, auch zu einem anderen Instrument zu greifen“.

„Diese Denkweise ist doch auch ziemlich neu für Sie, es gab Jahre, da Sie sich ausschließlich auf die Klarinette konzentrierten“.

„Das sah nur so aus, denn schon sowohl mit Shorty Rogers als auch mit eigener Gruppe spielte ich neben der Klarinette noch Tenor- und Baritonsaxophon und schließlich kamen dann noch die Flöte und Bassflöte dazu“.

„Zu welchem Instrument greifen Sie als nächstes, vielleicht zur Bassklarinette?“

„Ich habe mir das schon mehrmals überlegt, bin aber zu keinem konkreten Schluß gekommen. Was mir derzeit vor allem am Herzen liegt, ist das Komponieren neuer Musik in der Art meines Stückes „Dragonfly“, das der neuesten Platte ihren Namen gab. Es ist Musik, die ein größeres Klangspektrum aufweist. Im Gegensatz dazu steht etwa „Cool“, das ich für eine bestimmte Szene in dem Film „Your money or your life“ schrieb. Der Architekt und sein Sohn sitzen zu Hause und führen ein Gespräch, das in die Tiefe geht. Sie gestehen sich freimütig ihre Probleme ein. Diese Szene beginnt damit, daß eine Platte mit der Musik von Haydn aufgelegt wird. Ich war der Ansicht, daß darauf nur eine Musik folgen kann, die sehr still, verinnerlicht ist, ein Blues, und so wies ich alle an, extra sparsam zu spielen. Die Melodie von „Cool“ besteht nur aus ein paar Tönen, die aber ein starkes Feeling vermitteln. Ich finde, daß es genau diese Art von Musik braucht, in einem Raum, in dem das Gespräch im Vordergrund steht. Dieses Stück führte mich in der Erinnerung weit zurück in jene Zeit, da ich mit Shorty Rogers spielte, das betrifft aber nur den Stil der Musik. Im übrigen reifte ich musikalisch seither in vielerlei Hinsicht“.

„Ihre Spielweise hat sich im Lauf der Zeit gewandelt?“

„Ich meine sehr, ich ging einer Vielzahl der verschiedensten Dinge nach. Ich hatte ja bekanntlich die Avantgarde-Gruppe mit Paul Bley und Steve Swallow und ich schuf mir danach immer wieder die verschiedensten Spielsituationen, ich arbeitete ja auch mit einer Gruppe, die mehr ethnische, östlich gefärbte Musik bot“.

„In Ihrem Spiel ist immer noch der Einfluß der asiatischen Musik zu spüren, der Raum, die Stille, die Stimmung“.

„Alles, was ich jemals getan habe, ist in meine heutige Spielweise mit eingeflossen. Ich besitze heute nicht nur eine Identität, sondern mehrere gleichzeitig“.

„Jimmy Giuffre - ein schillerndes Chamäleon sozusagen?“

„Ja, so könnte man das nennen“.

„Es gibt einige Stücke in ihrem Repertoire, die Titel von Naturereignissen oder ähnlichem tragen. Ich denke an „Moonlight“ oder „Squirrels“.

„Dazu muß ich sagen, daß ich meinen Stücken zumeist erst dann einen Titel gegeben habe, nachdem ich sie geschrieben und gespielt hatte“.

„Gilt das auch für ihr Stück „The train and the river“, das Sie mit Pee Wee Russell zusammen gespielt haben?“

„Ja, ich schrieb ein Stück, mit dem ein Programm beendet werden sollte und dafür sah ich etwas Bewegendes vor. Nachdem wir es gespielt hatten, taufte ich es „The train and the river“. Dieses Bild kam mir einfach so in den Kopf“.

„Wie geht es vor sich, wenn Sie komponieren?“

„Es gibt immer wieder Zeitspannen, in denen ich gerne etwas schreiben möchte und mir entsprechende Gedanken mache. Ich gehe herum, setze mich ans Klavier, doch nichts, aber auch rein gar nicht fällt mir ein. Irgendwann kommt mir dann eine Idee, die ich wirklich gutheiße und ich fange dann an, daran zu arbeiten. Wenn die Sache erst einmal im Fluß ist, denke ich ununterbrochen daran, ich kann dann etwas schreiben, während ich Auto fahre oder bei sonstigen Gelegenheiten, die Musik nimmt langsam Gestalt an, wird schließlich fertig. Es kann auch sein, daß ich eines meiner Instrumente aufgreife, eine Passage spiele, die ich mag und sie aufschreibe und weiterentwickle bis ein Stück daraus wird. Das war der Fall bei „Squirrels“, das ist eine kleine melodische Figur, die ich auf dem Sopransaxophon blies und die sich wie von selbst weiterzuentwickeln schien“.

„Spielen Sie mit Ihrer jetzigen Four außer „The train and the river“ irgendeine Ihrer älteren Stücke?“

„Alles ist sonst neu, ich trage mich aber mit dem Gedanken „Four brothers“ neu zu bearbeiten, mit ungewöhnlicheren Harmonien zu versehen“.

„Als Sie beim Kool Festival im vergangenen Jahr ihre „Four brothers“ spielten, wurden Stimmen laut, daß es immer wieder gleich klinge, wie schon in den 40er Jahren, daß also die Entwicklung praktisch darüber hinweggegangen sei. Wollen Sie es deshalb etwas aktueller bearbeiten?“

„Ich liebe das Stück so wie es ist für die vier Saxophonisten, so sollte es auch bleiben, denn so war es gedacht. Und es hat heute noch seine Bedeutung. Die „Four brothers“ arbeiten auch für mich, ich glaube, daß im Jazz nie irgend jemand mehr Ruhm und Ehre für ein einziges Stück bekam als ich für die „Four brothers“. Woody Herman spielt es immer noch - 35 Jahre später! Und es wird in stets neuen Fassungen aufgenommen, nicht zuletzt von der Manhattan Transfer gesungen“.

„Angenommen Sie würden heute mit einem Saxophonsatz wie den Four Brothers arbeiten, dann hätte sich die Musik doch bestimmt weiterentwickelt?“

„Sie sollte es auch unbedingt. Ich weiß nicht, was ich mit den „Four brothers“



Wirklich kollektive Improvisation: The Jimmy Giuffre Three mit v. l. n. r.: Paul Bley, Jimmy Giuffre und Steve Swallow

noch anstellen werde, aber irgendwie werde ich es neu und aktuell bearbeiten. Man darf nicht vergessen, daß sich eigentlich die normale Big Band seit den „Four brothers“ nicht weiterentwickelt hat. Sie erhielt schon vor langem ihren typischen Sound, nur ein paar Leute haben es geschafft, ihn weiterzutreiben. Gerry Mulligan, Gil Evans und George Russell - sie alle schreiben anders für eine Big Band wie das früher der Fall war. Aber die anderen Big Bands klingen heute fast noch so wie früher. Die „Four brothers“ entsprangen diesem Stil und weil der heute noch vorherrscht, haben sie auch noch ihre Gültigkeit. Ich kann jetzt mein Tenorsaxophon durch die Möglichkeiten des Synthesizers wie vier Saxophone auf einmal klingen lassen. Auf dieser Basis werde ich

das Stück neu bearbeiten, ich weiß aber noch nicht, ob es gelingen wird oder nicht“.

„Sie hatten bestimmt nie erwartet, daß Ihre „Four brothers“ Ihnen über einen so langen Zeitraum so nützlich sein würden?“

„Ich benutzte den Sound der vier Tenorsaxophonisten, weil es mir Spaß machte. Es war nicht meine Idee, sondern die von Gene Roland. Aber ich stahl sie nicht von ihm, denn wir spielten ja in der gleichen Band zusammen - Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward und ich - eben in der von Gene Roland. Woody Herman übernahm dann die Saxophonisten, mit Ausnahme von mir. Serge Chaloff wurde als Baritonsaxophonist hinzugezogen, ich arbeitete bei Jimmy Dorsey, erst später schloß ich

mich Herman an, aber ich spielte nicht auf der Original-Platte der „Four brothers“ mit“.

„Es gibt Momente in der Musik Ihrer heutigen Gruppe, in denen es den Anschein hat, als ob der Synthesizer über Sie dominieren würde. Es ist doch bestimmt für einen Bläser nicht so ganz einfach, sich mit dem Synthesizer zu arrangieren“.

„Gewiß! Schon was die Lautstärke anbetrifft! Ich spiele nun einmal nicht laut, auch wenn ich genau aufs Mikrophon blase. Ich weiß, daß es bisweilen geschieht, daß der Synthesizer über mich dominiert, wir versuchen aber alle dem entgegenzuwirken. Ich möchte aber noch einmal betonen, daß ich auch der Gefahr entrinnen möchte, daß der Musiker der Gruppe schon von der Klangfarbe her langweilig wird. Insofern kann ich nicht den ganzen Abend lang nur Klarinette spielen oder etwa nur Bassflöte. Es gilt die verschiedenen Instrumente zum richtigen Zeitpunkt einzusetzen“.

„Sie können aber nicht sagen, daß die Gruppe, die sie mit Paul Bley und Steve Swallow hatten und in der Sie nur Klarinette bliesen, von der Klangfarbe her langweilig gewesen sei, nicht von den Leuten geschätzt und gefeiert worden wäre. Noch heute schwärmen viele davon und schon zu jener Zeit, zu Beginn der 60er Jahre war die Gruppe sehr avantgardistisch, eine der ersten Free Jazz Formationen“.

„Einige Leute schätzten das Trio sehr, die anderen haßten es geradezu. Ich erinnere mich an einige Auftritte in Deutschland, bei denen wir ausgebuht worden sind. Als wir damals nach Europa kamen, erwarteten die Leute, daß wir das tun würden, was wir fünf Jahre zuvor taten. Sie verstehen nicht, warum man das getan hat und die machen es einem unmißverständlich klar, daß ihnen das, was man zuvor getan hat, gefallen hat. Sie wollen nicht, daß man sich verändert“.

„Wenn Sie davon sprechen, daß Sie sich immer wieder geändert haben, bedeutet das aber nicht, daß Sie damit automatisch immer mehr avantgardistisch geworden sind. Sie gehen jetzt eigentlich wieder mehr auf den Mainstream des Jazz zurück“.

„Es kann avantgardistisch sein, muß aber nicht. Es erwächst die Musik, zu der man sich im Moment hingezogen fühlt, die man entwickelt hat. Eines Tages bat mich ein Choreograph, für ihn ein Stück zu schreiben in der Art des „Tangents in jazz“. Er kannte nur diese eine Platte von mir und sagte mir, daß er sie phantastisch fände. Damals waren aber schon 10 Jahre vergangen seit ich so gespielt hatte. Ich konnte und wollte das auch nicht mehr wiederholen. Es geht vielleicht in dem, was das Wesen der Musik ausmacht, aber nicht im Detail. Er wollte, daß ich wieder darauf zurückkomme, ich war aber bereits schon in meiner Free Jazz Periode. Ich

**„Du kannst als wahrer
Musiker nur das geben, was
du im Moment zu geben
vermagst, du kannst keinen
Jazz spielen, der nur phony,
nur laut und leer ist!“**

hoffte, dieser Choreograph würde zu dem, was ich damals spielte, auch eine Beziehung finden, aber das war nicht der Fall“.

„Er wollte ja mit einer bestimmten Art der Musik arbeiten, hatte sich bestimmt schon irgendwelche Dinge damit ausgedacht. Für den Hörer müßte es aber doch viel einfacher sein, sich auf ihre jeweils aktuelle Art des Musizierens umzustellen“.

„Sicherlich, wenn das nicht geht, dann ist es nur eine Form der Selbstsucht. Aber niemand wird zugeben, daß er selbstsüchtig ist. Wenn die Hörer etwas gefunden haben, was ihnen gefällt, dann wollen sie sich nicht umstellen. Je mehr man es darauf anlegt, populär zu sein, geliebt zu werden, desto mehr muß man sich auf die Wünsche des Publikums einstellen. Aber du kannst als wahrer Musiker nur das geben, was du im Moment zu geben vermagst, du kannst keinen Jazz spielen, der nur phony, nur laut und leer ist. Es sei denn, auf dem Gebiet des Fusion Jazz, der sowieso eine Mixtur der verschiedensten Dinge ist. Aber wenn du wirklich Jazz spielst, dann so, wie du im Moment fühlst und wo du im Moment musikalisch stehst“.

„Sie hatten nie die Absicht, mehr in Richtung Fusion Jazz zu gehen, populär zu werden. Sie wollten sich immer in der Musik so darstellen, wie Sie selbst sind und wie Sie empfinden?“

„Genauso ist es, ich hätte auch in meinen kühnsten Träumen nicht gedacht, daß ich einmal Gebrauch von elektrischen Instrumenten machen würde, ich haßte sie sogar. Doch meine Mitmusiker zeigten mir, daß es möglich ist, damit ehrliche Musik zu machen. Sie führten mir Platten von Weather Report vor, die ich sehr lieben lernte. ‚Mr. Gone‘ und ‚Night passage‘ - und einige Dinge sind darauf ausgespro-

chen künstlerisch, sehr geordnet und in sich ruhend. Ich ließ mich davon überzeugen, daß Joe Zawinul ebenso wie mein Pianist Pete Levin den Synthesizer mit Geschmack und Feingefühl einzusetzen verstehen. Sie verfallen nicht in Gimmicks und entgehen dabei der Gefahr, so zu klingen als ob es um Rock ginge. Ich spiele immer meine Musik und niemals bewußt die Musik, die gerade populär ist. Ich bin ein Musiker, der das gar nicht fertigbringt. Manche Kollegen haben ein todsicheres Gespür dafür, es ist wie ein Glücksspiel für sie. Ich konnte nie über meine eigenen Grenzen hinaus, ich war immer nur ich selbst“.

„Noch ein Wort zu Ihrer Lehrtätigkeit am New England Conservatory in Boston. Welche Aufgaben haben Sie da?“

„Ich unterrichte zwei Tage pro Woche, zudem habe ich Ensembles, die ich einstudiere, und ich gebe auch Instruktionen für die einzelnen Instrumente, lehre Jazz-Phrasierung“.

„Sie geben auch bestimmte Anleitungen zur Improvisation. Was können Sie in dieser Richtung tun, wenn zwar jemand sein Instrument gut beherrscht, aber nicht oder noch nicht improvisieren kann?“

„Ich zeige ihm wie man sich mit einem grundlegenden Beat, der für mich die Basis der Musik ist, identifizieren kann. Es geht darum so spielen zu lernen, daß eine Bewegung in der Musik hergestellt wird, etwas in Fluß gebracht wird und nicht nur einzelne Töne aneinandergereiht werden. Er braucht dieser Bewegung, um ein Feeling zu erzeugen. Das ist der grundlegende Unterschied zwischen dem Jazz und der klassischen Musik. Du kannst eine Sonate von Bach oder eine Invention spielen und zwar werkgetreu, aber dabei spürst du nie das Feeling des sogenannten „groovin“. Und dieses Feeling ist ausschlaggebend. Freilich mußt du richtig im Sinne der Intonation spielen, solltest einen schönen Sound haben. Aber auch der schöne Sound ist nicht unbedingt Voraussetzung, manche machen diesen Mangel mit besonders viel Energie wett. Ich war immer ein großer Vertreter des Sound, ich kann kein Horn zur Hand nehmen und darauf häßliche Töne erzeugen. Ich muß schön spielen, aber das Swingen ist das vorrangigste Anliegen von allen im Jazz“.



Im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien: Andrea Centazzo's Mitteleuropa Orchester

Foto: Christian Lukow

Geschlossenheit und Präzision

Andrea Centazzo's Mitteleuropa Orchester

Der 35jährige italienische Schlagzeuger und Komponist Andrea Centazzo, der durch seine Zusammenarbeit mit Steve Lacy, Derek Bailey und anderen Meistern der internationalen New Jazz Szene bekannt wurde, erhielt von seiner Heimatstadt Udine den Auftrag, anlässlich des 1000jährigen Stadtjubiläums eine umfangreichere Komposition für Orchester zu realisieren. Centazzo stockte zu diesem Zweck sein 1980 gegründetes Mitteleuropa Orchester vor allem durch Streicher auf 27 Musiker auf. Der Wiener Musik Galerie ist es (wie so oft bei ausgefallenen und feinschmeckerischen Projekten) zu danken, daß das Mitteleuropa Orchester nun erstmals in Wien zu hören war. Im Museum des 20. Jahrhunderts fand es einen nüchtern-sachlichen, der intellektualisierten Musik dieses Ensembles durchaus entsprechenden Rahmen. „Cjants“ nennen die Friulaner ihre Volkslieder und da die Verarbeitung solcher Lieder zu den Auflagen des Kompositionsauftrages gehörte, wurde aus dem gesamten Werk schließlich „Cjants -

Konzert für Orchester“. Das vor Wien im Udineser Sportpalast uraufgeführte und vom italienischen Fernsehen aufgezeichnete Stück setzt sich aus zwei Parts, welche in sieben Sätze unterteilt sind, zusammen. Der in diesem Fall ausschließlich dirigierende Centazzo (offensichtlich durch viele Takt- und Tempowechsel bedingt) kann als Komponist den Schlagzeuger nie verleugnen, was durchaus seine Reize hat. Die Percussionsarbeit überließ er vier hervorragend disponierten Kollegen aus Venedig: Guido Vianello, Piero Bertelli, Aurelio Corradini und Paolo Zannella, die auch Mitglieder der Grupo Percussione Ricerca sind, einem Schlagzeugensemble für Neue Musik.

Die Durchführung und Entwicklung der Themen erinnern nicht selten an Stravinsky, in den lyrischen Passagen auch an Gustav Mahler, bleiben aber trotzdem immer unverkennbar Andrea Centazzo. Farbige Akkorde, dort ein aufblitzender grotesker Walzer, hier eine instrumentationstechnische Raffinesse, plötzlich ein düsterer Kondukt, aufgeregtes Geschnatter der Holzbläser, ein lyrisch-atonales Hornsolo, ein sinnlich vibrierendes Violinsolo, überhaupt satte Streicherakkorde, jede Menge Polytonalität und Polyrhythmik - das sind sozusagen die Wesenseinheiten von Centazzos „Third Stream“ der Nach-Free Ära.

Sicherlich aber hatten besonders die Solisten wesentlichen Anteil am Gelingen die-

ses Konzerts. So etwa der flexible MuW-Reed Spieler Gianluigi Trovesi; Roberto Ottaviano, ein meisterhafter Bezwingen des seltenen Sopranino-Saxophons und der zart-kleine aber gewaltig spielende „Carletto“ Actis Dato am Baritonsaxophon. Von herausragender Qualität waren das interessante und gefühlvoll strukturierte Spiel des deutschen Klarinettenisten Theo Jörgensmann sowie die logisch entwickelten und elegant vorgetragenen Soli des introvertierten Flügelhornisten Franz Koglmann aus Wien. Allesamt starke und aussagekräftige Persönlichkeiten ihrer Instrumente. Erwähnen möchte ich noch unbedingt den ersten Geiger Luciano Bolzon, den ersten Hornisten Andrea Anzola sowie den Bassisten Franco Feruglio.

Die Geschlossenheit und Präzision des Orchesters, mit der dieses extrem schwierige Werk verwirklicht wurde, läßt auf korrekte Probenarbeit und notwendigen Teamgeist schließen. Das Mitteleuropa Orchester (welches „Cjants“ auch für eine demnächst erscheinende Schallplatte einspielte) hinterließ ein Flair von gleichermaßen Intellektualität und Sinnlichkeit, welches von den zahlreich erschienen Wiener Avantgarde-Freunden durchaus goutiert wurde. Ein Wiederhören scheint nicht nur wünschenswert sondern angesichts der flauen Neo-Bebop und Funk-Jazz Wellen auch notwendig.

„•.-.*•

Andrea Maier

Jazz aktuell

Im Quartier Latin, Berlin

Dutch Improvisers

Im Berliner Szenen-Treff „Quartier Latin“ hat sich der Jazz rar gemacht. Man überläßt das Feld mehr oder weniger spektakulären Rock-Ereignissen, mitunter gibt es auch Tage ohne Programm. Von Kontinuität kann also keine Rede sein, jedenfalls für den Jazz nicht. Dies mag einer der Gründe sein, warum Mitte Juni so wenig Besucher den Weg ins „Quartier“ gefunden haben zu einem recht attraktiven Programm, das improvisierte Musik aus Holland vorstellte. „Dutch Improvisers“ nannte die veranstaltende FMP den vierteiligen Zyklus, der im Rahmen der großen Kulturschau „Amsterdam-Berlin“ über die Bühne ging. Eine weitere Ursache für den mangelnden Publikumszuspruch? Selten ist im festivalträchtigen Berlin eine Kulturgegnung so stiefmütterlich behandelt worden wie „Amsterdam-Berlin“, selten waren die Medien so zurückhaltend in Präsentation und Betreuung.

„Dutch Improvisers“, das sind nicht nur Mengelberg, Bennink oder Breuker, Musiker der ersten Stunde, die die europäische Free-Szene nachhaltig beeinflussten. Inzwischen ist eine neue Generation herangewachsen, deren führende Vertreter vielleicht die beiden Pianisten Marcel Cuypers und Guus Janssen sind.

Den Anfang der vier Abende machte der noch unbekannte Janssen, ihn wird man sich merken müssen. Dieses junge Talent hat sich in der zeitgenössischen E-Musik bereits einen Namen gemacht, hat mehrere symphonische Stücke geschrieben. Dies wird hörbar bei seinem Auftritt im „Quartier“, wenn choralartige Suiten oder mehrstimmige Kirchenlieder anklingen. Janssen verknüpft alles geschickt, montiert und zerpfückt, ist ein Meister der Improvisation. Denn zwischen den Kompositionen stöbert er unaufhörlich in der Jazzgeschichte und wird fündig: ein schräger Ragtime ist da zu hören, in Blues eingepackt dann, manches Bop-Thema wird angeschnitten. Janssens Kunstwerke sind mehr musikalische Gespinste, die sich im Hirn des Hörers fortentwickeln. Die Heftigkeit ist gebändigt, Abrasen der Tastatur nicht gefragt. Das Gefühl für Musikalisches überwiegt, die Trennung zwischen E- und U-Musik scheint aufgehoben. Ein beeindruckendes Debüt in Berlin voller Hingabe und künstlerische Reife. Auf den zweiten jungen Pianisten, Marcel Cuypers, hat Misha Mengelberg, Vaterfigur der Pianisten, aufmerksam gemacht.

Von klassischen konventionelleren Vorbildern allerdings vermag Cuypers sich kaum zu lösen. Bei ihm überwiegt die europäische Richtung, die akademische Strenge also. Wenn sie mit der Free-Jazz-Hitze konfrontiert wird, kommt Spannung auf, die sich aber - wie vieles - in gewichtig sich gerierenden Akkorden verläuft. Da kommt selbst Duke Ellingtons „A-train“ zu spät.

Überhaupt Ellington. Sein Einfluß war unüberhörbar in einigen doch recht unterschiedlichen Beiträgen. Wenn die beiden Pianisten ihm Reverenz erwiesen, einige seiner Stücke praktisch mit einer Neuauflage versehen, so räumte Misha Mengel-



Es geht schlicht um Streitlust und Spaß:
Misha Mengelberg Foto: K. H. Bechholz

berg mit seinem neu formierten ICP-Orchestra respektlos Klischees beiseite. Immerhin hat Ellington neben seinen zahlreichen Kompositionen entscheidend das Bild der Big Band geprägt, hat auch auf Rassenschränken keine Rücksicht genommen. Beim neunköpfigen ICP-Orchestra mit Sean Bergin, Michael Moore und Paul Termos, Altsaxophone, Garrett List, Wolter Wierbos, Posaunen, Larry Fishkind, Tuba, Maurice Horsthuis, Viola und Ernst Reysiger, Cello, gerät die oft beschworene Jazzwelt aus den Fugen, wird die geordnete Orchesterwelt vergangener Swing-Seligkeit demontiert. Die Solisten geraten in lustvollen Streit miteinander. Der Klarinetist stimmt ein triefendes Solo an, die Tuba grunzt dazu, bis dem die Bläser mit wilden Orgien ein Ende setzen. „Caravan“ verläuft sich im Auf und Ab der Bläserstimmen, von heftigen Schlagzeugattacken angestachelt. Übrig bleibt eine reine Swing-Reminiszenz, die

Mengelberg und Bennink im Duo genial zum besten geben. Um swing, jenes kleingeschriebene Kürzel, das für viele Definitionen des Jazz sich verbraucht hat, wird bei den Männern um Mengelberg nicht viel Federlesens gemacht. Auch die Taktzahl zwei und vier tritt da in den Hintergrund, ihnen geht es schlicht um Streitlust und Spaß.

So nebenbei offenbart sich die unendliche Geschichte der Musik, die von New Orleans nach Wien führt. Im Kollektiv improvisierte Märsche wären zu nennen - auf der Bühne wird wirklich marschiert - Volkstänze oder Kaffeehausmusik.

ICP steht noch immer für den „Instant Composers Pool“, was das konstituierende Element des Augenblicks meint mit all seinen Stimmungen und Launen. Es kommt vor, daß Mengelberg, hintergründig den freilich ignorierten spiritus rector mit skurrilen Gebärden demonstrierend, daß Mengelberg geschwind einzelnen Solisten noch lädierte Zettel mit notierten Ideen hinschiebt. Eine weitere gelungene Parodie auf den Gang der Dinge und all das, was die Phantasie provoziert. Hinter all diesem Ulk steckt auch Nachdenkliches. Parabelhaft tritt Unüberschaubares an die Oberfläche, das sich dem Individuum - ohnmächtig noch - entgegen stellt in Form der atomaren Rüstung? „I don't know what to do“, singen die Musiker einmal.

Ganz anders geartet ist die Konzeption des Theo Lovendie Quartetts. Lovendie, Professor für Komposition in Amsterdam, ist zu Unrecht bei uns so wenig bekannt. Das Quartett des Saxophonisten ist einem geradlinigen Hard-Bop verpflichtet. Obwohl kurzfristig umdisponiert in der Besetzung (mit der erfreulichen Nebenwirkung, daß der junge Posaunist Wolter Wierbos mit seinem außerordentlichen Klangvolumen auf sich aufmerksam machen konnte), wirkte es erstaunlich geschlossen im Zusammenspiel und der musikalischen Aussage. Der Schweizer Tageszeitung „Der Bund“ ist nichts hinzuzufügen, wenn sie schreibt: „Sein Quartett benutzte Themen oder Motive, die gewisse türkisch-arabische Einflüsse erkennen ließen. Die darauf folgenden panmodalen Improvisationen stützten sich aber auf das gleiche rhythmische Gerüst. Mit diesen teilweise sehr komplexen Zyklen (mit verschiedensten Taktarten nebeneinander) will Lovendie wieder einen engeren Zusammenhang zwischen Thema und Improvisation schaffen. Als Improvisator glänzte Lovendie besonders auf dem Tenorsaxophon, dem er oft oboenartige Effekte entlockte.“

Reiner Kobe

Im Grenzbereich des Jazz bzw. der freien Musik bewegten sich die holländischen Gruppen Hocketus, das Orchester de Volharding (präsentiert in der Reihe Amsterdam-Berlin, aber nicht von der FMP veranstaltet) und das Maarten Altena Octet. Hocketus spielte Kompositionen u. a. von Louis Andriessen und Frederic Rzewsky. New Wave-Einflüsse waren unverkennbar, aber sie wurden so verarbeitet, daß sich widersprüchliche, teils paradoxe Effekte ergaben. Mehrere E-Pianos, je zwei Gitarren, Schlagzeuge, Panflöten und Saxophone produzierten brutal gehämmerte, dramatische, gleichwohl coole Klänge. Trotz der extrem statischen, repetierenden Spielweise erreichte die Musik eine dynamische, teils auch kämpferische Qualität. Für den jazzgewohnten Hörer bleibt es allerdings unverständlich, warum sich Musiker auf das mechanische Einwerfen einzelner Töne quasi freiwillig selbstbeschränken lassen. Auch das Orchester de Volharding (=Ausdauer) orientiert sich an minimal-music. Ihre Musik wirkt vergleichsweise humorvoller und farbenfroher, obwohl das Orchester fast nur aus Blechbläsern besteht. Willem van Manen, Posaune, und Bob Driessen, Saxophon, sind wohl für die Jazzhörer die bekanntesten Mitglieder der Gruppe. Eine intelligente, geradezu wissenschaftliche Aufarbeitung älterer Jazzmusik (z. B. Boogie) wurde neben anderen Kompositionen vorgestellt.

Maarten Altena, einst Mitglied im „Volharding“, knüpft mit seinen Kompositionen eher an die klassische Musik der zwanziger Jahre an. Das Octet setzt sich in Anlehnung an die traditionelle Dreiteilung aus Holz (Lindsay Cooper, Fagott, Maud Sauer, Oboe), Blech (Mark Charig, Trompete, Wolter Wierbos, Posaune, Paul Termos, Altsaxophon) und Streichern (Maarten ten Hoorn, Geige, Maarten Altena, Cello) zusammen. Die perkussiven Aufgaben wurden nicht nur vom Klavier (Guus Jansen), sondern von allen Instrumenten übernommen. Das musikalische Ergebnis erscheint mir als die bisher gelungenste Synthese von Klassik, Jazz und Volksmusik aus aller Welt. Auch der nicht nur in der Musik für unabänderlich-gehaltene Widerspruch zwischen Individuum und Gruppe ist richtungsweisend gelöst. Es gibt keine exponierten Solisten; gleichwohl nivelliert das Gruppenspiel die individuelle Bestimmtheit der Einzelinstrumente nicht, sondern setzt sie voraus, und zwar nicht nur in den - schwer erkennbaren - improvisierten, sondern auch in den auskomponierten Teilen. Andererseits wird die Beteiligung aller Gruppenmitglieder nicht zum Dogma erhoben: Interaktion im Duo oder Trio durften stattfinden. Besonders in Erinnerung blieb wohl das Stück, in dem verschiedene Tänze - vom Tango bis zum Pasodoble - verblüffend, teils zusammen-

geklebt, teils auseinander entwickelt wurden.

Durchgehend improvisierte Musik bot das Peter Bennink Sopranino Quintett. Die vier Sopraninos (Bennink, Jos Valster, Gilius van Bergeyck, Lol Coxhill) verwuselten sich zu einem schier unentwirrbaren Klanggewebe, durchmischt von Fred van Hoves Glissandobändern auf dem Flügel. Nach einer Phase des Einhörens und einigen Solopartien wurde das Charakteristische der einzelnen Spieler auch im Gruppenspiel erkennbar. Traumhaft schön, wie sich z. B. Lol Coxhills lyrische Melodien ihren Weg immer wieder aus dem geordneten Durcheinander bahnten und unpathetisch abbrachen.

Michael Waisvisz mußte seinen sperrigen „Robot Friend“ in Holland lassen, bot aber eine kuriose Ein-Mann-Performance auf seinem crackle synthesizer. Sein unscheinbares Instrument knatterte nicht nur, auch wenn die produzierten Klänge zuweilen an einstürzende Neubauten erinnerten oder an das hektische, vergebliche Absuchen einer Radiosender-Skala. Es wabert auch nicht vor sich hin, sondern Waisvisz fabriziert differenzierte Musik auf ihm. Es gibt wohl kaum eine Musikart, die er nicht ironisierend bearbeitet, vom Choral über die pathetische Oper, infantile Chansons, ein Schlager-Potpourri - von Sinatra bis Bill Ramsey - mit Kotzgeräuschen versetzt, bis zu den mechanischen gummipuppensteifen Rhythmen des New Wave, verknüpft mit Reminiszenzen an

den „Tel-Star“ der sechziger Jahre. Die abstrakteren Teile seines Programms, die kaum Assoziationen mit unseren alltäglichen Geräuschkulissen nahelegen, mögen den Hörer in eine kosmische Welt entführen, um sich vorzustellen (ist ja nur ein Beispiel!), wie sich die „intelligenten Lebewesen“ artikuliert hätten, falls „Challenger“ auf sie gestoßen wäre. Waisvisz ist nicht bloß ein Witzbold; seine Performance ist beißende Kritik; seine Musik verlängert Realität in fiktionalen Zusammenhänge oder umgekehrt, entwirft eine traumatische Phantasiewelt aus Realitätsfetzen.

Konkreten Alltag holten Misha Mengelberg, Klavier, und Han Bennink, (Percussion), in ihre Musik hinein. Rhythmisches Hantieren mit Schere, Spielzeug, Stühlen und Stiften gehörten ebenso zum Musizieren wie Benninks kraftvolle, äußerst präzisen Rhythmen am „normalen“ Schlagzeug oder Mengelbergs Etüden, die in perkussives Spiel aufgelöst wurden. Ihre Musik ist zerrissen; krude Unterbrechungen des musikalischen Ablaufs werden durch inszenierte außermusikalische Störungen bedingt (wenn z. B. der mit der Schere verwundete Finger verpflegt werden muß). Organisierter Zufall ist konstitutiv für das musikalische Ergebnis, so, als der Abstand zwischen zwei Stuhlbeinen bestimmte, welche Tastaturen gedrückt wurden. Die beiden Spieler radikalisieren - ob nun bewußt oder unbewußt - eine Kunst- und Musiktradition aus den

Kuriose Ein-Mann-Performance: Michel Waisvisz

Foto: Dagmar Gebers



Jazz aktuell

zwanziger Jahren: u. a. Marcel Duchamp und die Dadaisten. Heute wie damals ist die Frage, ob es sich hier noch um Kunst bzw. Musik handelt, eine rein akademische. Die Weiterentwicklung von Elementen der künstlerischen Avantgarde der zwanziger Jahre war in fast allen Veranstaltungen der Reihe Amsterdam-Berlin - ob nun Musik, Tanz oder Musiktheater - aufzuspüren. Diese Tradition mag in der holländischen Kunst deutlicher sein, weil hier ein Kontinuitätsbruch wie in Deutschland durch den Nationalsozialismus nicht stattgefunden hat, sondern Anregungen exilierter Künstler verarbeitet werden konnten. Das Breuker Kollektief knüpft nicht an diese Tradition an. Es war ebenfalls im Rahmen der Amsterdam-Veranstaltungen zu hören, hatte aber mit seinen Rock-, Folk- und Klassik-Verschnitten und Persiflagen nichts Wesentliches zu sagen. Es war gut, daß wir Gelegenheit hatten, andere Vertreter des holländischen Jazz kennenzulernen.

Ellen Brandt

Wackres Jazz-Marathon

2. Berliner Jazznacht

„Der große Saal ist nicht aufgeräumt“, beschied mir angesichts der qualvollen Engen freundlich der Kartenmann und verwies auf die Intimität des schmuddeligen genius loci im Kunst- und Kulturzentrum Kuckuck, wie das besetzte Haus in Berlin-Kreuzberg genannt wird. Neben allerlei Aktivitäten fand Anfang Juni die zweite Jazznacht statt, selbstredend „ein Festival Berliner Musiker“. Wieder mit über 200 Besuchern und über 6 Stunden Musik mit mehr als 20 Beteiligten ging das Ganze über die Bühne, dicht gedrängt die Fans, deren Stimmung die stickige schwüle Luft keinen Abbruch tat.

Ob es nun die lateinamerikanisch angehauchten Rhythmen von „Opus Pocus“ mit dem blendenden brasilianischen Perkussionisten Dudu Tucci waren, der sympathische Gesang der Erika Hayes, die gekonnten Chorusse des ein Jahr lang beim Wiener Art Orchester gastierenden Saxophonisten Walter Gauchel, die verqueren Free-Jazz-Klänge eines in diesem Umfeld exotisch anmutenden Trios oder gar der funky Jazz-Tanz der „Funkpiraten“ - das geduldige Publikum zeigte Begeisterung, die verständlicherweise in den frühen Morgenstunden abbröckelte. Es honorierte damit die Bemühungen von Musikern, ihren eigenen Jazz zu machen in künstlerischer und organisatorischer Hinsicht.

Den Anfang machte, ohne stilistisch festgelegt zu sein, die Eddie Hayes Group. Das Quintett des aus Boston stammenden

Trompeters Eddie Hayes ist im wesentlichen geprägt vom Wechselspiel zwischen dem glasklaren Trompeten- oder Flügelhorn-Ton und der einprägsamen Stimme der Vokalistin Erika Hayes. Überzeugend ihr instrumentaler Einsatz immer dann, wenn das Melodieinstrument pausiert. Auch Dialoge entwickeln sich fließend, mitunter improvisierte Monologe, getragen von einer vorbildlichen Rhythmusgruppe: versiert, voller Drive und Dynamik Stefan Thimms akzentuierendes Schlagzeugspiel, aufmerksam am Baß Klaus Tiedecken.

Mit soviel Schwung kann „Opus Pocus“ nicht mithalten, zu unklar ist ihr Konzept. Einzig wenn man sich auf lateinamerikanische Rhythmen einläßt - der bereits erwähnte, in Berlin lebende Dudu Tucci gibt da den Ton so vehement an, daß sich der Schlagzeuger ständig in der Fußtrommel zu verheddern scheint - kommt rhythmisch gesehen Spannung auf. Dabei besitzt der Saxophonist Christof Griesedurchaus das Zeug zu Überraschendem, wird in diesem Zusammenhang jedoch zu wenig gefordert. Und: allzu betulich werden bekannte Standards abgehakt.

Die dritte Band des Abends, das Walter Gauchel/Jörg Behr Quintett, lebt ganz von der Dynamik des Tenorsaxophonisten Walter Gauchel. Er zieht souverän sämtliche Register des Saxophonspiels: da sind die geschwindigen Linien in klassischer Manier des Bop ebenso wie die tiefen Schwarzen Blues-Phrasen. Genau richtig für die türkische Blues- und Balladeninterpretin Özay, die in einigen Stücken dazu stößt und ein herrliches „Love me or leave me“ erklingen läßt.

Weg von Melodien, weg von Standards und abrufbaren Stücken, gegen den herrschenden Trend gerichtet, gibt sich ein Trio, das mit dem Pianisten Bernhard Arndt, dem Schlagzeuger Peter Hollinger und dem Posaunisten Thomas Wiedermann glänzend besetzt ist. Kraftvolles Kollektivspiel steht im Vordergrund, Agieren und Interagieren, Ausloten instrumentaler Möglichkeiten. Aus motivischen Figuren, wie sie Posaunist Wiedermann bläst, entsteht ein dichtes Geflecht musikalischer Strukturen, in das sich Schlagzeuger Hollinger und Pianist Arndt, letzterer mit viel quirligen Ideen, fügen. Von stechender Schärfe bis zur stimmlichen Ballade bewegt sich das Spiel, zarte Klangfarben verschaffen Atempausen. Für mich der Höhepunkt der Jazznacht.

Insgesamt ein wahres Jazz-Marathon in dieser Sommernacht, das nach einer Neuauflage verlangt. Talente sind genug vorhanden, weniger das Geld dafür. Noch stehen Berliner Jazzmusiker im tiefsten Schatten kultureller Förderung. Bleibt zu hoffen, daß diese zweite Jazznacht den Kulturoberen zu Gehör gedungen ist.

Reiner Kobe

Gegen den Rotstift spielen

Jazztime Hildesheim

Leichter ist es für die Jazzmusiker und Organisatoren nirgends geworden, ihre Musik unters Volk zu bringen. Wo mancherorts Großstädte schon an die traditionellen Kulturangebote mit dem Sparsmesser herangehen und - wie in Dortmund geplant - einfach ihr Theater zumachen wollen, da scheint für den Jazz als Kulturangebot nun nur noch dann ein Platz zu sein, wenn er sich mutig in die Arme der kommerziellen Werbeträger wirft und deren Public-Relations-Etats schröpfen hilft. Anders sind Mammut-Festivals wie die in Den Haag, Montreux oder Newport längst schon nicht mehr möglich. Die Festivals der kleinen Städte hatten merkwürdigerweise meist eher noch ein wenig am Kulturhaushalt der Kommunen knabbern können, das scheint nun auch vorbei. Und irgendwelche „Wenden“, sonst eifrig herbeigebetet, sind da nicht in Sicht.

Der fünften Ausgabe der „Jazztime“ im niedersächsischen Hildesheim ist es da in diesem Jahr nicht anders ergangen. Jetzt war auch das letzte Restchen Subvention wegrationalisiert, gerade noch zu einem (reichlich deplazierten) Grußwort hatten sich die sparsamen Stadtväter durchringen können: keine Hilfe, die für ein fast dreitägiges Festival ernstlich zählt. Da waren es also bloß noch die Bänker, Getränkevertreter und Mikrofonhersteller, die ein wenig in den Topf warfen, außerdem ein Stadttheater, das sich den jazzigen Spaß im eigenen hohen Haus etwas an Geld und Mühe kosten läßt.

Was er versäumt hat: zweieinhalb Tage Blickpunkt Jazz, altes und neues Material, bunt und manchmal mitreißend gemischt. Im ersten der beiden Bühnenkonzerte legte der Schlagzeuger Klaus Weiss mit seinem derzeit konsequent bop-orientierten Quintett ein immenses Tempo vor. Weiss, nie übermäßig aufdringlich, eher ein brillanter Handwerker, dominiert unüberhörbar - ohne dabei, wie mancher ähnlich virtuose Kollege, allzu deutlich zu treiben. Quer durch die Band hat jeder Teil am hohen Weiss-Niveau, vom jungen Gitarren-Flitzer John Schröder bis zum immer reifer klingenden Roman Schwaller am Tenorsaxophon.

Daß dies noch steigerbar ist, hat danach Michael Sagmeister spielen lassen - gemeinsam mit Christof Lauer strickt er von Anfang an dichte Klänge, dank Lauer ist auch das Spiel mit gitarristischen Vorbildern nicht ganz so übermächtig wie sonst zuweilen bei dem fingerflinken Frankfurter Gitarristen.

An diesem Abend lernte man die Hausmannskost schätzen, denn Chico Free-

man, auf den sich das Konzert erkennbar zubewegte, hat nicht alle Hoffnungen erfüllen können. Nicht zuletzt dank eines ad hoc zusammengewürfelten Orchesters, das kaum mehr als einen gelangweilten Background für das wuchtige Spiel des „jungen Löwen“ abgibt, wie ihn ein neues Produkt des Musician-Labels putzgerweise mitetikettiert. Da er hier allerdings fast allein die Spannung halten muß, wirkt er etwas überfordert und vorzeitig erschlaft - kein Cecil McBee baut ihm hier goldene Brücken, kein Dennis Moor- man gibt ihm das Gefühl harmonischer Gemeinsamkeit. Daß Freeman selbst un- streitig ein Ausbruch an Saxophon-Kultur ist, hilft über den etwas unglücklichen Ab- schluß des ersten Jazztime-Abend kaum hinweg.

Auch am zweiten bestätigt sich, wie viele Überraschungen die mittelmäßig gehan- delten Nicht-ganz-Stars bereithalten kön- nen und wie erdrückend bisweilen die De- monstrationen der Größten geraten. Zur Eröffnung feiert nämlich einer aus der zweiten Trommler-Reihe die Aufnahme in den Kreis der Abräumer: Lala Kovacev mit seiner spritzigen, leichtfüßigen und so herrlich selbstverständlich arbeitenden Balkan-Group. Hier zeigt sich schlagend, was Tour- und Festival-Erfahrung wert sind - da entwickelt sich alles mit einem x- mal geproben Drive, da gibt es auch nicht eine Lücke, in der einer den andern nach der musikalischen Richtung fragt, da fet- zen die Musiker mit solcher Bravour durch hochkomplizierte Arrangements mit soundsoviel Vierteln, daß es wahrhaftig eine Lust ist - und zwar auf und vor der Bühne.

Daß Lalas Konzept der Verbindung seiner jugoslawischen Heimatklänge mit Stan- dardmaterial und frisch Gestricktem aus der Jazz-Ecke tragfähig ist, wissen wir seit seinen Fest-Auftritten in Balve und Ham- burg (wo übrigens mal ein ketzerischer Kollege ganz zu Recht meinte, daß die bemühten Folk-Anleihen in Don Cherrys elegischer „Codona“-Band wohl so oder ähnlich klingen sollten - so feurig und kraftvoll noch in der kleinsten Veräste- lung). Da schien Kovacevs Musik noch „in Arbeit“, jetzt, seit Hildesheim, darf sie für fertig gelten - als Hit für jedes Festival. Dann noch eine Entdeckung, für viele eine erste Begegnung, da Bea Benjamin, Dol- lar Brands immer noch Angetraute, nie zu den Hitlieferanten und Poll-Besitzerinnen zählte. Ganz sachte und vorsichtig, mit manchmal fast versiegender Stimme tän- zelt sie durch die schönsten Balladen des Duke, kongenial begleitet von dem hier- orts zu wenig bekannten und geschätzten Pianisten Onaje Allan Gumbs (gerade ei- ne Steeple-Chase-LP ist derzeit greifbar). Gemeinsam mit seinen konzentrierten So- li entsteht ein ungemein ernsthaftes Kon- zert, weil Bea Benjamin so unübersehbar

um jeden Ausdruck kämpft, weil hier ech- tes Gefühl zu entdecken ist. Ihre „Suite for Africa“ gerät wie ähnliche Arbeiten ihres Piano-Gatten (aus dessen Schatten sie sich ja gerade arbeiten will) allzu rasch in pathetische Hymnen-Bahnen. Doch auch hier noch treibt das spürbare Engagement der Benjamin die sich manchmal erschöp- fenden Harmonie-Sequenzen dann eben doch voran.

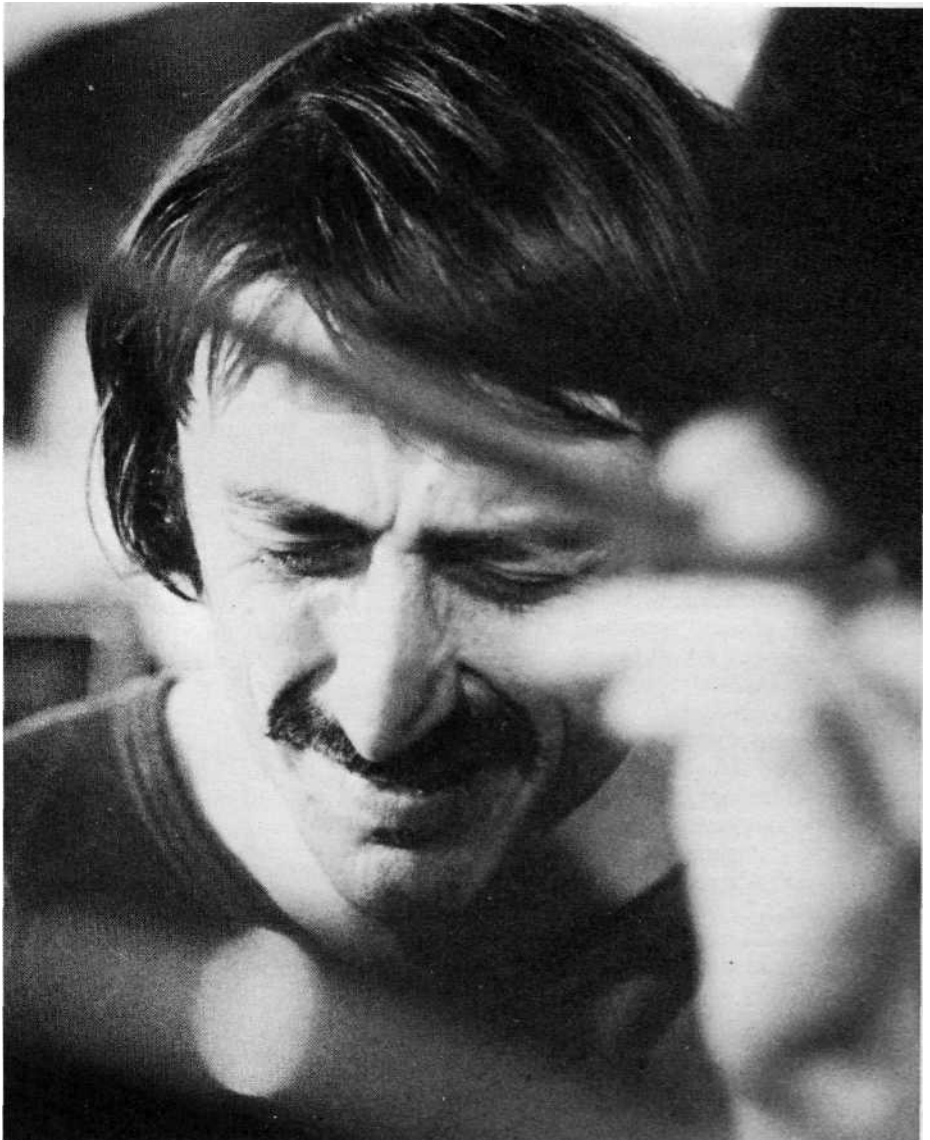
Und da warten dann einige immer noch auf den eigentlichen Star des Abends - dabei haben sie alle das Beste schon gehört. Elvin Jones ist nämlich der Beweis dafür, wie wenig uns Virtuosen manchmal geben können. Wer immer alles kann, wer ohn' Unterlaß das pure Können produ- ziert, der kann gelegentlich nur noch hoh- len Dutzend-Jubel ernten. Zwar sind mit Bassist Chip Jackson und Saxophonist Pat LaBarbera Solisten von Rang dabei, doch dank Jones' Dominanz dürfen sie keine Gestalterrollen übernehmen. Scha- de drum, da wäre mehr zu schaffen ge- wesen.

Tour- und Festival-Erfahrung: Lala Kovacev

Vor dem Theater allerdings ist mehr nicht mehr zu schaffen. Das Hildesheim-Festi- val, bei dem sich die Lokalpresse stets vor zahlengläubigem Patriotismus über- schlägt, überlebt zwar von dem bezahlten Gala-Konzert, doch es lebt im Grunde „open air“ und zum Nulltarif. Mit Blues- Heroen aus dem eigenen „Potte“ und sol- chen aus den fernen Staaten (diesmal Katie Webster, der Stimmungsvulkan), mit Boogie- und Bluesrock-Gewaltigen wie Bob Long und seiner Band, mit ein biß- chen Dixie und ein bißchen Modern, mit viel Würstchen, Bier und biologischem Nudelsalat. Und da will es halt nicht nur den Jazz-Verrückten in Hildesheim nicht in den Kopf, daß da niemand mehr die kulturelle Dienstleistung ausmachen will, die dieses und manches andere Festival immer ist. Wie stand doch vor kurzem auf einem Kirchentagsplakat in Hannover: „Herrgott, schmeiß' Hirn vom Himmel!“ und wenn's nur kulturpolitische Einsicht wäre - in Hildesheim und überall.

Michael Laages

Foto: U. Borchert



Jazz aktuell

**Kollektives Arbeiten mit Klangfarben
im Kontrast mit lebhaften
Einzelimprovisationen**

John Fischer's European Interface

„Real Music“ antwortet der New Yorker Pianist und Komponist John Fischer auf die Frage, was er musikalisch betreibt. Improvisierte Musik, die Jazz ist und zugleich zeigt, daß „Jazz“ noch nie ein so wenig eingrenzbarer Begriff war wie heute. Die Grenzen werden fließender. Der Jazz öffnet sich anderen Stömungen mehr als früher und eröffnet sich fremde Bereiche in einem Maße wie selten zuvor. Den Beweis, wie fruchtbar das sein kann, scheint Fischer mit seiner Gruppe European Interface anzutreten.

Fischer, Lennie Tristano-Schüler und der New Yorker Szene nicht nur als Musiker, sondern auch in der bildenden Kunst vertraut, fängt dabei, was die Auswahl der Musiker betrifft, weit oben an. Theo Jörgensmann, Klarinette, und der virtuose, englische Tubist Melvin Poore, ergänzt durch den jungen Schweizer Saxophonisten Jean Luc Barbier sind die Stützen seines musikalischen Konzepts, das Musiker unterschiedlichster stilistischer Herkunft als Vertreter ihres persönlichen musikalischen Empfindens eine Plattform der Begegnung bieten will.

Fischer liefert der Gruppe das kompositorische Gerüst. Was daraus improvisatorisch entwickelt wird, kann ebenso jazzmäßig an der Zeit orientiert sein, wie mit Stilmitteln der Neuen Musik operieren oder zum Beispiel in den Solo-Passagen Melvin Poores die musikalische Darbietung mit Performance-Elementen mischen. Dabei steht Theo Jörgensmann am ehesten der Jazz-Tradition nahe. Er bringt eine für ihn sehr charakteristische indirekte Rhythmusauffassung in das Ensemble-Spiel ein und entwickelt im Duo mit John Fischer immer wieder Spannungsbögen, die erstaunlich flexibel von den anderen weiterentwickelt werden.

Besonders einem eher dem Bereich der neuen ernsten Musik zuzurechnenden Musiker wie Melvin Poore möchte man die dafür nötigen improvisatorischen Qualitäten bei aller instrumentaler Virtuosität nicht zutrauen. Aber gerade er beweist ein frappierendes Einfühlungsvermögen in fremde Ideen. Dazu kommen seine mitreißenden Solopassagen, in denen er die großen klanglichen Möglichkeiten seines Instruments - immer wieder variiert - vorführt und in denen er weit über die nur musikalische Darbietung hinausgeht.

Der besonderen Stärke der Gruppe, dem kollektiven Arbeiten mit Klangfarben im

Kontrast mit lebhaften Einzelimprovisationen, vermag daneben das jüngste Mitglied der Gruppe, der Genfer Saxophonist und Flötist Jean Luc Barbier wichtige Impulse zu geben, die vor allem Fischer als Regisseur des Geschehens geschickt zu integrieren versteht.

Fischer gelingt über die Zusammenführung technisch brillanter Musiker unterschiedlicher Stilrichtungen die Realisierung seines Konzeptes der „Real Music“. Einer vielschichtig orientierten, kammermusikalischen Improvisationsmusik, die bewußt ohne perkussive Elemente auskommt, deshalb aber nicht auf eine Menge dichter rhythmischer Passagen verzichtet. Fischers „Real Music“ zeigt, was improvisierte Musik heute sein kann, wenn sie starre Jazz-Begrifflichkeit ablegt. Daß eine solche Öffnung nicht auf die Initiative der Musiker beschränkt bleiben muß, dafür kann auch der Weg richtungsweisend sein, wie ihn der Westdeutsche Rundfunk etwa unter der Leitung Manfred Niehaus' seit einiger Zeit eingeschlagen hat. Improvisierte und komponierte Musik nähern sich an.

Thomas Schulte

Vom Duo bis zur Big Band

Jazz-Festival der hannoverschen Initiative

Rund 1200 Besucher waren der Lohn für die organisatorischen Anstrengungen und das veränderte Programmkonzept, mit denen die Jazzmusikerinitiative Hannover e. V. ihr sechstes Jazz-Festival im Raschplatz-Pavillon in der Leinehauptstadt durchführte. Sechs Musikgruppen vom Duo bis zur Big Band sowie das auflockernd wirkende „Energietheater plöpp“ bereiteten dem Publikum zur Messezeit mehr als acht Stunden Festival-Freude. Dabei war es nicht die zur gleichen Zeit stattfindende Hannover-Messe, die so viele Zuhörer ermöglichte. Vielmehr hatten die Initiative und der als Mitveranstalter auftretende Raschplatz-Pavillon die Werbetrommel stärker als in den Jahren zuvor gerührt. Ein Umzug durch die Innenstadt am Vormittag sowie ein Rundfunkinterview am Nachmittag beim Messe-Journal des Norddeutschen Rundfunks (der den regionalen Jazz leider noch sehr stiefmütterlich behandelt) taten ne-

Vielschichtig orientierte, kammermusikalische Improvisationsmusik, die bewußt ohne perkussive Elemente auskommt: John Fischer
Foto: Hans Kumpf



ben dem wirkungsvollen Plakat mit dem aufgerissenen Ohr ein übriges, die Leute zu den Klängen der Musiker in den Pavillon zu locken.

Hier bewies vor allem das als Stargast-Gruppe engagierte Herb Geller-Gerry Brown Quintett mit zeitgenössischem Bop- und Rock-Jazz dem Publikum, daß der Jazz eine wichtige Stellung im aktuellen Musikleben verdient. Geller, der Wahldeutsche aus Amerika, Star-Solist bei der NDR-Studioband, bekräftigte seine Position als einer der besten und stilistisch versiertesten Saxophonisten und Flötisten in Mitteleuropa. Mit dem aus dem Rocklager kommenden Drummer Gerry Brown, der seit kurzem ebenfalls in Hamburg lebt, hatte sich gegenüber Geller ein reizvoller Kontrast herausgebildet. Der sehr junge, berkleerfahrene Geiger Ulli Bartel bestach im Rahmen des Quintetts durch große Musikalität. Sicher zeigten sich Bassist Lukas Lindholm, Gellers Kollege aus der Studioband, und der noch relativ unbekannte Pianist Lorenz Büsche.

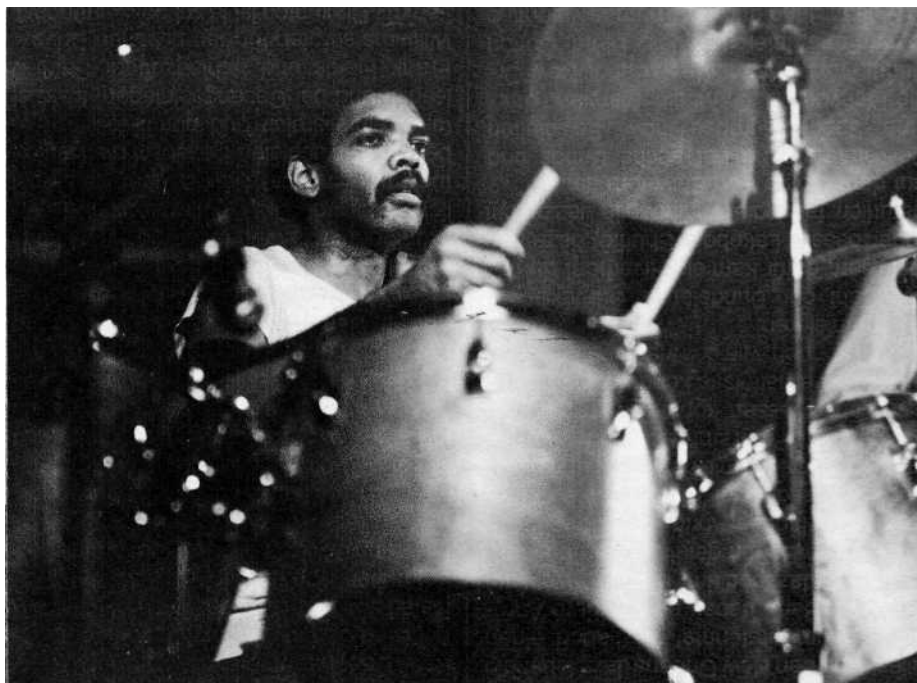
Das Gros der auftretenden Musiker rekrutierte sich neben diesem Zugpferd jedoch aus Hannover. Die Big Band der Jazzmusikerinitiative, die mit dem plakativen Namen „Thursday Evening Just For Fun Orchestra“ unter Leiter Wolf Struck auftritt, zeigte solide Satzarbeit und einige bemerkenswerte Soli von Axel Beineke, Trompete, Flügelhorn, und Volker Stegmann, Saxophon. Eigenkompositionen, traditionelle Arrangements und temperamentvolle Latin-Nummern wechselten sich ab.

Mit Salsa- und Funk-Rock-Feuer zog Havana, ein perkussionsbetontes Oktett, die Jazzfreunde mit. Stechende Bläserwürfe, mal wankende, mal drängende Rhythmen und Überraschungen in der Form der Stücke ließen erkennen, daß diese im norddeutschen Raum einmalige Gruppenkonzeption noch länger auf sich aufmerksam machen wird.

Casablanca, ein Modern-Swing-Quintett um die bewegliche Sängerin Charlotte Zeisler, überzeugte mit seiner Idee, Jazz-Evergreens im modernen Gewand zu verpacken. Eine flexible Rhythmusrgruppe und eine beständige Frontline waren zu erkennen.

Das mit zwei Saxophonen und Begleittrio gestaltete Team von Well You Need It erweckte Titel der 50er und 60er Jahre zu neuem Leben. Vorwiegend mit Eigenkompositionen, die individuell ausgestaltet wurden, hinterließen die Brüder Kurt und Johannes Klose an zwei Klavieren einen nachhaltigen kammermusikalischen Eindruck. Zum Abschluß ihres Beitrags erklang der Blue Bossa in neuer Frische, beweglich und mit lebendigen Dialogen durchsetzt. Für das kommende Jahr 1984 ist wieder ein Frühjahrs-Festival im gleichen Rahmen im hannoverschen Raschplatz-Pavillon geplant.

J.M.H.



Leitete gemeinsam mit Herb Geller die Stargast-Gruppe beim Jazz-Festival der hannoverschen Initiative: Gerry Brown
Foto: Manfred Rinderspacher

Hall aus dem All

Brüninghaus-Stockhausen-Sluder

Ulrich Olshausen sprach von einem „grandiosen Auftritt“. Gemeint war das Rainer Brüninghaus-Markus Stockhausen-Fredy Studer Trio beim Jazzfest Berlin 1982. Dies muß sich herumgesprochen haben, denn das Nürnberger Jazzstudio konnte die Fans kaum fassen. Ich kann mir nicht vorstellen, daß auch nur einer enttäuscht nach Hause ging. Geboten wurde ein Vollbad an Sound. In immer neuen Schüben brandeten machtvoll Tonwogen heran und tauchten den Zuhörer in ein akustisches Meer. Ebbe und Flut, Versandung, neues Anschwellen, Erschöpfung.

Es beginnt wie Hall aus dem All. Wie ein moderner Alchimist verwendet Brüninghaus souverän die Errungenschaften der elektronischen Klangerzeugung. Zur Verfügung stehen ihm ein Synthesizer, ein elektronischer Flügel, ein Piano mit diversen Tonabnehmern und etwa 150 Schaltknöpfe. Doch damit nicht genug. Markus Stockhausen bläst seine Trompeten ebenfalls durch eine komplizierte Elektronikapparatur, filtert und moduliert die Töne seiner Hörner zu raffinierten Klangbildern. Ganz nebenbei bedient er noch einen zweiten Synthesizer. Ein ziemlicher technischer Aufwand, den diese Musik erfordert, die manche Kritiker mit dem Etikett „Minimal-Musik“ oder „Ondulationsmusik“ kennzeichnen.

Es ist schwierig, zu beschreiben, was hier so perfekt dargeboten wird: Wohlklang auf der Basis sich wiederholender Motive und nur geringfügig variierten Klangfiguren. Melodische und rhythmische Bewegungen gehen ineinander über. Strukturiert ist das schon, sogar sehr stark, doch nicht Stücke wurden geboten, sondern eher „Sequenzen“, Klang- und Motivfolgen von strenger Ästhetik. Es kommt zu Überlagerungen, Schattierungen, sanfte Übergänge allüberall, meditative Gelassenheit. Dennoch zerfließt hier nichts. Dies ist insbesondere das Verdienst des talentierten Markus Stockhausen, der dem Ganzen immer wieder markante Konturen gibt. Er ist ein äußerst disziplinierter Trompeter, bei dem jeder Ton stimmt, ob auf dem Flügelhorn, der Trompete oder der vierventiligen Piccolo-Trompete. Schlafwandlerisch sicher und hochbewußt legt er über den Klangteppich der Keyboards seine weit gespannten Bläserlinien, schöne, geschmackvolle Phrasen voll kultivierter Musikalität, die er mittels Intervallregulatoren, Echo und Hall stilisiert und multipliziert. Stockhausen hat seinen Weg gefunden und demonstrierte recht überzeugend, welche eigenständige Rolle er zu spielen weiß. Ganz überraschend auch, wie der ehemalige OM-Drummer Fredy Studer aus der Schweiz die ihm gestellten Probleme meisterte: Asketisch zurückhaltend, wann immer ein allzu dominantes Schlagzeug aufdringlich gewirkt hätte, sinnlich präsent und kraftvoll, wenn es die innere Dynamik erforderte. So entsteht eine seltsam süffige Musik, die berauscht und süchtig macht. Eine Schallplatteneinspielung soll im September erfolgen.

Bernd Ogan

Jazz aktuell

Innovative Tendenzen

4. Jazz-Fest in Essen

Von der musikinteressierten Öffentlichkeit beinahe unbemerkt fand vom 6. bis zum 8. Mai in Essen das 4. Jazz-Fest statt. Ein ungewöhnlicher Veranstaltungsort für Essen, die Zeche Karl in Altenessen - ein Plakat, das durch seine graphische Gestaltung nicht unbedingt die Sehgewohnheiten eingefleischter Jazzliebhaber bestätigte - kaum interesseweckende Vorankündigungen in regionalen und überregionalen Medien - der Termin, der kurz vor dem Jazz-Festival Moers lag ... - dies alles dürfte dazu beigetragen haben, daß diesem Fest nicht der Tribut gezollt wurde, den es eigentlich verdient hätte.

Ein, alles zusammengekommen, kompromißloses Programm brachte akustisch und optisch zum Ausdruck, daß der Begriff „Jazz“ heute allerorten eine Neudefinition erfährt. In Essen stand „Jazz“ für eine impulsive, improvisierte Musik, in der außer Puls und Swing auch Anklänge an aggressive Rockstrukturen das Tempo bestimmten. Wie in einem großen Spiel wurden Elemente, die bisher zu ganz bestimmten Musiksparten, -arten und -richtungen zu gehören schienen, ausgewählt und neu miteinander verbunden. „Grenzüberschreitung“, „Grenzbereich“ waren oft assoziierte Begriffe, um eine Musik wie die von „Pöhl-Musik“ beschreiben zu können. Der Blick auf die Tradition versperrte dabei nicht Kreativität und Innovation, sondern initiierte sie, regte sie an, so zum Beispiel bei der Erich-Siegel-Big Band, beim Grubenklangorchester, bei Total Art of Percussion.

Hier wurde versucht, den Gewohnheitswert, den Klänge für uns haben, zu zerstören. Im Akt der Zerstörung wurden dem interessierten Zuhörer jedoch Alternativen angeboten, die Musik neu, ungewohnt und mit einem geschärften Bewußtsein aufzunehmen. Das Alfred Harth Nonett hatte diesen Aspekt mit der Bezeichnung „Reklame der Wirklichkeiten“ bewußt zum Thema ihres Programms gemacht. Musik, zumal improvisierte, als eine Form von Sprache ist immer ein Produktionsprozeß, ein Vorgang der Aneignung und Verwandlung der Realität. Andere, gewandelte Realitäten erfordern neue Produktionsweisen. Ein Beispiel macht dies vielleicht deutlicher: Die Atmosphäre und das Lebensgefühl, das in einem Stück wie „Round about midnight“ von Thelonious Monk zum Ausdruck kommt, wirkt aktualisiert durch menschenleere Innenstädte, kreischende Autoreifen in betonierten Tiefgaragen, Spielhallen, schreiende Ne-

onreklame, tickende Atommeiler... dies alles in Szene gesetzt von zeitgenössischen Instrumenten, wie E-Gitarren und Bässen, Rhythmusmaschinen, Synthesizern und Tapes, die die Stücke collagierten oder zerstörten. Es ist ein Lebensgefühl der 90er Jahre das hier zum Ausdruck kam. Jazzpuristen sollten nicht ohrenstumpfend hinausrennen und das Ende ihrer Musik beweinen: es könnte ja sein, daß diese Musik - das Dilemma der Avantgarde - ihrer Zeit voraus ist.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang „das Brot“: Sie setzte Tanz als gleichberechtigtes Ausdrucksmittel zu ihren Tönen. Die darstellende Kunst blieb jedoch nicht „Beiwerk“, sondern erschlossen wirklich neue Ausdrucksformen.

Die Alterations aus London und das Friedemann Graef Quartett aus Berlin verzichteten zwar auf elektronische Raffinesse oder Tanz, aber auch ihre improvisierte Musik forderte durch die Verwendung z. T. sehr exotischer Instrumente nicht nur die Ohren, sondern ebenso die Augen.

Es bietet sich hier ein Vergleich mit der hochgelobten New Yorker Avantgarde, wie sie sich in Moers präsentierte, und den Musikern aus dem Ruhrgebiet an: Der Unterschied liegt weniger in den verwendeten musikalischen Elementen als in der souveränen Professionalität der Darbietung.

In Essen stand eine Generation von europäischen Musikern auf der Bühne, zu deren Erbe nicht nur die amerikanische, sondern ebenso die europäische Jazztradition à la Peter Brötzmann gehört. Letzterer sollte - gewissermaßen als Ahnherr improvisierter Musik heimatlicher Provenienz - für Essen verpflichtet werden. Leider standen Terminschwierigkeiten dieser Verbindung im Wege.

Die bemerkenswerteste Leistung des Festivals fand jedoch nicht auf der Bühne, sondern im Hintergrund statt. Es wurde ohne einen Pfennig seitens öffentlicher oder privater Hand veranstaltet! Mit bemerkenswerter Risikobereitschaft hat R. Ortmann als Organisator die einzelnen Gruppen koordiniert, das Programm zusammengestellt. Es war jedoch ein Fest der Musiker, die sich in gewissem Maße ihre Auftrittsmöglichkeit selbst schufen und so ihren Protest formulierten gegen eine subventionierte Festivalpolitik, die nach Stars aus dem Ausland schielt und dabei innovative Tendenzen im eigenen Land über Gebühr vernachlässigt, und gegenüber einem an diese Festivalpolitik à la Berlin, Frankfurt, Moers gewöhnten Konsumenten, der bei einem Preis von 10 DM für vier relativ unbekannte Jazzgruppen sein Portemonnaie nicht mehr so bereitwillig zückt.

Diese Musiker, gewissermaßen die dritte Generation im europäischen Jazz, kämpften um ihre Musik, verlangten vom Zuhö-

rer die Bereitschaft, sich mit Ungewohntem auseinanderzusetzen, nahmen ihm immer wieder die liebgewordenen Hörgewohnheiten, die eine produktive Auseinandersetzung mit dem Gehörten allzu leicht verstellte.

Es wäre diesem Festival mit seiner Programmatik, auf innovative Tendenzen hier aufmerksam zu machen, mehr Publikum vergönnt gewesen.

Uta Schmidt

Jazz-inspirierter Tango Nuevo

Luis Di Matteo und Juan José Mosalini

„Aus deiner wunderlichen Mischung von Weltweisen und Selbstmördern lernte ich Philosophie, Würfeln, Glücksspiel und die grausame Poesie, nicht mehr an mich zu denken,“ heißt es in einem Tango-Text von Enrique S. Discepolo über das Café von Buenos Aires. Das Caféhaus - zweifellos ein angemessener Rahmen für den Tango, wie der Auftritt Luis Di Matteos im bis auf den letzten Platz besetzten Berliner Café EinStein erneut bewies. Bei einigen Stücken gesellt sich zu dem Bandoneonisten und Komponisten aus Uruguay noch der deutsche Oboist Uli Vette, der auch einige Erläuterungen zu der Musik gibt. Er erinnert daran, daß Montevideo neben Buenos Aires zu den Geburtsstätten des Tango an der La-Plata-Mündung zählt, und umreißt die Geschichte des Bandoneons - jenes akkordeonähnlichen Instruments deutschen Ursprungs, das Seeleute nach Lateinamerika brachten.

Di Matteo sucht in seiner Musik nach neuen Impulsen, nach einem erweiterten Horizont für den Tango, indem er Unterströmungen von Jazz und Konzertmusik einfließen läßt. Ein Vierteljahrhundert Spielpraxis hat ihn zu einer schlafwandlerischen Sicherheit in der Beherrschung seines komplizierten Instruments gebracht, mit der er alle Nuancen und Ausdrucksmöglichkeiten des Bandoneons ausschöpfen kann. Der Solist gestaltet sein melodisches Material mit ernster, konzentrierter Vortragsweise, wobei er sich stets eine Reserve für expressive Steigerungen bewahrt. Obwohl Di Matteos Ausgangspunkt nie der „reine“ Tango ist, gelingt es ihm durch die emotionale Grundstimmung seiner Komposition, seine Phrasierung und Verzierungstechnik, sich doch immer wieder auf die Wurzeln der uruguayisch-argentinischen Kultursphäre zu beziehen. Nur im Duo mit Uli Vettes Oboe verlagert sich der Schwerpunkt in Richtung einer zeitlos-klassischen Konzertmusik. Dabei

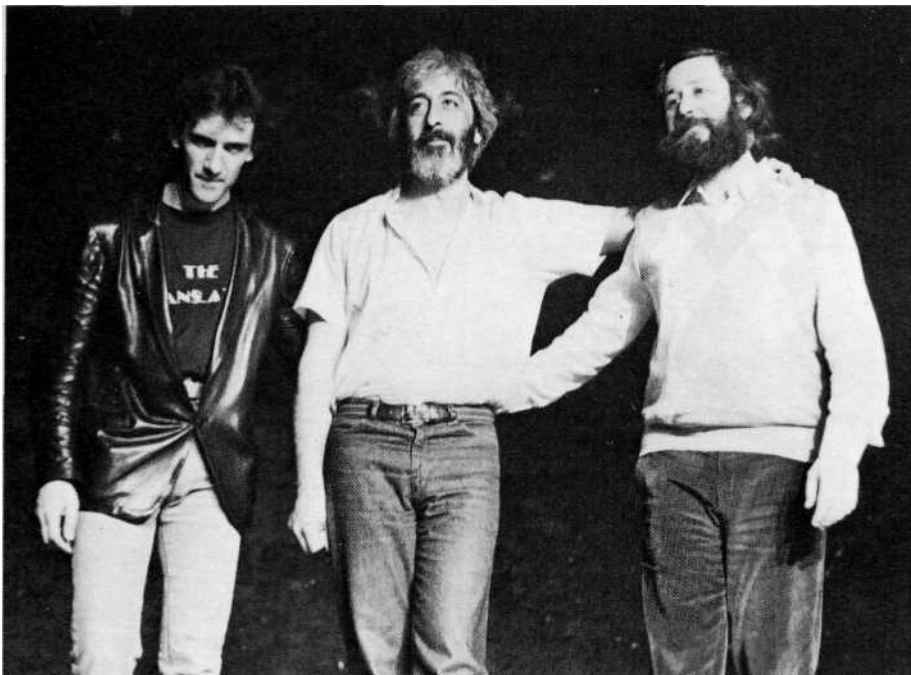
führt der delikate Ton des Rohrblatt-Instruments zu ungewöhnlichen Klangmischungen mit der unsentimentalen, manchmal gar schneidend-strengen Bandoneon-Stimme - ein kammermusikalischer Exkurs, der die Vielseitigkeit Di Matteos unter Beweis stellt. Im Zusammenspiel mit den Detmolder Jazzmusikern Stefan Irmer, Ulrich Franke und Achim Pollmann hatte der Bandoneonist seine Musik wenige Tage vorher im Quasimodo bereits im rhythmusbetonten Kontext einer Begleitung von Piano, E-Baß und Schlagzeug präsentiert. Im Cafe Einstein stellt er dagegen seine elaborierte Solistik in den Vordergrund - vom Publikum mit gespannter Aufmerksamkeit und ausgiebigem Beifall belohnt. In einer ganz anderen Umgebung bringt

trieben ihn vor sechs Jahren die politisch-kulturellen Repressionen der Junta ins Pariser Exil. Ebenso wie Luis Di Matteo gehört Mosalini zur Guardia Nueva, die die Ausdrucksformen des Tango durch Einbeziehung von Elementen des Jazz und anderer Musikformen zu erweitern sucht. In Deutschland stellte sich der Bandoneonist bereits 1981/82 auf dem Kölner Jazzhaus-Festival und beim Berliner Festival der Weltkulturen „Horizonte“ vor. Jetzt begleiten ihn der Pianist Gustavo Beytelmann und der Kontrabassist Jean-Paul Celea auf seiner Tournee. Auch Mosalini zeigt sich als souveräner Meister seines Instruments, dessen durch historische Weiterentwicklung entstandene Knopfanzordnung er selbst als „irrational“ bezeichnet. Ausgeprägter als bei Di

banera zu den Quellen des Tango zählen. Aus all diesem Material entwickelt das Trio aufregend-intensive Klangbilder von eindringlicher Expressivität, durchzogen von feinverästelten Melodielinien, die sich immer wieder zu einem kräftigen Hauptstrom vereinigen. Gustavo Beytelmann, der sich auch als Komponist und Arrangeur (sowie zeitweise als musikalischer Leiter des Pariser „Theatre du Soleil“) betätigt, trägt dazu mit differenziertem Pianospiele bei, das gleichermaßen von Tango-Tradition wie von Jazzinflüssen und romantischer Stilistik gefärbt ist. Mit perlenden Läufen, sparsam gesetzten Harmonien und weitgespannten Glissandi - ausgeführt mit leichter Hand - bringt er ein Element der Gelöstheit in diese „ernste“ Musik. Am stärksten jazz-orientiert zeigt sich indessen das Baßspiel von Jean-Paul Celea, der hier seine Erfahrungen im Zusammenspiel mit Musikern wie Daniel Humair, Michel Portal und Didier Lockwood einbringt. Ob gezupft oder gestrichen, entlockt er seinem Instrument einfühlsame Begleitpassagen, aber auch manches hinreißende, mit Sonderapplaus bedachte Solo.

Während des gesamten Konzerts zeigt das Trio eine perfekte Kommunikation, die sich auch in fortwährender mimischer und gestischer Verständigung offenbart. Voller Spielfreude gelangen die Musiker dabei zu einem homogenen Zusammenspiel, bei dem die Führungsrolle immer wieder ausgetauscht wird - eine überzeugende Ensemble-Leistung, die das Auditorium zu Begeisterungstürmen und das Trio zu mehreren beharrlich erklatschten Zugaben herausfordert.

Luis Di Matteo und Juan Jose Mosalini im Konzert - gleich zwei Möglichkeiten, eindrucksvolle Beispiele des Tango Nuevo kennenzulernen, faszinierende Facetten der Dritte-Welt-Kultur, Kontraste zu unserer nordamerikanisch-europäisch geprägten Musikszene. Beide Bandoneonisten zeigen bei aller Verschiedenheit ihrer Stilistik, wie der (schon totgesagte) Tango neue Kraft gewinnt, indem er sich von „fremden“ Elementen wie dem Jazz inspirieren läßt, ohne dabei seine charakteristische Eigenart einzubüßen - Musik, die Emotionen in Töne umsetzt, dabei jedoch auf Sentimentalität verzichtet. Melancholie als Ausdruck der Entwurzelung des Emigranten, Liebessehnsucht und Weltverlust bilden die Grundstimmung, die Essenz jeder Tanguistik. Die begeisterte Resonanz bei den Konzerten, aber auch die Bereitschaft von Jazzmusikern, sich das argentinische Idiom anzueignen, deuten auf ein sich epidemisch bei uns ausbreitendes Tango-Fieber hin - ein Indiz für die fortschreitende (innere) Emigration und Entwurzelung der Industriestaaten-Bewohner zwischen Computern, Autobahnen und Rezession? Eberhard Janke



Überzeugende Ensemble-Leistung, die zu Begeisterungstürmen herausfordert: Jean-Paul Celea, Juan Jose Mosalini und Gustavo Beytelmann (v. l. n. r.) Foto: Eberhard Janke

der argentinische Bandoneon-Spieler Juan Jose Mosalini seine Musik zu Gehör, als ihn seine Tango-Tour durch verschiedene deutsche Städte nach Berlin führt. Daß es ihm gelingt, auch in der großräumigen Konzertsaal-Situation des Quartier Latin das Auditorium von den ersten Takten an in seinen Bann zu ziehen, spricht für die Ausdruckskraft dieser faszinierenden Musikerpersönlichkeit. Der aus Buenos Aires stammende Musiker, von seinem Vater mit der argentinischen Volksmusik vertraut gemacht, wurde bereits mit siebzehn Jahren professioneller Musiker. Nachdem er in seiner Heimat mit den wichtigsten Solisten und Orchestern wie Astor Piazzolla, Suzanna Rinaldo oder Leopoldo Federico gespielt hatte,

Matteo erscheint die körperliche Motorik des Argentiniers, der den Balg zu unglaublicher Länge dehnt, den Klangkörper auch für perkussive Effekte benutzt, sein Spiel durch tonloses Überwischen der Knöpfe mit den Fingerspitzen akzentuiert, bei geöffneter Luftklappe den „Atem“ hören läßt, dem Instrument die Töne buchstäblich „auspreßt“. Diese virtuose Technik schöpft ein breites Spektrum von Artikulationsmöglichkeiten aus, gerät dabei jedoch nie zum Selbstzweck, sondern stellt sich jederzeit in den Dienst der musikalischen Aussage. Trotz freier melodisch-harmonischer Spielauffassung bleibt Mosalini der musikalischen Tradition verpflichtet, greift auch auf Milonga und Candombe zurück, die neben der Ha-

Jazz aktuell

9th Festa New Orleans Music

Lugano

Was gut ist, kommt wieder. Die letzte große Festa New Orleans Music fand 1980 in Lugano statt. 1981 war Pause, da keine Sponsoren zu finden waren. 1982 gab es alles im kleineren Rahmen. Dieses Jahr jedoch ging es wieder in die Vollen und Lugano war für drei Tage, vom 17.-19. Juni, das Schweizer New Orleans. Musiker aus den USA, Australien, England, Belgien, Italien und der Schweiz boten alles, was den New Orleans Jazz lebendig erhält. Zum erstenmal war auch eine deutsche Band dabei; eine frühere Anregung (s. Jazzpodium 8/1980) war auf fruchtbaren Boden gefallen. Darüber später mehr. Hannes Anrig, der Veranstalter und Bandleader der Picayune New Orleans Music stellte mit viel Arbeit und Liebe wieder ein Programm zusammen, das sich sehen lassen konnte. Man muß die örtlichen Verhältnisse kennen, um ermes- sen zu können, wie schwierig es war, alles zu organisieren.

Die Zahl der Bandstands wurde etwas reduziert, dafür kam ein Riverboat Shuffle (oder besser Lakeboat Shuffle) dazu und natürlich fand die traditionelle Jazznacht auf dem Monte San Salvatore statt.

Der erste Abend bot sechs Bands und eine „Special Surprise Show“. Es spielten die Picayune N. O. Music, Maryland Jazz Band, New Orleans Jazz Band, New Orleans Fans, Intercities Jazz Band, Cotton City Jazz Band und Kid Thomas Valentine & his Algiers Stompers. Die Picayune N. O. Music spielte nicht in der gewohnten Besetzung, da zwei Stammusiker verhindert waren. Trotzdem bot sie mitreissende, swingende Musik. Die seit fünf Jahren bestehende Gruppe wird immer besser und dürfte die einzige europäische Formation gewesen sein, die unverfälschten, reinen New Orleans Jazz spielte. Ein besonderes Kompliment an den Trompeter Hannes Anrig, der wirklich hervorragend geworden ist. Ein Beispiel dafür ist die neue Platte der Red Bean Jazzers, bei der er in drei Stücken als Gastsolist zu hören ist. Die Maryland Jazz Band aus Köln trat zur gleichen Zeit auf und hatte erstaunlich viel Publikum. Besonders zu erwähnen sind Gerhard Hund, Posaune, und Frank Novak, Trompete. Stilistisch tendiert die Band aber doch mehr zum Dixieland als zum New Orleans. Die New Orleans Fans, ein Quintett aus Dänemark, konnte sich gut in Szene setzen und hatte mit Peter Fahrenholtz einen swingenden Pianisten. Die Dänen spielten fröhlichen Jazz mit viel Humor und Gesang.

Leider ist es sehr schwer, die Atmosphäre, welche in der Luganer Innenstadt

herrschte, wiederzugeben. Man muß das erlebt haben, wenn die Bands auf den Piazzas swingen, das Publikum mitmacht und alle zusammen Freude an der Musik haben. Natürlich spielt auch die südliche Stimmung eine Rolle. Wenn es angenehm warm ist, macht alles viel mehr Spaß. Ein Lob dem Pressechef der Festa, Ugo Cancelli, der vier Wochen vor Beginn bereits ein sehr gut gemachtes, informatives Programmheft verschickte, in dem jede Band mit Bild und Text vorgestellt wurde. Zur Nachahmung empfohlen.

Höhepunkt des ersten Abends waren jedoch Kid Thomas Valentine & his Algiers Stompers. Was die „alten“ Herren aus New Orleans, unterstützt von dem Klarinettenisten Sammy Rimington und dem Pianisten Jon Marks boten, war einfach großartig. Der ursprünglich vorgesehene Pianist Sing Miller war zwar bedauerlicherweise durch Krankheit verhindert, wurde aber von Jon Marks ausgezeichnet vertreten. Kid Thomas Valentine ist trotz seiner 87 Jahre immer noch beachtlich agil und spielte seine Trompete zeitweise wie ein Junger. Der Posaunist Louis Nelson überraschte mit einem kräftigen Ton und machte den Eindruck, als ob er sich auf jedes Solo freut. Der Tenorsaxophonist Paul Emanuel hat den Sound der Algiers Stompers mitgeprägt und trug einige herrliche Soli bei. Die Rhythmusgruppe verfügt mit Emanuel Sayles über den wohl besten Banjospieler. Dezent in der Begleitung, einfallsreich und humorvoll im Solospiel und bei Gesangseinlagen. Bassist Frank Fields und Schlagzeuger Stanley Williams sorgten für den richtigen Drive. Sammy Rimington ist ja schon Stammgast in Lugano und bewies wiederum seine Klasse. Natürlich fühlte er sich im Kreise dieser Musiker besonders wohl und konnte sein New Orleans Feeling voll zum Ausdruck bringen. Leider ging dieser zweistündige Auftritt viel zu schnell zu Ende, aber bei einem Durchschnittsalter von 78 Jahren (von Rimington und Marks abgesehen) muß ja auch mal Schluß sein.

Zur gleichen Zeit wie Kid Thomas spielten noch die Intercities Jazz Band aus England und die Cotton City Jazz Band aus Belgien. Die englische Gruppe hatte in der Pianistin und Sängerin Maggie Kinson ihren absoluten Star mit angenehmer, swingender Stimme. Die Band spielte sehr „englisch“, manchmal zu glatt und routiniert. Da konnte man bei der Cotton City Jazz Band schon andere Töne, mehr New Orleans orientiert, hören. Diese Musik paßt einfach besser hierher.

Ab 24.00 Uhr gab es dann noch die Show „Is Music Life?“ mit Lillian Bouttee & her Jazz Friends. Leider war die Verstärkeranlage im kleinen, ca. 100 Besucher fassenden Saal des Gambrinus (tagsüber als Pressezentrum benutzt) viel zu laut eingestellt, so daß nach kurzer Zeit die Ohren

und der Kopf dröhnten. Aber dieser Abend war so ausgefüllt mit Musik, daß ein kleiner Spaziergang im Freien bei angenehmer Temperatur verlockender war.

Der Sonabend, traditionell der Höhepunkt der Festa mit Musik ab 14 Uhr, Jazz Night am Monte San Salvatore und Showboat auf dem Luganer See fiel buchstäblich ins Wasser. Ein grauer, wolkenverhangener Morgen, kalt und nichts als Regen; wie sollte das weitergehen?

Nun, die Bandstands wurden vorerst in die Arkaden der Piazzas verlegt, wenigstens die Musiker saßen im Trockenen. Zu den Bands vom Freitag kamen noch die New Orleans Stompers, die Olympia Ragtime Band, die Old Time Ramblers und die Red Bean Jazzers. Außerdem marschierte die Ambrosia Brass Band durch die Stadt und ließ sich auch vom Regen nicht beeindrucken. Die wohl interessanteste Gruppe des Nachmittags war eine spontan zusammengestellte Formation, welche für das Trevor Richards Trio, das sich verspätet hatte, einsprang. Der Trompeter Geoff Bull hatte u. a. Emanuel Sayles und Sammy Rimington eingeladen. Hier wurde nun zwei Stunden lang gejammt und es kamen immer mehr Zuhörer, die unter Dach bald keinen Platz mehr hatten. Sie standen dann eben im Regen und wippten mit den Schirmen im Takt.

Vielleicht war es diese wunderbare Musik, die Petrus beeindruckte, vielleicht hat auch Hannes Anrig, Missionar in Sachen New Orleans Jazz, wie ihn eine Luganer Zeitung nannte, einen guten Draht nach oben, jedenfalls ließ der Regen nach und es tröpfelte nur noch. Die kühle Temperatur aber blieb. Lillian Bouttee & her Jazz Friends traten an anderer Stelle auf, auch unter Arkaden. Hier machte es richtig Freude, sie singen zu hören. Diese kleine Person hat eine starke, ausdrucksvolle Stimme und swingt sagenhaft. Außerdem wirkt sie sehr charmant und humorvoll, kam entsprechend gut an. Die anderen Bands sorgten auch für Stimmung und bald wurden die Bandstands wieder besetzt, wenn auch unter zu Regenschirmen umfunktionierten Sonnenschirmen gespielt wurde.

Ab 20 Uhr lief dann die Jazz Nacht auf dem Monte San Salvatore. Bei der Auffahrt in den offenen Cable Cars war man froh, Wolljacke und Regenmantel anzuhaben. Auch warme Stiefel wären nicht schlecht gewesen. Aber wer denkt an so was, wenn man in den sonnigen Süden fährt. Im nächsten Jahr freilich wird man sich bestimmt erinnern.

Das Aussichtsplateau war mit einer Plane überspannt, aber es regnete nicht mehr. Dafür blies ein kalter Wind. Trevor Richards heizte mit seinem Trio gewaltig ein und in Verbindung mit der grandiosen Aussicht wagte man sogar ein herrlich kühles Bier zu trinken. Wenn auch die

Hände von der Büchse kalt wurden, so konnte man sie doch durch mitklatschen wieder warmkriegen. Schlagzeuger Trevor Richards, Klarinettist und Altsaxophonist John Defferary und Pianist Robert Barton bewiesen wieder einmal, daß der Begriff „kleinste Big Band der Welt“ zu Recht besteht. Man glaubt wirklich mehr Musiker zu hören, als man sieht. Es wird niemals langweilig oder monoton.

der ins Tal zu fahren und sich ins wärmere Hotelzimmer zurückzuziehen. Kid Thomas & his Algiers Stompers spielten anschließend trotzdem noch bis halb 3 Uhr morgens und hatten viele begeisterte Zuhörer.

Der Sonntag zeigte sich dann doch so, wie man es in Lugano erwartet. Herrliches Wetter, Sonne und warm, keine Wolken, kein Regen. Also war der Sonabend

pünktlich Schluß. Die 9th Festa New Orleans Music war vorbei.

Es hat wieder Spaß gemacht, man hatte viel frische Luft und noch mehr Bewegung. Wenn der Sonabend nicht verregnet gewesen wäre ...! Vielleicht überdacht man nächstes Jahr doch die Bandstands und spart sich dadurch die zeitraubende Umzieherei, falls es regnet. A propos nächstes Jahr. Zur 10. Festa wird noch mehr los sein, sie wird länger dauern und um einige Attraktionen reicher sein. Da kann man sich heute schon darauf freuen und den Terminkalender für den Juni 1984 möglichst freihalten. Denn nach Lugano sollte man unbedingt fahren und nicht nur des New Orleans Jazz wegen. Also dann: Ciao all' anno prossimo.

Walter L. Henne



Herrlich swingend, voll Spielfreude: The Harlem Jazz and Blues Band mit v. l. n. r.: Eddie Durham, Bobby Williams, Ronnie Cole, George Kelly, Johnny Williams, Richard Wyands, Al Casey
Foto: Bruno Sulzer

Ab 22 Uhr spielte dann die Hartem Blues and Jazz Band, die sich mit Ice Cream und Apple Pie auf die Temperatur eingestellt hatte.

Bobby Williams, Trompete, Eddie Durham, Posaune, George Kelly, Tenorsaxophon, Richard Wyands, Klavier, Al Casey, Gitarre, Johnny Williams, Baß und Ronnie Cole, Schlagzeug, waren zwar musikalisch weit von New Orleans entfernt, aber herrlich swingend und doch noch traditionell engagiert. Es war ein sehr guter Kontrast zu dem bisher Gehörten und man spürte förmlich die Spielfreude. Erstaunlich, denn die im Schnitt 66 Jahre alten Musiker hatten sicher auch mit anderen Temperaturen gerechnet. Sie spielten alte Standards wie „Perdido“ und „CJam Blues“, herrliche Balladen wie „The man I love“, „Lover man“ und viele andere. Leider wurde es immer kühler, die Füße wurden langsam kalt und der Hals rau. Vielen Besuchern war das Grund genug, wie-

doch wohl ein Ausrutscher gewesen. Ab 16 Uhr spielten dann die meisten der bereits aufgetretenen Bands nochmal zum Abschluß. Auch die Ambrosia Brass Band marschierte wieder unverdrossen durch die Stadt. Beim Auftritt der Picayune N. O. Music stieg überraschend Lillian Bouttee mit ein und konnte noch besser gefallen als mit der eigenen Band. „Just a closer walk with thee“ ist sicher eine ihrer besten Nummern. Auch der erneute Auftritt des Trevor Richards Trios war wieder begeisternd und man bekam auf der Piazza Cioccaro bald keinen Platz mehr. An diesem Abend trat auch Louisiana Red solo auf. Sicher eine Konzession des Veranstalters an die junge Generation. Für ein New Orleans Festival aber nicht passend.

Kid Thomas Valentine mit seiner Band brachte den krönenden Abschluß und es bleibt dem vom Freitag Gesagten nichts hinzuzufügen. Um 24 Uhr war dann

Bestandsaufnahme im Grünen

Barsinghausen

Mal bellt ein Hund ins Klaviersolo hinein, mal quietschen spielende Kinder durch die Reihen, drum herum rauschen die Bäume und füllen zwitschernde Vögel die Konzertpausen angenehm auf - das ist seit drei Jahren die Grundstimmung beim mit Sicherheit „grünsten“ Jazz-Festival im Großraum um die Landeshauptstadt Hannover. Die kleine Deister-Freilichtbühne in Barsinghausen sorgt für den Rahmen, die hannoversche Jazzmusiker-Initiative für ein fast zehnstündiges Programm. Bei der Ausgabe 1983 haben die mittlerweile gereiften Ergebnisse der Initiativ-Szene das musikalische Bild bestimmt.

Nicht zuletzt die regionalen Kontakte, die sich unter den Musiker-Vereinigungen zwischen Wolfs- und Oldenburg, zwischen Cloppenburg und Göttingen ergeben haben, tragen einmal mehr zur musikalischen Stärke des Festivals bei. Allen voran das Heinrich Mucken Saalorchester, eine Quasi-Big-Band aus dem Nachbarland Nordrhein Westfalen. Die Musiker aus Kleve und Bielefeld finden zu einem gemeinsamen Grundton, der mit dem sogenannten Linksradikalen Blasorchester aus Frankfurt auf die Jazz-Szene kam und seitdem von zahlreichen Ensembles gepflegt wird - frech und ohne jeden Respekt, versetzt mit einer kräftigen Portion politischer Positionen, wird hier montiert und persifliert, wird Hanns Eisler neben der Andenschulze „El Condor Pasa“ plazierte, werden auch die manchmal schon zu modischen Mysterien verkommenen Rituale zeitgenössischer Rock- und Jazzkultur auf den Arm genommen. Und wenn sie von dort wieder auf den harten Boden musikalischer Tatsachen

Jazz aktuell

zurückkrachen, zerbröseln sie halt in ihre Bestandteile. Musik-Montagen wie diese schaffen daher Durchblicke.

Ganz anders die Minimal-Band aus Oldenburg. Hier regiert das romantisierende Musizier-Ideal, mit dem der amerikanische Gitarren-Heros Pat Metheny derzeit so bemerkenswerte Erfolge erringt: langgestreckte, zur Melancholie neigende Melodie-Ausflüge, dezenter Rhythmus-Rock, bloß nichts Schrilles, bloß keine Provokation. Wer Spaß am Genießen hat, der bekommt bei Metheny immer, bei den drei jungen Oldenburgern immerhin schon in manchen Ansätzen der selbstgeschriebenen Stücke schmackhafte Häppchen vorgesetzt.

Die Movements des variantenreichen hannoverschen Pianisten Matthias Homdasch hatten das Festival-Tempo vorgegeben, das Soko-Sextett um den Saxophonisten Otto Jansen, den Gitarristen Matthias Weise und den Trompeter Bernhard Mergner bemühte sich um ähnliche Dichte. Nur braucht es für Titel des südafrikanischen Pianisten Dollar Brand gerade wegen der meditativen Gleichförmigkeit ihrer Kompositionen wirklich ein wenig mehr Instrumenten-Eleganz. Jansen und Co. verfügen darüber zu selten. Otto Wolters, Pianist aus Braunschweig und einer der Fixpunkte für den modernen Jazz im deutschen Norden, müht sich lange Zeit redlich am elektrischen Piano - um letztendlich erkennen zu müssen, daß wieder einmal die Elektronik einem akustischen Klavierkonzept auch nicht annähernd gerecht werden kann. Wer Wolters' rhythmisch akzentuierte Solo-Passagen noch aus dem Jazzclub in Erinnerung hatte, den mag es vor den undifferenzierten Donnerbässen dieses E-Pianos geirrt haben. Wolters selbst scheint das zu merken, er wird flatterig und leider schließlich unter Wert geschlagen.

Zweimal jazzige Standard-Stärken zum Abschluß der begrünten Jazz-Stunden am Deister: Warmin' Up, die nach- und immer mehr zusammenwachsende Band aus Hannover, und das Quartett um Lothar Krist und Brüning von Alten, das von der abgeklärten Souveränität seiner Protagonisten lebt, beleben den klassischen Swing-Klang mit zeitgenössischen Improvisationsfarben. Womit wir bei der musikalischen Grundausrüstung der Initiative und ihrer Macher sind - sie ist von Jahr zu Jahr solider geworden und damit das wichtigste Fest-Ergebnis.

Michael Laages

6. Festival für zeitgenössische Musik in

Neuwied

Mißlungen war in Neuwied nur der Name: Festival für zeitgenössische Musik. Darunter stellt man sich ein Treffen von Musikern der sogenannten E-Musik vor, an dem auch mal ein Jazzler teilnehmen darf. Doch dies ist in Neuwied keineswegs der Fall. Denn hier spielen ausschließlich Jazzmusiker auf einem Jazzfestival; und dieses Festival fand in diesem Jahr schon zum sechsten Mal statt.

Während in den vergangenen Jahren die Jazz Initiative Neuwied (JIN) das Festival allein betreut hatte, war in diesem Jahr zum ersten Mal die Jazzredaktion des Südwestfunks mit dabei. Im Rahmen ihrer SWF-Jazzsession produzierten Joachim Ernst Berendt und Werner Wunderlich den ersten Tag des Festivals. Und dieser erste Tag brachte mit Don Cherry auch gleich den Höhepunkt des gesamten Festivals.

Der Auftritt der Gruppe um Don Cherry war nicht nur der Höhepunkt des Festivals, sondern er machte auch den programmatischen Schwerpunkt des Festivals besonders deutlich: Fast alle Musiker, die in Neuwied spielten, sind mehr oder weniger der „Weltmusik-Bewegung“ verbunden. Dies war auch beim Trio des Pianisten Rainer Brüninghaus zu spüren (mit dem Trompeter Markus Stockhausen und dem Schlagzeuger Fredy Studer). In der Musik dieser Gruppe verbinden sich europäische Romantik und Elemente der Neuen Musik mit Phrasen der sogenannten Minimal Music, ohne daß in den suiteartigen Kompositionen die Spannung und die Vitalität des Jazz verlorengeht. Markus Stockhausen aus Köln entwickelt sich in dieser Gruppe zu einem der originellsten deutschen Jazztrompeter und der Schweizer Schlagzeuger Fredy Studer sorgt oft für einen recht rockigen Teppich, über den die beiden anderen ihre Soli legen können.

Während bei Brüninghaus-Stockhausen-Studer außereuropäische Musik nur episodenhaft anklingt, macht dies gerade die Originalität des Andy Narell Quartets aus. Der Leader Andy Narell hat die Steel Drums und somit den Kalypso der Karibik am konsequentesten in den Jazz eingebracht. Doch wirkten auf mich die musikalischen Ergebnisse der Gruppe eher bieder und durchschnittlich. Neben Andy Narell konnte nur der Schlagzeuger Kenneth Nash überzeugen.

Don Cherry, dieser Guru der Weltmusik, ist ein Phänomen: Er geht auf die Bühne, bläst unbekümmert freizügig auf seiner Pocket-Trompete eine einfache, kinder-

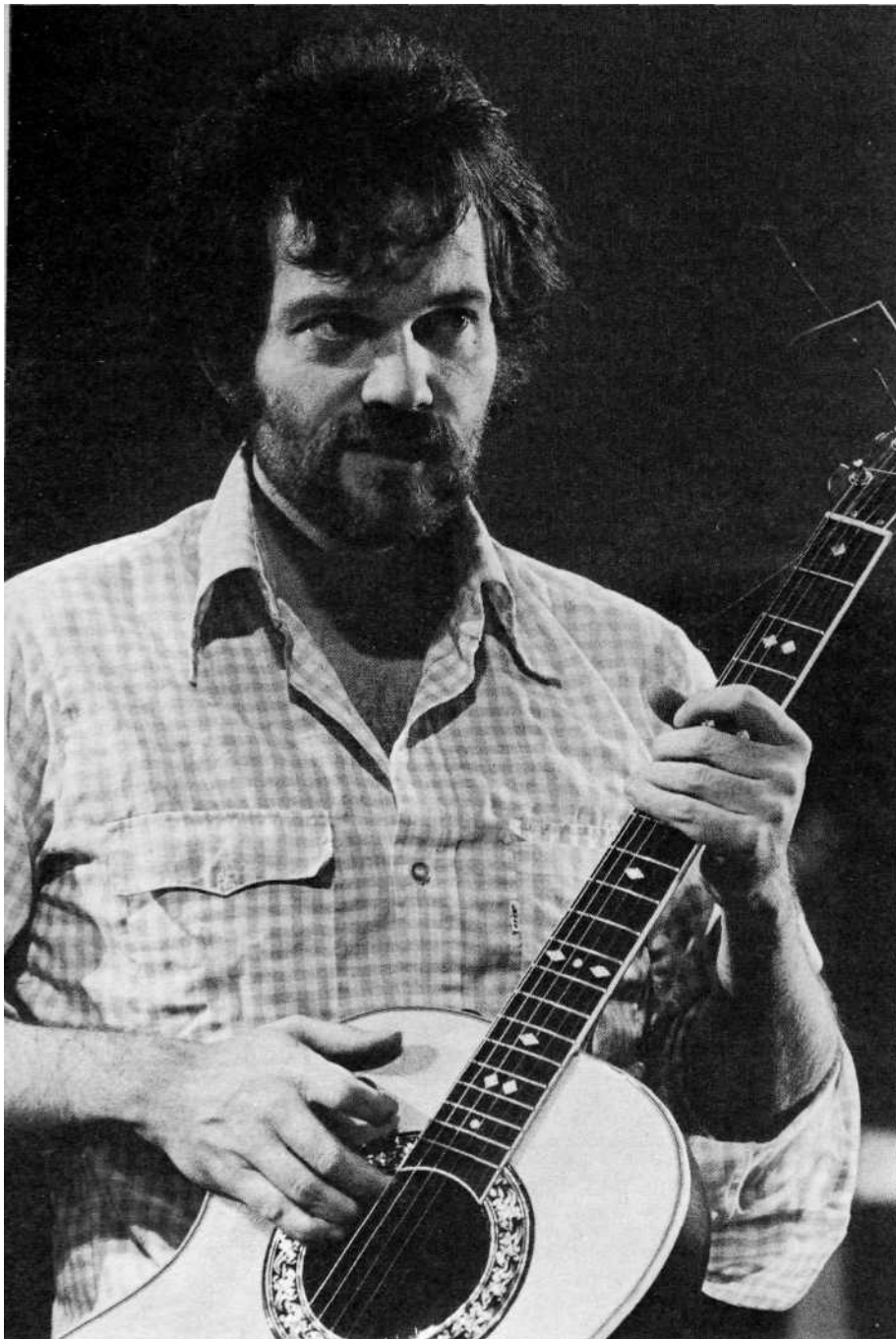
liedhafte Phrase, geht dann zum Klavier, spielt dort ein paar einfache Harmonien, singt dazu wieder recht eigenwillig - und das Publikum ist begeistert. Weit entfernt von jeder technischen Virtuosität, weit entfernt von jeglicher sterilen Perfektion verströmt er dabei eine Magie, die die Zuhörer fesselt. Das macht das Flair und die Größe dieses Musikers aus. Und wenn er in seine Musik Elemente aus den verschiedenen musikalischen Kulturen einfließen läßt, dann ist dies bei ihm kein modisches Beiwerk, sondern ein Teil seiner Identität als (schwarzer) Musiker.

Don Cherry war nicht allein nach Neuwied gekommen. Mit dabei war sein langjähriger Duo-Partner Ed Blackwell, der indische Geigenvirtuose L. Shankar und - überraschend - die beiden Perkussionisten Trilok Gurtu und Collin Walcott. Ed Blackwell ist Don Cherry ein kongenialer Partner: Er trommelt so einfach, so bescheiden und so zurückhaltend wie Cherry spielt. Und in diesem Kontext wirkt die Einfachheit grandios. Etwas zu sehr in seine Virtuosität verliebt ist allerdings der Inder L. Shankar, der mit seiner elektrisch verstärkten Doppelvioline zwar interessante, nie gehörte Klänge (gleichermaßen indische und europäische Musik einbeziehend) entstehen läßt, sonst aber nur wenig auf Cherrys Einfachheit eingehen konnte. Dies war anders bei den indischen Perkussionisten Trilok Gurtu, der bei Bonn lebt, und bei Colin Walcott von der Gruppe Oregon. Diese beiden, die überraschend an der Session teilnahmen, sorgten für mehr Tiefe und vor allem für mehr Abwechslung.

Weltmusik machen auch die Mitglieder der Gruppe Oregon, die nach zweijähriger Pause wieder gemeinsam auftreten. Die Musik der Gruppe um Ralph Towner ist nach dieser Pause eher noch dichter und ausgewogener geworden. Schade nur, daß Towner nur selten zur Gitarre greift; bei diesem Auftritt spielte er meist Klavier und auch Synthesizer, der glücklicherweise jedoch meist nur für den Grundrhythmus sorgte. Am besten gefällt mir Oregon immer noch rein akustisch. Denn nur dann erreicht die Musik die Leichtigkeit und Schönheit, die Oregon so einzigartig auf der Jazzszene macht. Oregon war einer der großen Namen, auf die die Veranstalter auch in diesem Jahr setzten. Deshalb war leider nur eine unbekannte Gruppe neu zu entdecken. Und diese Formation, das B. K. Art Ensemble, hielt sich ganz hervorragend im Konzert der Großen. Die Gruppe verbindet in ihrer Musik schöne, singbare Melodielinien mit dem Drive des Hard Bop. Solistisch traten besonders der vitale Saxophonist Bernd Krick und der Pianist Joachim Becker, der in seinem Spiel manchmal an McCoy Tyner erinnert, hervor.

Während das B. K. Art Ensemble die

Jazz aktuell



Musiziert mit Gateway eher spröde und experimentell: John Abercrombie

Foto: Paul Gerhard Deker

ster präsentierten wieder eine ausgewogene, geschmackvolle Triomusik, die gleichermaßen Freejazz- und Hardbop-Elemente beinhaltete. In dieser Gruppe spielte John Abercrombie nicht so lyrisch und verträumt wie meist, sondern eher spröde und experimentell. Dave Holland spielte einen so großartigen und wuchtigen Baß, daß der Bassist der Andy Narell Band fast in einen Begeisterungstaumel fiel. Der Schlagzeuger Jack DeJohnette trommelte wie gewohnt: perfekt. Nach dem Auftritt Don Cherrys war diese zeitlos schöne Musik der zweite und abschließende Höhepunkt des Neuwieder Festivals.

Bleibt nur zu hoffen, daß die Neuwieder Jazz Initiative auch im nächsten Jahr wieder ein so gutes Programm zusammenstellen kann und dabei etwas mehr Risikobereitschaft zeigt. Und hoffentlich gibt es in Zukunft noch mehr SWF-Jazzsessions im nördlichen Rheinland-Pfalz.

Michael Klein

Überraschung des Festivals war, enttäuschte mich jedenfalls das Duo Dom Um Romao & Christy Doran. Der Schweizer Christy Doran spielte nur elektrisch verstärkte Gitarre und der Brasilianer Dom Um Romao traktierte sein konventionelles Schlagzeug mit ungeheurer Kraft und Lautstärke. Vielleicht lag es daran, daß die beiden selten zueinander fanden. Interessant wurde es für mich nur dann, wenn sich Christy Doran auf rhythmische Patterns beschränkte und Dom Um Romao Perkussionsinstrumente seiner brasilianischen Heimat spielte. Dann spurtete Dom

wie ein Voodoo-Priester durch das Publikum und beschwor mit seinen Rasseln die Zuhörer. Dann wurde auch deutlich, daß das ehemalige Weather Report Mitglied musikalisch doch einiges zu bieten hat. Dem Publikum jedenfalls gefiel der Auftritt des Duos so gut, daß es die beiden überhaupt nicht mehr von der Bühne lassen wollte.

Musikalisch überzeugen konnte der abschließende Programmpunkt des Festivals: Gateway mit John Abercrombie, Gitarre, Dave Holland, Baß, und Jack DeJohnette, Schlagzeug. Diese drei Mei-

Jazz News

Freddie Brocksieper, der seit den 30er Jahren die deutsche Jazz-Szene belebt und seit 1945 in München tätig ist, erhielt den von einer Gruppe von Verlagen und Banken alljährlich vergebenen, mit DM 2000.- dotierten Schwabinger Kunstpreis zuerkannt. Der Preis wurde dem Schlagzeuger am 13. Juli im Suresnes Schloßchen der Katholischen Akademie in München von Hugo Strasser übergeben.

Electric Circus wird in der Besetzung Toto Blanke, Gitarre, Tony Lakatos, Saxophon, Norbert Dömling, Baß, und Gabor Sende, Schlagzeug, vom 28. November bis 21. Dezember auf Europatournee gehen. Kontakt: B & B Music, Lothar Pohlschmidt, Sertümer Str. 23, 4790 Paderborn

Soesja Citroen, Jazzsängerin aus Holland, schrieb die Texte zu fünf bisher unveröffentlichten Thelonious-Monk-Kompositionen. Sie befinden sich auch auf ihrer neuesten Schallplatte „Soesja Citroen sings Thelonious Monk“, die im August veröffentlicht wird und zu der Cees Slinger und John Clayton die Arrangements lieferten. Kontakt: C. de Wit, Ronsseweg 339, 2803ZD Gouda/Holland,

The Count's Men nennt sich eine Musikerguppe aus dem Basie Kreis, die vom 23. Oktober bis 13. November in Europa gastiert. Mitwirkende sind: Harry Edison, Joe Newman, Ed Lewis, Al Aarons, Buddy Tate, Preston Love, Earle Warren, Henry Haywood, Al Grey, Curtis Fuller, Eddie Durham, Nat Pierce, Eddie Jones und Gus Johnson. Leiter dieser Basie All Stars ist Buck Clayton. Kontakt: International Booking Agency, Willy Leiser, 3 Av. Florimont, CH-1820 Montreux, Tel. 63 50*31. Das **Ellington Orchestra** unter der Leitung von Mercer Ellington führt im Rahmen des New York Kool Festivals Duke Ellingtons vor 40 Jahren entstandene „Black, brown and beige“-Suite in der Carnegie Hall in New York auf. Auch die Ellington Alumni unter der Leitung von Aaron Bell mit Clark Terry, Al Grey, Britt Woodman, Norris Turney, Harold Ashby u. a. waren dabei zu hören.

Chick Corea gab in Los Angeles anlässlich der Aufführung des Thelonious Monk Films „Music in Monk Time“, ein Gastspiel mit dem Bassisten Andy Simpkins und dem Schlagzeuger John Dentz.

Jazzworkshop für Musiklehrer in Berlin

Die Musikschule Neukölln in Berlin führt vom 18.-20. August im Gemeinschaftshaus der Gropiusstadt einen Jazzworkshop durch, der für Lehrer an Musikschulen, Musiklehrer der allgemeinbildenden Schule, fortgeschrittene Schüler und Studenten gedacht ist. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Walter Norris, Klavier, Jürgen Scheele, Trompete, Flügelhorn, Arrangement, Wolf Burbat, Saxophon, Flöte, Peter Rinke, Klarinette, Saxophon, Jörg Schippa, Gitarre, und Wolfgang Richarz, Klavier. Auf dem Lehrprogramm stehen: Phrasing, Harmony, History, Combo & Improvisation, Big Band, Materialien, Jazz Aids und Piano bzw.

Guitar Literatur. Anmeldungen sind zu richten an die Musikschule Neukölln, Weserstr. 13, 1000 Berlin 44.

Günter Moll & Martin Müller, die unter dem Titel „Like a bird on the wing“ eine Platte vorgelegt haben, werden im Herbst ihre Latin-Jazz-Fusion-Gitarrenmusik auf einer ausgedehnten Tournee präsentieren. Kontakt: Harald Burger, Jollystr. 10, 7500 Karlsruhe, Tel. 07 21/81 64 84.

Janusz Muniak, Saxophonist aus Polen, plant mit seinem Quartett im September und Oktober in der BRD aufzutreten. Kontakt: Gerd Köther, Jagdschloß, 3139 Gehrde 2, Tel. 0 58 55/4 13.



Reist mit den Count's Men: Buck Clayton

Foto: David Redfern

Leonard Gincberg führt Anfang August im Auftrag der Stadt Düsseldorf einen Percussion-Workshop durch. Der in Köln lebende Schlagzeuger und Percussionist hat vor einem Jahr zusammen mit dem Saxophonisten, Flötisten und Klarinetisten Heiner Wiberny, sowie dem Bassisten Jochen Schmidt unter dem Namen Leonard Gincberg Percussion & Friends ein Trio aufgestellt, das im Juni im Deutschlandfunk vorgestellt wurde. Eine Live-Platte soll demnächst aufgenommen werden. Das Trio wird im Herbst weitere Konzerte geben. Kontakt: Leonard Gincberg, Rückertstr. 5, 5000 Köln 41, Tel. 02 21/43 75 81

Die **New Orleans Salmagundi Jazzband** aus Ulm spielt seit einiger Zeit mit dem Trompeter Hermann Koch, der zudem noch Sopran-, Alt- und Tenorsaxophon bläst. Die seit 1975 bestehende Band hat sich nicht nur in Süddeutschland einen guten Namen machen können, sondern gastierte auch in Holland und Österreich. Im Frühjahr wird die Formation eine Kurtournee durch die Schweiz unternehmen. Kontakt: Manfred Steinhart, Ahornweg 4, 7081 Elchingen 3.

Flip Phillips trat kürzlich mit dem Gitarristen Cal Collins und dem Bassisten Milt Hinton im Village West in New York auf.

Harry James starb am 5. Juli in Las Vegas im Alter von 67 Jahren an Krebs. Der aus Albany, Georgia, stammende Trompeter wurde bereits mit 14 Jahren Berufsmusiker und schloß sich 1936 dem Benny Goodman Orchester an, mit dem er so berühmt wurde, daß er 1939 eine eigene Band aufstellen konnte. Seine größten Hits hatte er mit gängiger Tanzmusik, doch hatte er stets swingende Jazzarrangements in seinem mit guten Solisten bestückten Big Bands. In den 50er Jahren lebte er bisweilen recht zurückgezogen, in den 60ern und 70ern leitete er wieder eigene Swing Orchester, die in Las Vegas stationiert waren. Harry James legte zwei Trompetenschulen vor, die „Harry James Trumpet Method“ und „Harry James Studies and Improvisations“.

Günther Klatt wurde vom städtischen Kulturausschuß der Stadt München mit einem Förderpreis in Höhe von DM 8000,- für ein Musikstipendium bedacht.

Friedemann Graef gastiert als Bläsolist mit einem internationalen Percussion-Ensemble des Wieners Reinhard Flatischler bei den Bregenzer Festspielen. Die Aktion, die unter dem Titel „Rhythmask“ steht, beginnt mit einem Konzert im großen Saal des Festspielhauses und setzt sich mit einer musikalischen Prozession durch die Innenstadt fort.

Jon Hendricks stellte im Juli im Michael's Pub in New York seine Show „Reminiscing in Tempo“ vor, bei der er sich mit drei weiteren Vokalisten und einem Trio präsentierte.

Sibylle Pomorin und Martin Theurer haben sich zu einem Duo vereint, das im Herbst einige Konzerte geben wird. Kontakt: Sibylle Pomorin, Pröbstingweg 9, 4406 Rinkerode.

Die **LAG Jazz Niedersachsen** war am 27. Juni als Mitglied des Landesmusikrates bei einer Arbeitstagung des NDR im Funkhaus Hannover vertreten. Dabei ging es in erster Linie um die Konzeption des Musik- und Unterhaltungsprogramms im Landesprogramm Niedersachsen, das ab 1984 noch weiter ausgebaut wird. Die Landesredaktion will in Zukunft ihre Zusammenarbeit mit der LAG verbessern und über Jazz aus und in Niedersachsen verstärkt berichten. Als erster Beitrag berichtete der Landessender über das 3. Niedersächsische Sommer-Jazz-Treffen Anfang Juli in Barsinghausen/Hannover. Gruppen und Einzelmusiker, die bislang wenig ermutigende Erfahrungen mit dem NDR gemacht haben und die an einer Zusammenarbeit interessiert sind, mögen sich mit Demomaterial melden bei: Landesarbeitgemeinschaft der Jazzmusikerinitiativen Niedersachsen, c/o Manfred Sauga, Mendelssohnstr. 52, 3000 Hannover, Tel. 05 11/ 80 44 62



Dozent des Jazzworkshops in Berlin: Walter Norris

Foto: Paul Gerhard Deker

Indien-Schiene beim Jazz Fest Berlin 83 umstritten

Bei der Sitzung des ARD-Jazzgremiums am 14. Juni in Berlin wurde über die bisher bekanntgewordene Planung für das Jazz Fest Berlin 1983 diskutiert. Vor allem wurde die für ein Festival-Konzert vorgesehene sog. „Indien-Schiene“ abgelehnt, da ihr Programmnutzen für die Jazzredaktionen der ARD Rundfunkanstalten überaus gering sei. Zudem bezweifelten die Gremiumsmitglieder daß die Verbindungen zwischen der musikalischen Welt Indiens und dem Jazz so stark sind, daß das Auftreten

einer Vielzahl indischer Gruppen und Musiker auf einem Jazzfestival gerechtfertigt erscheine. In diesem Zusammenhang wurde erneut auf die fragwürdige Situation hingewiesen, daß das Gremium nur eine beratende Funktion dem Veranstalter des „Jazz-Fest Berlin“ gegenüber hat. Das endgültige Programm wird vom künstlerischen Leiter dieser Berliner Jazzfeste, dem Schweizer Pianisten, Komponisten und Bandleader George Gruntz, bestimmt.

Trummy Yeung t

Bei Redaktionsschluß erreichte uns die Meldung, daß der amerikanische Posaunist Trummy Young Mitte Julian Herzversagen gestorben ist.

James Osborne, genannt Trummy Young, geb. am 12. Januar 1912 in Savannah, Georgia, fiel zunächst im Jimmie Lunceford Orchestra (1937-43) als Posaunist und humorvoller Sänger auf, nahm dann an der neuen Jazzentwicklung teil, bis ihn Louis Armstrong zu den All Stars holte, bei denen Young dann weltbekannt wurde. Seit 1947 lebte er auf Hawaii von wo er auf oft lange, weltweite Tourneen ging. In Honolulu leitete Young zeitweilig eine eigene Gruppe, kam auch zu den Jazz Parties in Colorado Springs. Im Frühjahr 1982 reiste er mit den Armstrong Alumni und gastierte dabei auch in Deutschland.

Callas, das ehemalige Duo der Gitarristen Jo Rickfelder und Uwe Ziegler, das 1981 um den Saxophonisten Roland Schmitt zum Trio erweitert wurde, legt jetzt die zweite LP bei Autogram Records vor (AIP 806). Mitte September wird Callas wieder auf Tournee gehen. Kontakt: Jo Rickfelder, Zumsandestr. 30, 4400 Münster 1, Tel. 02 51/3 66 43.

Max **Roach**, Gerry Mulligan, Panama Francis, Walter Davis Jr. und Billy Higgins waren die Starsolisten des Benefiz-Konzertes für den Schlagzeugveteranen Jo Jones, das kürzlich im Swing Plaza in New York veranstaltet wurde. Der Reinerlös des Abends floß dem erkrankten Jo Jones zu.

Das Schlagzeug - Ein Weg zur Musik ist der Name einer vollständigen Schule für das Schlagzeugspiel von der traditionellen Spieltechnik bis zur freien Improvisation; die Detlef Schönenberg verfaßt hat und die beim Moeck-Verlag, Celle, erschienen ist. Cassiber, die Gruppe von Heiner Goebbels, Chris Cutler, Alfred Harth und Christoph Anders wird im August und September in Göteborg, Stockholm, Oslo, Katrinholm und Helsinki auftreten.

Hermann Breuer bekam vom städtischen Kulturausschuß der Stadt München den mit DM 8000,-

dotierten Preis in der Sparte interpretierende Kunst verliehen.

Afro Blue nennt sich eine fünfköpfige Band aus dem Fichtelgebirge, deren Repertoire sich an Bebop und Latinmusic orientiert. Neben Kompositionen von Sonny Rollins, John Coltrane und Charlie Parker spielt Afro Blue auch eigenes Material. Die Gruppe setzt sich aus dem Saxophonisten Thomas Kießling, dem Gitarristen Werner Küspert, dem Pianisten Thomas Kärner, dem Bassisten Rainer Kolbeck und dem Schlagzeuger Roland Günther zusammen. Kontakt: Ouzo Media, Hornschuchstr. 60, 8592Wunsiedel.

Wiener Musiksemmer mit Jazz

Der **Musikalische Sommer in Wien 1983**, der vom Kulturamt der Stadt Wien veranstaltet wird, bringt seit Ende Juni bis zum 14. September rund 200 Konzerte an 60 Spielorten. 8 dieser Konzerte werden von Wiener Jazzgruppen ausgeführt. Die Printers Jazzband eröffnete den „Musikalischen Sommer“ am 25. Juni mit Mainstream Jazz, darauf folgten die beiden Pianisten Roland Batik und Paul Gulda, das Hans Koller Master Quartett, die Piccadilly Onions und Christine Jones mit Klaus Peter Schrammel und Peter Skrepek. Am 5. August ist die Latin Jazz Gruppe „Together“ zu hören, am 12. August die Mojo Blues Band und am 19. August das Peter Ponger Quartett. Die Konzerte finden jeweils freitags von 17.00-18.00 Uhr auf dem Wiener Rathausplatz statt und sind frei zugänglich.

SOH, das Trio mit dem Tenorsaxophonisten Alan Skidmore, dem Bassisten Ali Haurand und dem Schlagzeuger Tony Oxley unternimmt in diesem Monat eine Englandtournee, bei der es u. a. beim Jazz Festival in Cardiff/Wales auftreten wird. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4050 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Nightwork, eine aus dem süd-deutschen Raum stammende New Jazz Formation, schrieb zu den beiden Kinofilmen „Land der Räuber und Gendarmen“ und „Schwestern“ die Filmmusik. Die

Mitglieder der Musik sind die Sängerin Martina Knöchel, die 1980 die Gewinnerin des Phono-Wettbewerbs war, der Vibraphonist Dizzy Krisch, der Pianist Klaus Roggors, der Bassist Christof Krisch und der Schlagzeuger Klaus Kugel. Kontakt: Klaus Roggors, Schießstattweg 36, 7980 Wangen/Allgäu.

Artistry and Rhythm - diesen Namen gab sich ein Karlsruher Jazz-Trio, dessen Repertoire sich aus neu bearbeiteten Standards und Kompositionen des Gitarristen Hubert Greulich zusammensetzt. Mit Greulich spielen der Bassist Helmut Bisazki und der Percussionist Bernd Kölmel. Kontakt: Hubert Greulich, Damaschkestr. 102, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21/ 7 12 90.

Ceddo, die Jazz-Rock-Gruppe des Dortmunder Jochen Schrupf, hat Ende Juni in Dortmund unter dem Titel „Pö-a-pö“ ihre 5. LP aufgenommen. Jochen Schrupf arbeitete dabei mit zahlreichen Gastmusikern sowie mit der Stammbesetzung von Ceddo, zu der Thomas Haberkamp, Saxophone, Hartmut Kracht, Bass, Martin Hesselbach, Percussion, Steel Drums und Peter Knollmann, Schlagzeug, gehören. Kontakt: Saguitarius-Music, Jochen Schrupf, Oskarweg 44, 4600 Dortmund 18, Tel. 02 31/31 01 95.

Bacillus, die Gruppe um Tony Lakatos, wird im Herbst eine Platte für Aliso aufnehmen. Die in Paderborn beheimatete Plattenfirma wird sich in Zukunft in verstärkter Form der Produktion neuer Gitarri-sten widmen.

DFJW-Jazz-Workshop in Bayreuth

In der Zeit vom 21. -30. September 1983 veranstaltet das Deutsch-französische Jugendwerk (DFJW) einen Jazzworkshop in Bayreuth, für den sich junge deutsche und französische Posaunisten, Bassisten und Schlagzeuger bewerben können. Die Teilnehmer sollten nicht älter als 25, Berufstätige nicht älter als 30 sein. Gearbeitet wird abwechselnd in den Instrumentengruppen mit den Leitern Albert Mangelsdorff, Posaune, Henri Texier, Bass, Daniel Humair, Schlagzeug, und in den Combos,

Die Jazz Werkstatt, ein neues Projekt der Plochinger Musikschule 1945 e. V., das am 5. September gestartet wird, bietet ein breites Unterrichtsangebot im Bereich der Jazzmusik an, das Grundlagen und spezielle Fähigkeiten zur Jazzimprovisation aller Stilbereiche vermitteln wird. Das Konzept der Jazz-Werkstatt beruht auf dem Berklee College of Music in Boston sowie auf dem der Hamburger Musikhochschule. Als Unterrichtsfächer werden Harmonielehre I + II, Arrangement, Höranalyse/Stilkunde, Gehörbildung/Rhythmik/Notation, Instrumentalunterricht, Ensemblespiel und Big Band angeboten. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Matthias Claus, Piano, Theorie, Ensemble, Eckard Rössle, Saxophon, Rudolf Körner, Gitarre, Jean-Lopez-Diaz, Posaune, Trompete, Big Band, Ernst-Günter Schulz, Schlagzeug, Perkussion und Kalli Gerhards, Kontrabass/E-Bass. Anmeldungen sind zu richten an die Plochinger Musikschule 1945 e. V., Urbanstr. 18, 7310 Plochingen, Tel. 0 71 53/ 2 22 79 (Mo.-Fr. 8.30-12.00 Uhr).

Acute Insight ist der Name einer neuen Formation, die der Essener Komponist, Arrangeur und Posaunist Peter Herborn anlässlich einer Produktion für den Westdeutschen Rundfunk zusammengestellt hat. Erste öffentliche Konzerte wird die Gruppe im Herbst dieses Jahres geben. Mit Herborn werden der Cellist Muneer Abdul Fatah, die Saxophonisten Wollie Kaiser und Hugo Read, der Posaunist Jon English, der Pianist Rainer Brüninghaus, der Bassist Dieter Manderscheid und der Schlagzeuger Dionys Kube spielen.

die entsprechend gebildet werden. Das DFJW übernimmt die Fahrtkosten der Teilnehmer (2. Bahnklasse) und die Kosten für Übernachtung und Frühstück. Die Verpflegungskosten von 20,- DM pro Tag sind von den Teilnehmern selbst zu tragen. Der Workshop findet im Internationalen Jugend-Kulturzentrum in Bayreuth statt. Bewerbungsschluß ist der 1. September '83. Anmeldungen sind zu richten an das Deutsch-französische Jugendwerk, Referat III, Rhöndorfer Str. 23, 5340 Bad Honnef 1.

John Marshall auf eine kurze Tournee. Kontakt: JIN, Neuwied, Postfach 19 26, 5450 Neuwied, Tel. 0 26 30/82 68.

Das Panorama Jazz Trio des aus Panama stammenden Schlagzeugers und Entertainers Big Flecht unternimmt Ende Oktober bis Mitte November eine Tournee durch Süddeutschland und Österreich. Mit ihm spielen der Pianist Jürgen Dahmen und der Bassist Wilfried Böcker. Kontakt: Big Flecht Campbell, Stresemannstr. 36, 4000 Düsseldorf 1, Tel. 02 11/ 36 38 84.

Lou Blackburn's Mombasa spielt seit Mitte Mai in neuer Besetzung. Am Bass ist jetzt der aus Kamerun, Westafrika, stammende Claude Gouiffe, der am Konservatorium in Lüttich studierte und bisher mit Ron Wilson, John Thomas und Monika Linges arbeitete. Mombasa wird ab Mitte September wieder in der BRD auftreten. Kontakt: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

Jasper van't Hof und Manfred Schoof gehen vom 24. -30. November mit dem Gitarristen Eef Albers, dem Bassisten J. F. Jenny-Clarke und dem Schlagzeuger

Jazz News

Sense, ein Quintett, das aus dem Tenorsaxophonisten Gerd Dudek, dem Vibraphonisten Tom van der Geld, dem Bassisten Ali Haurand und dem Schlagzeuger Edward Vesala besteht, wird in Rotterdam für View Records eine Platte aufnehmen. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4050 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Sinto ist am 13. Oktober in Alfred Biole's neuer Fernsehserie „Showbühne“ zu Gast. Anschließend geht die Latin-Jazz-Formation mit Hannes Beckmann, Violine, Pery dos Santos, Gitarre, Gesang, Woody Schabata, Marimbaphon, Vibraphon, Edir dos Santos, Schlagzeug, Doolie Richardson, Bass, und Charles Campbell, Timbales, auf Tournee. Kontakt: PTA Künstlersekretariat, Daniela Thomas-Gietz und Ronald Gietz, Heideckstr. 12, 8000 München 19, Tel. 0 89/1 57 26 72.

Abbey Lincoln wirkt mit ihrem Quintett beim Abschlußkonzert des 6. New York Woman's Jazz Festival in der St. Peter's Church mit. Zudem trat dort das Janice Robinson Orchester auf.

Scott Joplin wurde auf einer 20-Cent-Briefmarke verewigt, die kürzlich in den USA erschienen ist.

Okay Temiz unternimmt mit Oriental Wind vom 7. bis 30. Oktober eine Tournee durch Mitteleuropa mit 22 Konzerten. Anfang September wird bei JA & RO records eine neue Platte des türkischen Schlagzeugers erscheinen. Kontakt JA & RO records, Kirchring 17, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/7 07

Jazz '84, der wie bisher stets im VEB Lied der Zeit, Musikverlag Berlin DDR, erschienene Kalender für das kommende Jahr, enthält 13 Blätter mit 4 Ganzseiten-Fotos, verschiedenen Fotomontagen, Grafiken und Kommentaren. Die Fotos stammen wie schon für den 83er Kalender vor allem vom Herausgeber Matthias Creutziger (Deckblatt Hampel/Lee, Art Ensemble of Chicago, Peter Brötzmann, Tony Oxley, Akira Sakata, Jazzbühne Berlin), von Otto Sill (B. B. King, Klaus Koch, Hans Koller, Didier Lockwood, Irakere, Jazzbühne Berlin), Paul Gerhard Dekker (Ellington, Betty Carter) und Frank Rüdiger (Art Ensemble of Chicago, Klaus Koch). Die Grafiken steuerte wieder Jürgen Haufe bei, Texte schrieben Bert Noglik, Martin Linzer, Karlheinz Drechsel, Rolf Reichelt und auch Matthias Creutziger. Redaktion: Katharina Riegenring, Grafische Gestaltung: Werner Norrmann. Preis: M 10,-.

Piirpauke geht anlässlich ihres 10jährigen Bestehens vom 17. November bis 5. Dezember auf eine Jubiläums-Konzertreise. Die finnische Gruppe stellt sich dabei in neuer Besetzung mit dem Gitarristen Hasse Walli und seinem senegalischen Kollegen Badou N'Djay vor. Bei der Jubiläums-Tournee ist auch die schwedische Gruppe Zamla dabei. Kontakt: JA & RO records, Kirchring 17, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/7 07

Aufgepickt

Von wem oder über wen jüngst in der internationalen Jazzpresse Artikel erschienen sind, haben wir kurz zusammengefaßt. Folgende Musiker bzw. Themen fanden sich im Juli im

Down Beat, USA: Electric Miles Davis, Ornette Coleman, Ron Carter, Lyle Mayes (Synthesizer), Andy Summers und Kerin Eubanks (Gitarren),

Jazz Magazine, Frankreich: Martial Solal, Lew Tabakin, Branford Marsalis, Chick Corea, Herbie Hancock, Jack DeJonette, Claude Barthelemy (Gitarre) und Mark Helias (Bass),

Orkester Journalen, Schweden: George Russell, Monica Zetterlund, Skeppsholmen, Breda (Festivals),

Jazz NU, Holland: Ray Charles, Piet Noordijk (Saxophon), George M'lely (Piano), Groningen, Moers (Festivals).

Im Juni fanden sich an Musikern bzw. Themen im

Musica Jazz, Italien: Ella Fitzgerald, Earl Hines, Chico Freeman, Giorgio Gaslini und als Sonderbeilage mit LP (im Rahmen der History Serie) „Trompete im klassischen Jazz“,

Melodie, CSSR: Muddy Waters, Jan Spaleny (Piano), Johannes Bauer (Posaune),

Coda, Canada: George Shearing, Jim Galloway, John Surman, Lol Coxhill,

Le Jazzophone, Frankreich: Ragtime, Synthesizer, Ivan Jullien, Amateurmusiker,

Jazz Hot, Frankreich: Mike Mainieri, Chick Corea, Django Reinhardt, Aldo Romano, Ron Carter, Earl Hines

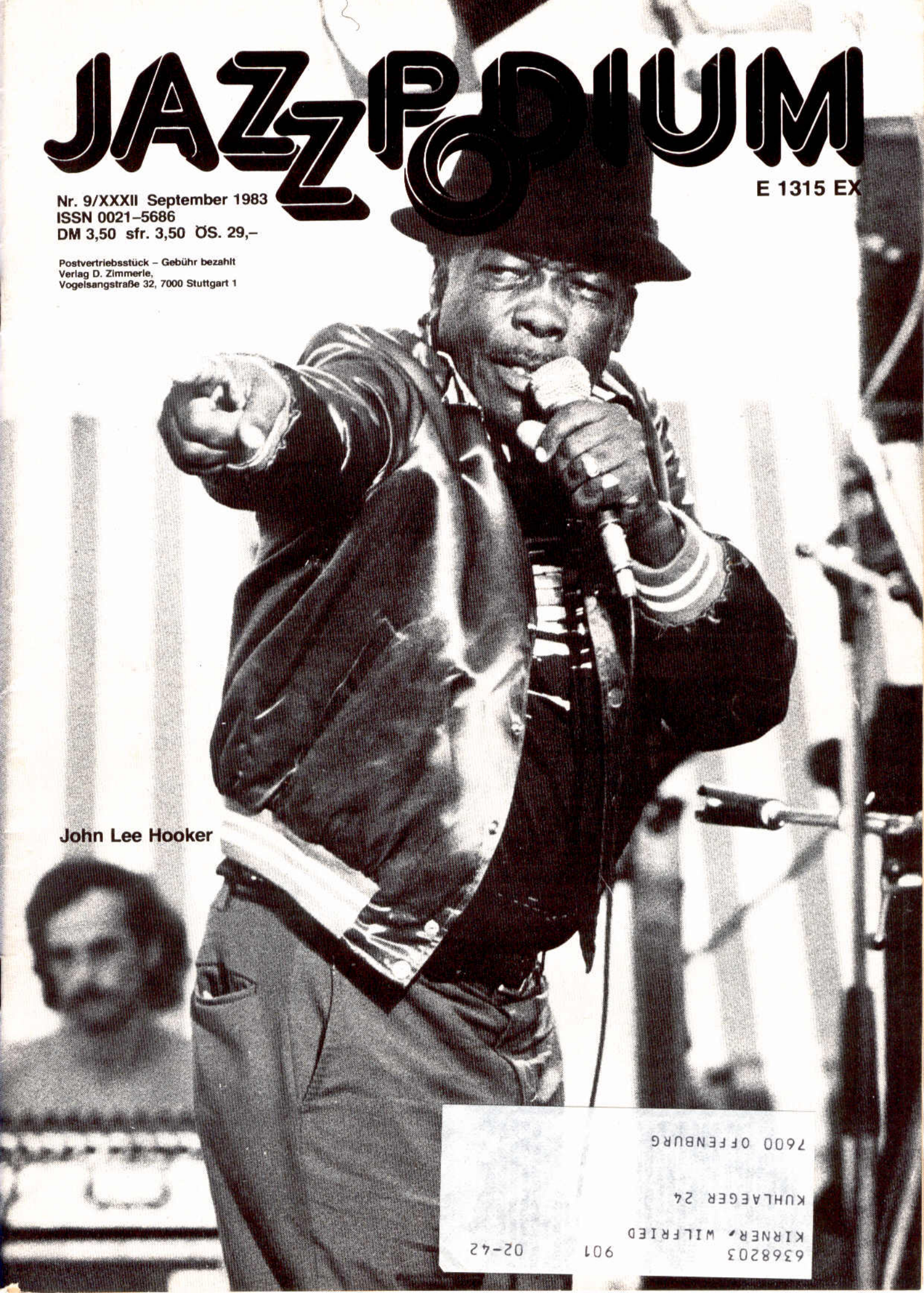
JAZZ PODIUM

Nr. 9/XXXII September 1983
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

John Lee Hooker



7600 OFFENBURG

KUHLAEGGER 24

KIRNER, WILFRIED
901

02-42



Karl Berger's Common Sense & guests

Foto: Werner Panke

Zentrum der Weltmusik

Creative Music Studio in Woodstock

Was in manchen avantgardistischen Kreisen des Jazz als „Schule“ geheimnisumwittert gerühmt wird, ist gar keine Schule, jedenfalls nicht im institutionellen Sinne. Es ist genau das, was der Name sagt: „Creative Music Studio“. Und doch ist es mehr: Zentrum der Weltmusik - damit im größeren, übertragenen Sinne die Woodstocker Schule.

Weltmusik, das ist weniger eine Stilrichtung, als vielmehr eine nach allen nur möglichen Seiten offene Einstellung in der musikalischen Praxis. Inmitten seines Weltmusik-Zentrums sitzt Karl Berger, wie die Spinne in einem Netz, das sich um die ganze Welt spannt. Der Deutschamerikaner Karl Berger (48) fand erst in den USA die dazu erwünschte Offenheit: „Hier hat man irgendwie genug Raum, um direkt anzufangen, ohne erstmal so viel Eis brechen zu müssen.“

Seine Odyssee begann in Heidelberg, wo er geboren wurde und auch Klavier und

Musikwissenschaft studierte. Noch heute erinnert man sich glänzenden Auges an nächtliche Sessions im Jazzclub „Cave 54“, mit Karl Berger am Vibraphon. Doch aus dem idyllischen Städtchen zog es ihn 1961 nach Paris. In der französischen Metropole war für ihn der Kontakt mit einer Vielzahl durchreisender Musiker „immens anregend“. Besonders und am nachhaltigsten geprägt hat ihn um 1964 herum die Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Trompeter Don Cherry, heute einer der namhaftesten Exponenten der Weltmusik. Mit ihm zog Karl Berger 1966 nach New York, wo er 1968 an der Gründung der „New York Total Music Company“ und 1971 zusammen mit Ornette Coleman an der Konstitutionierung der „Creative Music Foundation“ beteiligt war. Vor zehn Jahren schließlich installierte er in Woodstock deren Kern, das „Creative Music Studio“.

Die Initiative ergriff Berger in erster Linie,

„um eigene Musik zu machen“. Woodstock, etwa eineinhalb Busstunden vom Drive-In-Babylon New York entfernt, ist eine ländliche Künstlerkolonie, eine Art US-Worpswede. Das Bergersche Haus (30 Glaslo, Woodstock, NY 12 498) umschreibt er selbst als „konzeptionelles Trainingslager“ für Musiker, denen es vor allem um eine Sache geht: Weltmusik eben.

Grundelemente: „Basic practice“

Hier gibt es weder Lehr- noch Stundenpläne, nicht zu denken an Aufnahmeprüfungen. Doch ist deshalb die Arbeit nicht weniger effektiv als die an einer institutionalisierten Musikhochschule. Drei Richtungen sind auszumachen:

1. Künstler mit ausgeprägt individueller Musik kommen hierher, um mit gleichwertigen Kollegen oder auch gleichgesinnten Schülern Stückkonzepte zu erarbeiten.

2. „Basic practice“. Über festgezurrte Grenzen treten, ausprobieren: wie Rhythmus passiert, wie Klang entsteht, unabhängig von Spielweisen. Eine Art Sensibilisierungsprozeß, ja: für Grundelemente.

3. Eigenes erarbeiten, jeder nach seiner Neigung, Fremdes sich aneignen und nach Möglichkeit verinnerlichen, bisher Unerhörtes wagen.

Sechs Wochen dauert ein Sommersemester. Dafür bezahlt ein Student (die Bezeichnung paßt nur hilfsweise) rund 750 Dollar, zuzüglich 150 Dollar pro Woche für Zimmer und drei tägliche Mahlzeiten. Solche Kompaktkurse konzentrieren sich meist auf bestimmte Themenbereiche. Sogenannte „Intensivkurse“, von kürzerer Dauer, gibt es im Winter, um Neujahr herum.

Die meisten Schüler - rund 500 waren es bisher - kommen eigenartigerweise aus Europa. Im Sommersemester 1983 sind es beispielsweise ein Drittel Bundesdeutsche und ein Fünftel Schweizer, daneben Österreicher und Dänen. Japaner fehlen selbstredend nicht. Dabei sind auch Brasilianer, ein Afrikaner und ein Navaho-Indianer aus Arizona. Eine kunterbunte Mischung. An „Lehrpersonen“ waren es etwa ebenso viele. Prominente Namen sind: Barry Altschul, Schlagzeug, das ganze Art Ensemble of Chicago, Ed Blackwell, Schlagzeug, Anthony Braxton, Holzblasinstrumente, Komposition, John Cage, Don Cherry, Trompete und anderes, Jack DeJohnette, Schlagzeug, Dave Holland, Baß und Cello, Oliver Lake, Saxophon, Sam Rivers, Saxophon, Frederic Rzewski, Cecil Taylor, Klavier, Nana Vasconcelos, Percussion. Letzteren schätzt Karl Berger vor allem wegen dessen Fähigkeit, eine Rhythmusgruppe funktionell zu organisieren.

Finanziell gesehen ist das „Creative Music Studio“ eine fast völlig private Angelegenheit. Rund 80 Prozent des jährlichen Gesamtetats von 200 000 Dollar kommen aus den Gebühren von Studenten und Eintrittspreisen zu Konzerten. Der Rest war bislang aus öffentlichen Mitteln zu erwarten. Doch diese, stöhnt Berger, verebben jetzt mehr und mehr unter dem Schuldenberg öffentlicher Institutionen. Daher ist das „Creative Music Studio“ zur Zeit in akuter Gefahr: Die Banken drängen aufs Geld. Doch falls die Einrichtung im ländlichen Woodstock nicht überleben sollte, stürbe deswegen nicht das ganze Ideal. Die Sommersemester und eventuell auch „Meisterkurse“ könnten ebenso im betriebsärmeren New York durchgezogen werden.

Utopisches Programm: „Common Sense“

Doch viel mehr als das Vermitteln und Vervollständigen von Kenntnissen und Fertigkeiten reizt Karl Berger inzwischen

die Weitergabe der in so langer Zeit gereiften Inhalte und die Erfahrung, wie individuelles Musizieren und unbehinderte Kommunikation zusammenpassen, durchsetzbar sind. Zu diesem Zweck hat er die Gruppe „Common Sense“ gegründet. Sie ist mehr als ein Name, schon ein utopisches Programm. Die Zusammensetzung ergab sich in Worldmusic-Sessions in Woodstock und anderswo. Es sind neben Karl und Ingrid Berger die Amerikaner Steve Gorn, Saxophon, George Schutz, Klavier und Mike Richmond, Baß, die Brasilianer Nana Vasconcelos, Percussion und Paulo Moura, Saxophon und Klarinette, der Senegalese Aiby Deng, Percussion und der Inder Trilok Gurtu, Schlagzeug und Tablas. Wie in dieser Band alle möglichen Charaktere (Tschakras) vertreten sind, so spricht ihre Musik alle möglichen Körperteile an: Bauch und Herz, Kopf und Füße.

Karl Berger ist seit den Heidelberger Studienzeiten schon auf fremde Musikkulturen spezialisiert. So hat er seine Dissertation über sowjetische Musikästhetik geschrieben. Nebenbei wollte er bei Theodor W. Adorno in Frankfurt die Veränderungen der Funktion der Unterhaltungsmusik untersuchen, doch die eigene Musizierwut ließ ihm keine Zeit. Auch mit den musikalischen Formen und Inhalten von Bali und Java hat Berger sich intensiv beschäftigt. Eines seiner Hauptinteressen ist das Element „Time“, Zeit, was sich in etlichen seiner Kompositionen schon mit dem Titel ausdrückt. Berger erläutert: „Ich bin interessiert an langwierigen Sachen, die sich stundenlang hinziehen - viel Raum, viel Zeit.“

Weltmusik wird so häufig wie fälschlich mit gezielt fernöstlicher Orientierung gleichgesetzt. Dieser Irrung verfällt Berger nicht. Er zieht ganz bewußt Europa mit ein. So baut er in ein Konzertrepertoire (wie zum diesjährigen Internationalen New Jazz Festival in Moers) auch mal mit seinem Partner George Schutz ein Klavier-Duo ein. Oder er setzt zusätzlich zur „Common Sense“ (wie in einer Produktion für den Westdeutschen Rundfunk in Unna) sinfonische Streicher und Bläser ein. Damit will er dem Hörverhalten, wie es sich in Europa nun mal entwickelt hat, entgegenkommen.

Ihn stört auch nicht der Terminus Jazz. „Jazz ist bereits Weltmusik“, stellt er klar, was aus der Akkulturation von Afrika und Europa in Amerika einleuchtet. Für den Kosmopoliten Karl Berger liegt die Lebendigkeit des Abenteuers in der Mischung. Und: „Wir spielen in der Tradition des Jazz, der wir eindeutig verbunden sind.“ Zehn Jahre „Creative Music Studio“ in Woodstock. Jetzt will Karl Berger beweisen, was das bedeutet. Tournée über die ganze Erdkugel sollen - Wunschtraum? - nicht beim bescheidenen Versuch bleiben, sondern wirklich weltumfassend sein.

Werner Panke I



Airto Moreira mit seiner Roboter-Frau Josephina

Foto: Hans Kumpf

Sound und Rhythmus sind gleich wichtig

Airto Moreira

„In Brasilien hast Du zunächst mit Hermeto Pascoal zusammengespült. Was konntest Du von ihm lernen? Er betreibt gerne Klangforschung und sagte dazu einmal, daß er als kleiner Junge im Wald verschiedene Hölzer aufeinanderzuschlug, um neue Sounds zu entdecken ...“

„Wir lernten eigentlich gemeinsam. Als ich Hermeto Pascoal traf, spielte er weder Klavier oder Flöte, sondern nur Akkordeon. Und ich spielte Schlagzeug, etwas Kontrabaß und ich sang. Wir gingen schrittweise voran, entwickelten neuartige Sounds. Er kommt aus einem kleinen Dorf im Norden Brasiliens, ich stamme von einem kleinen Dorf im Süden. Wir lernten dann gemeinsam, Musik zu machen. Ich brachte ihm viele Rhythmen bei, und von ihm erfuhr ich Harmonik und schöne Melodien.“

„Pascoal ist aber in Brasilien eine exponierte Persönlichkeit, weil er nicht nur Volksmusik betreibt, sondern auch nach neuen Klängen Ausschau hält. Hatte er genügend Publikum für diese ungewohnte Musik?“

„Ja, doch. Unsere Gruppe nannte sich ‚Quarteto Novo‘, und die Leute haben unsere Musik immer gemocht, obgleich sie sehr modern war. Unsere Zuhörer lachten, sie liebten die Musik, nur für das Fernsehen waren wir nicht kommerziell genug.“

„Später kamst Du in die USA und hast mit Miles Davis zusammengearbeitet. Ich glaube, Miles Davis ist gegenüber Pascoal eine grundverschiedene Persönlich-

keit, weil Davis musikalisch autoritär ist. Sagte er Dir immer, was Du zu tun hattest oder konntest Du frei entscheiden?“

„Miles Davis ist kein autoritärer Typ ...“

„Ich konnte aber zuletzt bei einem Konzert im April 1982 selbst beobachten, wie er seinen Musikern immer dirigistische Anweisungen gab!“

„Das war noch nicht so vor zehn Jahren, als ich mit Miles Davis zusammen spielte. Wenn ein Musiker gut ist und weiß, wie und was man spielen muß, sagt Miles Davis nie etwas. Er bläst und ist glücklich. Zu jener Zeit gab er uns keine Anweisungen. Wenn er ein Solo bringen wollte, kam er vor die Band, schaute und begann damit. Wir - Jack DeJohnette, David Holland, Wayne Shorter, Chick Corea und ich - wußten, was Miles wollte. Es kann sein, daß er heute autoritär auftritt, weil er junge Musiker hat. Seinerzeit sprachen wir überhaupt nicht über die Musik. Er sagte mir beispielsweise: Spiele nicht so viel! Oder: Höre zu und spiele dann! Er befahl mir nie, genau so oder so zu spielen - mit dem Tambourin oder der Quicca. Hermeto Pascoal ist eher ein ‚musikalischer Direktor‘ als Miles, er übt mit seinen Mannen jeden Tag in seinem Haus. Das war bei ihm wenigstens vor zwanzig Jahren so, und vor zehn Jahren bei Miles Davis. Aber wir sprechen über die Vergangenheit...“

„Gegenwärtig bist Du eine anerkannte Figur auf der Jazzszene und wurdest in den vergangenen Jahren bei vielen immer wieder zum besten Perkussionisten gewählt. Fühlst Du Dich eher als Jazzmusi-

ker oder als einer, der brasilianisch beeinflusste Musik macht?“

„Ich bin ein Welt-Musiker. Ich spiele für die Leute, und ich spiele, was ich fühle. Ich spiele nicht mehr die ‚Wurzeln‘ - wie Brasilianisches oder Jazz. Ich spiele sozusagen ‚Airto-Music‘, d. h. ich habe einen bestimmten Stil entwickelt. Ich kann solistisch auftreten, mit einer Gruppe, kann Schallplattenaufnahmen machen. Es kommt immer auf die Situation an. Ich kann alle Arten von Musik spielen. Wenn ich mit brasilianischen Musikern zusammenarbeite, bin ich Brasilianer. Wenn ich mit Jazzern zu tun habe, fühle ich mich als Jazzmusiker.“

„Welche typischen Sounds und Rhythmen der brasilianischen Musik hast Du in den Jazz eingebracht? Ich weiß von einigen Instrumenten...“

„Es waren weniger Rhythmen oder Sounds als das Feeling. Ich lernte das Feeling von der Freiheit kennen, die ein Musiker haben kann. Ich habe die Freiheit, überall Percussion zu spielen, nicht nur im Jazz. Ich bin kein Fachidiot irgendwelcher Rhythmen oder Instrumente. Ich höre auf die Musik, und dann spiele ich.“

„Du sagst, daß Du die Musik hörst und danach Deine Percussion einsetzt. Ein Bläser hat seine Finger immer am Instrument und seinen Mund am Mundstück - er kann unmittelbar reagieren; aber Du mußt das jeweils gewünschte Instrument vom Tisch wegnehmen, um es zum Klingen zu bringen. Mußt Du den musikalischen Verlauf ein paar Sekunden voraussagen, um dann rechtzeitig in Aktion treten zu können?“

„Wenn man genügend Verbindung zu seinen Instrumenten hat und dann auf den Tisch schaut, weiß man, wie sie klingen. Hört man einen bestimmten Sound, so sieht man gleich das geeignete Instrument, nimmt es und spielt. Manchmal passiert es mir noch, daß ich das Instrument doch nicht gleich finde. Dann spiele ich eben nicht. Es ist nämlich oft wichtiger, nicht zu spielerv als den falschen Sound einzubringen oder das falsche Instrument einzusetzen. Man muß die Instrumente auf dem Tisch sorgfältig ordnen: Hölzer, Metall, Trommeln, Congas, Becken ... Wenn ich ein Instrument ergriffen habe, spiele ich es eine gewisse Zeit, um ihm Raum zu geben, bis ich wieder einen neuen Klang höre und ein anderes Instrument nehme.“

„Du hast auch selbstgebaute Instrumente zur Verfügung. Vor kurzem sah ich eine Blech-Figur...“

„Ich habe in Berkeley, Kalifornien, einen Freund namens Peter Engelhart. Er ist sowohl Musiker als auch Bildhauer und arbeitet mit Metall. Wir treffen uns öfters für ein paar Tage, wobei wir die Instrumente entwerfen. So hat er für mich eine Roboter-Frau konstruiert, die ich Josephina nenne. Ich habe aus dem gleichen Material ein großes Gürteltier und einen

Vogel mit Flügeln gebaut. Gerade habe ich die Idee, ein Skelett mit vielen Klängen zu bauen."

„Was hältst Du von den Drum-Computern? Hast Du Dich mit diesen Rhythmus-Synthesizern schon beschäftigt?"

„Nein, ich habe sie noch nie ausprobiert, weil ich keine natürlichen Sounds mit Electronics mischen möchte. Ich bin nicht in der Computer-Ära geboren. In diesem Leben bin ich noch ein Perkussionist mit natürlichen Klangerzeugern, in meinem nächsten Leben kann ich vielleicht ein Computer-Mann sein ..."

„Glaubst Du, daß die Drum-Computer eine Gefahr für den ‚human touch‘ im Jazz sind?"

„Da gibt es so viele Dinge, die heute für uns Musiker gefährlich sind. Die Maschinen können uns helfen; wenn wir aber nicht wissen, wie wir diese zu behandeln haben, werden sie sehr gefährlich. Das ist wie mit den verschiedenen Regierungen der Welt: Sie haben so viel Geld. Und wenn sie damit nicht richtig umgehen, zerstören sie die Menschheit... Die Bewegung geht wieder zurück zum natürlichen Sound, die elektronische Musik ist für viele ältere Musiker nur eine Modeerscheinung."

„Du gebrauchst nicht nur Deine Instrumente, Du gebrauchst auch Deine Stimme, singst portugiesisch und produzierst Vokalgeräusche wie in der Zeitgenössischen Musik. Warum tust Du das?"

„Das ist für mich eine ganz natürliche Sache. Der erste Laut, den ein Mensch nach der Geburt von sich gibt, wird mit der Stimme erzeugt. Die Kombination zwischen Percussion und Stimme gelingt sehr gut. Jeder Perkussionist sollte auch seine Stimme einsetzen, er muß ja dabei keine Songs von sich geben. Die Stimme an sich vermag ein ganz schönes Perkussionsinstrument zu sein. Wenn die Inder das Tabla-Spiel erlernen, müssen sie zunächst auch die Rhythmen und Töne singen."

„Was ist für Dich wichtiger - der Sound oder der Rhythmus?"

„Ich denke, daß beides sehr, sehr wichtig ist. Sie sind von gleicher Bedeutung. Der Sound existiert nicht ohne Rhythmus, und der Rhythmus existiert nicht ohne Sound. Es verhält sich wie bei Mann und Frau - beide sind aufeinander angewiesen."

„Du arbeitest augenblicklich an einer Brasilianischen Messe. Kannst Du schon mehr darüber sagen?"

„Woher weißt Du das? Das sollte eigentlich ein Geheimnis sein ... Ich beschäftige mich damit seit einigen Jahren. Die Messe hat zu tun mit Sounds, Percussion, Liedern und der geistigen Welt. Und diese spirituelle Welt sind wir. Die heutige Welt ist geprägt vom Kampf zwischen den Leuten, die an das Materialistische und an das Spirituelle glauben. Die Materialisten glauben, daß das Leben mit der Geburt beginnt und mit dem Tod endet. Sie den-

ken nur an Geld, Macht, Position und wollen alles was dagegensteht, mit Atomwaffen zerstören. Die Leute mit der geistigen Gedankenwelt glauben hingegen an das Weiterleben nach dem Tode, weil die Seele niemals stirbt. Sie hoffen, später in besseren Umständen wiedergeboren zu werden. Wir müssen einsehen, daß die spirituelle Welt wichtiger als die materielle ist. Meine Messe wird all die Sätze einer herkömmlichen Messe haben, sie ist für ein sechzigköpfiges Orchester..."

... ein klassisches Orchester?"

„Ja, es besteht aus Streichern, Blechbläsern und so weiter. Dann wird es einen Chor geben. Ich denke noch daran, zwei befreundete Perkussionisten - Trilok Gurtu und Fredy Santiago - zu integrieren. Man kann gut mit ihnen arbeiten, sie spielen wunderbar. Da ich weder Noten lesen noch schreiben kann, singe und spiele ich meine kompositorischen Gedanken und nehme sie auf Tonband auf. Drei Wochen lang werde ich mich dafür mit Gil Evans zusammensetzen, der die Arrangements bewerkstelligen wird. Er wird dann auch der Dirigent sein. Diese Messe soll im Dezember 1983 in Deutschland uraufgeführt werden - in einer großen Kirche als Produktion vom WDR."

„Die Texte sind genau mit der konventionellen Liturgie der Kirchenmessen identisch?"

„Nach der Introduktion kommt die Kyrie, dann Gloria, Credo, Communion und schließlich der Schlußsatz."

„Wie sieht es mit den Improvisationen aus? Werden diese lediglich den Perkussionisten vorbehalten sein?"

„Nein, da gibt es einige Parts, die ziemlich frei ausgeführt werden können, wobei ich grafische Notation verwende. Außerdem wird der Chor auch sprechen, nicht nur singen. Gerade suche ich in Büchern nach alten lateinischen Texten. Meine Messe soll für die Welt eine Friedens-Botschaft bringen."

„Wie lange wird die Messe dauern?"

„Etwa eine Stunde."

„Was denkst Du über die derzeitige politische Situation in Brasilien?"

„Die müssen viel Geld aufbringen, um es den Vereinigten Staaten zurückzuzahlen. Das geht auch vielen anderen Ländern so. Brasilien ist wirklich ein schönes Land, aber immer noch sehr arm, obwohl Rio aussieht wie die anderen großen Städte der Welt. Außerhalb der Metropolen kann aber das Leben sehr schön sein. Meine Eltern wohnen in Curitiba in der südbrasilianischen Provinz Parana. Das ist eine wundervolle Stadt, die Menschen sind so nett, die Atmosphäre ist schön. Die Leute sind glücklich, denn sie denken nicht an Politik, Geld und Machtintrigen. Ich kenne mich nicht so sehr in der Politik aus, ich bin nur ein Musiker. Aber ich sehe die TV-Nachrichten, lese Zeitung und diskutiere mit Freunden."

Hans Kumpf

Jazz aktuell

Tendenz: steigend, aber...

10. Grande Parade du Jazz in Nizza

Die Drehscheibe läuft heiß, überschrieb ich meinen letzten Bericht aus Nizza. Ist das schon wieder drei Jahre her? Na, umso besser. Mit Abstand kann man besser Vergleiche ziehen.

Die Vergleiche fallen zugunsten der diesjährigen, der zehnten Parade aus. Vor allem die innere Organisation des Festivals, damals der schwächste Punkt, funktionierte diesmal hervorragend. Die kostenlos an alle Besucher verteilten Programmzettel stimmten. Die Musiker standen pünktlich auf der Bühne und wurden dem Publikum zu Beginn und Ende jedes Sets vorgestellt. Umbaupausen waren kurz, Tontechniker gut plazierte, Lautsprecher ausgezeichnet, Mikrophone eingeschaltet, wenn sie gebraucht wurden und so weiter. Alles in allem eine perfekte Leistung, die es im Gegensatz zu 1980 möglich machte, sich in Ruhe aus dem Riesenangebot auszusuchen, was man hören wollte.

Zur Erinnerung: Die Grande Parade du Jazz findet jährlich, jeweils im Juli, in Nizzas Stadtteil Cimiez, dem römischen Cemenelum, statt. Gespielt wird elf Tage lang, täglich von 17 bis 24 Uhr, jeweils an drei Stellen gleichzeitig. Die eine ist die Freilichtbühne in den malerischen Überresten der römischen Arena („Arena stage“), die zweite ein Podium auf der hölzernen „Dance stage“, die aber ganz von sitzenden oder stehenden Zuhörern eingenommen wird. Das dritte Podium („Garden stage“) steht innerhalb der römischen Rennbahn, auf deren unverwüstlichem Rasen bequem ein paar tausend sitzende und liegende Zuhörer Platz finden. Das Ganze findet sich in einem riesigen, umzäunten Park, in dem auch das sehenswerte Matisse-Museum steht (das auch diesmal wieder von den Besuchern des Festivals kaum zur Kenntnis genommen wurde).

Den eigenen Charme verdankt das Festival aber nur zum Teil seiner sympathischen Umgebung und der frischen Luft, für die man nach dem Weg durch die kochend heiße, abgasgefüllte Innenstadt dankbar ist. Noch wichtiger finde ich, daß hier jeder „sein“ Festival selber gestaltet. Für einen Vorverkaufs-Eintrittspreis von 55 Francs, trotz kräftiger Erhöhung also noch unter 20 Mark, konnte man zum Beispiel in diesem Jahr um 17 Uhr kommen, sich einen Platz in der ersten Reihe der Arena sichern und der Reihe nach hören: das Trio des Organisten Jimmy Smith, die Claude Bolling Big Band, einen „Salute to Coleman Hawkins“ mit Illinois Jacquet, Arnett Cobb, Scott Hamilton und

Budd Johnson, „Classic Jazz“ mit Al Grey, Kenny Davern, Doc Cheatham, Dick Hyman, Major Holley und Oliver Jackson am Schlagzeug, noch einmal Claude Bolling und zum Schluß „Blues Barrel House Piano“ mit Jay McShann und Dick Wellstood.

Man konnte aber auch die erste Stunde zwischen einer Ragtime-Demonstration Wellstoods und der Band des japanischen Pianisten Naoya Matsuoka teilen, dann in der Dance stage das Dizzy Gillespie Quartett hören, dann in Joyce Weins kreolischem Restaurant Jambalaya essen, ohne Dizzy aus den Ohren zu verlieren, dann in der Garden stage Woody Hermans Young Thundering Herd hören oder zwischendurch mal hereinschauen in die Arena, wo eine Jam Session mit der seltenen Rhythmusgruppe George Wein, am Flügel, Slam Stewart, am Bass, und Shelly Manne, am Schlagzeug, lief. Auf dem Weg durch den Park, vorbei an den zahlreich gewordenen Verkaufsständen, konnte man sich mit Getränken ebenso versorgen wie mit Fachzeitschriften, mit Schallplatten ebenso wie mit den unvermeidlichen T-Shirts oder mit Erzeugnissen der einheimischen Koch- und Backkunst. Und dann war es noch immer erst neun Uhr und der Abend noch lange nicht zu Ende.

Wohin jetzt? In die Garden stage, um Gus Johnson nochmal am Schlagzeug zu hören und Eddie Jones am Bass? Zur Dance stage, wo Marshall Royal bei Andre Villegers Sextett gastiert? Oder doch lieber in die Arena zu Jaco Pastorius und der Word of Mouth Band? Und wie soll der Schluß des Abends aussehen: die Lionel Hampton Big Band, das Dizzy Gillespie Quartett mit Illinois Jacquet, Clark Terry und Curtis Fuller als Gästen? Oder Pianosolo in der Arena mit John Lewis? Oder alle drei? Wohlgemerkt, das sind beliebig herausgegriffene Beispiele aus einem Angebot von rund 300 Musikern, das - ich wiederhole - freilich erst durch die hervorragende Organisation und Präsentation genießbar wurde. Unmöglich, sie alle aufzuzählen oder gar einen exakten Eindruck von all dem zu vermitteln, was man da gehört hat. Höchstens ein paar Notizen.

Les Haricots Rouges: Eine auf jedem Posten erstklassig besetzte französische Dixieland-Band, relaxed und witzig, ich habe lange keine bessere gehört. Daneben im alten Stil: der schon genannte Dick Wellstood sowie Bob Wilber And The Bechet Legacy. Na ja, der sanfte Wilber ist natürlich kein Bechet, und wenn Trompeter Randy Sandke „Si tu vois ma mere“ vom Blatt spielen muß, wird es wohl mit der legacy auch nicht so weit her sein.

Das war aber auch schon alles, was ich in Nizza an Oldtime Jazz gehört habe. Wenn man bedenkt, daß hier in den ersten Jahren die alten und ältesten Spielweisen das

Hauptgericht und manchmal auch noch die Vor- und die Nachspeise bildeten, dann merkt man erst, welch einen weiten Schritt von der Vergangenheit in die Gegenwart dieses Festival getan hat. Aber nicht nur der museale Aspekt ist verschwunden, sondern auch das später aufgetretene - und aus finanziellen Gründen verständliche - Überangebot an Rocksängern. Zwei Auftritte von Fats Domino, das war es dann aber auch schon. Dazu drei Blues Bands: die ganz normale Harlem Blues and Jazz Band, die mit ihren vier Gitarren einen Höllenlärm vollführende Buddy Guy Blues Band und schließlich Albert Collins and the Icebreakers: Stimmung zum Mitklatschen.

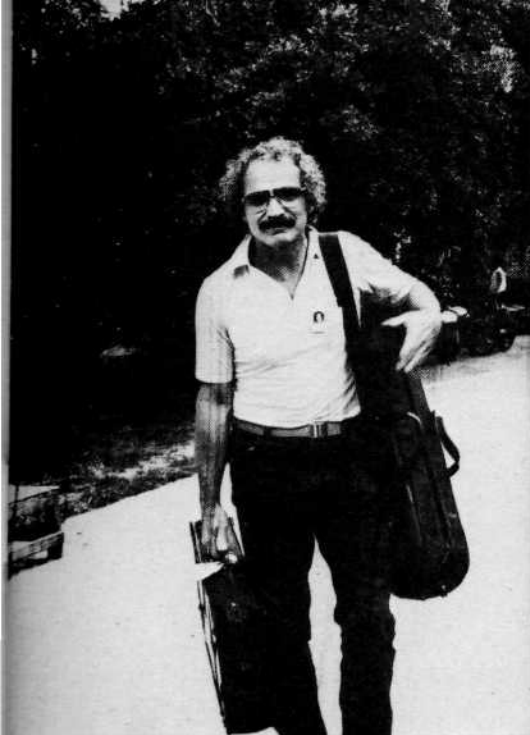
Riesenandrang bei den Big Bands von Hampton und Herman, beim Tito Puente/Celia Cruz Jazz Ensemble, bei Boiling - und natürlich bei Sacha Distel, der tatsächlich ganz ordentlich Gitarre spielt. Mehr noch als von der Musik wurde die Besucherzahl vom Datum bestimmt. Normaler Besuch an gewöhnlichen Werktagen, besserer am Wochenende und absoluter Rekord am 13. Juli, dem Vorabend des Nationalfeiertages: Da wirkte selbst der Park von Cimiez überfüllt, und sämtliche Stände mit Nahrungsmitteln waren in kurzer Zeit förmlich leergefressen.

Den treffendsten Namen hatte sicher die Gruppe Ray Mantilla Space Station. Der (gute) Saxophonist Dick Oates, sonst nur Percussion. Aber was für eine. Man sah die Raumstation förmlich. Den falschen Namen hat sich Richie Cole zugelegt. Von Alto Madness habe ich nichts gemerkt. Dafür aber viele Zitate anderer Mainstream-Saxophonisten.

Farbtupfer: die All Stars des britischen Jazz Journals und das Jazz Ensemble aus San Remo. Schade, daß nie die besten Italiener nach Nizza kommen, sie wären ein Gewinn. Aber - das gilt natürlich auch für die deutschen Musiker - man braucht halt einen Sponsor. Bezahlt werden in Nizza nur die Musiker, die George Wein mitbringt oder die ein französischer Geschäftspartner, die Simone Ginibre Enterprises, beisteuert.

Wen müßte ich noch nennen? Das Charles Lloyd Quartett wenigstens. Ray Bryant. Das Paquito d'Rivera Quintett, Herbie Hancock und V.S.O.P. II. Die Trompeter Jon Faddis, Wild Bill Davison, Jabbo

Bei der **Grande Parade du Jazz in Nizza** fotografierte Harald Dayot (v. l. o. n. r. u.) Frank Tiberi, Arnett Cobb, Doc Cheatham, Joanne Brackeen, Buddy Tate, Al Grey, Richie Cole in der Maske von E. T., Paquito D'Rivera, Al Casey.



Jazz aktuell

Smith und Warren Vache. James Moody nicht zu vergessen, der einen unvergeßlichen Set lang mit einem ganz lyrischen Dizzy spielte ...

Auch der Besuch war gut, fünf Prozent mehr als im letzten Jahr. Trotz der vielleicht nicht ausgebuchten Hotels und Campingplätze, trotz der vielen Arbeitslosen und der wirtschaftlichen Misere in Frankreich, wo man nicht an eine Wende zu glauben scheint. Eine absolut positive Bilanz der Grande Parade also, dazu mit dem (glaubhaften) Versprechen George Weins, daß die nächste noch besser wird. Dennoch gibt es eine Schattenseite, die man nicht verschweigen kann. Schon lange vor dem Festival hatte Bürgermeister Jacques Medecin, der Nizza einmal zum Las Vegas Europas machen wollte, erklärt, daß dies wohl die letzte Grande Parade sein würde. Ein ernstzunehmender Ausspruch, denn die Stadt hat wirklich kein Geld. Selbst der Zuschuß für den OGC, den heimischen Fußballclub, wurde schon gestrichen.

Was die Grande Parade betrifft, ist die Gefahr zwar zunächst einmal gebannt, der Zuschuß für 1984 zugesagt und die Vorbereitungen sind schon angelaufen. Aber für 1985 würde ich vorläufig noch nicht einmal einen alten Handschuh ins Feuer legen. Nicht nur wegen der sinkenden Einnahmen der Kommunen, die ja auch uns in Deutschland Sorgen bereiten. Sondern auch wegen der Tatsache, daß amerikanische Musiker ihr Honorar in immer „stärkeren“ Dollars bekommen müssen, während die Einnahmen aus immer „schwächeren“ Francs bestehen. Wenn es so weitergeht, ist die Kluft irgendwann einmal nicht mehr zu überbrücken.

Bleibt also alle Hoffnung an George Wein hängen. „Mr. Festival“ ist ein Mann, auf den man schon bauen kann. Er verschafft nicht nur mehr Musikern Jobs als jeder andere, sondern er stellt auch Festivals auf die Beine wie kein anderer. Aber was macht er, wenn die Stadt 1985 als Geldgeber ausfällt. Und dafür gibt es Anzeichen. So ließ sich Medecin zu Beginn des Festivals bei der Enthüllung einer Hampton-Büste von seinem Kulturdezernenten vertreten. (Die Armstrong-Büste hatte er vor ein paar Jahren noch mit großem Pomp selbst enthüllt.) Die Büste selbst ist, im Gegensatz zu der von Satchmo, halb hinter Sträuchern versteckt. Die des Generals Etienne dagegen, eines 1936 verstorbenen lokalen Helden, ist aus ihrem entlegenen Winkel hervorgeholt worden und hat einen blumengeschmückten Ehrenplatz erhalten. Wer solche Anzeichen für belanglos hält, der kennt Nizzas Lokalpolitik nicht.

Was wird George Wein also machen? Wird er einen Sponsor finden wie in New York die Kool-Zigaretten? Sicher wird er die Grande Parade nicht ohne Kampf auf-



Enthüllung der Lionel Hampton Büste in Gegenwart von Lionel Hampton und dem Kulturdezernenten von Nizza
Foto: Harry Dayot

geben; Dies ist nicht nur so etwas wie sein Traum-Festival, sondern auch ganz real der organisatorische Brückenkopf, von dem aus er all die anderen europäischen Festivals und Einzelveranstalter mit Musikern versorgt. Und dann ist Cimiez nur einen Katzensprung von seiner Villa oberhalb von Vence entfernt, die den kalauernden Namen Storyvilla trägt (nach dem Storyville, seinem ersten Jazzclub in Boston).

Oder wird er doch den Ort wechseln, so wie er einst schweren Herzens von Newport nach New York umzog, als es gar nicht mehr anders ging? Andere Städte an der Côte d'Azur könnten mehr Interesse haben als Nizza, andere Orte haben größere und berühmtere Arenen. Das alte Pompeji zum Beispiel, wo in diesem Juli zum ersten Mal ein fünftägiges Jazz-Festival stattfand, unter dem Patronat der Union Europäischer Rundfunkanstalten, mit einem renommierten Sponsor (Alfa Romeo) - und natürlich unter Mitwirkung von Musikern George Weins ...

Aber so weit sind wir noch nicht. 1984 findet die Grande Parade jedenfalls wie gehabt, in Cimiez statt. Wer schon immer mal Lust gehabt hat, sie dort mitzuerleben, dem wäre allerdings zu raten, das im nächsten Jahr zu tun.

Karl-Heinz Nass

Preisend mit viel schönen Reden ...

Jazz à Juan

Vis-a-vis von Nice, am anderen Ende der Engelsbucht, liegt die Gegenstadt, Antipolis. Das heutige Antibes, eine griechische Gründung wie Nizza. Die Rivalität zwischen den beiden griechisch-französischen Schwestern muß wohl sehr alt sein. Neuen Auftrieb erhielt sie, als Nizza sich vor zehn Jahren ein eigenes Jazz-Festival zulegte. Das war ja nun wohl die Höhe. Hat nicht in Antibes Sidney Bechet (zeitweise) gelebt und hier sogar geheiratet? Ist nicht sein „Dans les rues d'Antibes“ so etwas wie ein Heimatlied geworden, eine Hymne, die man sogar auf den Barrikaden singen könnte? Steht nicht im Ortsteil Juan-les-Pins, auf dem schönen Square Sidney Bechet, seine Büste? Ist es nicht Antibes, das hier an der Côte seit vielen Jahren für Jazz zuständig ist?

Wissen Sie überhaupt, Monsieur, was das für Leute sind in Nizza mit ihrem Medecin an der Spitze. Sehen Sie unseren schönen Yachthafen. Nizza hat einen Handels-hafen, von dem die Schiffe nach Korsika fahren. Prompt wollen sie den frei haben für Luxusyachten. Die anderen sollen einen neuen kriegen, an der Mündung des Var. Also bauen sie dort, für hundertfünf-

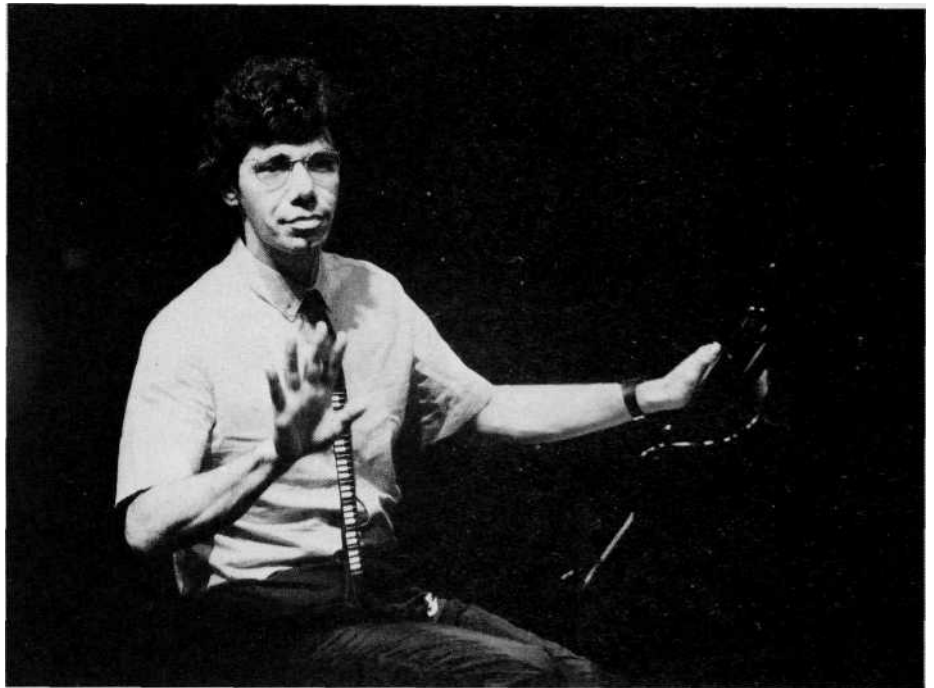
zig Millionen, eine Mole ins Meer raus. Und was passiert? Der Festlandssockel schüttelt sich ein bißchen, es macht platsch, und die Mole versinkt. Mit einer Flutwelle, die hier bei uns in Antibes noch eine alte Frau vom Kai spült. Das ist Nizza. Die dritthöchste Luftverschmutzung aller Städte in Europa, die zweithöchsten Kommunalabgaben in Frankreich. Das Geld ins Meer schmeißen. Alte Frauen erschrecken. Aber ein Jazz-Festival müssen sie haben. Bah.

Es ist immer schlecht, sich in den Streit anderer Leute einzumischen. Aber in einem haben die Leute in Antibes recht: In Juan-les-Pins fanden schon in den 50er Jahren Festivals statt. Die ersten waren wohl mehr Familientreffen wie die ersten bei uns auch. Später kamen dann größere Konzerte hinzu, in der Mehrzahl von Norman Granz „beliefert“. '68 trat eine Pause ein - man wollte sich die unruhigen jungen Leute nicht mutwillig ins Haus holen. Jazz, das war Nostalgie. Aber als George Wein dann nach Nizza ging und die Grande Parade aufzog, da feierte auch das Festival in Juan eine wunderbare Auferstehung.

Seitdem findet also jeden Juli, sich zeitlich meist mit der Grande Parade überschneidend, Jazz à Juan statt. Hauptstück sind jeweils 8-10 Konzerte in der Pinede, einem pinienbestandenen Park, der schon vom vorausgehenden Chansonnfestival her zum Freilichttheater umfunktioniert ist. Außerdem hat es, wenn auch nicht in jedem Jahr, kleinere Konzerte im Palais des Congres gegeben, dazu Ausstellungen, Filmvorführungen und anderes.

Das Problem: Veranstalter ist das Maison du tourisme, also die Stadt. Sie beauftragt seit Jahren den durchaus jazzbegeisterten Impresario Norbert Gamsohn, das Programm zusammenzustellen und abzuwickeln. Aber er kann das nie tun, ohne daß man ihm dabei reinredet. Denn dem Haus des Tourismus geht es weniger um die Musik als um die Touristen, je mehr desto besser. Also ficht Gamsohn für den Jazz, die andere Seite für die Publikumswirksamkeit. Mit wechselndem Erfolg, versteht sich.

In diesem Jahr muß Gamsohn - relativ - die Oberhand gewonnen haben. Der Jazz herrschte deutlich vor. Aber irgendwie war die Nervosität doch groß, denn man hörte Sprüche, die es früher hier in dieser Form nicht gab. Jazz à Juan wurde zum „24. Festival des internationalen Jazz“, zum „ältesten Jazz-Festival Europas“. Unter den Mitwirkenden waren „die 20 besten Pianisten des Jazz“ und so weiter. Auch an hämischen Bemerkungen gegen die Grande Parade fehlte es nicht („bei uns freuen sich die Musiker, daß sie richtige Konzerte geben können und nicht zwischen den Leuten rumlaufen müssen“). Und am Schluß stellte Gamsohn schlicht



Schwerpunkt bei Jazz à Juan: Pianisten. Chick Corea ...

Foto: Frank Knittermeier



... McCoy Tyner und Paul Bley

Foto: Harry Dayot

fest: Das Publikum war zahlreicher als im letzten Jahr, das ist gut. Aber wir können und wollen im nächsten Jahr noch besser werden. „Antibes wird es schaffen, Europas Jazz-Hauptstadt zu bleiben.“

Nun wäre es nicht nett, die Qualität des Festivals an der Höhe des verbalen Anspruchs zu messen. Ich könnte das auch garnicht, weil ich, der zeitlichen Überschneidung mit Nizza wegen, vieles nur aus zweiter Hand habe. Lassen wir es bei einer kurzen Aufzählung.

Es fing damit an, daß Keith Jarrett zum Festival-Termin (16.-24.7.) nicht zu haben war. Also ließ man ihn am 12. ein Konzert geben, was er in gewohnter Wei-

se tat. Am 16. dann das erste „richtige“ Konzert, das - wie auch die nächsten drei - von einer weniger bekannten, aber fröhlich swingenden und gut ankommenden amerikanischen Band eröffnet wurde, den Widespread. Dann folgten: Oscar Peterson mit NHOP und Martin Drew, die „Almost“ Big Band von Ernie Wilkins und am Ende Hank Jones mit George Duvivier und Frank Gant. Also bitte, das konnte sich hören lassen. Juan eins rauf.

Zweiter Abend: Zuerst Cecil Taylor solo, dann Michel Portal mit französischer Gruppe, zuletzt des Art Ensemble of Chicago. Dritter: Randy Weston, Blakey und Messengers, Nina Simone. Auch das ge-

Jazz aktuell

wiß respektable Programme. Dennoch Klagen. So kam Taylor fast eine Stunde zu spät, wollte dann nicht aufhören und Portal ranlassen. Dafür dauerte die Pause zwischen dessen Auftritt und dem Art Ensemble wiederum fast eine Stunde.

Die alte Geschichte: Wer Jazz ä Juan wirklich genießen will, der muß sich ganz darauf einstellen. Mittags ein paar Stunden Schlaf, um 19 Uhr ein gutes Abendessen und so gerüstet um 21 Uhr zum Konzert, von dem man irgendwann in der Nacht zurückkommt.

Vierter Abend: ein „klassisches“ Programm ä Juan mit den Stars of Faith im ersten und Ray Charles im zweiten Teil. Fünfter: King Sunny Ade und seine African Beats. Ein Genuß für Auge und Ohr. Kein Jazz? Aber Afrika auf einem Jazz-Festival, das ist doch wohl legitim. Der sechste Abend dann wieder Juan, wie man es kennt. Im ersten Teil die Band von Glaude Luter, der hier seinen 60. Geburtstag feierte. Im zweiten Ella Fitzgerald, seit jeher die Königin dieses Festivals, mit ihrem Trio - und mit Joe Pass (die Idee dazu stammt, glaube ich, vom NDR-Workshop). Eine Ella in bester Laune, die es sich sogar erlauben konnte, zu Ehren des anderen Geburtstagskinds des Abends, ihres Bassisten Keter Betts, mit dem Publikum gemeinsam Happy Birthday zu singen. Aber unter diesen Pinien hat sie ja auch schon mal, vor vielen Jahren, mit einer Grille ein Duett gesungen . . .

Am 22. 7. begann im „Kongreßpalast“ um 18.30 Uhr (ade, Abendessen) eine dreiteilig geplante Konzertreihe mit weiteren Pianisten. Freitag Herve Legrand, Samstag Zool Fleischer. Für Sonntag war Leonid Tschijik angekündigt, der aber angeblich von Moskau keine Ausreisegenehmigung bekam.

Am Freitagabend Chet Baker, Paul Bley und Joe Pass (anstelle des groß angekündigten NHOP, der längst wieder in den USA war.) Dann der Altsaxophonist Jackie McLean mit der Bobby Hutcherson Five und Gästen, darunter Tete Montoliu. Darauf eine „Big Jam“, u. a. mit Dizzy Gillespie und Shelly Manne. Samstag das achte Konzert mit der einheimischen Gruppe „alien“, McCoy Tyner solo sowie Herbie Hancock mit Ron Carter und Tony Williams. Sonntag Schluß mit dem „12tet“ von Antoine Herve, danach Chick Corea mit Roy Haynes und Miroslav Vitous. Sondereinlage: Corea mit Friedrich Gulda (die Idee stammt, meine ich, vom Münchner Klaviersommer 1982).

Nächstes Jahr, zum 25., soll also Jazz ä Juan noch viel schöner werden. Aber auch wenn das nicht gelingen sollte: Wem es ins Reiseprogramm paßt, der sollte sich einen Besuch in der Pinede mit ihrer besonderen Atmosphäre gönnen.

Karl Heinz Nass



Löste Begeisterungstürme aus: Lionel Hampton

Foto: Jörg Werth

Ein Festival der großen Namen

Jazzfest Wiesen 83

„Noch nie hat es in Österreich ein so grandios besetztes Jazzfestival gegeben wie Wiesen 83“, so die Eigenwerbung. Und tatsächlich waren an allen drei Tagen Stars zu hören, die z. T. schon seit Jahren, manche seit Jahrzehnten, auf allen großen Musikfestivals weltweit als Botschafter des Jazz fungieren und deren zugkräftige Namen alleine schon ein volles Haus garantieren. Auch die Veranstalter dieses Festivals hatten sich auf einen größeren Publikumsstrom vorbereitet und auf dem Gelände, einem außerhalb von Wiesen gelegenen, palisadenumrandeten Indianerfort, ein offiziell 8000 Besucher fassendes Doppelzelt errichtet. Der Ansturm der Massen war zeitweise jedoch so groß, daß sich zu den Höhepunkten mehr als 10 000 Menschen darin aufhielten und viele nur noch außerhalb oder nebenan im Versorgungszelt einen Platz fanden. Zu sehen war für diese Leute von dem was sich auf der Bühne abspielte, nichts; dafür war der Hörgenuß nicht wesentlich schlechter als im Zelt. Denn erstmals wurde auch eine neue Aufstellung der Bühnentechnik und Lautsprecheranlage gewählt. Um möglichst vielen Besuchern eine gute Sicht zur Bühne zu bieten, wurden die großen Lautsprechertürme in die vier Ecken des riesigen Zeltes gestellt. Die Folge war, daß man - wenn man nicht gerade in den ersten Reihen saß - die Musik von wo ganz anders hörte, als von dort, wo sie gemacht wurde - nicht gerade optimal. Darüber hinaus ist in den Zelten die Akustik allgemein nicht die beste, so

daß Tontechniker oft vor fast unlösbaren Problemen stehen, wenn es darum geht, einen einigermaßen akzeptablen Sound zustande zu bringen.

Auch in Wiesen war dies anscheinend nicht einfach: oft waren die Bässe dumpf und schwammig, manches war zu leise, anderes zu laut, selten war das Klangbild differenziert, klar und durchsichtig, so daß man alle Instrumente gut und ausgewogen hören konnte. Oft waren auch die Musiker selbst sichtbar unzufrieden mit dem Sound, konnten sich gegenseitig nicht hören. Doch im großen und ganzen tat dies der Veranstaltung keinen Abbruch, da man sich darauf einstellte und auch die Techniker mit den Gegebenheiten im Verlauf besser zurecht kamen.

Hoch schlugen gleich am ersten Abend die Stimmungswellen beim Auftritt des Altmeisters Lionel Hampton, der mit seiner durchweg sehr jung und spielfreudig besetzten Big Band eine Show abzog, die im Publikum wahre Begeisterungstürme auslöste. Da hätte man sich den Gastauftritt von Axel Zwingenberger, der sich nur bei einer Nummer kurz ans Klavier setzte, sparen können. Allein Hampton und seine elanvolle Truppe hatten das Publikum im Griff. Wenn er sang oder klatschte machten alle mit. Und beim abschließenden, nicht endenwollenden „When the saints“ marschierten und tanzten alle Musiker kreuz und quer herum und fanden vor Freude über den gelungenen Auftritt fast nicht mehr den Weg von der Bühne.

Zuvor hatte bereits Oscar Peterson mit seinem Trio die Saat der Begeisterung ins Publikum gestreut, die bei Hampton dann aufging. Weit weniger danach ausgerichtet, auch durch theatralische Mittel das Publikum zu begeistern, ließ Peterson al-

lein seine Musik sprechen. Wenn dann noch sein langjähriger Partner, der inzwischen selbst zu Rang und Namen gekommene Niels-Henning Ørsted Pedersen am Baß steht, ist packender und swingender Jazz garantiert. Die Interpretationen von bekannten und weniger bekannten Standards, aber auch Kompositionen neueren Datums von Peterson und Pedersen zeugten von einer Kreativität, wie sie selbst bei Musikern mit ähnlich großem Namen nicht immer zu hören ist. Das gilt für den Beitrag von Ray Charles und Orchester plus vierköpfigem Frauenchor, mit dem dieser Abend und somit auch das ganze Festival eröffnet wurde. Trotz großartiger, per Band eingespielter Selbstankündigung, blieb von diesem Auftritt nicht mehr als der Eindruck einer Pflichterfüllung.

Ebenfalls unter den Erwartungen blieb der Auftritt der Gruppe Gateway mit John Abercrombie, Dave Holland und Jack De Johnette, die als letzte an diesem Abend auf die Bühne kam. Sie hatte es besonders schwer, im Anschluß an den furiosen Auftritt von Hampton und seiner Truppe die Stimmungswogen auch für sich zu erspielen und dies mit einer Musik, die sich weit mehr als die übrigen Beiträge dieses Abends am modernen, freien Spiel orientierte. Dazu kam, daß sich gerade bei dieser Gruppe die technischen Soundprobleme besonders nachteilig auswirkten. Am Samstag begann bereits ab 15.00 Uhr bei brütender Hitze im Zelt die Jan Garbarek Group in bekannter Manier mit nicht nur jazzigen Tönen. Ruhig und getragen, melodios, und immer wieder sich im freien Spiel auflösend, erspielte sich Garbareks Quartett, in dem Eberhard Weber den Baß zupfte, den Applaus des bis zu diesem Zeitpunkt noch überwiegend jüngeren Publikums. Erich Kleinschusters Quartett, erweitert um den Gitarristen Karl Ratzer, war an diesem Tag die österreichische Vertretung im Programm. Vorwiegend am Bebop orientiert, swingend und mit guten Soli wußte die Gruppe ebenfalls beim Publikum zu gefallen. Doch zeigten danach die Timeless All Stars mit u. a. Bobby Hutcherson, Curtis Fuller, Cedar Walton und Billy Higgins (alles wohlklingende Namen), was es dabei noch zuzulegen gab. Die Gruppe wirkte in sich geschlossener, spielte zupackender und spielfreudiger und war wohl für manchen eine der angenehmen Überraschungen dieses Festivals. Wahrscheinlich mehr noch als der „wiederentdeckte“ Charles Lloyd, der anschließend auf die Bühne kam. Mit Palle Danielsson, Sun Ship Theus und dem jungen, schwerbehinderten Pianisten Michel Petrucciani präsentierte Lloyd eine Formation, in der vier individuelle Solisten, in dieser Gruppe glänzend aufeinander eingestimmt, eine Musik machten, die ständig in Bewegung war. Harmonisch und

frei, auf- und abwallend, voll Intensität und Dynamik floß sie ins Publikum, das spürbar beeindruckt von dieser Kraft begeisterten Applaus spendete.

Doch wollte bis zu diesem Zeitpunkt der Funke, wie am Abend zuvor bei Hampton, noch nicht so richtig überspringen. Die Stimmung war zwar gut, die meisten Besucher im inzwischen überfüllten Zelt aber warteten nun auf den Höhepunkt des zweiten Tages: Ella Fitzgerald. Ihr gelang es wieder, das Publikum auf ihre faszinierende Art zu verzaubern. Zunächst begleitet von ihrem Trio, bat sie nach einiger Zeit, sozusagen als Überraschung, Joe Pass auf die Bühne. Pass solistisch, dann im Duo mit Ella und schließlich mit ihrem Trio, das war der am nachhaltigsten beeindruckende Beitrag des Tages. Leicht

und souverän, einerseits einfach und schlicht, andererseits voll meisterhaftem Können, erspielte sich diese Frau mit ihren Mitmusikern die ungeteilte Begeisterung aller. Und dies mit einer Musik, die scheinbar losgelöst von Trends und Entwicklungen offensichtlich überall und jederzeit Jazzfreunde in ihren Bann zieht. Da war es kein Wunder, wenn sich Richie Cole, der mit seiner Gruppe Alto Madness für den Abschluß dieses Tages zu sorgen hatte, zunächst einem unruhigen, auf und ab wandernden und zum Teil schon nach Hause strömenden Publikum gegenüber sah. Die Massen waren wegen Ella gekommen und die war in bester Stimmung gewesen - da konnte nichts besseres mehr folgen. Die schließlich dann doch zahlreich im Zelt Verbliebenen mußten es

Voll Intensität und Dynamik: Michel Petrucciani

Foto: Frank Knittermeier



Jazz aktuell

trotzdem nicht bereuen, denn Richie Cole fetzte mit seinem energiegeladenen Saxophonspiel dann doch noch so richtig los. Am Sonntag, dem letzten Festivaltag, eröffnete dann, zur selben Zeit und zu den gleichen Bedingungen wie am Tag zuvor, die Gruppe Oregon um Ralph Towner eher mit leisen, fast schon meditativen Klängen das Programm. Vielschichtig woben die Musiker einen Klangteppich, auf dem sie ihre langen Improvisationen tanzen ließen. Dem bis zu diesem Zeitpunkt wiederum überwiegend jüngeren Publikum hat's gefallen, besser jedenfalls als der Beitrag des zweiten Österreichvertreters dieses Festivals: Hans Koller, der anschließend mit seinem Master Quartett (2 Saxophone, 2 Tasteninstrumente) auf die Bühne kam. Dies lag vor allem daran, daß Kollers Beitrag der mit Abstand experimentellste und im Vergleich zur Musik von Oregon weit weniger eingängig war. Das sagt nichts über die Qualität der Musik aus, denn Koller will neue Wege beschreiten und bietet damit für manchen eben Ungewohntes. Hingegen kann man zum Auftritt von Art Blakey sagen, daß es schon bessere Jazz Messengers zu hören gab. Da half auch ein umjubelter kurzer Einstieg Dizzy Gillespies nicht viel, die aufflammende Spielfreude verebbte wieder und es plätscherte mehr, als daß es sprudelte. Ein guter Schlagzeuger macht eben doch noch keine gute Gruppe. Und dann kam er, der der Star im Programm der Stars an diesem Abend sein sollte, zu seinem eigenen Auftritt: Dizzy Gillespie. Immer bemüht um eine Synthese aus ernsthaftem Anspruch und unterhaltsamer Show verstand er es am besten, sich sowohl als Musiker ersten Ranges wie auch als liebenswerte Persönlichkeit vorzustellen. Seine Musik fand begeisterten Widerhall und mit nicht endenwollenden Beifallsstürmen forderte das Publikum eine um die andere Zugabe, bis er dann schließlich doch nicht mehr kam und sich ein ohrenbetäubendes Reifkonzert im Zelt erhob. Herbie Hancock wünschte sich daraufhin für den folgenden Auftritt seines „V.S.O.P. 2“-Quintetts, daß es gelingen möge, zumindest ein bißchen dieser Begeisterung auch für sich zu erspielen. Mehr wurde es dann leider auch nicht, trotz Ron Carter, Tony Williams und den „sensationellen“ Marsalis-Brüdern. Man kann eben nicht jeden Tag Sensationelles bieten. Da reicht ein routinierter, etwas müde wirkender Auftritt nicht aus. Das Publikum feierte die Stars, die sich auch am besten in Szene zu setzen wußten.

Machito mit seinem Salsa Orchester sorgte dann spät in der Nacht für einen stimmungsvollen und alle zum Tanzen einladenden Ausklang des dreitägigen Festivals. Alles in allem war Wiesen 83 ein Festival

der großen Namen, bei dem der musikalische Hauptstrom vorwiegend im altbewährten, schon stark ausgewaschenen Flußbett dahinflöß. Dies wurde von den Drahtziehern im Hintergrund, Fritz Thom und Heinz Krassnitzer, bereits zuvor schon als großartiges Bildungskonzept angepriesen: „Wir wollen dem jungen Publikum einfach die Möglichkeit geben, die im Jazz notwendigen Pflichtübungen zu machen!“. Aufgegangen ist die Sache dieses Jahr auf alle Fälle und alle waren's zufrieden. Doch eines ist sicher: eine Steigerung in dieser Richtung ist jetzt nicht mehr möglich. Und auch die Publikumszahlen dürften dieses Jahr die obere Grenze erreicht haben. Mehr Leute wie heuer können auf dem zum provisorischen Zeltlager umfunktionierten Fußballplatz und dem Gelände drumherum einfach nicht mehr campen. Wiesen 84 sollte mit einem neuen Konzept aufwarten und für sich werben; nach der Pflichtübung würden wir jetzt gerne die Kür genießen.

Peter Gropp

Wackres Jazz-Marathon

2. Berliner Jazznacht

„Der große Saal ist nicht aufgeräumt“, beschied mir angesichts der qualvollen Enge freundlich der Kartenmann und verwies auf die Intimität des schmuddeligen genius loci im Kunst- und Kulturzentrum Kuckuck, wie das besetzte Haus in Berlin-Kreuzberg genannt wird. Neben allerlei Aktivitäten fand Anfang Juni die zweite Jazznacht statt, selbstredend „ein Festival Berliner Musiker“. Wieder mit über 200 Besuchern und über 6 Stunden Musik mit mehr als 20 Beteiligten ging das Ganze über die Bühne, dicht gedrängt die Fans, deren Stimmung die stickige schwüle Luft keinen Abbruch tat.

Ob es nun die lateinamerikanisch angehauchten Rhythmen von „Opus Pocus“ mit dem blendenden brasilianischen Perkussionisten Dudu Tucci waren, der sympathische Gesang der Erika Hayes, die gekonnten Chorusse des ein Jahr lang beim Wiener Art Orchester gastierenden Saxophonisten Walter Gauchel, die verqueren Free-Jazz-Klänge eines in diesem Umfeld exotisch anmutenden Trios oder gar der funkige Jazz-Tanz der „Funkpiraten“ - das geduldige Publikum zeigte Begeisterung, die verständlicherweise in den frühen Morgenstunden abbröckelte. Es honorierte damit die Bemühungen von Musikern, ihren eigenen Jazz zu machen in künstlerischer und organisatorischer Hinsicht.

Den Anfang machte, ohne stilistisch festgelegt zu sein, die Eddie Hayes Group. Das Quintett des aus Boston stammenden

Trompeters Eddie Hayes ist im wesentlichen geprägt vom Wechselspiel zwischen dem glasklaren Trompeten- oder Flügelhorn-Ton und der einprägsamen Stimme der Vokalistin Erika Hayes. Überzeugend ihr instrumentaler Einsatz immer dann, wenn das Melodieinstrument pausiert. Auch Dialoge entwickeln sich fließend, mitunter improvisierte Monologe, getragen von einer vorbildlichen Rhythmusgruppe: versiert, voller Drive und Dynamik Stefan Thimms akzentuierendes Schlagzeugspiel, aufmerksam am Baß Klaus Tiedecken.

Mit soviel Schwung kann „Opus Pocus“ nicht mithalten, zu unklar ist ihr Konzept. Einzig wenn man sich auf lateinamerikanische Rhythmen einläßt - der bereits erwähnte, in Berlin lebende Dudu Tucci gibt da den Ton so vehement an, daß sich der Schlagzeuger ständig in der Fußtrommel zu verheddern scheint - kommt rhythmisch gesehen Spannung auf. Dabei besitzt der Saxophonist Christof Griese durchaus das Zeug zu Überraschendem, wird in diesem Zusammenhang jedoch zu wenig gefordert. Und: allzu betulich werden bekannte Standards abgehakt.

Die dritte Band des Abends, das Walter Gauchel/Jörg Behr Quintett, lebt ganz von der Dynamik des Tenorsaxophonisten Walter Gauchel. Er zieht souverän sämtliche Register des Saxophonspiels: da sind die geschwinden Linien in klassischer Manier des Bop ebenso wie die tiefen Schwarzen Blues-Phrasen. Genau richtig für die türkische Blues- und Balladeninterpretin özay, die in einigen Stücken dazu- stößt und ein herrliches „Love me or leave me“ erklingen läßt.

Weg von Melodien, weg von Standards und abrufbaren Stücken, gegen den herrschenden Trend gerichtet, gibt sich ein Trio, das mit dem Pianisten Bernhard Arndt, dem Schlagzeuger Peter Hollinger und dem Posaunisten Thomas Wiedermann glänzend besetzt ist. Kraftvolles Kollektivspiel steht im Vordergrund, Agieren und Interagieren, Ausloten instrumentaler Möglichkeiten. Aus motivischen Figuren, wie sie Posaunist Wiedermann bläst, entsteht ein dichtes Geflecht musikalischer Strukturen, in das sich Schlagzeuger Hollinger und Pianist Arndt, letzterer mit viel quirligen Ideen, fügen. Von stechender Schärfe bis zur stimmlichen Ballade bewegt sich das Spiel, zarte Klangfarben verschaffen Atempausen. Für mich der Höhepunkt der Jazznacht. Insgesamt ein wahres Jazz-Marathon in dieser Sommernacht, das nach einer Neuaufflage verlangt. Talente sind genug vorhanden, weniger das Geld dafür. Noch stehen Berliner Jazzmusiker im tiefsten Schatten kultureller Förderung. Bleibt zu hoffen, daß diese zweite Jazznacht den Kulturoberen zu Gehör gedungen ist.

Reiner Kobe

Die Lust am Jazz

Northsea Jazz Festival '83

Northsea Jazz Festival in Den Haag, Holland - mittlerweile ein Begriff auf der europäischen Jazz-Szene, ein Festival, das Prädikate wie „einmalig“, „unvergleichlich“ durchaus verdient. Dennoch muß der Veranstalter Paul Acket jedes Jahr aufs Neue ums Zustandekommen bangen. Der finanzielle Aufwand ist eben doch gewaltig, die Stadt streicht mehr und mehr die Zuschüsse, und selbst Privat-Firmen, die werbewirksam und hilfreich das Unternehmen unterstützen, wissen nicht, welche Zukunft für das Festival aus dem blauen Tabakdunst zu lesen ist.

Wenn Berichte über das von der Zigarettenfirma Kool geförderte Festival in New York nach Europa schwappen, könnte man vor Neid erblassen. Ist aber gar nicht nötig, Den Haags Format hält durchaus mit. Was hier an drei Tagen - sprich Nächten, geboten wird, ist allemal äußerst reizvoll. Zugegeben, da die Sache an sich laufen muß, kommt manches über die Rampe, das den „wahren“ Jazzfreund die

Nase rümpfen läßt, aber der Erfolg dieser Darbietungen dient der kommerziellen Sicherheit der Veranstaltung. Und ist es denn wirklich so schlimm, die perfekte Unterhaltungs-Show des perfekten Entertainers Ray Charles zu genießen? Er selber kann zwar nicht sehen, aber bietet mit seiner Inszenierung ein Vergnügen für Aug' und Ohr! Und er kann singen! Dabei hüpfte er auf dem Klavierhocker herum, als wolle er gleich abheben; er kokettiert mit seinem Alter, wenn er seine jungen Begleitsängerinnen, The Raeletts, mit den Worten vorstellt: „Young ladies, who help me to continue to continue!“, und erweckt wohlige Schauer, wenn er kontrapunktisch „Hit the road, Jack“ intoniert (von „Georgia“ ganz zu schweigen). Ähnliche Gefühle weckt Altmeister Lionel Hampton mit seiner Big Band, einer tadellos laufenden Jazz-Maschine. Die Leute waren glücklich, „glückliche“ Musik zu hören und dankten jeweils mit „Standing Ovation“. Glücklos hingegen verliefen die Auftritte der Blues-Sängerin Nina Simone. Auch sie gastierte in dem großen Kongreß-Saal, genannt PWA-Zaal, dessen Betreten einen Extra-Obulus erforderte. Zwei Konzerte mit ihr waren angesetzt zur besten Zeit am Freitagabend. Sie gingen - man verzeihe den Ausdruck - voll in die Hose.

Zugegeben, ich hörte nur die ersten beiden Titel des ersten Auftritts und verließ frühzeitig entnervt den Saal, erfuhr aber am nächsten Tag, daß das Publikum sie mit Buhrufen verschmäht und das Extra-Geld zurückverlangt habe. Der Veranstalter und Nina trennten sich in Unfrieden.

Ein weiteres Konzert war von mir mit außerordentlich hoch gespannten Erwartungen besetzt worden, die aber (für mich) nicht erfüllt wurden, nämlich die Begegnung mit dem V.S.O.P.II, also dem Quintett Herbie Hancock, Wynton und Branford Marsalis, Ron Carter und Tony Williams - die beiden letzteren noch in allerbesten Erinnerung vom vergangenen Jahr. Wynton Marsalis hatte zehn Minuten vor Beginn des Konzerts noch den Schallplatten-Preis EDISON '82 entgegennehmen können; der schnelle Erfolg steckt wohl in den sehr jungen Knochen. Das Ergebnis: es wurde perfekt musiziert, kühl, nicht unbedingt cool, bewußt, aber ohne Feeling. Als Herbie Hancock nach etwa zwanzig Minuten ins Publikum fragte: „Do you have fun?“ kam die Reaktion gedämpft. Das Publikum bei diesem Festival wußte ziemlich genau, was es wollte, es war bei aller Offenheit und Vergnügungslust kritisch genug, und V.S.O.P.II waren eben nicht mehr V.S.!

Aber ein anderes Konzert konnte diesen Superlativ voll in Anspruch nehmen, für mich einer der absoluten Höhepunkte: da fand im Carrousel-Zaal I ein überraschendes Wiedertreffen zwischen Dizzy Gillespie und dem Exil-Kubaner Paquito D'Rivera statt, der ja früher eine Zeitlang der Gillespie Gruppe angehört hatte. Und was diese beiden „Clowns“ (im allerbesten Sinne des Wortes) zu Gehör brachten, läßt sich eigentlich gar nicht beschreiben! Spielfreude und Lebenslust, Kunst und Witz waren zu spüren, versetzten die Mitmenschen in nicht endenwollende Begeisterung. Paquito galt sowieso als besondere Attraktion. Am nächsten Abend gab er „sein“ Konzert im Dachzelt. Und über zwei Stunden lang spielte er sich die Seele aus dem Leib, erfüllt von den Rhythmen und Harmonien seiner latein-amerikanischen Heimat, begabt mit Musikalität und Vitalität, die ihresgleichen suchen. Wie er das Alt-Saxophon zum Klingen bringt, ist schon unverwechselbar. Es schien, als könne der Schlagzeuger dieser Intensität bei allem Bemühen nicht ganz folgen, das tat aber dem Vergnügen keinen Abbruch. Gänzlich andere Hör-Dimensionen eröffnete das Duo Corea-Burton, Hier wurde Musik von abgehobener ästhetischer Schönheit geboten, die bei den Zuhörern entweder Langeweile oder erhöhte Konzentration erzeugte. Der Zusammenklang des Pianisten Chick und des Vibraphonisten Gary fesselte, aber auch als Solisten vermochten sie mit ihrem kunstvollen

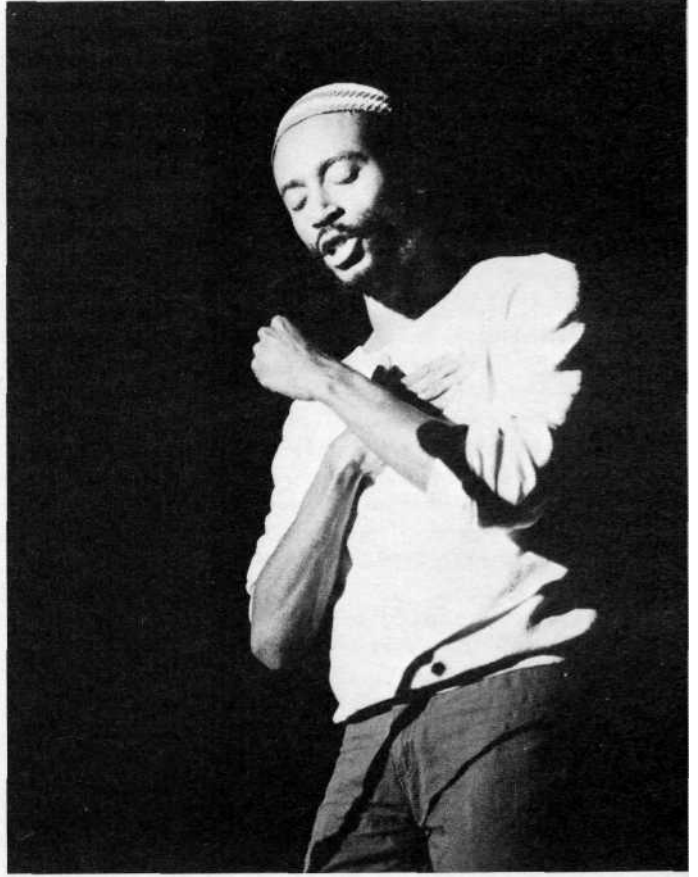
Macht die Musik, die in dieser chaotischen Welt noch glaubwürdig ist: Ornette Coleman
Karl-Heinz Bechholz



Jazz aktuell



Spielte sich die Seele aus dem Leib: Paquito D'Rivera



Es scheint, als solle seine Stimme alles andere als menschlich klingen: Bobby McFerrin

Spiel im Kammerton zu überzeugen. Chick würdigte Thelonious Monk, indem er „Round about midnight“ intonierte. Mitsummen im Publikum wurde schnell durch Chicks eigenwillige, höchst reizvolle Interpretation unterbunden.

„Round about midnight“ - ein oft gespieltes Thema dieses Mal! Auch Oscar Peterson variierte die Melodie mit spielerischem Können, zu dem sich jeder Kommentator erübrigt. Diese leichtläufige Eleganz, untermalt von Martin Drews sanftem Schlagzeug und Niels-Henning Orsted-Pedersens zärtlichem Baß ist einfach bezaubernd, ja, einlullend.

Andere Erwartungen an einen anderen Bassisten, nämlich Jaco Pastorius. Und er enttäuschte diese Erwartungen nicht. Ich glaube, er brachte die höchste Phon-Zahl auf die Bühne. Super-amplifizierter Jazz-Rock, visuell noch unterstützt von Jacos bizzaren Luftsprüngen; schon bekannt, aber wieder verblüffend: wenn er den Rhythmus-Computer loslaufen läßt und selbst dazu improvisiert, dabei aber, geradezu quälend, musikalisch nicht explodiert, das ist schon ein Ereignis eigener Art. Mit Sicherheit das Lauteste, was auf diesem Festival ertönte, aber nicht das Seltsamste, Wildeste. Das lieferte Ornette Coleman mit seiner Gruppe Prime Time.

Schon der Anblick der Band verstörte: zwei der Saiten-Spieler handhabten Instrumente ohne das übliche Wirbelbrett. Das wirkte befremdlich, ja, „kaputt“! Aber die zwei Schlagzeuger, die zwei Elektro-Bassisten, die zwei Elektro-Gitaristen und der eine Ornette Coleman, alternierend auf Saxophon, Geige und Trompete, rasten so rasant auf den Reihen der „Har-molodics“ entlang, daß Hören und Sehen fast vergingen. Diese Musik diente nicht der Erbauung, nicht der Unterhaltung, sondern eröffnete andere Dimensionen. Das war letztlich die Musik, die in dieser chaotischen Welt noch glaubwürdig ist. Bei Colemans treuestem Eleven, James Blood Ulmer, von manchem gitarrespielenden Zeitgenossen „fraud“ genannt, kamen ähnliche Gedanken hoch, und ein lang-blondbärtiger bundesdeutscher Freak gestand hingerissen, daß er nur um dieser Musik willen nach Den Haag „nach harter Maloche“ gekommen sei. „Ohrenschmaus“ ist Jazz dieser Richtung sicher nicht, aber Ornette Coleman & Prime Time haben auf mich den tiefsten Eindruck dieses Festivals hinterlassen.

Euphorische Stimmung erzeugten auch dieses Jahr wieder die Vertreter des Rhythm & Blues, als da sangen und spielten Luther Allison, Buddy Guy und - am

meisten umjubelt - John Lee Hooker. Kammermusikalische Feinarbeit bot dagegen der weiße Blues-Sänger und Pianist Mose Allison (ja, er klingt wirklich ganz genauso wie auf seinen Platten).

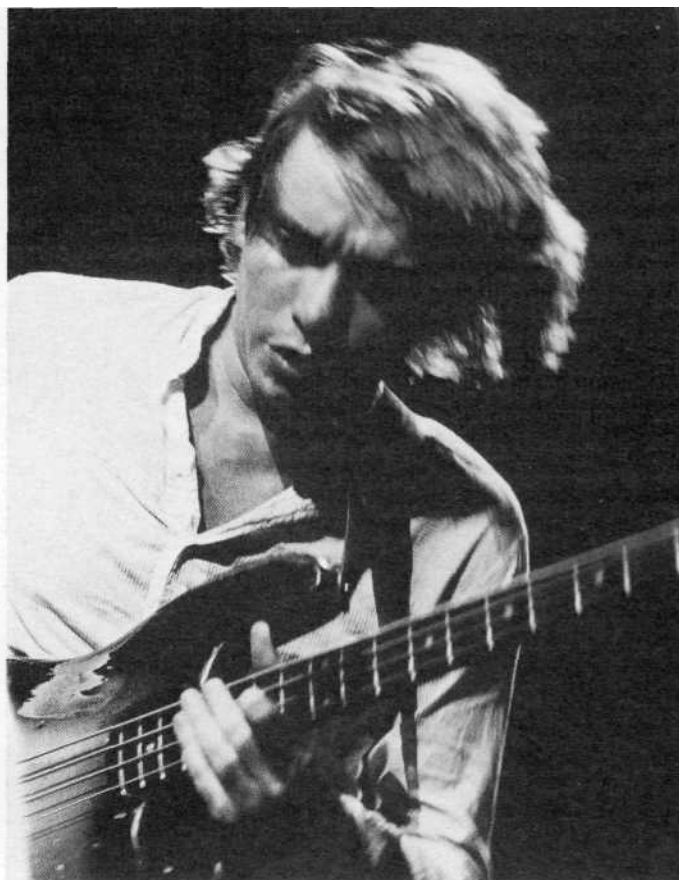
Nirgendwo einzuordnen ist der Solo-Artist Bobby McFerrin. Meist mit Kopfstimme singt er mühelos die kompliziertesten Kompositionen von Bach bis Corea, erzeugt ein zusätzliches Vibrato, indem er sich mit den Händen auf den Brustkorb schlägt, modelliert aber auch mit den Händen gleichsam jede Tonfolge; es scheint, als solle seine Stimme alles andere als menschlich klingen. Ein Phänomen!

Mit Schiller möchte man sagen: „Wer zählt die Völker, kennt die Namen, die gastlich hier zusammenkamen“ und möchte mit diesem Zitat Begeisterung und Bedauern zugleich ausdrücken! Denn bei der begeisternden Vielzahl von Künstlern, die sich auch an diesem Juli-Wochenende wieder in Den Haag versammelt haben, bleibt noch das Bedauern, daß man nicht alle hören und sehen, nicht allen die verdiente Aufmerksamkeit schenken konnte. Aber man kann süchtig werden nach dieser Art Jazz-Treff, und es ist nur zu hoffen, daß diese Sucht auch im nächsten Jahr wieder gestillt werden kann.

Marianne Therstappen



Heißer Blues: Albert Collins



Super-amplifizierter Jazz-Rock: Jaco Pastorius

Fotos: Karl-Heinz Bechholz

Das verflixte siebte Jahr

Das Northsea-Jazzfestival steckt in der Krise

Der Abschlußtag des holländischen Northsea-Jazzfestivals in Den Haag ging seinem Ende zu, als Veranstalter Paul Acket zur mitternächtlichen Pressekonferenz bat. Und es gab nur eine Frage, die Europas Jazz-Journalisten dem Musik-Magnaten stellten: Findet das Festival noch einmal statt oder war Northsea '83 der Schlußpunkt einer siebenjährigen Geschichte? „Ich weiß es nicht“, antwortete Acket übermüdet. „Aber ich gebe Ihnen die Termine für 1984 schon jetzt: Das Festival läuft vom 13. bis 15. Juli 1984. Und am 14. Juli spielt Oscar Peterson. Ich habe seine Zusage.“ Dann lachte Acket, und es lachte die Presse, aber das Lachen klang bitter. Denn trotz gespielter Optimismus steht allein in den Sternen, ob Den Haag Europas Jazz-Mekka bleibt oder nicht.

Zwar kamen wieder über 30 000 Besucher nach Holland, die für ein Ticket 160 Gulden (rund 145 Mark) zahlten.

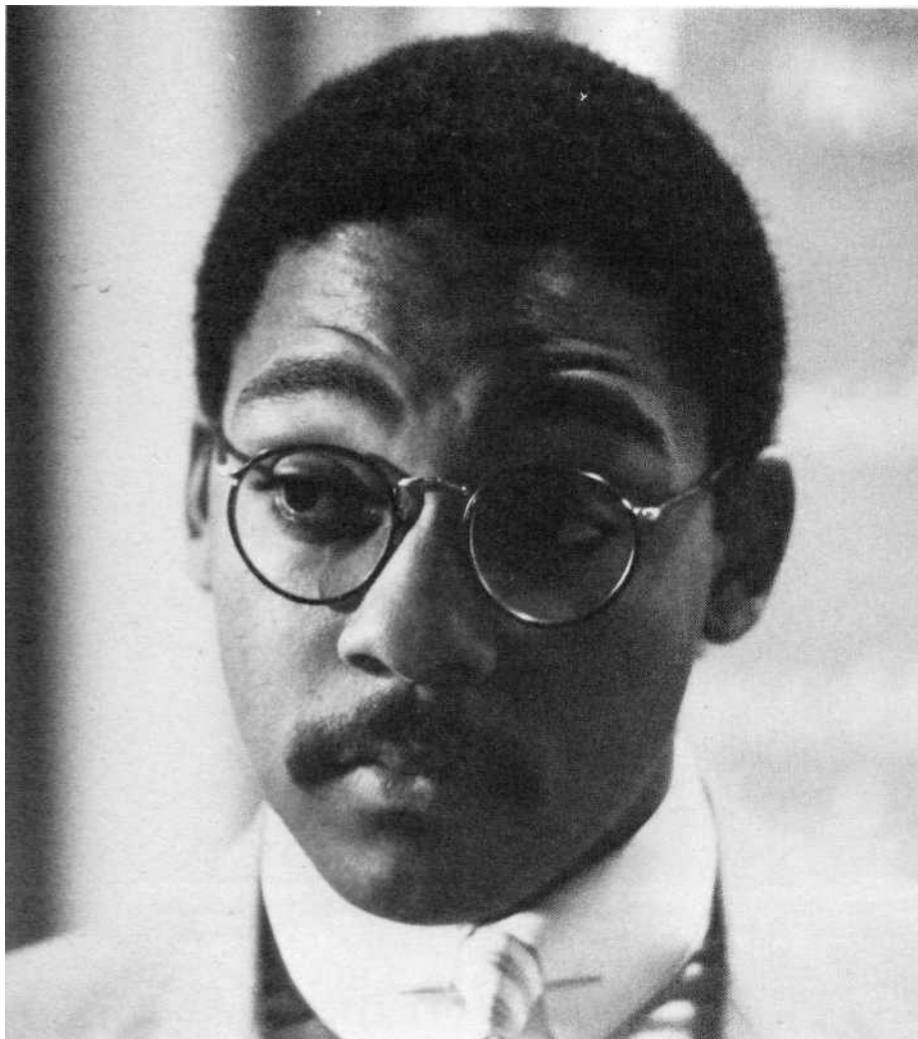
Trotzdem reicht das Geld vorn und hinten nicht. Es fehlen Zuschüsse und Sponsoren; die 50 000 Gulden, die das niederländische Kultusministerium spendieren wollte (und von denen ausschließlich niederländische Musiker hätten bezahlt werden dürfen), wies Acket entrüstet zurück. „Wir nehmen keine Almosen, und wir können nicht nur holländische Musiker bringen. Wir sind ein internationales Festival.“ Dabei war der Anteil an holländischen Künstlern ohnehin schon stark gestiegen. Aus Kostengründen standen sie als billige Sidemen im Schatten zahlreicher amerikanischer Stars, was sich prompt aufs Programm auswirkte. „Es fehlt an attraktiven Namen“, beschwerten sich die Fans lautstark. Tatsächlich war vor allem der erste Festival-Tag eher eine Enttäuschung - zu schwer lief der Apparat überhaupt an. Doch zusehends gewann das Festival an Schwung, und spätestens am zweiten Tag war der dünne Freitag vergessen.

Da allerdings monierten die Besucher neue Unbill. War das Northsea-Festival in den bisherigen Jahren stets als ein angenehmes, leises, fast akustisches Ereignis wohlthuend aufgefallen, türmen sich heute überall, auch im kleinsten Saal, dicke Lautsprecherboxen und Verstärker. Wo

vor drei Jahren die Count Basie Big Band oder Piano-Star Peterson ohne jede elektronische Hilfe musizierten, machten taube Rock-Techniker jetzt die Woody Herman Big Band oder die Ray Charles Truppe zu undefinierbarem Klangbrei. Wer auf dem Dach des Congressgebouw im Zelt spielte, war besonders übel dran. Archie Shepp oder das Art Ensemble Of Chicago, besonders aber Herman Brood und sein „Salute To Mose Allison“ gerieten akustisch völlig aus den Fugen. Auch das Bluesfestival im Gartenzelt erschlug die Zuhörer in den ersten Reihen mit ungeahnten Lautstärken.

Der Zorn des Publikums entlud sich schließlich bei der Pop-Sängerin Nina Simone, die Acket als eine der Hauptattraktionen seines Festivals angekündigt hatte. Nach 1 öminütigem Auftritt, den die farbige Exzentrikerin mit einer schnulzigen Fassung des Sinatra-Hits „My Way“ begann, verließ Nina Simone unter gellenden Pfiffen die Bühne. Acket zeigte Verständnis für die Volksseele, sperrte der Simone die Gage und zahlte statt dessen dem Publikum den Eintritt zurück.

Von diesen Pannen abgesehen, vertief Northsea '83 in gewohnt entspannter Atmosphäre. Zwar ist alles etwas teurer geworden - die Preise für Bier, Champag-



Spielte in Montreux viel gelöster als in Den Haag gegen die gezirkelte Kühle von Herbie Hancock an: Wynton Marsalis
Foto: Frank Knittermeier

ner, Fleischspießchen und Eis haben mittlerweile internationales Niveau erreicht -, zwar wird von der Festival-Leitung an allen Ecken und Enden spürbar gespart - so war 1983 nur ein Drittel des bisher üblichen Ordnungs- und Hilfspersonals engagiert worden -, das aber tat der Lust an der Musik keinen Abbruch. Stärkster Zulauf wurde beim Blues und - man staune - bei den weniger populären Musikern gezählt. Hier, so spürte man deutlich, gingen die Künstler mit Herz und Seele zur Sache, während die „Großen“ in erster Linie wieder einmal von ihren Namen zehrten.

Bemerkenswert: Keine der niederländischen TV-Gesellschaften hatte ihre Kameras aufgebaut. „Die haben den Termin in ihrer Disposition verschlafen“, lautete die offizielle Begründung der Festival-Leitung. Unter der Hand kursierte indes das Gerücht, man habe sich nicht auf das TV-Honorar einigen können. In aller Eile wurde deshalb nach einem anderen zahlungskräftigen Sponsor gesucht. Schließlich sprang der Tabak-Konzern Philip Morris in die Bresche - eher lustlos und gerade für sechs Konzerte. Eine Handvoll

anderer Konzerte wurden von zwei niederländischen Banken unterstützt. Hier liegt der Hase im Pfeffer: Die beträchtlichen Einnahmen von rund zweieinhalb Millionen Gulden decken die Kosten bei weitem nicht. Fernsehen und Stadt brachten bislang den Fehlbetrag auf, wollen sich aber wohl nicht mehr engagieren. Ein neuer Sponsor, der das gesamte Festival beschirmt, ist weit und breit nicht in Sicht. Hinzu kommt, daß 1984 das (fast gleichzeitig stattfindende) Nizza-Festival vielleicht nicht stattfinden wird. Ebenso unsicher ist noch, ob das Londoner Capital-Festival über die Bühne geht. Damit aber fallen für den Jazz-Tournee-Zirkus zwei wichtige Anlaufstellen weg und lassen die Kalkulationen der kostenintensiven Europa-Reisen fast unmöglich werden.

Das verfluchte siebte Jahr - wie zutreffend für das Northsea-Festival! Vielleicht täte dem Mammut-Spektakel eine Pause gut - um 1985 dann mit leiserem Konzept und ruhig in etwas weniger spektakulärem Rahmen einen Neubeginn zu versuchen.

Wolfgang M. Schmidt

Süßigkeiten contra schwarze Botschaft

Montreux

Als Claude Nobs, „Maitre de Plaisir“ und musikalischer Chef-Programmierer des Festes am Genfer See, am zwölften Festival-Tag irgendwie erleichtert verkündet, daß dies nun der erste Tag sei, an dem Jazz pur, also ohne kommerzielle Konservierungsstoffe gereicht werde, bleibt der Jubel eigentlich bemerkenswert verhalten. Denn vor sich hat er wohl längst nicht mehr das Publikum, das einstmal Montreux prägte, das ihm sein reizvolles Ambiente mit seriösen Kurlaubern und verhuschten Rucksack-Nomaden bescherte. Nur noch ein Häuflein Versprengter lagert heute noch malerisch rund ums Casino, mit Schlafsack, Käse und Rotwein. Dafür melden jedoch die Hotels am Orte prächtige Belegungsquoten. Folgt daraus etwas für das Festival oder ist das ein Ergebnis der Programmpolitik jüngerer Jahre? Sind da in der 17. Ausgabe noch Marksteine für den Namensgeber Jazz zu erwarten? Und wenn überhaupt - wer würde sie noch heraushören?

Die Rekordsammler in Sachen Festival finden ihre Antwort da leichter - sie können auf rund 80 000 ernsthafte und eher zufällige Jazz-Gäste verweisen, immerhin zwei von dreien haben dabei Geld in die Festivalkasse gebracht. Deren Verwalter sind denn auch höchst zufrieden und stärken dem musikalischen Ausbauprogramm von Claude Nobs eifrig den Rücken - sie nämlich freuen sich über jede zugkräftige Jazzrock-Lokomotive, die im Casino-Bahnhof Station macht, sie dürfen sich nicht zuletzt auch über den eher unkritischen Dauerjubel eines Publikums freuen, dem man offenbar schon sehr dumm kommen muß, um ihm die besonnte Sommerlaune zu vermiesen.

Doch was ist dem renommierten Sommertreffen dabei noch an Produktprofil geblieben - wenn man mal annimmt, daß Beliebigkeit im Angebot an sich noch keines sein kann? Wer kommt noch mit den Kriterien klar, wenn ihn feurige Exotika aus Brasilien und die schon ein wenig pomadige Altherren-Wucht eines Fats Domino im Wechsel bestürmen? Und vor allem steckt Methode hinter diesem bunten Spiel, etwa dergestalt, daß im Kuddelmuddel der Stile so manche Mattigkeit brav mitbejubelt wird?

Die (immer noch nützliche) Programmidee hinter diesen Wechselbädern: Montreux will wechselseitig Ohren öffnen helfen, will beim Jazzhörer das Rockinteresse wecken oder stabilisieren und umgekehrt. Und je tiefer die Gräben, desto überzeugender müßten die Brückenbauer halt sein. Wo es allerdings kaum noch Differenzen, Verstörungen oder Konflikte zwischen den Stilen

gibt, da tut es halt auch schon das Mittelmaß.

Als sich die Jazzmusiker auf ihre historischen Wurzeln besannen und afrikanische Rhythmus-Strukturen neu erkundeten, da war dieser Brückenschlag einfacher geworden. Heute kommt aus diesem kulturgeographischen Umweg zum Beispiel der Vibraphonist Roy Ayers an alle heran, die sonst sein Funk- und Jazz-, Rap- und Rock-Repertoire jeweils nur zu Teilen genießen würden. Bei ihm, der nebenbei mit seinem weißen Ex-Arbeitgeber und Jazzrock-Gründervater Herbie Mann ein amüsantes Klassentreffen feiert, tritt meist auch das kommerzielle Kalkül in den Hintergrund, das Elixier solcher Art sonst so schwer genießbar macht, seine schwarz-ideologische Agitation ist allemal ehrlicher als die honigtriefenden Süßigkeiten seines (ebenfalls schwarzen) Kollegen George Benson, der Montreux trotz mancher Jazz-Unterstützung nicht gerade einen großen Abend beschert.

Ob allerdings ehrlich oder nur auf Kasse kalkuliert - der Jubel wird gleich, also ungerecht verteilt. Auch die schwächeren Adepten der einstmaligen innovativen Begegnung zwischen Jazz und Rock werden hier noch gehandelt, und das heißt: über Wert. Und gerade weil dieser Eindruck manchen Tag im Casino herrscht, glänzt das engere Jazzprogramm dann um so heller.

In Montreux wird zum Beispiel hörbar, was das Art Ensemble of Chicago derzeit an Neuigkeiten beigesteuert hat - witzig-wendige Montagen, Parodie und Provokation, umfassende Musikalität und unbändigen Mummenschanz. Hier finden auch Charles Lloyd und seine noch um ein weiteres Jahr gereifte Piano-Entdeckung Michel Petrucciani die meditative Ruhe und innere Gelassenheit, die ihnen zehn Tage zuvor in der Hektik von Den Haag ein wenig abhanden gekommen war (und nicht nur ihnen), hier auch spielt der junge Trompeter Wynton Marsalis viel gelöster gegen die gezirkelte Kühle an, die ab und an das Spiel seines Mentors Herbie Hancock auszeichnet. Gegenbeispiel: die „Festival All Stars“ des Trompeters Freddie Hubbard - in Den Haag sehr geschlossen auftretend - bekommen in Montreux einen weiteren Prominenten hinzu, den Trommel-Protzen Billy Cobham. Und der zertrommelt prompt die feinnervigen Ideen, die von Joanne Brakke am Klavier oder Charlie Haden am Baß kommen. Da wird der mit großen Namen gepflasterte Weg schnell zur Sackgasse.

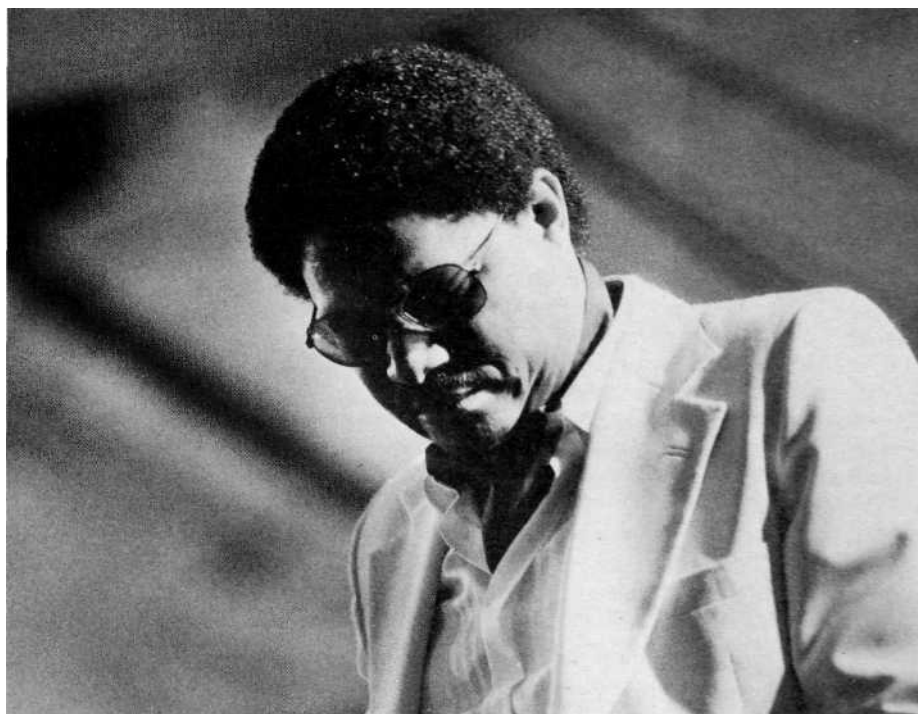
Doch die Überschneidung zwischen den musikalischen Großereignissen des Sommers, besonders von Den Haag und Montreux, haben an Zahl abgenommen - speziell am Genfer See wird wieder mehr Wert auf Exklusivität gelegt. Art Blakey: er

hat wieder ein neues, sehr junges und ausnahmslos schwarzes „Messenger“-Sextett, eine veritable Talent-Fundgrube. Vor allem Trompeter Terence Blanchard und Pianist John O'Neal schrecken vor keinem Vorbild zurück. Das „Sphere“-Quartett: hier herrscht einfühlsame Übereinstimmung im Musizier-Habitus des Piano-Unikums Thelonious Monk, obwohl Kenny Barron, Buster Williams, Charlie Rouse und Ben Riley vornehmlich eigene Ideen verarbeiten. Das exklusive Erinnern an die Kraft eines anderen Neuerers, des Big-Band-Arrangeurs Gil Evans, ist dagegen tatsächlich nur Erinnerung - mit britischen Kollegen bringt es der 71jährige nur zu flach-flapsiger Rock-Routine. Der Wahl-Däne Ernie Wilkins trifft es da mit seinen Kopenhagener Freunden besser - seine „Beinahe-Big-Band“ demonstriert warmherzigen Team-Geist und bereitet dem Ex-Basie-Arrangeur so den Boden für ein glanzvolles Comeback.

Mit den jüngsten Neuigkeiten, mit Shannnon Jacksons Decoding Society, Material

oder den New Yorker Slickaphonics gelingt schließlich doch noch ein Versuch, die Urlaubsreserve im Saal aufzubrechen - die „Free Funk“-Lautsprecher aus den USA bleiben heiß umstritten, obwohl gerade Jacksons Society heute durchschaubarer und zupackender denn je zu Werke geht. Uneingeschränkt dagegen die Begeisterung über die afrikanische Kulturbotschaft des King Sunny Ade. Bemerkenswert hoch ist die Trefferquote also immer noch, trotz Gleichmaß im Programm. Schwaches allerdings - wie die doch noch arg dilettantische „Musical Youth“ aus England - oder die allzu oft, und zwar beim Jazz wie Rock dominierenden Trick-Techniker an Trommel-Sets und Synthesizern - ist wohl ebenso unvermeidlich. Wer allerdings auch zukünftig darauf achten wollte, daß nicht allzu viel Mängelware zur exklusiven Mangelware gemengt wird, der hätte doch selbst in Montreux mittlerweile mehr zu tun als zuvor.

Michael Laages



Gab im „Pö“ schon ein vielbejubeltes Gastspiel: McCoy Tyner Foto: Karl-Heinz Bechhotz

Ein Musiklokal kämpft mit dem Schwamm

Onkel Pö's geschlossen

„Onkel Pö's Carnegie Hall“, Deutschlands bekanntestes Jazz- und Poplokal, mußte buchstäblich über Nacht seine Pforten schließen. Das Hamburger Musik-Mekka, kurz „Onkel Pö“ genannt, wurde nicht von plötzlichen Geldnöten, sondern von Schwamm, Holzwurm, Feuchtigkeit und Verfall heimgesucht. Diese jetzt entdeckten baulichen Mängel führten zur Schließung des renommierten Jazzclubs,

dessen kecke Altbau-Fassade fast so bekannt war wie das Alster-Pavillon am Jungfernstieg. Für Hamburg geht damit eine Musik-Epoche zu Ende.

„Pö“ - das war Jazz-Treff, Kulturinstitution, Musikerbörse, Nightclub und Kneipe in einem, Station für eingefleischte Nachtbummler und solche, die es werden wollten. „Pö“ - das verband die Gemütlichkeit eines „Jazz-Hus“ in Kopenhagen mit dem pulsierenden Gewimmel und Getümmel des Frankfurter „Sinkkasten“, das Niveau des „Ronnie Scott Club“ in London mit der Relaxtheit des legendären „Village Vanguard“ in New York. Hier saß der

Jazz aktuell

Jazzfreund neben dem Rock-Fan, tranken „Insider“ und Hamburger Nachwuchsmusiker ihr Bier, standen Stars und Sternchen um die Cafeteria herum. Im „Pö“ konnte das Publikum auch mit prominenten Jazz- und Popmusikern ein offenes Wort wechseln - oder mit ihnen mehrere Runden des scharfen Hausgetränks „Pineau“ trinken.

Spätestens seit Udo Lindenberg seinen Hit „Bei Onkel Pö spielt 'ne Rentnerband“ sang, wurde der Name des Lokals ein heißer Tip für alle Musiksparten, für Blues und Boogie, Rock und Reggae, Funk und Soul, Old Jazz und New Jazz, für Pop und Pep, für gehobene Schlager und Chanson. Hier starteten die Karrieren von Helen Schneider und Al Jarreau, hier hatte Evelyn Künneke ein glänzendes Comeback, hier sorgten Freddie King, Chi Coltrane, Champion Jack Dupree, Joe Cocker, Ian Dury, Peter Horton und Bill Ramsey für heiße Musiknächte.

Vor allen Dingen hatte sich das „Pö“ zum Anziehungspunkt für Jazzfreunde entwickelt. Dizzy Gillespie, Chet Baker, McCoy Tyner, Stan Getz, Charlie Mingus, Horace Silver, Freddie Hubbard, Johnny Griffin, Pat Metheny, Kenny Burrell, Dexter Gordon, Nat Adderley, Tete Montoliu und Elvin Jones gaben hier vielbejubelte Gastspiele. Funk und Fernsehen übertrugen manche Jazznacht live, viele Jazz-Festivals wurden in den Räumen des „Pö“ veranstaltet, und immer wieder gab es Begegnungen mit längst verschollen geglaubten Blues- und Boogie-Woogie-Veteranen.

„Pö“ um Mitternacht: Da war die Luft zum Schneiden, an Kaffeebar und Theke herrschte ein beängstigendes Gedränge, vor der kleinen Bühne standen Mensentrauben, da unterhielt sich der Musikkritiker angeregt mit dem Rundfunkmann, da guckte der Hamburger Bürgermeister auf dem Nachhauseweg vorbei, verteilte der Händler den ersten Andruck der Morgenzeitung. Und die Band spielte einen neuen Set - bis mindestens um halb zwei.

Was Wunder, daß sich Jazz- und Popkünstler aus allen fünf Erdteilen hier wohl fühlten, daß der Ruhm von „Onkel Pö's Carnegie Hall“ bis nach New York, London, Tokio, Paris und Oslo drang. Das Hamburger „Pö“ war ein Markenzeichen für Weltklasse.

Und nun soll plötzlich Schluß sein? Keine Blues-Nächte mehr bis morgens um vier, keine 400köpfige Mensentraube vor der Eingangstür, keine schwedischen Rock-Nachtigallen, keine Schnapsdrosseln, kein Funk und Punk, kein Musiker-Witz soll mehr die Runde machen, rein gar nichts?

„Pö“ - Schwamm drüber? Hoffentlich nicht!

Klaus Berger



Sinnenfrohe, bisweilen draufgängerische, bemerkenswert freie Musik mit starken Bezügen zu der Indiens: L. Shankar
Foto: Hyou Vieiz

Ausgeprägtes Wir-Gefühl

Konitz-Mangelsdorff, Cherry-Blackwell

Bewunderswerte Belehrungen über Größe ohne Größenwahn brachten Asse höchsten Ranges im Großen Saal des Linzer Brucknerhauses: Die Duos Lee Konitz & Albert Mangelsdorff und Don Cherry & Ed Blackwell sowie Shankar als Solist. Das Publikum deklarierte sich sichtlich am dreiteiligen, vorerst für Linz eingerichteten und dann auch in Wien erfolgreich vorgestellten Defilee der fünf Künstler, obgleich deren stilistisch unterschiedlich, aber jeweils einzigartig gestaltete Musiken gewiß mehr als nur behagliches Belauschen fordern. Sie tönen aufklärerisch, aber nie provozierend, signalisieren reichlich Absichten für die Zukunft und dennoch keine Abkehr von der Vergangenheit. Es sind hinreißende, mit erstaunlichen Freiheiten, hervorstechender Phantasie und unverwechselbarem Ausdruck formulierte Wirklichkeiten, die kein bißchen kunstkritisches Stirnrunzeln auslösen können. Von beispielgebender Bedeutsamkeit nach der Ich-Dekade mit ihren unzähligen unbegleiteten Solisten ist das vom Beifall der Branche beflügelte, unmißverständlich intim ausgeprägte „Wir-Gefühl“, mit dem beide Duos ihre ernsthaften wie amüsanten, nie sensationslüsternen oder ausufernden Dialoge spontan ausspielen. Mit der Begegnung von Lee Konitz und Albert Mangelsdorff wurde der von beiden lange gehegte Wunsch, miteinander zu musizieren, erfüllt. Reife, Tiefe und Dichte

der subtilen, bis in treffende Details ausgetüftelt wirkenden Zwiegespräche der zwei Koryphäen - in Bälde auch auf Platte - faszinieren. Beide kratzen mehr oder minder kräftig am Herkömmlichen, entheben es gewohntem Sinn, bringen es in unübliche Zusammenhänge, kreieren Neues.

Violinvirtuose Shankar aus Madras, in seiner Heimat als überragender Köhner „klassischer“ Tonkunst des Subkontinents geschätzt, wurde in der Jazzwelt als Mitglied von McLaughlins Shakti bekannt. Auf seiner „Doppelgeige“, einer Spezialkonstruktion mit 10 Saiten an 2 Hälsen und elektronischer Verstärkung, macht er sinnenfroh und bisweilen draufgängerisch bemerkenswert freie, in ihrer Art eigentümliche Musik mit starken Bezügen zu der Indiens. Genießerisch und jenseits verderbender Verirrungen bündigt er die Elektronik, klug schöpft er Möglichkeiten der Formung verblüffend orchestraler Klangerweiterungen aus.

Don Cherry, der neben seiner Taschentrompete auch Flöte, Klavier und sein Saiteninstrument „Doussn' Gouni“ spielt, und Schlagzeuger Ed Blackwell, beide in der Free-Ära Künstler der ersten Stunde, bringen ihre Dialoge jazzgläubig und ohne sektiererisch säuselnde Verklärtheit, gestalten genüßlich ihre nie abziehbildhaft oder gar maniert anmutenden Motive. Es sind poesievoll fabulierte Klangbilder, eindrucksvoll, ästhetisch, frei von Einbrüchen ins Biedere. Eine in keine als Kopiervorlage zu benutzende Formel gezwängte Einheit, verschmolzen aus letzten Folgerungen des von beiden initiierten Free Jazz und tiefer Durchdringung verschiedener Musiken der Welt.

Robert Urmann

Jazz aktuell



Woody Herman and the Young Thundering Herd

Foto: Hans Kumpf

Weniger wäre mehr gewesen

8. Heidelberger Jazztage

Duke Ellington hatte die Swing-Nummer mit der pseudo-orientalischen Atmosphäre und der Growl-Style-Interpretation auf gestopften Trompeten, die Mixtur aus Zigeuner-, chromatischer und phrygischer Tonleiter im Jahr 1936 geschrieben. 1983, bei den „8. Heidelberger Jazztagen“ fand der Titel „Caravan“ viele Interpreten und Freunde: Charly Antolini zählte ebenso dazu wie die Woody Herman Big Band und das Fred Beck Quintett mit der Sängerin Lise Kraus.

Gruppierungen gab es allerdings auch in anderen Kategorien: Zweimal stand das Solo-Piano im Mittelpunkt: bei Joachim Kühn rein akustisch zwischen abendländischer Romantik, moderner E-Musik und Free Jazz, bei Stu Goldberg mit Synthesizer-Überraschungs-Effekten sowie Latin-, Rock-, Impressionismus und Free-Elementen.

Joachim Kühn kontrastiert gern gegenläufig in seinem immens dichten und fülligen Vortrag. Das gilt für thematische Aspekte ebenso wie für die ausgebauten Baßlinien gegenüber den grell trillernden Rhythmusfiguren der rechten Hand. Goldberg führte in Heidelberg einen „beatmeten“ Synthesizer vor und erlag der Versuchung, die an sich interessanten Probeläufe zu überdehnen.

Doch nicht genug mit zwei Solo-Pianisten.

In einigen anderen Fällen war der Flügelgruppenbeherrschend: so bei Aki Takase, der zierlichen Japanerin, die zwischen romantischen Balladen und Free-Jazz-Ausbrüchen wechselt sowie bei Yosuke Yamashita, dem Ekstatiker des völlig befreiten und eruptiven Jazz. Seine Musik ist so schwer zu beschreiben, weil sie in kein Ordnungsschema paßt. Die Spieler explodieren in ihren Improvisationen über Minimalthemen, reagieren spontan aufeinander und scheinen sich dann wieder zu negieren. Mit Handflächen und Armen wütet Yamashita selbst auf dem Flügel, peitscht den Schlagzeuger Shota Koyama sowie die beiden Saxophonisten Eichi Hayashi und Kazunori Takedo vor sich her wie eine entfesselte Naturgewalt.

Fast balladesk und hymnisch spielt dagegen zeitweise die Pianistin Aki Takase, obwohl auch sie mit Unterarm-Clustern und Besessenheit verratenden, harten Anschlägen Ausflüge ins freie Spiel unternimmt. Die linke Hand hämmert oft prägnante Baßläufe, während die rechte abwechselnd melodische und abstrakte Klanggebilde formt. Aki Takase experimentiert lustvoll, ohne sich jedoch völlig von der Tradition zu lösen. In Kollektiv-Improvisationen findet sie sich dann mit dem vorbildlichen Bassisten Nobuyoshi Ino und dem Schlagzeuger Takeo Moriyama.

Das Schlagzeug sorgte in dieser ersten Jazz-Sauna der Welt (im Festzelt herrschten oft bis zum Konzertschluß nachts um zwei Uhr Temperaturen von über dreißig Celsius-Graden) dafür, daß der Schweiß in Strömen floß. Charly Antolini präsent-

tierte den Saxophonisten Roman Schwallier, der ein hinreißend intimes „Body and soul“ blies und faszinierend die exotische Stimmung von Ellingtons „Caravan“ traf. Dazu traten der Bassist Walter Schmoker und der Pianist Max Neissendörfer: ein Quartett, das unheimlich swingen kann, wie das Thema „In without knocking“ belegte. Antolini selbst bewies virtuos über einem metronomharten durchgängigen Beat, der von der großen Trommel über die Drums und die Snares zu den Becken wanderte, wie vielfältig die Rhythmusfiguren eines Solos sein können.

Pete York hingegen, nicht weniger schnell im Schlag, war aber längst nicht so flexibel im Spiel. Mehr rockend und weniger jazzend - was dem Publikum, am Beifall gemessen, offensichtlich nicht auffiel. In seinem Trio herrschte der Flötist Lenny McDowell vor, der über die Synthesizer-Verfremdung aus seinem feinen Instrument Donner grollen und Orgeln wabern ließ. Leider mißbrauchte er die Effekte zur Masche. Da war Wolfgang Schmid mit seinem unorthodoxen E-Baß-Spiel weniger auffällig, aber gefälliger.

Art Blakey und seine Jazzmessenger habe ich dann zum Abschluß des letzten Abends der Heidelberger Jazztage nach Mitternacht nicht mehr erlebt. Sie sollen eine routinierte sowie kalte, technische Pracht entfaltet haben. Es waren überhaupt an diesen drei Abenden viele Zuschauer und eine Reihe Musiker überfordert. Mit jeweils fünf Gruppen pro Konzert und fast sieben Stunden Programm inklusive der oft langen Umbaupausen war der

Rahmen des Erträglichen überschritten. Das hat Veranstalter Rüegegger dann auch eingestanden. Weniger wäre auch in diesem Fall mehr gewesen und hätte die High-Lights dieser Heidelberger Jazztage genüßreicher werden lassen.

Zu diesen Spitzlichtern zählt neben den erwähnten Gruppen zweifelsohne auch die Woody Herman Big Band mit dem alten Road-Master und der jungen Thundering Herd. Es gab exakte Satzarbeit bei den Bläsern in glänzenden Arrangements, unter denen die Transkription von John Coltranes „Countdown“ für den vierstimmigen Saxophonsatz der Big Band Bewunderung verdiente. Begonnen hatte Herman's Herd mit dem lyrischen Coreatitel „Crystal Silence“, dem latin-inspirierten „La Fiesta“ und einer hingehauchten Ballade des Altmeisters auf der Klarinette. Zwischendurch versuchte sich Woody Herman auch wieder als Sänger.

Begeisterung wie die Alt-Hits der jungen Big Band entfachte die New-African-Formation Mombasa mit dem Bandleader und Posaunisten Lou Blackburn, dem hervorragenden Trompeter Charlie Green sowie den mitreißenden Percussionisten Tom Nicholas und Tony Nahar. Hier trifft tiefes Feeling in den Bebop-Phrasen der Bläser auf ein vielschichtiges, polyrhythmisches Spiel in den Traditionen Afrikas und Mittelamerikas.

Beim Publikum besonders beliebt ist die farbige Bluessängerin Jean Shy, ein Energiebündel mit einer „Anmache“, die schon fast den rockenden Blues überdeckt, der bei der begleitenden Frankfurt City Blues Band im Vordergrund steht und auch von Jean etwa in „Honky tonk woman“ stark betont wird. Die Gruppe vom Main mit dem Pianisten-Sänger Andreas August, dem soundprägenden Saxophonisten Achim Farr, dem Gitarristen Lutz Sommer, dem Bassisten Thomas Schilling und dem Drummer Werner Fromm hat sich in die „1. Deutsche Blues-Liga“ gespielt.

Eine eigenständige Verbindung von Zigeuner-Jazz und Mainstream pflegt das Swingtett des Geigers Alfred Lora, dessen Klang durch das Vibraphon und dessen harmonische Form durch den Monk-inspirierten Pianisten Fritz Maldener mitbestimmt werden. Moderner Jazz des Bebop-Revival, manchmal swingend bei dem Fred Beck Quartett und seiner Sängerin Lise Kraus, manchmal kammermusikalisch bei der Peter Nell Jazz-Group rundete die Programm-Vielfalt ab. Es gab wie gesagt für jeden Geschmack etwas und so ist es nicht verwunderlich, daß mit satten down-to-earth-Saxophon-Phrasen der Veteran Pony Poindexter beim boppigen „52nd Street Quintett“ einstieg. Chet Baker hingegen ist mal wieder nicht zu einem geplanten Konzerttermin erschienen. Er ging auf der Reise von Rom nach Heidelberg verloren. Klaus Mümpfer



Experimentiert lustvoll: Aki Takase

Foto: Manfred Rinderspacher



Führte einen „beatmeten“ Synthesizer vor: Stu Goldberg

Foto: Klaus Mümpfer



Metronomharter, durchgängiger Beat: Charly Antolini

Foto: Manfred Rinderspacher

Jazz aktuell

Alternativprogramm zum etablierten Kulturbetrieb

1. Bregenzer Jazz-Fäscht am Bodensee

Eine Platzwahl von symbolhafter Bedeutung: Das Festivalzelt für das vom 8. bis 10. Juli über die Bühne gegangene 1. Bregenzer Jazz-Fäscht stand auf dem „Platz der Wiener Symphoniker“. Was den eingefleischten Klassikfans nahezu als Gotteslästerung erscheinen muß, verdeutlicht immerhin, daß es den Veranstaltern der Bregenzer Festspiele, dem traditionellen Hort hochsubventionierter Hochkultur am Bodensee, am Herzen liegt, endlich auch etwas für die bisher eher vernachlässigte Schicht jugendlicher Musikinteressierter zu tun. So wurde es möglich, daß sich just an jenem Ort, an dem sich heuer Cole Porters Kätzchen küssen läßt und an dem im letzten Jahr Strauß' Zsupän dem Borstenvieh und Schweinespeck frönte, Jazzprominenz aus aller Herren Länder traf.

Der erste Abend stand unter dem Motto „Africa Today“ und wurde von Joe Malingas „Southern African Force“ eröffnet. Der aus Swaziland stammende und nun in Österreich ansässige Altsaxophonist hatte seine Anti-Apartheid-Streitmacht durch eine schlagkräftige Alpenlegion verstärkt, die Saxophonisten Jürgen Seefelder und Rene Widmer sowie den Bassisten Hami Hämmerle. Die acht Musiker vermochten mit ihrem swingenden Afro-Jazz das Publikum auf Anhieb mitzureißen, wobei die volkstümlichen Elemente mit afro-amerikanischen Einflüssen bis hin zum Free-Jazz vermischt und publikumswirksam aufbereitet wurden. Während Malinga, der sicherlich keiner der ganz großen Stilisten seines Instrumentes ist, das Thema mehr von der emotionalen Seite her anging, versuchte der amerikanische Free-Jazz-Pionier Burton Greene sein Verhältnis zur afrikanischen Musik eher intellektuell aufzuarbeiten. Greene begann sein Programm mit zwei abendländischen Kompositionen aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die - eine Folge der Kreuzzüge - bereits afrikanische Einflüsse aufwiesen.

In den folgenden zwei Stücken, einer brillanten Interpretation von Monks „Brilliant Corners“ und seiner Eigenkomposition „Portugese impressions“ demonstrierte er seine enorme Impulsivität und seinen großen Einfallsreichtum, präsentierte sich auch am präparierten Piano und steuerte so sicherlich einen der musikalischen Höhepunkte des Festivals bei. Vom Standpunkt der Ästhetik aus setzte dann das Abschlußkonzert des Abends mit Abdullah Ibrahim-Dollar Brands African Group kaum mehr zu überbietende Maßstäbe.

Gemeinsam mit Carlos Ward, Querflöte, Essiet Essiet, Baß, und Don Montfort, Schlagzeug, schuf der vielgeschmähte und vielgeliebte Pianostar wunderschöne Klangbilder und zeigte sich in seinen Soli nicht nur von der Musik seiner südafrikanischen Heimat, sondern vor allem auch von Duke Ellington beeinflusst.

Der zweite Abend begann mit dem Auftritt des „Stag - Jazz Dance Orchestras“, einer von Vorarlberger Jazzmusikern ge-

gründeten kleinen Big-Band, die sich vor allem von George Benson beeinflusst zeigte und mit viel Drive für einen funkigen Auftakt sorgte. Der Auftritt des Lauren Newton Trios war dann etwas schwieriger zu beurteilen, da sich die Sängerin mit ihrem technisch anspruchsvollen Gesangsstil zwar auf gewohnt hohem Niveau bewegte, ihre beiden Partner, der Gitarrist Thomas Horstmann und der Keyboardspieler Uli Bühl aber eher farblos bzw. in

Sorgte mit seinem Double Quartet für eine anspruchsvolle Konfrontation zwischen Jazz und Klassik: Max Roach
Foto: Jochen Richter



sattsam bekannte Klangwolken gehüllt agierten. Deshalb ist es auch kaum verwunderlich, daß dieses Konzert seinen Höhepunkt in einem grandiosen Newton-Solo, einer Art witzigem, mehrstimmigem Streitgespräch, fand. Ähnlich zwiespältig waren die Reaktionen auch auf den Auftritt Hannibal Marvin Petersons. Wenn man von den überaus kraftvollen und aggressiven Soli des Texaners, vom mitreißenden Gesang des „Harlem Boys Choir“ und von den hervorragenden Kompositionen Petersons für diesen Knabenchor und das Quintett durchaus begeistert sein durfte, bot die singende Peterson-Schwester Pat dagegen bedeutend mehr fürs Auge als fürs Ohr. Als eher nervend erwiesen sich auch die im Stile der Erwekungs prediger gehaltenen Reden und der überflüssige Voodoo-Zauber des Pianisten. Das Publikum zeigte sich aber letzten Endes dennoch durchaus begeistert. Am Sonntag präsentierte dann Sigis Jazz Quartett eine an die Gruppe Sky erinnernde Mischung aus Jazz, Klassik, Rock und Folklore, ehe dann Interface Europe, die Gruppe um den amerikanischen Pianisten John Fischer, ihre Aufarbeitung der Musiktradition zwischen Klassik und Free-Jazz demonstrierte. Neben den exzentrischen Soli Fischers, waren auch die brillante Klarinetten-Technik Theo Jörgensmanns, das zweistimmige Tubaspiel Melvyn Poores und die Klangmalereien des italienischen Schlagzeugers und Perkussionisten Andrea Centazzo durchaus hörenswert. Das folgende Konzert des Max Roach Double Quartets stellte dann zum Abschluß sicherlich den musikalischen Höhepunkt des Festivals dar. Mit bewundernswerter Souveränität führte der Altmeister des modernen Schlagzeugspiels die hard-bop-orientierten Jazzler Art Davis, Bass, Cecil Bridgewater, Trompete, und Odean Pope, Saxophon, und das aus zwei Violinen, Viola und Cello bestehende Uptown String Quartet um seine Tochter Maxine Roach in einer anspruchsvollen Konfrontation zwischen Jazz und Klassik zusammen.

Bridgewater, Pope, Steve Turre und Roach selbst schreiben eine Reihe maßgeschneiderter Kompositionen für diese außergewöhnliche Besetzung. Neben dem kraftvollen Spiel Popes, der minutenlange Zirkularatmung demonstrierte, und den gleichermaßen einfallsreichen wie kraftvollen Soli von Max Roach, begeisterten auch die vier Klassik-Damen mit klanglicher Harmonie und technischer Perfektion. In einem Solo-Auftritt glänzten sie mit der eigens für sie arrangierten Duke-Ellington-Nummer „Freedom“ und dem Scott-Joplin-Rag „Easy winners“. Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, daß es Max Roach mit diesem Double Quartet wahrscheinlich gelingen dürfte, einen weiteren Meilenstein in der Jazz-

Geschichte zu setzen.

Während das Festival von der musikalischen Qualität her also durchaus einiges zu bieten gehabt hätte, nahmen leider insgesamt nur rund 700 (!) Jazzfans die Gelegenheit wahr, sich mit den neuesten Tendenzen im Jazz vertraut zu machen. Vielleicht hat es sich bis im nächsten Jahr etwas herumgesprochen, daß Bregenz und der Bodensee durchaus ein „Jazz-Weekend“ wert wären - hoffentlich gibt es dann auch das „2. Jazz-Fäschtl“!

Peter Füßl

Live-Aufnahme in Mengen-Ennetach

United Jazz and Rock Ensemble

Jazz im Wirtshaus läuft meist nach demselben Muster ab: Der Kneiper engagiert eine der zahlreichen Dixie-Bands, die dann zum Frühschoppen bei Weißwurst und Weizenbier vorzugsweise „Icecream“ zu spielen pflegen. Im „Adler“ in Mengen-Ennetach war alles ein wenig anders: Mitten auf der Tanzdiele war ein Mischpult respektablen Ausmaßes aufgebaut, und auf der Bühne stand eine Unzahl von Mikrofonen, garniert mit einem Durcheinander aus Kabeln. Eine zehnköpfige Rockjazz-Gruppe hatte sich auf das Wagnis eingelassen, hier ein Konzert für eine Langspielplatte mitzuschneiden. Indes, die Musiker waren in diesem Unternehmen nicht unerfahren. Eine der besten Platten des United Jazz and Rock Ensembles wurde in Stuttgart-Heslach im Schützenhaus aufgenommen, ebenfalls live. Der Erfolgszwang, bei diesem Konzert genügend Stoff für eine Scheibe liefern zu müssen und sich keinen Patzer erlauben zu dürfen, war im ersten Set deutlich zu spüren. Zwar klappte alles wie am Schnürchen, Einsatz und Satzspiel der Bläser waren ohne Fehl und Tadel. Dennoch kam keine rechte Freude auf. Handwerklich solide wurden die Stücke heruntergespielt. Nach dem Motto „Keine Experimente“ hielten sich alle sklavisch eng an die Arrangements, so daß für Solo-Ausflüge kaum Raum blieb. Barbara Thompson am Saxophon versuchte hie und da auszubrechen, doch wirkten ihre kurzen free-Phrasen verkrampft und aufgesetzt. Beim Mangelsdorff-Stück „Old song on Mainstream“ versuchten die Bläser, sich gegenseitig von der Bühne zu

pusten, so knallig fetzten sie los. Die unterschiedlichen Tonfarben von Posaune, Trompete und Saxophon gingen dabei unter. Es war wie beim Fußball: Eine Ansammlung von Könnern ist nicht automatisch eine Spitzenmannschaft. Die Musik des United Jazz and Rock Ensembles ist ein Kompromiß: gute Rockmusik mit glattgebügelt leicht verdaulichen Jazzharmonien - manchmal wie bei „Chicago“ in ihren frühen Aufnahmen, manchmal nahe am Disco-Stampf. In dieser Formation haben so unterschiedliche Musiker zusammengefunden wie der Posaunist Albert Mangelsdorff, ein Aushängeschild des deutschen Jazz, und Jon Hiseman, ein profilierter Rock-Schlagzeuger.

Er war der unermüdliche Antreiber, der für gewaltigen Drive sorgte, ohne Rücksicht auf Verluste. So bolzte er auch bei einem ziemlich frei angelegten Mangelsdorff-Solo munter im einmal eingeschlagenen Rhythmus weiter. Im Bläser-Satz mit Albert Mangelsdorff, Barbara Thompson, Kenny Wheeler, Ack van Rooyen und Charlie Mariano vertrat Johannes Faber den etatmäßigen Trompeter Ian Carr. Faber gehört zu den Entdeckungen in der deutschen Jazzszene. Der 30jährige hat sich vom Amateurjazzler in Dixiebands zum Solisten bei Erwin Lehn hochgearbeitet. Zur Besetzung zählen weiter der Bassist Eberhard Weber, Volker Kriege! (Gitarre) und Wolfgang Dauner am Flügel, der musikalische Brücken schlug zwischen Rock und Jazz.

Nach einer guten Stunde legte sich die Verkrampfung, wahrscheinlich waren die notwendigen Aufnahmen nun im Kasten. Jetzt war endlich Platz beim „Bebop-Rock“ Dauners für eine überraschende Scat-Gesangseinlage von Barbara Thompson und ihren Bläserkollegen. Mangelsdorff und Ack van Rooyen mit wahnwitzigen Trompetenläufen konnten solistisch hervortreten, das knallige Spiel der Bläser wich einem ausgefeilten Big Band Sound. Dem sehr jungen Publikum im Disco-Alter jedenfalls gefiel diese Art von Musik. Bei „Silent feet“, einem im Marschrhythmus angelegten Thema von Eberhard Weber, sogar so gut, daß es kurze Zeit im Rhythmus mitklatschte. Auf einen Jazzmusiker kann dies eine Wirkung haben wie auf Karajan, wenn ihm nach dem zweiten Satz einer Sinfonie ein begeistertes „Yeah man!“ zugerufen wird. Doch an diesem Abend wurde alles nicht so eng gesehen.

Der ausgereifte Rockjazz des United Jazz and Rock Ensembles hat eine positive Wirkung, denn er vermittelt zwischen musikalischen Lagern: Zwischen den Rockfans, die dadurch Zugang zum Jazz finden, und den Jazzpuristen, die bereits gelegentliches Fußwippen mit verächtlichen Blicken strafen.

Thomas Zehender

Jazz aktuell

Jazzbühne Berlin 1983

Japan, Stars und freies Spiel

Festivals müßten eigentlich abgeschafft werden. Bis zu 12 Stunden Jazz täglich (einschließlich Session), das ist selbst für trainierte Ohren zuviel. Wie würde es aber ohne Festivals aussehen? Kein Kommunikations- und Treffpunkt Gleichinteressierter, keine hochbezahlten Stars mehr... Festivals müssen also sein.

Den Auftakt der Jazzbühne Berlin 1983 machte die Radio Big Band Berlin unter der Leitung des Big Band Routiniers, Komponisten, Arrangeurs und Trompeters Thad Jones (USA) mit bekannten internationalen Solisten. Alle gespielten Kompositionen stammten aus der Feder von Thad Jones. Die nachfolgende Gruppe aus Lala Kovacev's Balkan Jazz (YU/BRD) bot eine interessante Mischung aus Folklore und Jazz. Sie wies damit auf einen Ursprung und eine Funktion des Jazz hin (Volksmusik) und zeigte in diesem Sinne einen möglichen europäischen Weg auf, ohne amerikanische Adaption Musik aus den eigenen Wurzeln zu gestalten. Das in Berlin vorgeführte Ergebnis war überzeugend, obwohl gerade bei diesem Auftritt die Technik die größten Schwierigkeiten hatte. Dabei waren das melodisch-harmonische Jazzpotential des Balkans einschließlich der verschiedenen Volksinstrumente das maßgebliche Kolorit dieser Musik.

Jazz, made in Japan

Danach gehörte die Volksbühne ganz den Japanern. Es ist doch immer wieder frappierend, was diese „kleinen Kerle“ (Musikerzitat) zustande bringen. Nur gut, daß Yamashita schon einige Male in der DDR weilte, und man ungefähr wußte, was auf einen zukommt. Mit dem Yosuke Yamashita Quartett hatte man darüber hinaus mit der Band zu tun, die 1982 von den Lesern der auflagenhöchsten Jazz-Zeitschrift der Welt, dem japanischen Swing-Journal, in vierfacher Hinsicht auf Platz 1 gewählt wurde: „Musiker des Jahres“, „Pianist des Jahres“, „Gruppe des Jahres“ und „Platte des Jahres“. Die Musik hielt das, was sie versprach: Free-Jazz mit dem Touch Japan, der uns Europäer kopfschüttelnd und begeistert macht.

Muhammad Ali der Jazztrompete

Im Piano-Recital, am nächsten Tag, waren die Pianisten Ulrich Gumpert (DDR), Horace Parlan (USA) und Yosuke Yamashita

(Japan) zu hören. Ich muß gestehen, daß mir die Musik Ulrich Gumperts in jeder Beziehung nahesteht. Anscheinend lässig, aber mit Respekt vor jedem Ton, offenbart sich in seinem Solospiel mehr als nur Spiel. Das oberste Gesetz ist Sparsamkeit und Konzentration. Ernst oder voller Ironie werden seine Kompositionen „Tango für Gitti“, „Hier und anderswo“ und „Corinth Ritzen Roller“ zu faszinierenden Hits Gumpertscher Prägung.

Der nachfolgende Ex-Mingus-Workshop-Pianist Horace Parlan spielte erwartungsgemäß bluesgetränkten Jazz voll schwarzer Tradition. Als dritter Pianist stellte sich noch einmal Yosuke Yamashita, diesmal solistisch, vor. Es ist für mich immer wie-

dy Studer, Schlagzeug, (BRD/CH) bewies einmal mehr, wie groß bei uns der Nachholbedarf an elektronischer Musik ist, aber auch, wie unerforscht letzten Endes heute noch die Welt der Synthesizer ist, und wie schnell selbst profilierte Musiker Opfer der „schönen Klänge“ und der „Maschinenmusik“ werden können. Hier stellte sich für mich wieder einmal die Frage: Wer beherrscht wen?

Der Star der diesjährigen Jazzbühne, „Muhammad Ali der Jazztrompete“, wie ihn die New York Times Mitte der Siebziger Jahre einmal titulierte, hieß: Hannibal Marvin Peterson. Mit leicht angefunkelter Musik begeisterte er im Quartett von der ersten Minute an. Sein Trompetenspiel



Ein musikantisches Erdbeben höchster Form: Han Bennink

Foto: FMP/Dagmar Gebers

der ein Rätsel, wie ein Mensch so ein physisch-psychisches Powerplay bewältigen kann. Im Solo wirkte sein Spiel un-amerikanischer und in pianistischer Hinsicht noch ausdrucksstärker.

Das zweite Abendkonzert leitete das Art Farmer Quintett (USA/A) ein. Musikalisch ganz dem Bebop-Revival verpflichtet, erklangen vor allem Bebop-Standards („Round about midnight“, „Passport“) und Kompositionen des Pianisten Fritz Pauer. Der mit starkem Beifall bedachte Auftritt des Trios Rainer Brüninghaus, Synthesizer, Keyboards, Markus Stockhausen, Trompete, Synthesizer, und Fre-

war so ausdrucksstark und überzeugend, daß man ihm die doublehaften Hockposen und die entertainerhafte Erschöpfung gleich nach dem ersten Titel abnahm. Nur der Auftritt seiner Schwester, die vokalistisch einstieg, war dann doch mehr was für das Auge.

Unbeschreibbar: Bennink/Bauer

Unzumutbar früh, um 11 Uhr, begann der letzte Konzerttag mit einer Duo-Matinee. Gleich zu Beginn das für mich wichtigste Erlebnis der Jazzbühne Berlin 1983: das Duo Han Bennink/Conrad Bauer (NL/

DDR). Was diese beiden losließen, läßt sich einfach nicht in Worte fassen, und sogar Schallplatten- oder Fernsehaufzeichnungen können dieses Bühnenausbzw. überschreitende Spiel nicht wiedergeben. Ein musikantisches Erdbeben höchster Form, wo sich die Musik und Geräusche auf der Bühne mit Beifall, Lachsalven und dem Staunen des Publikums mischten. In Conrad Bauer einen kreativen Partner gefunden, bezog Han Bennink, in erster Linie Perkussionist, aber auch Multiinstrumentalist, vom ersten Schritt auf die Bühne das Publikum in seinen Aktionsradius ein. Während Bauer mit seinem Posaunenspiel eine melodisch-rhythmische Grundstruktur lieferte, agierte und reagierte Bennink darauf bzw. unabhängig davon, melodisch, perkussiv oder in Form von Aktionen. Bei ihm stimmte einfach jede Kleinigkeit. Alles wurde im Solo oder Dialog von Bedeutung und gehörte zum beabsichtigten Spannungsfeld: „Ich habe nie eine gute Definition von Musik gehört und kenne auch keine von Geräusch. So bleibe ich einfach zwischendrin und arbeite weiter.“

Als weitere Duos präsentierten sich John Tchicai (DK) Saxophone, Uwe Kropinski (DDR), Gitarre, und Karin Krog (N), Gesang, John Surman (GB), Saxophone, Synthesizer. Nach dem alle Sinne beanspruchenden Auftritt von Bennink und Bauer war natürlich die Luft aus dem Saal, und auch qualitativ Hochwertiges vermochte nicht mehr, wie normalerweise, zu fesseln.

Das abendliche Abschlusskonzert eröffnete das neu gegründete Sextett, Wolfgang Fiedlers. An ihn wurde auch das diesjährige Auftragswerk vergeben. Damit wurde ein musikalischer Trend unterstützt und die Musikerpersönlichkeit Fiedler gewürdigt, der zu den hervorragenden Musikern unseres Landes zählt. Mit dem folgenden Duo Michel Portal, Saxophon, Keyboards, Akkordeon und Daniel Humair, Schlagzeug, stand die französische Free Jazz Spitze im Rampenlicht der Volksbühne. Hier trafen sich musikalisches Handwerk mit Clownerie und Kreativität. Ein Duo, was neben aller Free Jazz Power und Kreativität auch viel Lyrisches und ein gehöriges Stück Clownerie besaß. Durch Einsatz eines Akkordeons wurde es recht französisch. Der die Jazzbühne 1983 beschließende Auftritt des „Stadtreinigungsorchesters Vaalbleek“ zeigte einmal mehr, daß Holland voll von guten Jazzmusikern ist, aber auch, daß es im Jazz nicht ausreicht, nur gut zu sein, daß es vielmehr darauf ankommt, sich selbst zu finden und musikalisch etwas Eigenes zu machen und nicht bestimmten Moden oder Trends hinterherzulaufen.

Matthias Creutziger



Nachtgeschichten: Rolf Wanke und Carola Schröder

Foto: Robert Kuhnt

New Jazz in Wiesbaden

Nachtgeschichten

Die Arbeit der Kooperative hat sich stabilisiert seit sie, beginnend im vergangenen Dezember, monatliche Workshops veranstaltet und, nach langer Suche, ab Anfang dieses Jahres einen festen Übungsraum zur Verfügung hat. So konnte auch als Beitrag zu den anderen (als Gegenstück zu den in mehrfacher Hinsicht teuren offiziellen) Maifestspielen der langgehegte Plan einer Multimedia-Aufführung verwirklicht werden: Nachtgeschichten - Beschreibung und Verarbeitung eines Zustandes, in dem das individuelle Leben, die kreative Existenz, in die Nacht verdrängt ist, real und im übertragenen Sinne.

Texte schildern Einsamkeit und Isolierung, das Sich-Verstecken, Einander-Ausweichen, keine Zeit haben, aber auch die Suche nach Kommunikation und Gemeinsamkeit. Nächtliche Orte werden in Diaprojektionen sichtbar: Straßen, Kneipen, Gesichter, Schaufenster, Jahrmärkte, Imbißhallen, Leuchtreklamen. Geräusche, von Tonbändern eingespielt: Schritte, Schließen, Türschlagen, Stille, Wortwechsel, Personenkontrolle, Flucht. Eine großformatige Leinwand zeigt eine Stadtansicht bei Nacht, in expressionistischer, Beckmannscher Manier gemalt. Ratlosigkeit, Ungewißheit, Angst werden spürbar. Dagegen gesetzt die doppelte Utopie des Reggae-Lächelns als Symbol eines unverkrampften, heiteren, lockeren Seins. Der Reggae-Ausklang vor der Pause vermittelt - optisch und akustisch - in der Zunahme der Bewegung etwas von der Leichtigkeit, dem Schweben einer Befreiung.

Im zweiten Teil werden die Gegensätze gesteigert. Ein Film - im Laufen aus der Hand gedreht - läßt die Realität tanzen:

der Boden bewegt sich unter den Füßen, Fassaden stürzen, die Bewegung ist Flucht. Unterlegt ist ein freier Altsax-Schlagzeug-Dialog, der die Dramatik noch steigert. Ein Tanz zu Coltranes „Naima“ bringt Distanz, Stille, zweiseame Geborgenheit. In einer Maskenszene wird der Traum zum Alptraum. Die poetische Schlussszene läßt die Sonne über die Nacht siegen, nimmt jedoch im unvermittelten Wecker-Alarm Illusionen wieder zurück. Hoffnung? Vielleicht. Die Musik als Matrix, als verbindendes Element, transportierte das Positive, schuf Luft und Raum durch vielfältige Ausdrucksformen: die Intensität und Kraft des Blues, das Treibende der Saxophon-Riffs, die Zartheit der Flötenstimme, den zornigen Punk-Ausbruch, die verhaltene Erzählung des Altsaxophons, die freie Tenorsax-Coda, den munteren Orgel-Spaziergang, das Zwiegespräch von Alt- und Sopransaxophon.

Die erste Aufführung im „Hinterhaus“ gewann durch die intime Atmosphäre des Spielortes, die Nähe von Akteuren und Publikum. Der zweite Abend hatte den kahlen Gymnastiksaal des „Hauses der Jugend“ mit schlechter Akustik und fehlenden technischen Möglichkeiten gegen sich. Beide Male gab es ehrlichen Beifall. Die Mitwirkenden sind sich einig, den beschrittenen Weg zu einem Musiktheater weiterzugehen: Eberhard Emmel, Saxophone, Texte, Rezitation; Helmut Geier, Technik; Gerald Heger, Technik, Text, Rezitation; Wolfgang Holthues, Congas, Percussion; Thomas Mitsche, Schlagzeug; Ulrich Philipp, Baß, Malerei, Film; Claudia Risch, Flöte, Altsax, Rezitation; Rainer Rücker, Orgel, Altsax, Piano, Synthesizer; Carola Schröder, Tanz, Pantomime, Rezitation; Rolf Wanke, Tanz, Pantomime, Grafik, Texte, Rezitation, Fotografie, und Ralf Woelke, Technik, Malerei.

Hans-Jürgen Änderte

Jazz aktuell

Authentische Beziehung zur Jazz-tradition

Das Jack Walrath Quintett aus New York

Eine Musik die von innen kommt und ihre Kraft nach außen hin entwickelt - so könnte eine Kurzbeschreibung lauten die dieses Quintett umreißen sollte. Gründer, Komponist und Trompeter Jack Walrath, der 1977 zu Charles Mingus stieß und bis zu dessen Tod seinen Formationen angehörte, stellte sich mit seinem Quintett im Laufe seiner einmonatigen Europatournee am 7. Juli auch im „Okie Dokie“ in Neuss vor.

Vom Geiste Mingus geprägt, lebt der Jazz Wairaths von der inspirativen Auseinandersetzung der Jazz-Ära Mitte der sechziger Jahre. Durch das gleichberechtigte Zusammenwirken der fünf versierten Musiker bekommen seine Kompositionen eine faszinierende Dichte in der sich die solistischen Beiträge harmonisch einfügen. Neben Jack Wairaths bedächtig konzentrierten, weich phrasierten Klangfarben, deren Töne auf harmonische Strukturen von Komponisten wie Bartok, Stravinsky oder Dolphy hinweisen, steht im Ausgleich der renommierte beweglich agierende Posaunist Glenn Ferris, der eine Art Schlüsselfigur innerhalb dieser Gruppe darstellt. Er sammelt Erfahrungen bei den Perfektionisten Don Ellis, Billy Cobham und Frank Zappa. Nach straffen intelligent gestalteten Bläuersätzen der konventionell aufgebauten Kompositionen, beeindruckte Ferris mit weitausgehenden spannungsgeladenen solistischen Ausflügen durch die raffinierte Verbindung von Melodie und Rhythmus, unterstrichen von tiefgründiger Komik.

Der sensible schwarze Pianist Michael Cochrane, selbst mit einer introvertierten Eigenkomposition im Trio zu hören, ist das Herz des Quintetts. Seine Spielweise klingt (was heutzutage selten ist) nicht überstrapaziert, sie kommt hörbar aus der Seele, was nicht verwundert, denn fast alle Musiker einschließlich Walrath selbst, haben ihre musikalische Laufbahn mit namhaften Vertretern des Rhythm & Blues und Soul begonnen. Souverän integriert Cochrane innere Strukturen, akzentuiert gekonnt die glänzenden solistischen Leistungen der Mitspieler und erweist sich mit seiner sparsamen Intonierung als ein Pianist mit ausgeprägtem Feeling für das Wesentliche.

Ein bemerkenswertes Talent stellt der erst 27-jährige ebenfalls farbige Anthony Cox, am ausschließlich gezupften Kontrabass



Gleichberechtigtes Zusammenwirken: Jack Walrath (links) und Glenn Ferris

Foto: Christian W. Neumann

dar. Jazzgrößen wie Elvin Jones, Sam Rivers und James Newton forcierten seine Entwicklung. Von Walrath als „einer der besten New Yorker Bassisten“ gelobt, zeigt er neben motorischer Funktion, daß er seine Technik ideenreich umzusetzen versteht. Ins Spiel versunken findet er sich in allen Tonlagen gut zurecht und vermag es auch in kleinen Tonbereichen flink und differenziert zu improvisieren.

Mit traumwandlerischem Timing und solistischen Parade-Stückchen lieferte der dem Buddhismus zugewandte Mike Clark am Schlagzeug genüßliche Momente. Bekannt wurde er unter anderem bereits durch die Mitwirkung bei Herbie Hancock's Headhunters, Pharoah Sanders, Joe Henderson oder der Rockjazzgruppe Brand-X. Auf dem normal ausgestatteten Drum-Set entfaltet er aus meditativer Ruhe heraus nicht nur eine variantenreiche stark swingende Rhythmik, sondern läßt sich im gesamtmusikalischen Rahmen von seinen Musikerkollegen zu ausgefuchsten Akzenten animieren. Mit Stöcken und Schlegeln gleichermaßen überzeugend, spinnt er locker ein transparentes Netz aus flüssiger Flexibilität.

Ob der von malerisch gefärbten Tönen durchzogene „No mystery Blues“, die von hartem Beat geführte Funk-Nummer „Nuts“ oder die modern vorgetragene Mingusballade „Duke Ellington's sound of love“, Jack Walrath hält trotz stilistischer Vielfalt die authentische Beziehung zur Jazztradition aufrecht, macht sie lebendig

und entwickelt sie weiter. Durch diese Verpflichtung bleibt Jazz in seiner puren Form auch in unserer schnellebigen Zeit autonom präsent und für Interessierte nachvollziehbar.

Die hautnahe Ausstrahlung des Konzerts verwandelte die mit Disco-Staffagen ausgestattete kleine Räumlichkeit für das Publikum in einen Ort intimer Atmosphäre.

Horst. F. Neumann

Ausschließlich lokale Gruppen

Gießener-Szene-Jazzfest

Eine Metropole ist Gießen an der Lahn sicherlich nicht; hier ein zweitägiges Jazz-Festival zu veranstalten, auf dem ausschließlich lokale Gruppen spielen, ist einerseits eine ausgezeichnete Idee, andererseits aber auch ein Wagnis, das sich ein kommerzieller Veranstalter kaum zugemutet hätte. Die Initiative für das Gießener-Szene-Jazz-Festival ging denn auch von den Musikern selber aus, die sich in der Jazz-Initiative zusammengeschlossen haben. Organisatorische Hilfe gewährte allein der ASTA.

Das Ergebnis war, ungeachtet eines quantitativ recht zurückhaltenden Publikums, erstaunlich. Fünfundvierzig Musiker in zehn verschiedenen Bands brachte(n) die Jazz-Initiative auf die Beine, wobei

(Fortsetzung S. 33)

mehrere Musiker in mehreren, stilistisch durchaus unterschiedlichen Gruppen spielten. Die Stilpalette des Gießener Jazz reicht dabei von recht traditionsverhafteten Gruppen, Swing und Mainstream sind mittlerweile vor allem die Domäne des Nachwuchses, bis hin zu den aktuellen Suchbewegungen der Post-Free-Ära.

Schon der erste Abend des Festivals führte diese Bandbreite exemplarisch vor. Da gab es zunächst eine veritable Big Band mit klassischem Swing-Repertoire, die (bis auf zwei Ausnahmen) aus Schülern besteht. Sie wird geleitet von Peter Ehm, der im Hauptberuf Klarinettist im Orchester des Gießener Stadttheaters ist. Da gab es weiterhin das Quartett Jazzica, das mit Vibraphon, Baß, Gitarre und Schlagzeug in durchsichtigen Arrangements an das fast kammermusikalische Klangvorbild etwa eines Red Norvo anknüpft.

Den musikalischen Höhepunkt des ersten Abends bescherte zweifellos die Formation Carambolage mit den Saxophonisten Ekkehard Jost und Dirk Hülst, dem Trompeter Herbert Hellhund und Georg Wolf und Joe Bonica an Baß und Schlagzeug. Diese Gruppe vereinigt ein profundes Geschichtsbewußtsein mit solistischem Können in verschiedenen Stilkreisen, und beides mit jenem engagierten Unernst, der gegenwärtig das Verbindliche und Verbindende zu sein scheint, wenn es um die Frage geht, was aktueller Jazz sei. Carambolage führt vor, wie man sich bewegen kann, wenn man nach einer Antwort sucht: Man verschmäht nicht das Bekannte, vergewissert sich spielend seiner Grenzen; macht es zum Material ironischer Verarbeitungsweisen, die aber nicht destruktiv, sondern behutsam und reflektierend zu Werke gehen.

Auf betont unseriöse Weise aktuell ist die Musik des Frank Rühl Trio mit dem Schlagzeuger Johannes Oehlmann, Manfred Becker, der ein elektronisch verstärktes Akkordeon spielt und dem Gitarristen Frank Rühl. Sie geht den Möglichkeiten der New Wave nach, ein wenig in Richtung „Free Punk“, aber ohne düsteres Pathos, dabei sehr versessen auf Klangexperimente.

Eine sehr bemerkenswerte Formation ist das T & T-Quartet. Man merkt ihm eine eingehende Beschäftigung mit der Jazz-Geschichte an, und jeder hat da wohl auch seinen Lieblings-Stil gefunden, vielleicht auch mehrere nebeneinander, von Hardbop bis Garbarek und noch weiter. Daraus ist jedoch ein überraschend stimmiges Gruppenkonzept entstanden, strukturiert genug, um als etwas Selbständiges zu erscheinen, aber auch so offen, daß die verschiedenen Einflüsse durchsichtig bleiben und Raum zur Entfaltung haben. Dem auswärtigen Besucher demonstrierte der zweite und damit letzte Abend, daß in Gießen durchaus eigenwilliger und inter-



Scurrile, satirische und humorvolle Szenen: Zeno mit (v. l. n. r.) Johannes Oehlmann, Manfred Becker und Ellen Faupel
Foto: Hans Kumpf

essanter Jazz gemacht wird. Besonderen Anteil an dieser erfreulichen Tatsache hatten - erwartungsgemäß - die ehemaligen Mitglieder der Formation Grumpff. So machten Manfred Becker und Johannes Oehlmann mit Zeno nicht mehr auf Punk Jazz, wie sie es tags zuvor praktizierten, sondern auf Musiktheater. Scurrile, satirische und humorvolle Szenen spielten sich da ab: Einmarsch als ein mit Instrumenten reich behängtes Ein-Mann-Orchester, Free Jazz vom Cassettenrecorder, Erklimmen von Leitern. Dann die Rezitation von diversen und kontroversen Sprüchen über Jazz („Der Jazz ist keinesfalls sexuell, er ist die Musik der Seele und des Leibes“, „Jazz ist eine utopische Droge“, „Jazz ist eine allzu bequeme Form des Aufstandes“). Perkussionist Oehlmann hatte sich bereits in seinem Sammelbändchen „Jazzaz“ über einige Auswüchse in der Szene literarisch ausgelassen. Ellen Faupel fungierte außer als Sprecherin (und kreischender Sängerin) noch als Tänzerin. Mal persiflierend, mal kreativ improvisatorisch gelang ihr eine körperlich-gestische Umsetzung und Kommentierung der musikalischen Aktionen. Insgesamt erfrischendes zeitgenössisches Musiktheater mit nur wenigen Bezügen zur eigentlichen Jazztradition.

Gralshüter von genormter Jazztradition will bestimmt auch nicht die Big Band Chromatic Alarm sein. Leiter des Orchesters ist Ekkehard Jost, von Grumpff kommen außer Becker und Oehlmann auch Saxophonist Michael Schläper und Bas-

sist Georg Wolf. Neben „Fremdkompositionen“ (das vor über einem Jahrzehnt von Manfred Schoof für die German All Stars geschriebene „Hornsalt“) hatten auch Eigentitel („Dann doch lieber Putz machen“) Platz im Band-Repertoire. Und schließlich blieb viel Raum für solistische Exkursionen.

Vom Saxophon zum Piano wechelte Ekkehard Jost beim Trio Triangel, das den stimmlich sicheren Sänger Rüdiger Nakat begleitete. Großes Vorbild von dem routiniert auftretenden und Scat-Vokalisieren nicht verschmähenden „Nak“ ist, nicht ganz zu überhören, Ray Charles. Zuweilen unorthodox machten sich die Instrumentalisten über die Oldies von Jazz und Pop her.

Dominierend in der Moritat-Gruppe war Jörg Eichberger auf Sopran- und Tenorsaxophon. Durch Hineinsingen ins Instrument verstärkte er den intensiven Ausdruck. Bewunderer von Eichberger sehen in dem Talent gar einen jungen Ben Webster. Nicht weit über biederes Mittelmaß schien mir die Vorstellung des Quintetts Sequenz hinauszugehen. Dies bezieht sich zunächst einmal auf den eigenschöpferischen Aspekt, während die Musiker des dem lateinamerikanisierten Bop zugelegten Ensembles handwerklich sauber agierten. Bei den beiden letztgenannten Gruppierungen war am Schlagzeug Burkhard Wissemann, der sich übrigens als Profi versiert mit Klassik und Neuer Musik beschäftigt.

Jürgen Linke/Hans Kumpf

Jazz aktuell

Alles fein durchdacht

George Gruntz Concert Jazz Band

Man kennt das ja: der gestreßte (oder faule) Kritiker spart sich einen Festivalabend oder wenigstens eine Konzerthälfte. Später, an der Schreibmaschine, greift er dann unverzagt zum Programmheft, zur Presseinformation - oder einfach etwas aus der Luft. Nur die Wenigen, die bis zum Schluß und dauernd „da“ waren und auch noch den Nerv haben, den Bericht zu lesen, stutzen: Dieser Musiker, der da so gelobt wird („absolute Höchstform“), war doch wegen Erkrankung gar nicht aufgetreten, ja, und dieses so tiefeschürfend interpretierte Werk („gleichermaßen die Verwirklichung der Relativitätstheorie in der Musik“) war doch einer Programmänderung zum Opfer gefallen usw.! So weiter? Ach, zum Teufel mit dem Theater vom perfekten Jazzchronisten - ich bin während der Pause gegangen. Warum, davon später...

Teufel und Theater: Nach der Pause spielte George Gruntz in seiner Bühnenmusik zu Tankred Dorsts „Merlin oder Das wüste Land“ höchstpersönlich den Leibhaftigen, denn „den Teufel wollte ich einfach niemand zumuten, also mach' ich ihn selber. Ohne Zweifel ein vielbeschäftigter Mann: musikalischer Leiter am Zürcher Schauspielhaus, künstlerischer Leiter des Berliner Jazz-Festes, Komponist, Arrangeur, Musiker. Und überdies vollbringt er noch das Wunder, in Big-Bandfeindlichen Zeiten ein 18köpfiges Orchester seit Jahren mit wechselnder Besetzung am Leben zu erhalten: die George Gruntz Concert Jazz Band, die jetzt zum zweiten Mal im Berliner Quartier Latin gastierte.

Der RIAS war mit seinem Kunstkopf Ohrenzeuge und wird die Aufzeichnung in seiner Reihe „Jazz von nebenan“ demnächst ausstrahlen. Dann werde ich vielleicht auch den von Dino Saluzzis Bandoneon-Stimme getragenen Tango hören können, mit dem das Konzert (wie mir von verlässlicher Seite berichtet wurde) ausklang. Tango-Themen hat Gruntz schon seit zehn Jahren im Programm, jedoch präsentierte er sie auf der diesjährigen Tournee erstmals mit einem authentischen Interpreten - ein weiteres Indiz für die wachsende Popularität dieser Musik in Europa. Der Argentinier Saluzzi, verrät der Orchesterchef in lockerem Conferencier-Stil bei der Vorstellung seiner internationalen Besetzung, hatte die weiteste Anreise, und so eröffnet auch einer dieser „emanzipierten Tangos“ (Gruntz) das Konzert. Aber die vollen Bläsersätze, unterlegt von einer phonstarken Rhythmusgruppe, erdrücken den schwebenden

Klang des Bandoneons, die sensible Tanquistik des Solisten, der auf dem letzten Jazz-Fest bewiesen hatte, welch feingesponnenen Zauber er seinem Instrument zu entlocken vermag. Auch in den nachfolgenden Stücken räumen die Arrangements dem Bandoneon kaum Möglichkeiten der Profilierung ein, so daß es sich weitgehend mit der Rolle eines exotisch-schmückenden Beiwerks begnügen muß. Hier scheint noch Integrationsarbeit nötig zu sein, um die Möglichkeiten dieser interessanten Klang-Erweiterung wirkungsvoll nutzen zu können.

Eine ganz andere musikalische Welt voll ernster Dramatik öffnet sich, als Sheila Jordan die Arie „No one can explain“ aus der „World Jazz Opera“ vorträgt - einer Oper, die Rolf Liebermann bei George

Gruntz „bestellt, aber nie abgeholt hat“. Die Vokalistin besticht hier durch energiegeliche, kraftvolle Ausstrahlung und flexible Stimmführung, insbesondere in den phantasie reich gestalteten, ausge dehnten Seat-Passagen. Der Bogen des Gruntzschen Repertoires spannt sich jedoch noch weiter bis zu Jazz-Bearbeitungen Schweizer Volkslieder, die auch vor naturalistischen Klangbildern nicht zurückschrecken - zwischen Idylle und Dramatik wird hier Programmmusik vorgeführt. Den charakteristischen Sound der Concert Jazz Band formt das Blech in den unteren Frequenzregionen: die Tuba, wie maßgeschneidert für den kolossalen Howard Johnson, ebenso wie zwei Hörner und eine sonore Baßposaune, die ja im Jazz recht selten eingesetzt wird. Ernst-

Inspirator und Organisator, der dirigierend die Fäden zur Ausführung seiner musikalischen Ideen in der Hand hält: George Gruntz
Foto: Hyou Vielz



Ludwig Petrowsky, vom Orchesterleiter als „unser Konzertmeister“ tituliert, bringt in diesen Klangkörper die freien, intensiv-ausgereiften Improvisationen eines Musikers von immenser Kraft und Kreativität ein, die das hohe Qualitätsniveau des DDR-Jazz erneut unter Beweis stellen. Als Kontrapunkt zu Petrowskys konzentrierter, ernster Vortragsweise erweist sich der extrovertierte und humorvolle Gestus, mit dem sich Seppo Paakkunainen auf Saxophon und Flöten artikuliert. Ob allerdings beim Anblasen zweier Flöten durch die Nasenlöcher viel mehr herauskommt, als ein Überraschungseffekt und die Erheiterung der Zuhörer, sei dahingestellt. Sicher ist jedoch, daß der Finne mit seiner gelösten Spiellaune und seiner Fähigkeit zur aktiven Interaktion die Musik der Concert Band deutlich belebt. Die Rolle von George Gruntz in dieser Formation ist vornehmlich die eines Inspirators und Organisators, der dirigierend die Fäden zur Ausführung seiner musikalischen Ideen in der Hand hält, während sein Pianospiele (hier auf einem elektrischen Tasteninstrument) nicht mehr und nicht weniger als solides Hintergrundmaterial liefert. Seine Kompositionen und Arrangements sind fein durchdacht - vielleicht zu fein, als daß sich so richtig saftig-swingende Big-Band-Ekstase entfalten könnte, zumindest in der ersten Konzerthälfte. Nach der Pause ... aber ich wollte ja so nicht weitermachen. Also: Es war womöglich der heißeste Tag des Jahres und im nahegelegenen „Dionysos“ gab es kühlen Retsina und frische Salate, dazu eine ganz andere Musik - eine Verlockung, der der Rezensent nicht widerstehen konnte. George Gruntz und die Leser bittet er um Nachsicht.

Eberhard Janke

Jetzt im 25. Jahr:

Internationale Jazzkurse Remscheid

Ist der alte, verhängnisvolle Mythos: „Jazz ist nicht lernbar und darum nicht lehrbar“ immer noch existent? Jedenfalls: Die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung bemüht sich seit nunmehr bereits 24 Jahren (!) mit Erfolg um die Ausbildung und Fortbildung des musikalischen Jazz-Nachwuchses. Die Nachfrage ist alljährlich sehr groß. Viele Teilnehmer kommen mehrfach. Der Begründer der Remscheider Jazzkurse, Bruno Tetzner, engagierte bei der ersten Tagung im Jahre 1959 Klaus Doldinger und die „Feetwarmers“, seit 1963 wir-



Studiert seine Komposition „Blues with love“ mit Teilnehmern des Internationalen Jazzkurses Remscheid ein: Bobby Burgess (links)
Foto: Michael Sieber

ken Glen Buschmann und Joe Viera bei der Gestaltung der Jazz-Kurse organisatorisch und pädagogisch-künstlerisch mit. In diesem Jahr waren folgende 12 Dozenten tätig: Ack van Rooyen, Trompete, Bobby Burgess, Posaune, die Professoren Glen Buschmann, Klarinette, Saxophon, Herb Geller, Flöte, Saxophon, Joe Viera, Saxophon, die Pianisten Walter Norris und Jasper van't Hof, der Gitarrist Stefan Diez, der Bassist Adelhard Roidinger sowie Gerry Brown und Gerhard Laber, Schlagzeug, Perkussion, Axel Prasuhn, Gesang.

Somit hatte bei ca. 120 Teilnehmern jeder Dozent etwa 10 Studenten zu betreuen. Über den individuellen Instrumental- und Vokalunterricht hinaus wird in theoretischen Arbeitsgruppen Harmonielehre, Arrangement, Komposition angeboten. Das praktische Zusammenspiel wird in Combos verschiedenster Besetzungen bis zur Big Band ausgeführt.

Vielfältiges Informationsmaterial zu Noten, Büchern, Schallplatten, Instrumenten, Zeitschriften, zum Studium u. a. m. steht jedem Teilnehmer zur Verfügung. Darstellung und Vermittlung des Jazz in möglichst großer Bandbreite ist laut Anmeldeblatt Ziel des Jazzkurses und das wurde vor allem durch die verschiedenartigsten musikalischen Darstellungen während der anderthalbtägigen Abschlußkonzerte realisiert.

Die 26 vorgestellten Gruppen reichten von Blues über Swing bis zu Bop, Funk und Salsa. „Java jive“ (vgl. Manhattan Trans-

fer) wurde von der Vokal-Gruppe Axel Prasuhn mit Delikatesse und Humor durchgeführt. Adelhard Roidinger bot mit seinem Ensemble ein klangfarbenreiches, stark von der motivischen und harmonischen Entwicklung lebendes Stück: „Acid rain“, das an Kompositionstechniken von Ligeti erinnerte. Die türkische Blues-Sängerin özy überzeugte durch ihre Billie Holiday-Imitation. Sie wurde von Walter Norris sensibel und versiert am Klavier begleitet. Ack van Rooyen dialogisierte einfühlsam mit der Stimme der Sängerin. Die Sängerin Jutta Waldeck ist Neuzuwachs. Vom Dixieland kommend, machte sie mutig und voller Dynamik ihre ersten Seat-Versuche. Der Posaunist Bobby Burgess nannte sein Stück: „Blues with love“. Der Bhagwan-Jünger stellte seine Schüler lebenswürdig als „my trombone brothers and my teachers also“ vor. „Waltz of the sax“ (mit a) war vorbildlich von Joe Viera für Saxophon-Quintett nach Lennie Niehaus einstudiert. Mehrere Big Bands unter der Leitung von Bobby Burgess, Herb Geller, Walter Norris, Adelhard Roidinger, Ack von Rooyen standen im Abschluß-Teil auf dem Programm und erfreuten durch technischen Einsatz und jugendliche Vitalität. Der 17jährige Trompeter Thomas Heberer fiel durch seine brillante Technik auf.

Insgesamt eine bunte Palette verschiedenster Ausdrucks- und Stilformen, mit unterschiedlichem Können und Kommunikationsvermögen realisiert.

Ilse Storb

Jazz News

Das 11. Nationale **Jazzmusik** Seminar fand vom 25. Juli bis zum 5. August in Siena statt. Ungefähr 200 Teilnehmer aus Italien, der Schweiz und Deutschland waren gekommen. Zu den Dozenten der Seminare, die von der Associazione Siena Jazz veranstaltet werden, gehörten: Enrico Rava, Trompete. Ensemble, Giancarlo Schiaffini, Posaune, Leiter des Workshop Orchestra, Qianluigi Trovesi, Klarinette, Baßklarinette, Altsaxophon, Claudio Fasoli, Tenor- und Sopransaxophon, Tommaso Lama, Gitarre, Musiktheorie, Franco D'Andrea und Enrico Pieranunzi, Klavier, Bruno Tommaso, Baß, Ensemble, Bruno Biriaco, Schlagzeug, Ensemble, Giancarlo Gazdani, Arrangement, Big Band, Riccardo Zegna, Ensemble, und Marcello Piras, Gehörtraining, Geschichte des Jazz, Während des 9. Jazz Seminars wurde ein ständiges Orchester ins Leben gerufen, das aus ehemaligen Studenten besteht und immer wieder in Siena zu Proben zusammenkommt, bevor es Konzerte in ganz Italien gibt. Kontakt: Associazione Siena Jazz, Via Vallerozzi, 77, 1-53100 Siena, Tel. 4 75 52.

Das **Da Guggen Art Ensemble** gibt im Oktober Konzerte und Workshops im west- und süddeutschen Raum. Zur Gruppe gehören die Pianistin Claudia Binder, der Geiger Thomas Eckmann, der Gitarrist Michael Huhn, der Saxophonist Burkhard Kienzier, der Perkussionist Kalle Mews und die Fotografin und Gestalterin Edeltraut Wetzet. In einer Multia-Media-Performance werden Free Funk, Avantgarde- und Weltmusik zusammen mit Diaprojektionen zu einem neuen Klangbild geformt. Kontakt: Edeltraut Wetzet, Albrechtstr. 31, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/7 29 29.

„Grenzüberschreitungen“ in Wuppertal

Vom 6.-9. Oktober finden in Wuppertal die „Grenzüberschreitungen“ statt, ein Projekt, das internationale bekannte Wuppertaler Jazzmusiker, die rein improvisierter neuer Musik orientiert sind, mit „congenialen“ Kollegen aus verschiedenen Ländern der Welt und aus verschiedenen künstlerischen Bereichen zusammenführen soll. Die Veranstaltung wird von den Wuppertaler Musikern in Verbindung mit dem Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in NRW sowie dem Kulturamt der Stadt Wuppertal durchgeführt. Dabei soll eine „interdisziplinäre“ Zusammenarbeit versucht werden - derart, daß zum ersten Mal weltweit intermedial korrespondierende künstlerische Bereiche auf der Bühne zusammengeführt werden. Es werden u. a. teilnehmen: Tony Oxley, Derek Bailey, Phil Minton, Michel Waisvisz, Han Bennink, Mishka Mengelberg, Maarten van Regteren, Irene Schweizer, Walther Giger, Andrew Cyrille, Diamanda Galas, Tom Ehrlich, Fred Frith, Conrad und Johannes Bau-

Marion Brown wird unter dem Titel „Recollections“ im Oktober ein Buch bei J. A. S. Publikationen in Frankfurt als englische Originalausgabe vorlegen. Im Mittelpunkt werden vier Essays von Brown stehen, „A love supreme - The spiritual awakening of John Coltrane“, „Duke Ellington: Music is my mistress“, „Notes to afternoon of a Georgia faun“ und „The relationship between language & text, language & music in Afro-American songs“. Das Buch wird Tintenzeichnungen von Marion Brown enthalten, sowie Fotos von selbstgebaute Instrumenten, ein Interview, das Terence Beedle und Abi Schmitt geführt haben, zudem einige Notenbeispiele mit Originalkompositionen. Kontakt: J. A. S. Publikationen, Eschborner Landstr. 14, 6000 Frankfurt am Main 90, Tel. 06 11/78 13 27.

Jazzkurs der Jazzmusikerinitiative Hannover

Vom 7. bis 9. Oktober unterrichten Toto Blanke, Gitarre, Bernhard Mergner, Trompete, Herb Geller, Saxophon, Lothar Krist, Saxophon, Querflöte, Klarinette, Peter Ortmann, Klavier, Ede Brumund-Rüther, Baß, und Brüning von Alten, Schlagzeug, beim Jazzkurs des Herbstseminars der Jazzmusikerinitiative im Schulzentrum Spalterhals in Barsinghausen am Deister. Teilnehmen können alle Instrumentalisten und Sänger, die Interesse an einer Einführung in das Wesen der Jazzmusik und ihre speziellen Spielweisen und Techniken haben. Das Seminar enthält Instrumentalanweisungen, Referate über die Elemente der Jazzmusik wie Swing, Harmonik, Rhythmik, Improvisation und Aus-

er, Uli Gumpert, Ernst-Ludwig Petrowski, Toshinori Kondo, Yoshisaburo Toyozumi, Dudu Pukwana, Johnny Dyani, Peter Brötzmann, Rüdiger Carl, Peter Kowald, Detlev Schöenberg, der Maler Anton Bruhin, der Bildhauer Bernd Klötzer, die Dichterin Kazuko Shirai-shi, der Musikclown Teo Joling, der Tänzer Kazuo Ohno. Kontakt: Kulturamt der Stadt Wuppertal, Friedrich-Engels-Allee 83, 5600 Wuppertal 2.

Jazz-Kurs in Püttlingen/Saar

In der Zeit vom 2.-6. November führt die Musikschule der Stadt Püttlingen den 4. internationalen Jazz-Kurs durch. Das Unterrichtsprogramm umfaßt Rhythmik, Jazz-Theorie, Kompositionslehre, Instrumentation, Instrumentalunterricht, Gesangsunterricht, Improvisation und Gruppenmusizieren. Die Dozenten sind: Joe Viera, Saxophon, Theorie, Ensemble, Axel Prasuhn, Flöte, Gesang, Saxophon, Ensemble, George Morri-

5. Jazz Seminar der MI Braunschweig

Die Musikerinitiative Braunschweig e. V. führt vom 21.-23. Oktober ihr 5. Jazzseminar durch. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Alexander Spath, Gitarre, Uli Beckerhoff, Trompete, Lothar Krist, Saxophon und Flöte, Otto Wolters, Klavier, Siggi Busch, Baß, John English, Posaune und Hans Clauss, Schlagzeug, Percussion. Das Lehrangebot umfaßt Gruppenspiel, Instrumentalunterricht, Harmonielehre 1 und 2, Rhythmik 1 und 2, Gehörbildung und Improvisationslehre, zudem ist ein Teilnehmerabschlußkonzert geplant. Am 22. Oktober findet eine öffentliche Dozentensession im Freizeit- und Bildungszentrum statt. Teilnehmen können Anfänger und Fortgeschrittene. Gewisse Grundkenntnisse sowie spielerische Fä-

higkeiten sollten Voraussetzung sein. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 70,-. Da die Teilnehmerzahl begrenzt ist, wird um frühzeitige Anmeldung gebeten. Kontakt: Jürgen Niemann, Wolfenbüttler Str. 7, 3300 Braunschweig, Tel. 05 31/79 61 42.

Fred van Hove, bis Ende dieses Monats noch DAAD-Stipendiat in Berlin, stellte im Rahmen seiner Berlin Encounters im Flöz im Juni/ Juli vier verschiedene Formationen mit Berliner Jazzmusikern vor. Aus der Reihe fiel dabei sein Duo mit Friedemann Graef, MLBB 3 (Musica Libera Berliner Begegnung 3), das an einem Abend improvisierte Musik, „Jazz“ und Salon-Musik der 20er Jahre kontrastreich darbot. Desweiteren jammt Fred van Hove in einem Trio mit Franz de Byl und Klaus Wilmans (MLBB 2) und in einem Quartett (MLBB 4) mit Andreas Boje, Thomas Wiedermann und Manfred Kussatz. MLBB 1, ein Trio mit Fred van Hove (piano), Wolfgang Fuchs (soprano, bassclarinet) und Peter Hollinger (drums), wurde dabei von FMP-Produzent Jost Gebers aufgenommen und wird Ende des Jahres auf dem FMP-Label erscheinen.

Zum Abschluß seines halbjährigen Aufenthaltes in Berlin wird Fred van Hove vom 23.-25. September im Zehlendorfer „Haus am Waldsee“ ein großes musikalisches Abschiedsfinale geben. Eingeladen hat er dazu: Mark Charig, Radu Malfatti, Paul Rutherford, Phil Wachsmann, Maurice Horsthois, Peter Kowald, Wolfgang Fuchs, Peter Hollinger, Friedemann Graef, Thomas Wiedermann und Andreas Boje. Während dieses dreitägigen Meetings stehen sowohl Improvisationen als auch Kompositionen auf dem Programm.

Friedemann Graef ist der Leiter des Workshops für Bläser- und Percussionsensembles, der vom 24.-25. September in der Orange-rie in Berlin stattfindet. Die Teilnehmer, deren Zahl auf 20 beschränkt ist, werden dabei ein Ensemble bilden und unter Anleitung gemeinsam an einigen grundlegenden Problemen des musikalischen Zusammenspiels sowie an speziellen Kompositionen verschiedener stilistischer Bereiche arbeiten. Die Themengebiete der Übungen erstrecken sich auf avancierte Rhythmik, Intonation und Klangbalance, Dynamik, Harmonielehre, Artikulation und Improvisation in konventionellen und auch avantgardistischen Stilrichtungen. Alle Arten von Bläsern und Schlagzeugern sind willkommen. Voraussetzungen sind eine mehrjährige Praxis sowie Notenkenntnisse. Kontakt: Heimvolkshochschule Schloß Glienicke, Königstraße, 1000 Berlin 39, Tel. 0 30/8 05 10 54.

druck, sowie das Spielen der Teilnehmer in ad hoc zu bildenden Gruppen. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 65,-. Kontakt: Johannes Klose, Kirchwender Str. 7, 3000 Hannover 1.

Ali Haurand leitet ein Jazz-Seminar, das vom 30. September bis 2. Oktober an der Volkshochschule in Viersen stattfindet. Kontakt: Volkshochschule Viersen, Wilhelmstr. 12, Tel. 0 21 62/10 13 08.

Das **Jugend-Jazzorchester Baden-Württemberg** führt seine Herbst-Arbeitsphase in diesem Jahr vom 24.-28. Oktober an der Akademie Weikersheim durch. Unter der Leitung von Jiggs Whigham und Bernd Konrad, sowie dem Dozenten für Klavier und Rhythmus, Thomas Cremer, haben junge Musiker aus Baden-Württemberg Gelegenheit ihre musikalischen Kenntnisse zu erweitern und Erfahrungen in der Big Band Arbeit zu sammeln. Es können noch Teilnehmer aufgenommen werden. Sie sollten zwischen 15 und 21 Jahre alt sein und Fähigkeiten in Blattspielen mitbringen. Die Kostenbeteiligung beträgt DM 100,-. Im Anschluß an die Arbeitsphase wird das Jugend-Jazzorchester Baden-Württemberg am 28. Oktober ein Konzert beim Konstanzer Herbst geben. Kontakt: Marie-Luise Dürr, Bettäckerstr. 5, 7016 Gerungen, Tel. 0 71 56/2 42 50.

son, Trompete, Ensemble, Martin Schrack, Klavier, Ensemble, Gerd Meyer-Mendez, Baß, Ensemble, Stephan Diez, Gitarre, Ensemble, Hans Clauss, Schlagzeug, Ensemble, Bernd Lechtenfeld, Posaune, Ensemble. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 130,-, für auswärtige Teilnehmer besteht eine kostenfreie Übernachtungsmöglichkeit. Kontakt: Kulturamt der Stadt Püttlingen, Rathaus, 6625 Püttlingen.

Christine Jones wird im Herbst und dann wieder zu Weihnachten mit dem Gitarristen Peter Paul Skrepek und dem Pianisten Klaus Peter Schrammel eine Tournee unternehmen, bei der das musikalische Spektrum des Trinity genannten Trios sich von Spirituals, Liedern, Blues und bis zum Jazz erstreckt. Die Wiener Sängerin und Gitarristin hat mit ihrer Single „Schlaf, schlaf, schlaf“ derzeit einen guten Publikumserfolg. Kontakt: Christine Jones Trinity, Singerstraße 20/9, A-1010 Wien. **Jon Hendricks** präsentierte im Juli im Michael's Pub in New York seine neue Show, die „Reminiscing in tempo“ überschrieben ist. Mit Hendricks traten dabei auf: seine Frau, die Sängerin Judith Hendricks, die Vokalistin Stephanie Nakasian und Bob Gurland, sowie der Pianist David Leonhardt, der Bassist Murray Wall, der Schlagzeuger Clifford Barbara und der Tapdancer Cookie Cook.

Nana, das Quartett aus Köln, zu dem der Altsaxophonist Roger Hanschel, der Pianist Hans Lüdemann, der Bassist Rainer Linke und der Schlagzeuger Klaus Magges gehören, bietet zeitgenössische Musik, die in der Tradition sowohl europäischer Musik als auch des Jazz steht - zeitgenössisch in dem Sinne, daß nicht zuletzt die Einflüsse der letzten 20 Jahre in ihr enthalten sind. Im Herbst geht Nana bundesweit auf Tournee und nimmt eine Platte auf, die 1984 erscheinen wird. Kontakt: Hans Lüdemann, Thielstraße 25, 5000 Köln 30, Tel. 02 21/5 50 53 06.

Hans **Kumpf** beschäftigte sich in den letzten Monaten ausgiebig mit der Kombination von Musik mit Farben und Formen. Der Klarinetist machte bereits zwei Produktionen mit Ludwig Rehberg und seinem Video-Synthesizer „Videosizer L“. Außerdem war er bei happeningartigen Aktionen mit der Künstlergruppe „Hauptsach Fertich“ (Nürtingen) beteiligt. Im Juni gestaltete Kumpf zusammen mit dem Maler Hilmar Braun ein „Klang-Bild-Duo“, und zwar in der Kulturkneipe Monokel in Backnang. An diesem Abend wurden auch Kumpfs Videofilme gezeigt.

Count Basie live 1954 - unter diesem Motto steht die LP, die diesmal der italienischen Zeitschrift „Jazz“ in deren History-Reihe beigegeben wurde. Es handelt sich um Aufnahmen, die 1954 im Savoy Ballroom in Harlem gemacht wurden als die drei Jones - Thad, Reunald und Eddie - und die beiden Franks - Wess und Foster - zum Orchester gehörten. Heft 8/9 von „Jazz“ enthält auch den wie immer zu der LP gehörenden Einhefter „Count Basie special“. Anschrift von „Jazz“: Via Vitruvio 43, 20 124 Milano, Italia. Seinen 79. Geburtstag feierte der Count mit zwei Auftritten am 12. und 13. August im First City, einem neuen Club in New York. Bei dieser Gelegenheit sang wieder einmal Joe Williams mit der Basie Band. Unter den Geburtstagsgästen war John Hammond.

Trummy Young alive and well

Im Herbst Europa-Tournee

Fälschlich Totgesagte leben lange, heißt es. Man wünscht es dem amerikanischen Posaunisten Trummy Young, nachdem er in der vorigen Ausgabe des Jazz Podium irrtümlich als verstorben gemeldet worden ist. Quelle der Todesnachricht waren amerikanische Musiker, die beim Jazzfestival in Nizza Trummy Youngs Ableben als absolut sicher bezeichneten. Zu Unrecht, wie sich dann glücklicherweise herausstellen sollte. Wir bedauern den Irrtum, freuen uns

aber, berichtigen zu können, daß sich Trummy Young nach einem besorgniserregenden Herzinfarkt soweit erholt hat, daß er sich wieder aktiv musikalisch betätigen kann. Vom 10. Oktober bis zum 8. November wird er sich mit der „Tribute to Louis Armstrong“-Gruppe in Europa vorstellen. Mit ihm werden reisen: der Trompeter Billy Butterfield, der Klarinetist Peanuts Hucko, der Pianist Marty Napoleon, der Bassist Jack Lesberg und der Schlagzeuger Gus Johnson.



Kommt mit der „Tribute to Louis Armstrong“-Gruppe nach Europa: Trummy Young
Foto: Frank Knittermeier

Balance wurde im Mai bei einem Jazz Wettbewerb in der südfrazösischen Stadt Montpeller mit dem zweiten Preis ausgezeichnet. Im Oktober unternimmt die Gruppe eine Südfankreichtournee und wird auch Konzerte in Süddeutschland und der Schweiz geben. Das Quartett besteht aus dem Vibraphonisten Christoph Eidens, dem Alt-, Sopran-Saxophonisten und Baßklarinetisten Dieter Hermes, sowie dem Schlagzeuger Lud Brönneke. Kontakt: Dieter Hermes, Am Domacker 76, 4130 Moers, Tel. 0 28 41/3 11 84.

Pierre Courbois hat vor kurzem für Timeless eine Soloplatte aufgenommen, die unter dem Titel „Independence“ erscheinen wird. Der holländische Schlagzeuger arbeitet mit dem Jan Akkerman Trio, dem European Jazz Quintet, dem Waterland Trio, mit Jasper van't Hof im Duo sowie mit dem Trio „In 'n Out“, zu dem Sigi Busch und der Geiger Heribert Wagner gehören. Zudem wird Courbois im Herbst mit dem Gunter Hampel Reunion Quintett reisen. Kontakt: Pierre Courbois, Onderlangs 115, N-6812CHArnhem.

American Folk Blues Festival '83

Das diesjährige American Folk Blues Festival wird in memoriam Muddy Waters durchgeführt, der vor 20 Jahren mit dem AFBF Europa bereiste. Es werden sich vom 27. Oktober bis 18. November in Europa vorstellen: Louisiana Red and his Chicago Friends mit der Sängerin Blues Queen Sylvia, dem Gitarristen und Sänger Jimmy Rogers, dem ehemaligen Muddy Waters Pianisten Lovie Lee und dem Mundharmonikaspieler Carey Bell, der bereits zum 4. Mal zum AFBF gehört. Aus New York reist der Schlagzeuger Charles „Honey Boy“ Otis an, der durch Plattenaufnahmen mit Fats Domino, Ray Charles, Lionel Hampton, Chuck Berry, Lightnin' Hopkins u. a.

bekannt wurde und heute in der Bill Dicey Blues Band spielt. Es wurden zudem einige wichtige Solisten verpflichtet, die zum ersten Mal nach Europa kommen, so der Gitarrist und Sänger Larry Johnson aus Atlanta, Georgia, der Gitarrist und Sänger James „Sparky“ Rucker, der eine Entdeckung von Victoria Spivey ist und in diesem Sommer bereits beim Festival in Bern zu hören war, und der Gitarrist Lonnie Pitchford aus Leland, Mississippi, dessen Spezialität das Spiel auf einer elektrischen 'one-string-guitar' ist, der aber auch eine 6saitige Gitarre sowie einen E-Bass spielt. Kontakt: L + R Records GmbH, Kohlseeweg 4, 6072 Dreieich, Tel. (061 03) 62081/82.

Larry Blackshere wird sich im November wieder in Deutschland vorstellen. Mit dem Vibraphonisten reisen der Bassist James Kerwin und der Schlagzeuger James Reynolds. Kontakt: Dietlinde Gogl, Am Judenbroich 16, 5020 Frechen, Tel. 0 22 34/1 51 48.

Beim **Fifth Annual New York City Festival** traten u. a. vom 11. - 16. Juli im Citicorp Center auf der Lexington Avenue auf: Louis Haynes, Richard Williams, Harold Vick, Bill Hardman, Junior Cook, Vera Auer, Sheila Jordan sowie Dizzy Reece, der Gründer und Produzent des Festivals.

Jazzfilme von Hampton Hawes mit Sonny Criss, Teddy Edwards und Harry „Sweets“ Edison, dem Zoot Sims Quartett, dem Shelly Manne Quartett mit Hampton Hawes, Bob Cooper und Ray Brown sowie dem Les McCann Trio werden am 22. September im National Film Theatre in London gezeigt werden. Die Filme werden in Europa von der TCB Releasing Ltd. vertrieben, die sich auf Jazz- und Bluesfilme spezialisiert hat und im Oktober ihr 10jähriges Bestehen feiern kann.

Pingala wählen der Saxophonist und Flötist Volker Katt, der Saxophonist und Percussionist Christian Dzilak und der Schlagzeuger Martin Blume als Namen für ihr New Jazz Trio, das Einflüsse afrikanischer und asiatischer Musik verarbeitet. Kontakt: Martin Blume, Hustadttring 65, 4630 Bochum, Tel. 02 34/70 55 78.

Mosaic Records, die kürzlich von Michael Cuscuna und dem ehemaligen Blue-Note- und Warner-Bros-Mitarbeiter Charlie Lourie gegründete Plattenfirma, hat sich auf die Herausgabe von Schallplattenkassetten mit Wiederveröffentlichung wichtiger Aufnahmen großer Jazzmusiker spezialisiert. Die Kassetten, die in begrenzter Auflage erscheinen, werden durch Postversand vertrieben. Mosaic legte bisher drei Kassetten vor, so „The complete Blue Note recordings of Thelonious Monk“, „The complete Pacific and Capitol recordings of the original Gerry Mulligan Quartet and Tentette with Chet Baker“ mit 15 bisher unveröffentlichten Aufnahmen und „The complete Blue Note Recordings of Albert Ammons and Meade Lux Lewis“. Kontakt: Mosaic Records, 1341 Ocean Avenue, Suite 135, Santa Monica, Ca. 90401, Tel. 213/395-81 50.

Leonard Jones übernimmt mit dem Altsaxophonisten Joe Malinaga, dem Alt- und Tenorsaxophonisten Idris Ackamoor, dem Pianisten Johnny „Manhattan“ Taylor und dem Schlagzeuger King Mock im November eine Tournee durch Deutschland, Österreich, die Schweiz und Griechenland. Kontakt: Leonard Jones c/o Nolte, Winzererstr. 96, 8000 München 40, Tel. 0 89/3 08 40 68 oder 76 66 87.

Jazz News

Helge Schneider, dem Mülheimer Tenorsaxophonisten, Sänger und Tänzer, wurde der Ruhrpreis für Kunst und Wissenschaft der Stadt Mülheim/Ruhr verliehen. Schneider macht als Komponist und ausführender Musiker von Filmmusik von sich reden. Sein letzter Beitrag diesbezüglich ist seit dem Frühjahr 1983 mit dem Spielfilm „Ulisses“ auf Welttournee. Schneider hat ein Jazz-Quartett aufgestellt, das bei alten Auftritten ohne Zuhilfenahmen von elektroakustischen Übertragungsmitteln arbeitet. Mit dem Tertsaxophonisten und Sänger spielen der Vibraphonist und Marimbaphonist Stefan Bauer, der Bassist Rudi Contra und der Schlagzeuger Peter Thoms. Kontakt: Helge Schneider, Holzstraße 21 (Hinterhof), 4330 Mülheim/Ruhr, Tel. 02 08/42 86 62.

Peter Ponzol trat im August mit Joe Gallivan im Bim Huis und Melk Weg in Amsterdam auf und unterrichtete beim 1. Internationalen Jazz Workshop in Rottenburg am Neckar. Vor kurzem legte Ponzol unter dem Titel „Conversations“ bei View Records eine Platte mit Art Resnick vor. Kontakt: Peter Ponzol, Marbachweg 322, 6000 Frankfurt 1.

Attila **Zoller** stellte sich mit seinem Trio beim 2. Charles Purinton Memorial Jazz Concert in Newfane vor. Der bei dem Konzert erzielte Reingewinn in Höhe von 1000 Dollar floß dem Leyland und Gray Union High School Musikfundus zu. Das Geld wird dafür verwendet, musikalisch besonders begabte Schüler zu unterstützen.

Jazzon geht im Herbst 1983 wieder auf Tournee. Das Trio, das aus dem Gitarristen Bertold Gnichwitz, dem Bassisten Volker Heinze und dem Schlagzeuger Claus Gnichwitz besteht, wird gelegentlich durch den isländischen Saxophonisten Magnus D. Baldursson erweitert. Kontakt: Claus Gnichwitz, Flo-towstr. 10, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/81 38 03.

„F“ steht für eine Jazz-Formation von 5 Musikerinnen, die seit ca. 1½ Jahren gemeinsam auftreten. Sie bieten modernen Jazz, z. T. mit Einflüssen aus der lateinamerikanischen Musik, und gestalten ihr Programm mit Eigenkompositionen und Stücken anderer Kölner Musiker. Zu „F“ gehören: Heike Röllig, Tenor- und Sopransaxophon, Monika Haas, Altsaxophon, Susanne Schröder, Gitarre, Ulla Oster, Baß, Marianne Steffen-Witek, Schlagzeug. Kontakt: Inge Broska, Gneisenaustr. 25, 5000 Köln 60, Tel. 02 21/7 60 47 93.

Crossing, das Quartett, das aus dem Pianisten Klaus Ignatzek, dem Vibraphonisten Florian Poser, dem Bassisten Ede Brumund und dem Schlagzeuger Heinrich Hock besteht, hat eine Platte aufgenommen, die im Herbst unter dem Titel „Airballoon“ erscheinen wird. Das Quartett wird im November auf Tournee gehen. Kontakt: Brigitte Holzberger, Quellenweg 71, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/7 28 83.

Michael Moss stellte sich im Juli allein, mit dem Gitarristen Mel Merrill, dem Bassisten John Shea sowie mit seiner Gruppe Pyramid im „President's Wedding“ in Catskill, N. Y. vor. Der Klarinettist, Saxophonist und Flötist legte bei Fourth Stream Records bisher drei Platten unter seinem Namen vor, zudem machte er Aufnahmen mit dem Trio Pyramid, zu dem neben ihm noch der Geiger Mikko Mikko-la und der Bassist John Shea gehören. Kontakt: Michael Moss, 4th Stream Records, 192 Avenue of the Americas No. 2 R, New York, N. Y. 10013, Tel. (212) 925-1712.

Das **Voss-Ignatzek Duo** mit dem Pianisten Klaus Ignatzek und dem Saxophonisten Jochen Voss wird Ende September, Anfang Oktober wieder auf Tournee gehen. Kontakt: Brigitte Holzberger, Quellenweg 71, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/7 28 83.

Otto Wolters hat kürzlich seine erste Platte als Solopianist aufgenommen. Sie enthält ausschließlich eigene Kompositionen und wird Ende des Jahres unter dem Titel „Innovation“ vorgelegt werden. Kontakt: Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof.

Black Beauty, White Heat ist der Titel eines Bildbandes, der den klassischen Jazz der Jahre 1920-1950 zum Inhalt hat und bei William Morrow, New York, erschien. Er ist unterteilt in 9 Kapitel: New Orleans, Chicago, New York, Kansas City, California, „Crow Jim Europe“, Jazz on Film, Swing, Modern und enthält 1500 Fotos. Die Fotos stammen von Frank Driggs unter Mitarbeit von Harris Lewine.

Pohl Musik wird im Herbst eine neue Platte unter dem Titel „In flagranti“ bei AufRuhr Records herausbringen und im Oktober und November auf Tournee gehen. Kontakt: AufRuhr Records, Mozartstr. 4, 4690 Herne 2, Tel. 0 23 25/79 83 83.

Ein **Bluesmeeting** soll im September im Opossum in Homburg-Enöd stattfinden. Kontakt: Michael Wack, Gartenstr. 24, 6660 Zweibrücken, Tel. 0 63 32/1 23 62.

Günter Schifter, Wiener Schallplattensammler und Gestalter von Rundfunksendungen am ORF, konnte kürzlich seine siebenhundertste Sendung „Music Hall“ moderieren, in der ausschließlich Schellackplatten zu Gehör gebracht werden. Vor kurzem machte Schifter einen jazzhistorisch bedeutsamen Fund, es wurden zahlreiche Privataufnahmen aus den Jahren 1942-1949 von Ernst Landl, Herbert Myttele, der Hallo Swing Big Band von Ludwig Babinski, des Wiener Tanzorchesters von Horst Winter, des Rudi Reindl Septetts, Hans Kollers Hot Club Vienna sowie des Sängers und Pianisten Johnny Highsmith entdeckt. Günter Schifter und Klaus Schulz planen, daraus einen längst fälligen Sampler mit historischem Jazz aus Österreich herauszubringen.

Jimmy Rowles stellte sich mit seiner Tochter, der Flügelhornistin Stacy Rowles, im Juli im Village Vanguard in New York vor. Stacy Rowles machte sich bereits als Mitglied der kalifornischen Frauenjazzgruppe Maiden Voyage sowie mit einem eigenen Quintett einen Namen.

Benny Carter spielt Anfang Juli einige Tage im „Sweet Basil“ in New York. Der Altsaxophonist brachte zu diesem Engagement den Pianisten Norman Simmons, den Bassisten Lyle Atkinson und den Schlagzeuger Ronnie Bedford mit.

Die **Hot Hessen Dixi Dogs**, die Wiesbadener Oldtime Formation, hat als neues Bandmitglied, den amerikanischen Rhythm and Blues Sänger und Mundharmonikspieler Lee Reed gewonnen. Kontakt: Hot Hessen Dixi Dogs, c/o Wolfgang Sommer, Schuppstr. 40, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/ 54 03 62.

Die **Lahn River Jazzband** aus Hessen kann ihr 10jähriges Bestehen feiern. Mehrere Fernsehauftritte, Rundfunksendungen und eine Langspielplatte gehören zur Geschichte der Gruppe. Als ihren bisher schönsten Erfolg bezeichnet die hessische Dixielandband das gemeinsame Tournee-Konzert mit Chris Barber, Acker Bilk und der Dutch Swing College Band und der Auftritt in der ZDF-Drehscheibe. Das Repertoire der 1973 in Gießen gegründeten Band reicht vom New Orleans Jazz bis hin zu Stücken von Duke Ellington. In der kommenden Saison gehört die „Swing-Group Wiesbaden“ mit der Sängerin Jutta Waldeck als „Band in der Band“ zum festen Bestandteil der Lahn River Jazzband. Die Mitglieder der Lahn River Jazzband im Jubiläumsjahr sind: Werner Rehm, Trompete, Flügelhorn, Dick Praag, Posaune, Loca Stiplosek, Klarinette, Walter Peter Turczak, Banjo, Gitarre, Hans Beck, Baß, und Bernhard Gauer, Schlagzeug. Kontakt: Walter Peter Turczak, Postfach 2707, 6330 Wetzlar, Tel. 0 64 73/26 53.

Jazz-Liv(f)e Rosenheim nennt sich der kürzlich neu gegründete Jazz-Club in Rosenheim, in dem bislang junge Profis aus der Münchner Jazz-Szene auftraten. So stellte sich jüngst das Quintett des Trompeters Peter Tuscher vor, zu dem der Tenorsaxophonist Hermann Martlreiter, der Pianist Thomas Bauer, der Bassist Martin Zierold und der Schlagzeuger Thomas Stötzer gehören.

Mic Oechsner hat sein Quartett neu besetzt. Mit dem Münchner Jazzgeiger spielen jetzt der Pianist Paul Grabowsky, der Bassist Daniel Anderson und der Schlagzeuger Thomas Stötzer. Die Gruppe ist in dieser Besetzung im September und November auf Tournee und wird anschließend eine Platte aufnehmen. Kontakt: Mic Oechsner, Bergerwaldstr. 49, 8000 München 82, Tel. 0 89/42 41 74.

Mary Lou Williams wurde kürzlich in einem insgesamt 130 Stunden umfassenden Jazz-Programm von der Radiostation WKCR-FM der Columbia Universität in New York geehrt.

Götz Tangerding, Münchner Pianist und Schüler von George Russell, will ab Oktober Unterricht im lydisch-chromatischen Konzept geben. Kontakt: Götz Tangerding, Verdrstr. 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/8 11 72 61.

Elly Wright unternimmt Ende September mit dem kanadischen Pianisten Steven Reich, der nun wieder in Berlin lebt, eine Österreich-Tournee. Kontakt: Elly Wright, Waltergasse 3/2/10, A-1040 Wien.

Die **Swiss-Jazz-School-Big Band**, eine 16köpfige Formation, bestehend ausschließlich aus Schülern der Berufsschule der Swiss-Jazz-School unter Leitung von Umberto Arlati, gewann beim 18. Jazz Festival in San Sebastian im internationalen Wettbewerb den 1. Preis. Die Big Band erhielt eine Einladung zum Jazz Yatra Festival nach Bombay im Januar 1984. Der italienische Posaunist Danilo Moccia erlangte den Solistenpreis des Jazz Festivals in San Sebastian. Kontakt: Klaus-Werner Pusch, Bannholzweg 10, 6903 Neckargmünd 2, Tel. 0 62 23/32 96.

Beim **Actual Festival '83**, das vom 23.-28. August im ICA Theatre in London stattfand, stellten sich vor: Fred Frith, Steve Lacy, Bill Potts, Mal Waldron, Keith Tippett, Iskra 1903, Talisker und das Spontaneous Music Ensemble.

Cohn-Action nennen der Saxophonist, Flötist und Klarinettist Pit Kinzer und der Trompeter und Flügelhornist Günter Stahlhacke ihr Free Music Duo, in das auch der Bamberger Fotograf Werner Kohn integriert ist. Kontakt: Günter Stahlhacke, Karolinenstr. 6, 8600 Bamberg, Tel. 09 51/5 55 91.

Spacecake nennt sich eine neue Gruppe um den Keyboardspieler Christian Knobel, zu der noch der Saxophonist Stefan Hugi, der Gitarrist Fred Casimir, der Bassist Harry Brehm und der Schlagzeuger Martin Fuchs gehören. Das Quintett orientiert sich an der „Free-funk-no-wave“-Bewegung. Kontakt: No wave music production, c/o Christian Knobel, Starckenstr. 1, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/2 56 06.

Allamagoosa Duo - unter diesem Namen musizieren der Gitarrist Rudi Kömer und der Pianist Matz Claus. Sie bezeichnen ihre Musik als eine lockere Mischung aus Kneipen- und Konzertmusik, die viele Eigenkompositionen umfaßt. Kontakt: Matz Claus, Katharinenstr. 8, 7300 Esslingen, Tel. 0711/31 7413.

Christoph Spendet hat zusammen mit Wolfgang Schlüter, Adelhard Roidinger und Ralf Hübner eine Platte für MPS produziert, die unter dem Titel „September memories“ erscheinen wird. Das Schlüter/Spendel Duo hat 1982 eine Produktion mit dem Sinfonie Orchester des NDR aufgenommen, die in Kürze als Platte vorgelegt werden soll. Im Frühjahr 1984 wird das Duo auf ausgedehnte Mitteleuropa-Tournee gehen. Der Pianist hat sein Trio neu besetzt, er spielt jetzt mit Adelhard Roidinger und Kurt Billker. Es wird vom 23. September bis 15. Oktober auf Deutschlandgastspielreise sein. Mitte September wird die Spendel Solo-Platte „Live in Kaarst“ in limitierter Auflage erscheinen. Kontakt: Peter Koppenhöfer, Tel. 02 28/67 78 26.

Puls 5 ist der neue Name der ehemaligen Axel Kottsieper Trinity. Die Gruppe, die in der Besetzung Axel Kottsieper, Percussion, Arni Arnold, Vibraphone, Kornett, Percussion, Wolfgang Schleif, Bass, Fritz Huber, Alt-, Tenor-, Bariton-saxophon, Andreas M. Hermes, Flöte, Bassklarinette, Sopran- und Altsaxophon, spielt, legte jetzt unter dem Titel „Riesenfelder“ ihre erste Platte bei dem neuen Plattenlabel der FMP „Uhlklang“ vor. Puls 5 geht im Oktober auf eine ausgedehnte Deutschlandtournee und wird u. a. auch bei den Leverkusener Jazztagen zu hören sein. Kontakt: Axel Kottsieper, Rinckla-keweg 9, 4400 Münster, Tel. 02 51/78 84 95.

Beim Jazzkonzert der Donaueschinger Musiktage, das am 15. Oktober in der Baar-Sporthalle in Donaueschingen stattfindet, werden sich der „Vocal Summit“ mit Jeanne Lee, Jay Clayton, Lauren Newton, Urszula Duziak und Bob Stollhoff sowie der Köln Society Workshop unter der Leitung von Ronald Shannon Jackson vorstellen. Der Vocal Summit, der auf Initiative von Joachim Ernst Berendt erstmals zum New Jazz Meeting Baden-Baden im vergangenen Jahr zusammenkam, dann in Moers beim Festival auftrat, wird die bisher erreichten Resultate weiterentwickeln. Hauptzweck der Begegnung ist es Ensemble-Klänge für den neuen, gesungenen Jazz zu finden, die denen des instrumentalen Jazz adäquat sind. Die Big Band Köln Society Workshop wird aus Mitgliedern des Kölner Jazz Hauses gebildet, das im vergangenen Jahr den vom Land Rheinland-Pfalz und dem Südwestfunk gemeinsam gestifteten Jazzpreis erhalten hat. Shannon Jackson erhält dabei die Möglichkeit, seine Vorstellungen, die er bisher in den USA nur mit kleinen Gruppen realisieren konnte, auf ein größeres Ensemble zu übertragen und weiterzuentwickeln.

Beilagenhinweis

Dieser Ausgabe liegt ein Prospekt vom Time Life International bei.

Arni Arnold hat unter dem Titel „Die Lava ist kein Feind“ eine Solo-Cassette produziert, auf der er sich mit vielfältigen Mallett-Instrumenten, Monochord, Zither, Percussion und präpariertem Kornett vorstellt. Kontakt: Arni Arnold, Diepenbrockstr. 28, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 64 49.

Trommeln in der Nacht - diesen Namen wählten die Trommler, Percussionisten, Vibraphonisten und Vokalistin Willi Kellers, Arni Arnold, Axel Kottsieper und Dietrich Rauschtenberger für ihr neues Quartett, das im Spätherbst Konzerte geben wird. Kontakt: Arni Arnold, Diepenbrockstr. 28, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 64 49.

Harmssen/Voss Duo nennen der Bremer Gitarrist, Keyboardspieler und Komponist Uli Harmssen und der Oldenburger Saxophonist Jochen Voss ihre Gruppe, die harmonischen Jazz spielt. Das Duo befaßt sich auch mit einer Synthese aus elektronischer Musik und dem Naturton von Saxophonen. Die Formation wird noch in diesem Herbst ihre erste Platte vorlegen und auf Gastspielreise durch Deutschland gehen. Kontakt: Gallmeister-Heaton Art Bureau, Alfelderstr. 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/44 07 94.

Don Ewell, Pianist im Waller-Morton-Stil, starb am 9. August in einem Hospital in Florida an Lungenentzündung. Ewell, der mit Musikern wie Muggsy Spanier, Sidney Bechet, Jack Teagarden spielte, viele Solokonzerte gab, über 100 Plattenaufnahmen machte und im Herbst eine Europa-Tournee unternehmen wollte, war 66 Jahre alt.

Lubo D'Orio, der Berliner Band-leader und Klarinettist, starb im vergangenen Juli. D'Orio war um 1930 nach Berlin gekommen und hatte zunächst bei Juan Llossas, später bei Fritz Weber und 1938 bei Günther Herzog gespielt. Von 1939 bis 1944 leitete er eine Swingband im „Uhländ-Eck“ in Berlin und förderte junge Talente (so u. a. Helmut Zacharias), trat 1944-45 im Berliner „Cafe Leon“ auf und war danach für US-Clubs tätig, produzierte Schallplatten mit Big Band Swing und war seit den 50er Jahren in öffentlichen Konzerten, Shows und diversen Berliner Etablissements als Bandleader tätig.

Reto Weber ist im September zusammen mit dem Zauberspieler Djamchid Chemirani und dem afrikanischen Percussionisten Nana Twum Nketia in Deutschland, der DDR und in der Schweiz zu hören. Das Trio, das unter dem Namen Reto Weber Percussion Orchestra auftritt, wird auch eine Schallplatte produzieren. Kontakt: Max Stamm, Postfach 217, CH 2540, Grenchen.

Peter Kowald, hielt sich 2 Monate in Japan auf und gab dort 30 Konzerte solo, als Mitglied des Toshinori Kondo Quartetts sowie mit dem 78jährigen Tänzer Kazuo Ohno, der Dichterin Kazuko Shiraishi und dem Saxophonisten Keizo Inone. Nach der Mitwirkung bei den Wuppertaler „Grenzüberschreitungen“ geht Kowald im Trio mit Peter Brötzmann und Andrew Cyrille auf Europatournee. Kontakt: Peter Kowald, Luisenstr. 116, 5600 Wuppertal 1, Tel. 31 34 34.

Heinz Becker, aus der DDR stammender Trompeter, hat in Wuppertal unter dem Namen „Transition“ eine Gruppe aufgestellt, die Ende November, Anfang Dezember in Deutschland unterwegs sein wird. Zu Transition gehören neben Becker: Gerd Dudek, Saxophone, Peter Kowald, Bass, Barry Altschul, Schlagzeug. Kontakt: Heinz Becker, Schneiderstr. 7, 5600 Wuppertal 1, Tel. 30 76 45.

JAZZPADIUM

E 1315 EX

Nr. 10/XXXII Oktober 1983
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

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

Sun Ra



7600 OFFENBURG

KUHLAEGGER 24

KIRNER, WILFRIED

6368203

901

02-45

**Totales Engagement für
Total Musik**

Chris Hinze



Foto: Jörg Werft

Chris Hinze kann jetzt gleich zwei Jubiläen feiern: einmal das 15jährige Bestehen seiner Combination, und zum anderen das dreijährige Bestehen seiner Plattenfirma Keytone.

Die Jubiläumstournee der neuen Combination beginnt am 1. Oktober und endet am 6. November, führt durch Deutschland und die Benelux-Länder und wurde von Chris Hinzes Büro organisiert. Diese Ausgabe der Combination ist im Gegensatz zu den früher speziell auf Fusion und Rock-Jazz ausgerichteten Formationen stärker auf den Jazz konzentriert. Mit dem Flötisten werden der Gitarrist Sigi Schwab, der Bassist John Clayton, der Schlagzeuger Danny Gottlieb und der Percussionist Trilok Gurtu reisen. Mit dem amerikanischen, in Utrecht beim Sinfonieorchester arbeitenden John Clayton ging Hinze schon im letzten Jahr auf eine Tournee seiner Gruppe Friends und dort lernten sich die beiden bestens kennen. Hinze erzählt: „Es war jeden Abend eine Lust, mit ihm zu musizieren. Seine Bogenführung ist wunderbar und es gibt für mich keinen Bassisten auf der Welt, der dieses Talent in so reichem Maße hat. Ich sage das bei allem Respekt vor den Großen. Und weil Sigi sich darauf versteht, auf der Gitarre eine Basis für die Musik zu liefern, kann John schön in der Mitte streichen.“

Hinze hat im Lauf der Jahre bei seinen Rock-Jazz ausgerichteten Combination Formationen immer stärker gespürt, daß er als Flötist dabei merklich in den Hintergrund trat und das nicht nur allein durch die Lautstärke. „Du kannst dabei fast nicht das musikalisch aussagen, was du zu sagen hast“, gesteht er, „weil die Musiker um dich herum dir kaum Gelegenheit geben, den Spannungsbogen der Musik aufzubauen. Du gehst einfach schon durch den Lärm um dich herum kaputt.“ Die jetzige Ausgabe der Combination wird ihm eine viel größere Bandbreite der Ausdrucksmöglichkeiten bieten, nicht allein in der Dynamik, auch in der Verschiedenartigkeit der Musik. Die Rock-Jazz-Formation legte ihm eher eine Beschränkung in der Wahl der musikalischen Mittel auf. Total Musik nennt Hinze seine Musizierhaltung, die alles offenläßt.

Insgesamt hat die Hinze Combination schon 9 Platten veröffentlicht, den größten Erfolg erlebte sie im Juli 1978 beim Montreux Festival, bei dem sich der Flötist den Titel „Magier von Montreux“ einholte. Die Platte ist unter dem Titel „Summer dance“ bei Hinzes eigener Plattenfirma Keytone wieder erhältlich. Während der Herbsttournee wird die 10. Platte der Combination produziert. Es soll eine Live-Platte werden und Hinze wählt dafür aus vier

Konzertabenden die Höhepunkte aus. Hinze bereitet für die Tournées immer wieder neue Musik vor, so hat er für die Neuauflage der Combination eine Suite geschrieben, die er zuerst mit Sigi Schwab vollends ausarbeitete und einstudierte. „Wenn wir beide die Musik gut spielen können, dann läuft die Sache, die anderen ziehen dann mit, es sind alles hervorragende Musiker und sie wissen, was sie machen müssen. Der schwierigste Teil ist es, daß Sigi und ich das bewältigen, was wir aufgeschrieben haben“, erklärt Hinze.

Schon von der Besetzung her läßt die neue Combination eine Menge reizvoller Kombinationen zu und Hinze hat das Programm so konzipiert, daß sich jeder Beteiligte so darstellen kann, wie er möchte, ob solo, im Duo oder im Trio. Enormen Beifall konnte z. B. John Clayton immer dann einheimsen, wenn er seinen neuen Blues vorführt, in dem er sich in ein Zwiegespräch mit seinem Baß einläßt. John und der Baß gehen miteinander aus, trinken zusammen einen über den Durst und schließlich ist es der Baß, der den Mann nach Hause geleiten muß. Als die beiden schwankend vor der Haustüre stehen, reagiert die Frau Claytons zornig, sie macht beiden böse Vorwürfe. John und der Baß drehen sich auf dem Absatz her-

um und ziehen von dannen im Blues. „Wenn die Tour gut läuft und die Musik uns allen Spaß macht“, führt Hinze aus, „dann wäre sie eine gute Basis, von der aus wir weitere Unternehmungen planen könnten. Ich habe Einladungen nach Indonesien und Singapur bekommen, ebenso nach Australien. Diese Combination wäre die richtige Formation, um sich da vorzustellen. Ich habe auch fünf Jahre lang nicht mehr bei Sommerfestivals gespielt, das würde ich 1984 gerne wieder einmal vermehrt machen.“

Früher war Hinze mit seiner Combination ständig auf Tournee, doch dann wurde es ihm zuviel und er gelangte an den Punkt, da er spürte, daß ihn ein Übermaß an Organisation und Kleinkram daran hinderte, sich musikalisch weiterzuentwickeln. Als er sich vorübergehend in den USA niederließ, kam ihm die Idee, all seine Unternehmungen in Blöcke aufzuteilen und sich in dem jeweils dafür freigehaltenen Zeitraum auch wirklich intensiv und mit Lust und Liebe dem entsprechenden Aufgabengebiet zu widmen. Neben der Combination arbeitet er regelmäßig mit seinen Friends, dem Ensemble, das ihm von vornherein den Freiraum ließ, alle nur möglichen Arten von Musik zu spielen. Die Spanne reichte von Jazz-Standards über Fusion bis zu jazzgerecht dargebotener Barock-Musik. Es reizte ihn, klassische Musikelemente in die Musik der Friends miteinzubeziehen, weil er darin eine Fortsetzung seiner früheren Klassik-Projekte mit Musik von Vivaldi oder Telemann sah und ihn die Frage interessierte, ob es ihm möglich sei, so virtuose Musik auch live und nicht nur im Studio zu bieten. Die Friends Formation ist aber jetzt zunächst einmal auf Eis gelegt, da zwischenzeitlich das Duo mit Sigi Schwab hinzugekommen ist, das ebenfalls Hinzes Klassik-Intentionen teilweise abdeckt.

Breitgefächerte Skala: Duomusik

Das Duo mit dem Gitarristen Sigi Schwab entstand praktisch durch Zufall. Die beiden kannten sich schon ein Jahrzehnt lang durch gelegentliche Treffen bei Studioproduktionen. In den Produktionspausen ergab es sich dann einmal, daß die beiden miteinander im Duo Musik machten. Und sie verstanden sich auf Anhieb so ideal, daß der Wunsch aufkam, diese Treffen bewußt herbeizuführen und zu erfahren, wie das Publikum darauf reagieren würde. Schon von Anfang an war die Ausdrucksskala der Duomusik breit gefächert, sie beinhaltet Folklore, Gospelanklänge, Klassik und auch Free Jazz Elemente, und sie ist schon deshalb recht lebendig, vielfarbig und bietet immer wieder neue Überraschungen.

Bevor dann Hinze und Schwab sich das erste Mal der Öffentlichkeit stellten, arbeiteten sie zwei Tage die Musik bei Schwab zu Hause in seinem Studio aus, doch ver-

gingen dann noch Monate, bis sie gemeinsam auftraten. Erst kurz vor ihrem Debüt in München machten sie sich während der Anfahrt Gedanken darüber, was sie wohl spielen würden. Sigi Schwab hatte immerhin vorgebaut und legte eine Kassette mit der Musik auf, die die beiden vor Monaten ausgearbeitet, jetzt aber nicht mehr genau im Kopf hatten. Unter anderem war da ein sehr schönes Thema dabei, das sich praktisch bei den gemeinsamen Proben wie von selbst ergeben hatte und das sie dann gemeinsam im Auto beim Anhören der Kassette mitsangen, bis sie es auswendig im Kopf hatten. Sie fuhren damals in einem großen geräumigen amerikanischen Wagen, der es zuließ, daß Sigi hinten bequem sitzen und Gitarre spielen konnte, Chris hatte vorne neben dem Roadie, der den Wagen steuerte, Platz genommen und konnte so Flöte blasen. Mit Klebeband hatten die beiden ihre Noten in Sichtweite aufgehängt, so daß sie dann schließlich während der stundenlangen Autofahrt das ganze Abendprogramm fixieren und einstudieren konnten. Der erste Auftritt des Hinz-Schwab Duos erfolgte im Memoland in München und wenn beim Debüt das Lokal nur halbbesetzt war, so füllten es am zweiten Abend die Besucher fast völlig und am dritten hatte sich schon vor Beginn eine lange Menschengruppe vor der Eingangstüre gebildet.

Das Duo hat inzwischen viele Themen erarbeitet, wobei für genügend Improvisationsraum gesorgt ist. Die beiden halten nichts davon, einfach auf die Bühne zu kommen und das zu spielen, was ihnen im Moment einfällt. Hinze erläutert dazu: „Ich denke, daß diese Art Musik zu machen auch im Jazz ein für allemal vorbei ist. Man kann einfach nicht ganz ohne Anhaltspunkte ein gutes Programm fürs Publikum bestreiten. Denn somit verzichtet man auf viel, was man kann und erarbeitet hat. Ich habe eine ganze Reihe Kollegen gehört, die damit einbrachen, weil sie mit einer Arroganz andersartigen auf die Bühne gingen, sich für die Größten hielten und einfach drauflos spielten. Der Erfolg war eine Musik, in der überhaupt nichts stimmte. Früher hat das Publikum das noch toleriert, heute läßt es sich nicht mehr bluffen. Ich meine, das Publikum weiß es durchaus zu schätzen, wenn man gut spielt.“

Chris Hinze bemüht sich auch immer, dem Publikum ein paar erklärende Worte zu den Stücken zu übermitteln. Er tut das sowohl im Club, als auch im Konzertsaal und sogar bei einem Festival, bei dem Tausende von Zuhörern zugegen sind. Er hat dabei erfahren, daß auf diese Weise eine wesentlich größere Reaktion vom Publikum kommt. Bei einem Stück über den Inkakönig Atahualpa etwa nehmen Hinze und Schwab, wie sie sagen, so viele „vibes“ vom Publikum auf, daß es dadurch möglich ist, aus spontaner Intuition

heraus immer wieder Neues entstehen zu lassen. Die beiden Musiker empfinden eine Art Telepathie füreinander. So kann es sein, daß ein Stück anders ausgeführt wird, als es festgelegt ist, und die beiden machen das intuitiv im Moment, ohne daß auch nur ein Wort zwischen ihnen fällt oder sie sich mit Zeichen verständigen müßten. Bisweilen entstehen spontan gemeinsame Parts, die dann beim nochmaligen Abhören so klingen, als ob sie bis ins Detail genau arrangiert gewesen wären.

Hin und wieder spielen die beiden ein ganz langsames Stück als Zugabe, das wie eine normale Soul-Ballad klingt, mit Altflöte und Gitarre. Hinze weist bei diesem Stück in seiner Ansage meist darauf hin, daß sie jetzt eine Soul-Ballad aufgreifen, die von einem Komponisten stammt, der vor langer Zeit gelebt hat. Kenner merken dann, daß es ein Stück von Vivaldi ist, und die beiden bieten das Stück praktisch originalgetreu, ob im Club, im Konzert oder auf einem Jazz Festival. Und sie haben damit immer einen rauschenden Erfolg. Hinze meint dazu: „Das ist wieder einmal ein Beweis mehr, daß die Stücke aus der Barock-Zeit noch heute lebendig sind. Man braucht gar nichts mit ihnen zu machen, man muß sie nur einfach so spielen, wie sie sind und kann auf ihren Akkordfolgen improvisieren. Bei den meisten Musikern aus Frankreich, die Klassik verjazzten, empfand ich es bei allem Respekt vor ihrer Leistung als Nachteil, daß sie diese Musik synkopiert haben. Ich habe das nie getan, und trotzdem sagten mir die Leute, ich würde die Barockmusik verjazzen. Ich habe sie tatsächlich aber nur so gespielt, wie sie dasteht und dann auf den Harmonien improvisiert. Daß die klassischen Interpreten von heute nicht improvisieren, ist ein Verlust für die Musik. Wir Jazzmusiker nehmen uns das thematische Material vor und warum sollten wir anhand dessen nicht improvisieren? Jeder Klassiker spielte früher zumindest hin und wieder einmal eine eigene Kadenz. Wenn man jetzt in die Welt der Klassik Einblick hat, dann merkt man, daß alle die Kadenz nachspielen, die einmal ein großer Meister aus dem Moment heraus erfunden hat. Ich verstehe es nicht und finde es schade. Ich habe mit Sigi zusammen ja auch eine Barockplatte gemacht, das ist aber schon über drei Jahre her. Und ich habe dafür alles Material sorgfältig zusammengesucht und mit Sigi gemeinsam arrangiert. Wir hatten wenig Zeit für gemeinsame Proben und so saß jeder in einem Studioraum und studierte zunächst einmal die Musik für sich alleine ein. Nach etwa zwei Stunden kam Sigi in meinen Probenraum und sagte: ‚Wenn du nur die Gitarrenstimme hörst, ohne Flöte dazu, dann denkst du nie, daß es Barockmusik ist, dann meinst du, es ist Musik von heute!‘ Das konnte ich nur voll bestätigen.“ Zweimal im Jahr gehen Hinze und Schwab gemeinsam auf Tournee. Die



Empfinden eine Art Telepathie füreinander: Sigi Schwab (links) und Chris Hinze

Foto: Keytone

jüngste Gastspielreise dauerte 30 Tage, ohne daß dabei ein einziger freier Abend dazwischengeschoben gewesen wäre. Und dabei stellten die beiden fest, daß die Musik immer mehr wuchs. „Man müßte doch annehmen, daß man sich nach 30 Tagen doch einmal auf die Nerven gehen würde“, meint Hinze, „das ist doch ganz menschlich. Aber das war nicht der Fall und obwohl wir sehr müde waren und auch musikalisch fast ausgepumpt, fanden wir es betrüblich, als sich der letzte Abend der Tournee näherte. Ich bin sehr glücklich, daß ich immer noch so viel Freude am Musizieren empfinden kann.“

Um noch zusätzliche Klangfarben zu erhalten, arbeitet Chris Hinze in letzter Zeit immer wieder mit einem Digital Delay für seine Flötenstimme. Er setzt es aber sehr sparsam und mit absolut sicherem Geschmack ein, und die Erweiterung des Spiels ist dadurch beachtlich. Auf der Platte „Backstage“ ist ein Beispiel dafür, aber Hinze wandte damals noch ein nicht so weiterentwickeltes Gerät an, jedoch bekommt man dadurch eine Vorstellung von dem, was mit einem Digital Delay erzielt werden kann. Und zwar live, die Platte ist ein Live-Mitschnitt aus der Drehleier in München.

Chris Hinze ist es geglückt, seine Zeit so aufzuteilen, daß für alle seine Aktivitäten genügend Spielraum bleibt. Zweimal pro

Jahr reist er mit Sigi Schwab im Duo, einmal pro Jahr mit der Combination, ein weiteres Mal pro Jahr arbeitet er mit einer Total Musik Formation. Dazwischen hat er aber auch noch Gelegenheit, für Keytone zu produzieren, was sehr viel Zeit beansprucht, da er die Gruppen, die er verpflichtet, sorgfältig anhört, sich über alle möglichen neuen Formationen informieren muß. Es ist bewundernswert, daß er trotz all dieser Aktivitäten auch noch die Zeit aufbringt, sich weiter fortzubilden und zu komponieren. Er ist der Ansicht, daß sich all diese Betätigungen gut zusammenfügen und er sie auch organisatorisch jetzt gut im Griff hat. Er würde sich heute nicht mehr nur damit zufrieden geben, mit einer Gruppe rund ums Jahr zu arbeiten. Dafür ist ihm die Mühe, der Aufwand und die Verantwortung zu groß, gemessen am tatsächlichen Resultat.

Parcival - in neuem Gewand

Chris Hinze wurde für seine Komposition „Live Music Now“ der Bonner Komponistenpreis verliehen, er schrieb auch eine große Auftragskomposition unter dem Titel „New York“, die aber bisher leider nie aufgeführt wurde, da die finanziellen Mittel dazu nicht ausreichend vorhanden waren. Aufgrund dieser und weiterer mißlicher Erfahrungen hat er keine allzu große Lust mehr, größere Projekte anzugehen, da sie

dann tatsächlich nicht so aufgeführt werden, wie er sich das vorstellt. Die immense Arbeit, die das Komponieren erfordert, steht in keinem Verhältnis zu der geringen Zeit, die für das Einstudieren des Werkes zur Verfügung steht.

Ähnlich ungünstig waren auch die Bedingungen, unter denen sein „Parcival“ aufgeführt wurde. Fünf Monate brauchte er, um das Werk zu komponieren, wobei er in den ersten beiden Monaten noch durch eine Tournee und verschiedene andere Aktivitäten belastet war. Danach konzentrierte er sich aber ausschließlich auf den „Parcival“ und arbeitete zum Schluß täglich 16 bis 18 Stunden daran. Für die Einstudierung des Werkes wurden dann 4 morgendliche Proben angesetzt - und das für insgesamt 88 Minuten Musik. Bei der darauffolgenden Generalprobe konnte nicht einmal das ganze Werk durchgespielt werden. Als Basis diente das holländische Metropool Symphonie Orchestra unter der Leitung von Dolf v. d. Linden, dazu kam eine Jazz-Rhythmusgruppe mit Rob Langerijs, Bass und Peter Ypma, Schlagzeug, einige Top-Jazz-Solisten wie Charlie Mariano, Ferdinand Povel, Jiggs Whigham, Kenny Wheeler, sowie die amerikanische Combination von Hinze, zu der damals auch der Percussionist Mtume gehörte. Alle Kompositionen und Arrangements dieser Neuauflage von „Parcival“ schrieb Hinze selbst, zeitgemäße Lyrics verfaßte dazu James Batton, der in der Hinze Combination an den Keyboards saß. Sie wurden von drei Soul-Sängerinnen aus New York dargeboten, zudem waren klassische Vokalistinnen beteiligt. Chris Hinze bezeichnet dieses umfassende Werk, das bereits in einem Doppelalbum auf Keytone vorgelegt wurde und in Deutschland durch die Teldec vertrieben wird, als eine Fusion aus Jazz, Klassik und Soul - kurz als Total Musik. „Es kam mir darauf an, die Geschichte von Parcival einmal sehr gefühlsmäßig in Musik umzusetzen und dafür bediente ich mich in erster Linie der jazzmäßigen Improvisation. Ich übertrug die Handlung in die heutige Zeit. Es ist bekanntermaßen eine sehr spirituelle Geschichte. Ich konnte darin auch Big Band Partien einbauen, es sind einige Ideen vorhanden, die ich von der Musik Ellingtons bekam, ich war immer ein großer Anhänger von Duke Ellington wie auch von Gil Evans, und einige ihrer wunderbaren musikalischen Stimmungen konnte ich darin verwirklichen.“

Es ist erfreulich, daß dieses Werk, das im Auftrag des N. O. S. Radio Holland in Verbindung mit der BUMA, einer holländischen Organisation, die vergleichbar der GEMA in Deutschland arbeitet, entstand, auf Platte dokumentiert wurde. Es wäre schade gewesen, wenn es nach seiner Premiere beim Holland Festival im De Doelen Theater in Rotterdam ein für alle Male vergessen gewesen wäre. Die Aufnahmen, die bei diesem Konzert gemacht

wurden, waren sehr schwierig zu bewerkstelligen, da niemand von der Technik die Komposition zuvor einmal insgesamt gehört hatte. Bei der Uraufführung herrschte eine Riesenhektik, nach 45 Minuten hatte das Fernsehen, das live übertrug, abschalten wollen, da die Komposition ursprünglich diese Länge haben sollte, aber das Stück zog und zog sich. Es wurde auf 24-Spur mitgeschnitten und Hinze war bei der Abmischung in New York dabei, wo versucht wurde, dieses oder jenes noch herauszuholen. „Wir sind ganz zufrieden, wie es jetzt klingt“, räumt er ein, „aber als Musiker kann man hören, daß das musikalische Geschehen an dieser oder jener Stelle auf wackligen Beinen steht. Im großen und ganzen jedoch hat es etwas Besonderes, es ist live und vermittelt auch die Atmosphäre, denn die Beteiligten haben sich alle nur erdenkliche Mühe gegeben. Ich bin froh, daß ich überhaupt die Möglichkeit bekam, ein solches Werk zu schreiben, aber ich denke, daß wenn sich wieder einmal eine solche Gelegenheit auftut, die Arbeit 100%ig gelingen muß, so daß sie durchweg befriedigt. Es war eine Genugtuung, mir einmal selbst beweisen zu können, daß ich in der Lage bin, eine solch umfangreiche Komposition zu bewältigen.“

Jazz, Pop, Reggae, Klassik auf Keytone

Während Chris Hinze in den USA lebte, lernte er die Geschäftspraktiken der großen amerikanischen Schallplattenfirmen durchschauen, die - mit wenigen Ausnahmen - für kompromißlose Jazzmusiker sehr frustrierend sind. Daraus erwuchs bei ihm der Wunsch, eine eigene Plattenfirma aufzuziehen und dabei für die Musiker solche Bedingungen zu schaffen, die er sich als Musiker auch selber wünscht. Aufnahmen, die wirklich repräsentativ sind für das jeweilige Spielideal des Musikers oder der Gruppe, technisch einwandfreie Aufnahmen, liebevoll gestaltete Covers mit umfangreichen Informationen. 1980 startete Hinze mit seinem Partner Michel Damen, einem erfahrenen Mann aus der Schallplattenbranche, die Firma Keytone, die bisher fast 30 Produktionen vorlegen konnte und die offen ist für alle möglichen Musikarten. Da gibt es Jazzproduktionen, Fernöstliches, Reggae, Pop und neuerdings auch Klassik. Hinze selbst ist auf mehreren Platten bei seiner Firma vertreten, so mit seiner Combination aus Montreux „Summer dance“, als Soloflötist mit Mantras, die in Aurangabad in Indien aufgenommen wurden, mit Sigi Schwab im Duo live vom Northsea Festival, gleich zweimal in Solo-, Duo- und Trio-Kombinationen mit Joachim Kühn, Sigi Schwab, Jasper van't Hof, Michal Urbaniak, Charlie Mariano, sowie John Lee/Gerry Brown, Gary Bartz, Jasper van't Hof, mit Total Musik mit Sigi Schwab und Jasper van't

Ich bin froh, daß ich überhaupt die Möglichkeit bekam, ein solches Werk wie „Parci-val“ zu schreiben, aber ich denke, daß wenn sich wieder einmal eine solche Gelegenheit auftut, die Arbeit 100%ig gelingen muß, so daß sie durchweg befriedigt. Es war eine Genugtuung, mir einmal selbst beweisen zu können, daß ich in der Lage bin, eine solch umfangreiche Komposition zu bewältigen.

Hof, mit „Bamboo Reggae“ made in Jamaica. Zudem erschienen bei Keytone Platten mit Toots Thielemans, dem indischen Flötenlehrmeister von Hinze, Raghunath Seth, Urszula Dudziak, Jasper van't Hof und Zbigniew Seifert, Charlie Mariano, dem Solopianisten Rick van der Linden, der Sängerin Ann Burton, dem Pianisten Louis van Dijk, dem Larry Coryell-Michal Urbaniak Duo, sowie eine Weihnachtsplatte mit sieben holländischen Pianisten und eine 3 LPs umfassende Kassette, die die musikalische Welt des Pianisten Jasper van't Hof darstellt. In nächster Zeit werden bei Keytone vorgelegt werden: eine neue Urszula Dudziak Platte mit Peter Erskine, Marcus Miller, Michael Brecker und dem vielversprechenden Gitarristen Kevin Eubanks, der schon vor drei Jahren in der Chris Hinze Combination spielte. Diese Platte ist eine aus der Reihe New Yorker Produktionen, die ein Gleichgewicht zu den vielen europäischen Produktionen der letzten Jahre von Keytone herstellen soll. Eliane Elias, die brasilianische Pianistin, die mit Randy Brecker verheiratet ist und zu Steps Ahead gehört, wird demnächst gleich zweimal auf Keytone vertreten sein: solo und mit einer Band. Eine Newcomer-Gruppe, die sehr melodisch orientiert spielt, wird ihr Plattendebüt auf Keytone haben: Special Delivery. Zudem wird Jasper van't Hof Gelegenheit bekommen, ein Synthesizer-Album zu veröffentlichen, das in England produziert wurde. Keytone wird natürlich überschwemmt von Bandaufzeichnungen aus aller Herren Länder und die hört sich Chris Hinze vor allem dann an, wenn er im Auto unter-

wegs ist. „Ich fühle mich dafür verantwortlich, die Bänder sorgfältig abzuhören“ sagt Hinze, „denn ich denke an meine frühere Situation und meine Hoffnungen am Anfang meiner Laufbahn. Man darf nicht vergessen, wieviel Mühe und Arbeit meist in der Musik dieser oder jener Gruppe steckt.“ Die Kriterien, nach denen sich Chris Hinze für eine Plattenproduktion entscheidet, sind zuerst einmal die der musikalischen Qualität. „Ich muß die Musik aber auch selbst schön finden, sonst kann ich nichts damit anfangen“, erklärt Hinze. „Es ist wohl dadurch auch meine Firma. Wenn mein Partner keinen Gefallen an der Musik hat, dann machen wir keine Produktion, es wird bei uns immer so geregelt, daß gegenseitiges Einverständnis vorherrschen muß.“

Besondere Aufmerksamkeit erregte die erste Produktion, die Hinze für die klassische Linie von Keytone, die „Royal Conservatory Series“, vorlegen konnte. Es ist ein 4 Platten umfassendes Album eines aus Australien stammenden Pianisten, der am Königlichen Konservatorium in den Niederlanden studiert. Sein Name ist Geoffrey Madge. Er führt ein etwa 4stündiges Werk des heute über 90jährigen Komponisten Kaikoshur Sorabji vor, das im Jahr 1930 entstand und das „Opus clavicembalistikum“ genannt ist. Mit dieser Mammutkomposition hat es seine besondere Bewandnis. Sorabji machte nämlich schon vor über einem halben Jahrhundert die Auflage, daß es nur diejenigen Pianisten spielen und aufnehmen dürften, von deren Qualifikation er sich selbst überzeugen konnte. In den vergangenen 5 Jahrzehnten sind viele Pianisten, auch einige der Größten, frustriert aus dem schloßähnlichen Anwesen von Sorabji weggegangen, nachdem ihnen der Meister die Aufführung seines Werkes nicht gestattet hatte, obwohl sie jahrelange Arbeit darauf verwendeten, diese Komposition spielen zu lernen. Auch Geoffrey Madge machte sich auf den Weg zu Sorabji, bekam vom Meister freundlich eine Tasse Tee angeboten und wurde dann aufgefordert, mit dem Spielen anzufangen. Geoffrey nahm sich ein Herz und schritt zu einem der beiden Flügel. Gleich winkte der Meister ab, das sei der Flügel, der allein für ihn reserviert ist, er solle gefälligst am anderen Platz nehmen. Ein schwieriger Anfang und Geoffrey dachte schon: „Jetzt ist alles verloren!“ Er spielte dann 5 Minuten, 10, 15 Minuten, bis ihn der Komponist unterbrach und ihm befahl, er solle diesen oder jenen Teil der Komposition vorführen. Nach etwa einer Stunde sagte Sorabji schließlich zu Madge: „I love it!“ Seit dieser Zeit verkehrte Madge öfter im Haus des Komponisten und die beiden spielten zusammen. Eines Tages sagte der Komponist zu seinem jungen Bewunderer: „So mein Sohn, jetzt kannst du es allein machen.“ Das Konzert fand im Rahmen des Holland Festivals im Vre-

denburg Music Center statt, wurde von Keytone aufgezeichnet und kann weltweit verkauft werden.

Kopferbrechen macht Keytone der Vertrieb ihrer Platten. Bis vor kurzen verkaufte Keytone in Holland ihre Produkte über eine alteingesessene, bewährte Firma namens Inaco, die aber dann überraschend bankrott ging. Hinze und sein Partner sannen danach auf einen neuen Vertriebsweg und entwickelten in nächtelangen Gesprächen ein System, anhand dessen sie die Platten selbst gezielt vertreiben, ohne Vertreter, nur per Telefon, Post oder durch Kettenläden. Mit dieser Art des Vertriebs ist ausführliches Informationsmaterial zu

nen. Hinze meint, daß er es vor allem mit Leuten schaffen wird, die eine Beziehung zum Jazz haben und die ihm durch Freunde vermittelt werden.

In Holland ist Keytone auch mit Warenhausketten in Kontakt gekommen, die die Platten in ihr Angebot aufgenommen haben, zudem sind Keytone-Platten über ECI, den holländischen Bertelsmann-Club, erhältlich. Zuerst wurde von diesem Club die „Total Musik“-Platte übernommen, aber bereits nach 3 Monaten wurde nachbestellt in einer Stückzahl von 4000. Damit fand Chris Hinze seine Ansicht bestätigt, daß sich auch Jazzplatten absetzen lassen, wenn man den geeigneten

USA das Geschäftsleben auf dem Plattensektor „so versaut“, daß er keine Lust mehr verspürt, dabei weiteres Lehrgeld zu bezahlen. Insofern sieht er es als einzige Alternative, auch in den USA eine eigene, unabhängige Vertriebsgesellschaft von Keytone auf die Beine zu stellen. Für Japan muß auch etwas anderes überlegt werden, da der Export fertiger Platten dorthin auf die Dauer zu teuer kommt. Angebote japanischer Firmen, aus dem Katalog 5 oder 6 Platten nachzupressen, steht Keytone ablehnend gegenüber, sie wollen, daß ihre Produkte insgesamt international erhältlich sind, daß also alle Platten an Ort und Stelle gepreßt werden sollten und nicht nur ein Auszug aus dem Katalog. Hinze hofft, daß sich auch innerhalb des nächsten Jahres mit Japan eine dementsprechende Vereinbarung abschließen läßt.

„Unsere Linie bei Keytone ist die, daß wir alles, was wir machen, weltweit tun wollen“, sagt Hinze mit Nachdruck, räumt aber ein: „Wenn wir davon überzeugt sind, daß es für einen bestimmten Musiker und auch für uns von Vorteil ist, daß er von dieser oder jener Firma als Eigenpressung vorgelegt wird, dann sind wir bereit, für zwei, drei Jahre eine Lizenz einzuräumen. Solange wir noch nicht stark genug sind, um für diese oder jene Platte wirklich alles zu tun. Wir würden dann aber auch in diesem Fall darauf bestehen, daß die Platte nach ein paar Jahren wieder in unserem Katalog auftaucht.“

Keytones Devise ist, daß das ganze Plattenangebot immer lieferbar sein sollte und daß es gleichzeitig so international ist, daß Holländer, Deutsche, Dänen, Amerikaner, Japaner zu gleichen Teilen vertreten sind. Die Entwicklung, daß verschiedene Länder nur an ihren Landsleuten interessiert sind, soll vermieden werden. Keytone strebt an, alles dafür zu tun, daß auch die europäischen Musiker in Japan eine größere Chance bekommen, gehört zu werden. Die Startauflagen der Keytone-Platten betragen im Durchschnitt 4000 Stück, sie werden bei CBS in Holland gepreßt, mit sehr guter Qualität, wie Hinze versichert. Chris Hinze sagt über all seine musikalischen Aktivitäten: „Es gibt zwei verschiedene Einstellungen zum Leben: entweder man zieht sich enttäuscht zurück, weil man dies und das, was man sich vorgenommen hat, nicht ausführen konnte, oder man nimmt es freudig als Ansporn, daß man dieses und jenes doch machen konnte, oder überhaupt imstande ist, etwas zu tun. Ich bin im Lauf der Zeit soweit gekommen, daß ich das machen kann, was ich will. Wenn ich weitermache und auch mit der Firma nicht bankrott gehe, dann kann ich eines Tages vielleicht einmal einen überdurchschnittlichen Erfolg erleben.“

(Keytone Records B.V., Postbus 324 N-2501 CH Den Haag, Tel. 649663)



Flötist, Komponist, Bandleader und Plattenproduzent: Chris Hinze

Foto: Hans Kumpf

den Platten gekoppelt, das in die Geschäfte geliefert wird. Die 3-Platten-Kassetten von Jasper van't Hof werden vorwiegend in Geschäften angeboten, die sich auf Klassik konzentriert haben. Der Aufbau dieses Vertriebsnetzes erfordert viel Arbeit, vor allem durfte er nicht mit viel Kapitalaufwand verbunden sein. „Ich hoffe, daß ich im Laufe der nächsten 10 Jahre mir selbst einmal ein Gehalt ausbezahlen kann“, sagt Hinze sarkastisch, „aber ich kann ja immer noch durch Flötenspielen meinen Lebensunterhalt gut verdienen. Bei meinem Partner Michel Damen ist es anders, er muß von seiner Arbeit für Keytone leben können.“

Entsprechend der holländischen Idee möchte Hinze für Deutschland ein Vertriebsnetz ausarbeiten und er hofft, daß Keytone es innerhalb des nächsten Jahres scharfen wird. Die Firma plant in Deutschland eine Basis, von der aus Promotion betrieben, Aufträge abgewickelt und auch Platten ausgeliefert werden kön-

nen. Verkaufsweg findet. Nach dem ersten Verkaufserfolg beim ECI Club werden dort jedes Vierteljahr 4 bis 6 weitere Keytone-Platten angeboten. Als Chris Hinze erstmals die Idee hatte, mit dem Club in Verbindung zu treten, wurde er ausgelacht und bekam zu hören, daß die Keytone-Platten für den Verkauf in einem solchen Unternehmen uninteressant seien. Aber es zeigte sich dann, daß es wider Erwarten gutging und daraus ist auch zu ersehen, daß viele Leute nicht in ein Platten-geschäft gehen, um sich etwas anzuhören, was sie dann kaufen, sondern daß sie anhand des Katalogs bestellen.

Keytone arbeitet mit „finished products“, hat also ein eigenes Plattenlager in Holland und exportiert von dort aus nach ganz Europa, auch nach den USA, obwohl nach den Erfahrungen von Chris Hinze die Zahlungsmoral dort so „wahnsinnig schlecht“ ist, daß das Geschäft mit den amerikanischen Vertriebsfirmen zum Risiko wurde. Nach Hinzes Meinung ist in den

In Europa anerkannt

David Murray

Der heute 28 Jahre alte David Murray ist in einer Zeit, in der das moderne Tenorsaxophonspiel überwiegend von John Coltrane geprägt ist, der herausragende Musiker unter jenen, die auf diesem Instrument eigene Wege gehen. Seit seinem Eintreffen in New York hat sich der aus Berkeley/Kalifornien stammende Musiker international rasch einen Namen gemacht als neue Stimme unter der schwarzen New Yorker Avantgarde. Mit den Gruppen von Sunny Murray, Jack DeJohnette und James Blood Ulmer, mit dem World Saxophone Quartet, solo und mit eigenen Ensembles ist er auf zahlreichen westeuropäischen Festivals, in Konzerten und Clubs aufgetreten; angefangen 1976 auf dem Total Music Meeting in Berlin bis zur diesjährigen Tournee mit einem hochkarätigen Quartett. Für Oktober ist - organisiert von John Richie in Heidelberg - eine Konzertreise mit dem Oktett geplant, dessen Musik schon im vergangenen Jahr die große klangmalerische Begabung des Komponisten und Arrangeurs David Murray von Moers bis Nickelsdorf hörbar werden ließ. U. a. ist auch ein Auftritt beim Jazz-Fest Berlin vorgesehen. Fast 40 Schallplatten dokumentieren eine musikalische Entwicklung, die in der Zukunft noch Großes erwarten läßt. - Die Gespräche mit David Murray, die wir nachfolgend auszugsweise wiedergeben, führten Hans-Jürgen Änderte am 27. Februar 83 in Aschaffenburg und Jochen Rissler am 5. März 83 in Willisau.

„Wenn ich mich zurückerinnere, die früheste Musik, die ich gehört habe, war Kirchenmusik, denn meine Mutter spielte Klavier in der Kirche und leitete den Chor. Das war ein starker Einfluß. Außerdem, mein Vater spielte Gitarre, mein Bruder blies Klarinette, ein Cousin hatte eine Trompete und ein anderer sang. Wir hatten so eine Art Familienband. Mit 5 Jahren bekam ich Klavierunterricht. Meine Lehrerin, die heute mit über 80 Jahren noch aktiv ist, stammt aus New Orleans und spielt Stride Piano. Wir haben sie kürzlich erst besucht. Mit 9 Jahren bekam ich mein erstes Saxophon, ein Alt. Im Gegensatz zu den meisten Leuten, die bei den Rohrblattinstrumenten mit der Klarinette anfan-

gen, wollte ich ein Saxophon, da ja mein Bruder bereits Klarinette spielte und in unserem Orchester in der Kirche ein Saxophon fehlte. Noch am Abend desselben Tages, an dem ich es bekommen hatte, blies ich in der Kirche Lieder darauf. Nicht, daß ich das Instrument schon richtig beherrscht hätte, aber ich kannte die fehlende Stimme und die konnte ich dann sofort spielen. Mit 12 Jahren wechselte ich zum Tenorsaxophon. Ich glaube, damals habe ich irgendwann Sonny Rollins gehört und danach mußte ich einfach ein Tenorsax haben. Ich konnte mir einfach nicht vorstellen, daß das Alt so umwerfend sein könne.

Als ich ihn hörte, wurde mir klar, daß das Tenor viel mehr Kraft besitzt - was ich damals für Kraft hielt. Seitdem spiele ich Tenor und ziehe es immer noch dem Alt vor. Übrigens mag ich die Identifikation mit Albert Ayler nicht, auf die man mich heute festnageln will. Dabei habe ich ihm nur wegen seines tragischen Schicksals diesen Song „Flowers for Albert“ gewidmet. Das westdeutsche Fernsehen wollte sogar, daß ich für den Film, den sie über mich gedreht haben, an dem Dock, wo sein Leichnam angeschwemmt wurde, Blumen ins Wasser werfen sollte. So ein Schwachsinn! Ich glaube auch nicht, daß Musik die heilende Kraft des Universums ist. Ayler hat man wegen seines Todes zur Legende gemacht. Viel mehr habe ich Sonny Rollins zu verdanken, dessen Musik ich regelrecht studiert habe.“

„Mit 17 Jahren gingen Sie auf das Pamona College in Claremont?“

„Ja, ich wußte, daß die Musikabteilungen an den Colleges in Kalifornien alle mehr oder weniger gleich sind. Ich würde also denselben Unterricht bekommen, ob ich nun nach Stanford, Pacific oder Pamona ginge. Deshalb war für mich entscheidend, wo ich geeignete Leute finden würde, mit denen ich zusammen spielen konnte. Als ich das erste Mal zum Pamona College ging, kam ich gerade zu einer Probe mit Stanley Crouch, Bobby Bradford, Black Arthur Blythe, Walter Lowe - und ich glaube, auch Butch Morris war dabei. Sie übten damals für Aufnahmen, die Stanley kurz darauf mit dieser Gruppe

machte. Er hat das Band bislang noch nicht verkauft; es sind wohl auch aus heutiger Sicht noch sehr gute Aufnahmen. So habe ich alle zusammen am gleichen Tag getroffen, und es hat mich völlig umgeworfen, daß sie alle einen so ausgeprägten eigenen Klang besaßen. Bobby Bradford und Arthur Blythe haben mich echt beeindruckt. James Newton auch, aber der war damals noch recht jung, er war noch nicht der, den wir heute kennen. Damals spielte er vielleicht 3 Jahre Rôte. Vorher hatte er Baß gespielt. Das hat mich alles wahnsinnig beeindruckt und war entscheidend für mich, speziell auf dieses College zu gehen. Bobby Bradford übernahm damals gerade die Leitung der Big Band am College, die vorher wenig mit Jazz zu tun hatte, und formte sie gründlich um, und in seinem Gefolge kamen andere Leute von den umliegenden Schulen, um sich das anzuhören und mitzumachen. Es wurde ein richtiges Mekka für mich.“

„Ja, Stanley hat Ihnen viel über Schwarze Musik beigebracht?“

„Stanley Crouch hat mir wirklich die Richtung gewiesen. Er besitzt eine große Schallplattensammlung. Nach dem ersten Semester wohnte ich in seinem Haus, und vom frühen Morgen an spielten wir zusammen und wenn wir nicht musizierten, hielt er mir immer Vorlesungen über Musik, führte mir Platten vor von den verschiedenen Saxophonisten, wie sie spielten und wie sie sich entwickelten, z. B. Lester Young, Paul Gonsalves, Ornette Coleman usw. Ornette ist wirklich ein Genie und er hat diese Musik sehr weitergebracht. Ich möchte nichts gegen ihn sagen, aber ich wünschte mir ihn wieder mit Ed Blackwell oder Billy Higgins zu hören, wie damals Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre, nur zur Erinnerung, um das nochmal zu erleben. Das war wirklich eine großartige Musik damals. Ich lernte auch eine Menge über Musikgeschichte, las einen Haufen Bücher. Stanley Crouch hat mir auch den philosophischen Hintergrund zur Musik vermittelt.“

„Wie hat sich Ihre Situation verändert, als Sie 1975 nach New York gingen?“

„Ich ging allein nach New York, etwa ein Jahr nach Arthur Blythe und ein halbes Jahr vor Stanley Crouch. Danach kam dann auch Mark Dresser. Ich reiste im Rahmen eines unabhängigen Forschungsprogramms, das vom Leiter der Musikabteilung am Pamona College in Zusammenarbeit mit Stanley Crouch ins Leben gerufen worden war, und sollte Musiker, vor allem Saxophonisten, interviewen. Ich sprach mit Dewey Redman, mit Ornette Coleman, auch mit McCoy Tyner. Es sollte die Abschußarbeit für das 2. Jahr sein. Ich habe sie aber nie beendet, obwohl ich eine Menge Material zusammengetragen habe, habe ich es nie eingereicht. Eines Tages kann ich vielleicht ein Buch daraus machen. Jedenfalls wurde ich es eines Tages leid. New York war so



Geht eigene Wege auf seinem Instrument, weist als Komponist und Arrangeur eine große klangmalerische Begabung auf: David Murray
Foto: H. L. Lindenmaier

aufregend, und Tonbandaufzeichnungen abzuschreiben erschien mir damals zu langweilig. Da habe ich es dann aufgegeben. Dewey Redman hatte schon zu mir gesagt: ‚Mann, hör‘ doch auf mit diesen Interviews. Nimm lieber dein Horn und spiel!‘ Ich fing mit einem Trio an. Stanley Crouch war noch dabei und Mark Dresser. Wir machten die Runde in den Lofts. Die Gruppe war in Ordnung, aber ich wollte auch mit anderen Leuten spielen, den Typen aus New York. Ich spielte danach mit Phillip Wilson, Olu Dara und Fred Hopkins. Das war eine sehr gute Gruppe. Die Anfangszeit in New York war aber recht hart. Niemand kannte mich. Ich versuchte, in all‘ den Bebop-Clubs aufzutreten. Ich spielte die Stücke zwar richtig, aber mein Sound war anders, als der der übrigen Musiker. Ich benutzte den gesamten Tonumfang des Instruments, vom höchsten bis zum tiefsten Register. ‚Confirmation‘ war dort ein Standardstück. Da ich die Harmonien richtig spielte, konnte man mir nichts anhaben und nach einiger Zeit hat man mich schließlich doch akzeptiert. Damals machte ich auch in Ted Daniels‘ Third World Energy Ensemble mit. Alles, was Rang und Namen hatte, war dabei: Lester Bowie, Olu Dara, Hamiet Bluiett, einfach alle. In der Band kam es darauf an, wirklich laut und schreiend zu spielen,

mit viel Kraft. Einmal versuchten Frank Lowe und ich uns gegenseitig zu übertreffen, bis unsere Lippen bluteten. Niemand kam zu den Proben, aber zu den Jobs erschienen alle. Das war wirklich schön, weil ich da eine Menge Leute kennenlernen konnte und ich danach von überallher aufgefordert wurde mitzumachen. 1976 begann ich dann auch mit den ersten Schallplattenaufnahmen.“

„Seit 1977 haben Sie viele Platten auf Konzerttourneen in Europa eingespielt. In einem Interview mit Brian Case äußerten Sie, in Europa sei was los, hier sei der beste Spielort. Hat sich das inzwischen verändert?“

„Absolut nichts hat sich geändert seitdem. Die Europäer sind sehr an meiner Musik interessiert. Man zeigt hier eine ganz andere Einstellung als in den USA. Dort bin ich nur in einigen Städten an den Küsten bekannt. Für Konzertreisen im Landesinneren gibt es keine Basis. In Europa ist das anders. Hier hat mir mein Manager Bill Youtieff in Genf sehr geholfen. Auch einige europäische Plattenfirmen unterstützten mich sehr, z. B. die Leute von Cadillac oder Giovanni Bonandrini von Black Saint. Anfang 1978 haben europäische Firmen innerhalb von 2 Monaten 6 Platten von mir aufgenommen. Ab Sommer des gleichen Jahres folgten dann

noch die beiden Doppelalben mit dem Quintett in London und dem Trio in Willisau sowie eine LP mit dem World Saxophone Quartet.“

„Warum ist es so schwierig, Schallplattenverträge und Aufnahmemöglichkeiten in den USA zu bekommen?“

„Es ist nicht so schwer, Verträge zu bekommen, nur, die Firmen wollen nichts ernsthaft für einen tun. Sie wollen einen für ein Butterbrot aufnehmen und dann noch die Aufführungsrechte übertragen bekommen. Das scheint mir wirklich ein schlechtes Geschäft zu sein. Sie wollen sich einfach in den Besitz des Musikers setzen, wie einst bei Blue Note. Ich kann warten, bis ich einen guten Vertrag in Amerika bekomme. Wenn die Zeit dafür reif ist, werde ich zur Stelle sein und ich werde ihn annehmen. Ich warte auf eine der großen Firmen. Ich hatte schon Gelegenheit, für kleine amerikanische Firmen Aufnahmen zu machen, aber die sind einfach zu klein, um mir das bieten zu können, was ich in den Vereinigten Staaten brauche, nämlich die Unterstützung einer großen Gesellschaft, die das für mich sein könnte, was in etwa Columbia für Arthur Blythe ist.“

„In New York haben Sie auch angefangen, mit dem World Saxophone Quartet zu arbeiten. Wie entsteht diese Musik?“



Empfinden gemeinsam die Freude an der Musik: David Murray (links), Julius Hemphill, Oliver Lake und Hamlet Bluiett
Foto: Rainer Haebler

„Das ist eigenartig, je länger wir zusammen spielen, desto mehr entwickeln wir uns. Wir brauchen uns nicht abzusprechen, irgendwelche Ziele zu bestimmen. Wenn wir zusammen spielen, ereignet sich so eine Art Wunder, aus dem heraus die Musik entsteht. Was wir gemeinsam empfinden, ist die Freude an der Musik.“

„Sie sagten einmal, daß im Kern des Jazz etwas wirke, was aus der Kirche stamme. Sie nannten es ‚Besessenheit durch den Geist‘ (spirit possession).“

„Die Kirche, aus der ich komme, ist die Pfingstkirche von Amerika, in der sich vermutlich noch afrikanische Rituale erhalten haben, wo Leute von Geistern besessen werden. Sie reden dann mit Zungen, die sie selbst nicht kennen. Sie sagen z. B. ‚Hieda paschanda‘, ein Ausdruck, den man häufig hört, wenn Leute besessen sind. Ich weiß nicht, was das bedeutet, aber sicher ist es afrikanisch. Besessen sein ist, als sei man hypnotisiert und jemand anderes spricht durch einen. Wie die Frau in dem Film ‚Schwarzer Orpheus‘. Wenn wir beim Spielen ein bestimmtes Stadium erreichen, kommt es mir manchmal vor, als könnte ich aus meinem Körper heraustreten; ich kann dann beobachten, wie ich spiele, ich sehe mich spielen, ich denke nicht darüber nach, jemand anderes tut es.“

„Vor dem Oktett hatten Sie in New York doch schon eine Big Band zusammengestellt?“

„Ja, das Konzert, das wir im Juli 1978 im Public Theatre in New York gegeben ha-

ben, war für mich eine wichtige Station auf meinem Weg als Musiker und Komponist. Ich machte zum ersten Mal die Erfahrung, daß ich für ein großes Ensemble schreiben konnte. Vorher hatte ich immer nur für Trio und Quartett geschrieben und plötzlich wurde mir klar, daß ich über ein Talent verfüge, von dem ich zuvor niemals Gebrauch gemacht hatte. Ich bekam so eine Ahnung von dem, was ich auf diesem Gebiet noch tun könnte. Wir gaben dann noch ein zweites Konzert in der Howard University. Damals wurde eine Menge Kritik laut, denn die Leute meinten, bezogen auf das Niveau, das ich damals als Improvisator erreicht hatte, sei die Musik zu kommerziell gewesen. Vielleicht hatten sie recht, ich weiß nicht. Für mich war es ein Experiment, das mir viele Einsichten über mich selbst und meine Kompositionen vermittelte, so daß ich es fortsetzen wollte. Ich plante eine Europatournee, aber allein die Vorbereitungen dazu verschlangen soviel Geld, daß ich letztes Jahr erst meine Schulden an die Konzertagentur abbezahlt habe, denn die Tournee war gar nicht zustande gekommen. Ich hatte mich einfach übernommen, meine finanziellen Möglichkeiten überschätzt. Aus finanziellen Gründen entschied ich mich danach für das Oktett. Damit kann ich den Klang, der mir vorschwebt, auch erreichen. Tatsächlich ist es ja schwerer, für Oktett zu schreiben, als für Big Band, denn im Oktett hat man nicht so viele Stimmen, die man einsetzen kann. Mit dem Oktett sind wir dann auch schließlich

an den Orten aufgetreten, die wir ursprünglich mit der Big Band hatten besuchen wollen. Im Augenblick konzentriere ich mich auf das Quartett, hauptsächlich auch aus finanziellen Gründen; es ist einfach zu teuer, mit so vielen Leuten zu reisen. Eine Tournee mit dem Quartett ist finanziell leichter tragbar, obwohl solche hervorragenden Musiker, wie John Hicks, Reggie Workman und Ed Blackwell, auch ihren Preis kosten. Für Oktober bereiten wir allerdings wieder eine Europatournee mit dem Oktett vor. In nächster Zeit möchte ich auch mit einem Sextett arbeiten und damit den Klang eines Oktetts erreichen. Ich will es jedenfalls versuchen, möchte diese Herausforderung annehmen.“

„Ist die Zeit der Solo-Auftritte und der kleinen Gruppen endgültig vorbei oder war die Arbeit mit den größeren Formationen nur vorübergehend?“

„Nichts ist vorbei! Nein! Solange ich nur atmen kann, wird das alles weitergehen. Mir macht es genauso Freude, im Trio zu spielen, auch wenn es etwas mehr Anstrengung bedeutet. Für mich ist es kein Problem solo aufzutreten oder im Duo oder wie es auch gewünscht wird. Da ist es wie auf einer Party, je mehr Gäste, desto besser die Stimmung. Mit der Big Band kann man großen Spaß haben. Man reist mit einer Menge Leute herum, den unterschiedlichsten Leuten, tauscht Ideen und Energien aus. So stelle ich mir das jedenfalls vor mit einer Band wie Sun Ra.“

„Kürzlich haben Sie mit einem String-Ensemble gearbeitet.“

„Das String-Ensemble war wohl eine meiner besten Leistungen bisher, wenn auch sicher nicht die beste, die ich je erreichen kann. Ich habe eine Menge Arbeit hineingesteckt und war zufrieden mit dem Ergebnis. John Blake, Akbar Ali und Carl Ector spielten Violine, Akuo Dixon und Eileen Folson Cello, David Moore und Wilber Morris Baß, Warren Smith Perkussion und Ed Blackwell Schlagzeug, Butch Morris hat das Ensemble dirigiert und mir so die Möglichkeit gegeben, während 90 Minuten als Solist vor der Gruppe aufzutreten. Es war ein recht guter Erfolg für mich, meine bisher anspruchsvollsten Arrangements, meine ich. Dafür hatte ich 3 neue Stücke geschrieben, das übrige war älteres Material, neu arrangiert. Wir führten z. B. ein völlig neues Arrangement von ‚Hope scope‘ auf. Wir werden das vermutlich noch in diesem Jahr im Studio aufnehmen. Das Ensemble spielt auch ein reines Orchesterstück von mir, in dem ich nicht als Solist aufträte. Gerade habe ich Mittel beantragt, damit ich diese Komposition zu einem 90minütigen Orchesterstück ausarbeiten kann. Hier öffnet sich für mich ein neuer Weg als Komponist; ich möchte das Gewicht mehr aufs Schreiben legen und gerade mit Streichinstrumenten anfangen, weil ich darüber noch recht wenig weiß und durch Erfahrung lernen will.“



Fats Waller: Ain't misbehavin'

In jüngster Zeit wurde in verschiedenen deutschen Städten, etwa in Hamburg und München, das Fats Waller Musical „Ain't misbehavin'“ gezeigt. Das gleichnamige Buch, das Ed Kirkeby verfaßte, kam zwar schon 1966 auf den Markt, ist seit einiger Zeit auch als preiswertes Paperback erhältlich, dürfte aber in diesem Zusammenhang jetzt wieder besonders aktuell sein. Ed Kirkeby war Fats Wallers Manager in dessen letzten 8 Jahren. Er war auch der Organisator einer Reihe guter Jazzaufnahmen anderer Gruppen (siehe Discographie von Brian Rust). Ganz gleich, wie man zu Waller stehen mag: Er war eines der großen Originale im Jazz, einer der buntesten Farbtupfer. Er war ein Hauptbestandteil der Harlem-Jazz-Szene der 20er und 30er Jahre, und die lernt man in diesem Buch kennen, das soviel Material enthält, daß es genügt, hier nur einiges zu erzählen, um dem prospektiven Leser Appetit zu machen.

Fats war der Sohn eines, wie er sich ausdrückte, „Fuhrunternehmers“, - in Wirklichkeit eines schlichten Fahrers aus Virginia, der, mit diesem Beruf unzufrieden, sich als Do-it-yourself-Prediger in „street corner sermons“ produzierte und bald in New York in der berühmten Abyssinian Baptist Church seine Wirkungsstätte fand. Fats war eines von 11 Kindern, von denen 5 überlebten. Die Familie zog zuerst nach Greenwich Village in New York, das damals noch eine überwiegend farbige Bevölkerung hatte. Harlem war damals, Ende des letzten Jahrhunderts, nicht „up-

town“, sondern eine Stadt für sich, mit ruhiger, weißer Einwohnerschaft. Im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts begann ein Grundstücksboom, und die Räume nördlich und südlich der 125sten Straße füllten sich mit den häßlich braunen Miets-Ziegelhäusern, die heute noch dort stehen. Das (billige) schwarze Zentrum bildete sich um die Ecke 134ste und Lenox Avenue. 1904 wurde Fats dort geboren.

Im frommen Hause der Wallers gab es öfters auch Hiebe, aber Fats, scheinheilig und hinterfotzig, wälzte immer alles auf seine Geschwister ab und wußte für jedes Vergehen einen Bibelspruch. Fats liebte das Klavierspiel von frühester Jugend an, doch waren die Wallers zu arm, um sich ein Instrument kaufen zu können. Irgendwann wurde dann aber, zusammen mit einem Onkel, doch eines angeschafft. Die Klavierstunden waren Fats zu langweilig, er lernte einiges, indem er die Fingerbewegungen auswendig lernte. Bald wurden die Stunden abgebrochen. Seine Schwester sagte damals schon von dem Jüngeren, er sei „a big bunch of person coming along“, und bald nannte ihn jedermann Fats.

Fats erster Bühnenerfolg war ein Krippenspiel, in dem er den Wirt spielen mußte, der Josef und Maria die Tür vor der Nase zuschlug. Als er später erfuhr, daß der Messias geboren worden war, rief er ins Publikum „Gosh! If I had only known!“ Fats wurde Pianist im Schulorchester, das von Edgar Sampson geleitet wurde. Er

wurde als Clown eingesetzt, indem er seine Augen rollte und Grimassen ins Publikum schnitt.

Fats sollte nach dem Willen seines Vaters klassischer Pianist werden, aber er machte lieber, was sein Vater „music from the devil's workshop“ nannte. Seinen ersten Verdienst erhielt er durch Austragen von Waren bei Eckerts Delikatessen. Hier gab es auch die ersten Rassenkonflikte für ihn, wenn er in weiße Viertel austrug. Bei Wallers wurde gern und viel gegessen. Der Pianist Luckey Roberts berichtet „the Wallers were the eatin'est family in Harlem - they shure pushed a mean crumb“. Unübersetzbar! Fats' erste (und einzige) Arbeit war in einer Fabrik am Fließband, aber die gab er bald auf, da sie ihm zu „schmutzig“ war.

Während der 1. Weltkrieges war Harlem zu einer lebendigen Stadt geworden, ein melting pot im großen Schmelztiegel New York. Von allen Seiten der Staaten zogen Schwarze zu, durch den Krieg kam Geld in Umlauf, überall schossen Lokale und Nachtclubs voller Talente wie Pilze aus dem Boden. Theater und Vaudevilles eröffneten an Lenox und Seventh, wie das Lafayette und das Lincoln. Durch den Volstead Act wurde die Prohibition eingeführt, und Fats trug bei „Immermann's Delikatessen“ Alkohol aus, versteckt unter Eßwaren.

Im „Lincoln“ wurden Stummfilme mit einer pipe-organ begleitet, und Fats freundete sich mit der Spielerin an. Hin und wieder löste er sie ab. Irgendwann wurde er für 23 Dollar die Woche fest angestellt. Zu Hause ärgerte man sich, daß er „im Hause des Satans“ spielte. Zu Weihnachten 1919 bekam er keine Geschenke, weil er kurz vor der Bescherung seinen jüngeren Geschwistern anvertraut hatte „I know a secret: there ain't no Santa Claus“.

Nach dem Tod seiner Mutter kam Fats zu einer befreundeten Familie, die ein elektrisches Klavier hatte. Dort lernte er die Piano-Rolls von berühmten Pianisten wie James P. Johnson kennen und merkte sich wiederum die Fingerstellungen. Bald freundete er sich mit Johnson an, der wiederum viel von Jelly Roll Morton, dem damals berühmtesten Ragtime-Pianisten, gelernt hatte. Johnson wurde eine Art väterlicher Freund für Fats. Er nahm ihn zu „parlour socials“ mit, später als „rent-parties“ bekannt, eine Party, bei der Geld gesammelt wird, für Miete, Essen, Getränke und Musik, die fast immer von guten Pianisten geboten wurde. Das Piano spielte in Harlem die Rolle wie im Süden die Instrumente, die bei Straßenparaden und Begräbnissen gespielt wurden. Die Pianisten spielten oft 7-8 Stunden ohne Pause, oft 20-30 Chorusse desselben Stückes. So bildete sich eine Anzahl erstklassiger Pianisten heraus, die Ragtime, Blues und Stride-Piano spielten. James P. Johnson war unschlagbar mit seiner guten Technik und seinem Harmoniewissen.

Andere waren Willie „The Lion“ Smith, der als Markenzeichen einen 50-Dollar-Hut aufbehielt, und Bill Basie, der Waller bat, ihn das Orgelspielen zu lehren.

Alle Pianisten New Yorks hatten unter sich Spitznamen, und Waller bekam in Anbetracht seiner elenden Klamotten den Namen „Filthy“ (schmutzig). Die großen Songwriter Gershwin, Berlin, Arien, McHugh und Vernon Duke strömten nach Harlem, um sich dort Inspirationen zu holen. Damals hatten schwarze Musiker noch keine Gelegenheit, Schallplatten einzuspielen. Die Pianisten jedoch bedienten sich des älteren Mediums: der Klavier-Walzen. James P. Johnson bekam 50 Dollar für eine Einspielung. Wallers erste Aufnahmen sind dann auch auf solchen Walzen für elektrische Klaviere zu hören (Firma QRS = Quality Real Service, wiederveröffentlicht auf Riverside). Von diesen Klavier-Walzen lernten dann ihrerseits wieder Leute wie Ellington, Cliff Jackson und Claude Hopkins.

Das Jahr 1920 markiert den Anfang des goldenen Zeitalters der Jazzschallplatten (bis die Sweet-Bands die Jazz-Aufnahmen überflügeln). Die erste Aufnahme mit schwarzen Musikern, vom 14. Februar 1920, von Okeh Race Records, wurde mit Mamie Smith eingespielt. Diese Aufnahme verkaufte sich in 750 000 Exemplaren. Die nächste Aufnahme dieser Firma mit dem roten Etikett, der „Crazy Blues“ von Mamie Smith, schon in eineinhalb Millionen Stück. Die Platte kostete 1 Dollar. Die Okeh Race Records, wie sie tatsächlich offiziell hießen, verkauften sich praktisch nur an Schwarze.

Der rührigste Schwarze im Geschäft war Clarence Williams. Der machte für den 17. Oktober 1922 ein recording-date mit Sarah Martin und Waller aus. Aber Fats, immer unzuverlässig und uninteressiert am Geld, erschien einfach nicht. So war Williams der Begleiter. Wallers erste Plattenproduktion war im Oktober 1922 der „Birmingham Blues“ für Okeh. Dann machte James P. Johnson seine erste Aufnahme: „Harlem Strut“ für das Black Swan-Label (die Rückseite war ein Piano-Solo von Fletcher Henderson). Die Angebote überstürzten sich, das Publikum konnte nicht genug bekommen. Die „roaring twenties“ hatten begonnen.

1921 hatten Eubie Blake und Noble Sissle das erste Negro-Musical geschrieben, das auf Anhieb zu einem ungeheuren Erfolg wurde: „Shuffle along“. Der „Negro“ war auf einmal „in“, wovon später auch Gershwin mit seinem „Porgy und Bess“ profitierte. Negro-Sketches in der Art von „Arnos n Andy“ machten den Negro-Slang populär. All-Negro-Musicals waren auch „Running wild“, „Dinah“ und „Chocolate Dandies“. Der Charleston aus dem Süden wurde der Tanz der Jahre und drängte den Black Bottom aus dem Norden in den Hintergrund. „Charleston“ von James P. Johnson wurde dessen größter

Fats sollte nach dem Willen seines Vaters klassischer Pianist werden, aber er machte lieber, was sein Vater „music from the devil's workshop“ nannte.

kommerzieller Hit.

Clarence Williams veröffentlichte auch Wallers erste registrierte Kompositionen „Wildcat Blues“ und „Squeeze me“ (vorher von Waller „Boston Blues“ genannt). Das Geschäft mit gedruckten Klaviernoten war ein Teil der Einnahmen der Pianisten. Waller war auch zur Einweihung von Williams' neuem Haus eingeladen, fraß und soff sich aber sofort so voll, daß er im Sessel offenen Mundes einschlief. Man steckte ihm eine Handvoll Zigarren in den Mund und dekorierte ihn wie einen Weihnachtsbaum, um wenigstens eine Entschädigung für sein ausgefallenes Klavierspiel zu haben. Mit James P. Johnson lieferte sich Waller regelrechte Wettfressen. Während der 5 Jahre Zusammenarbeit von Waller und Clarence Williams verkaufte Waller ihm über 70 Songs, von denen indessen viele unveröffentlicht blieben.

In der ersten Hälfte der 20er Jahre begann auch der Rundfunk, eine Rolle zu spielen, und Williams, immer dabei, überließ bei Radioproduktionen seinen Stuhl dem besseren Fats innerhalb seiner „Blue Five“. 1923 machte Fats seine erste Rundfunkaufnahme. Bei seinen noch immer regelmäßigen Stummfilm-Orgelbegleitungen konnte es vorkommen, daß der randvolle Fats Ärger mit der Geschäftsleitung bekam, da er z. B. königliche Begräbnisse mit der heitersten Musik unterlegte.

Fats verdiente damals im Lincoln 50 Dollar die Woche, hatte zwar noch andere Einkommen, war aber lebenslang in Geldnot. So verramschte er seine Kompositionen. In diese Zeit fiel auch der Anfang seiner 20jährigen Zusammenarbeit mit dem Textschreiber und Sänger Andy Rataf, der einer seiner besten Freunde wurde.

Waller bekam jetzt öfter Gelegenheit, bei der Henderson Band einzusteigen. Genau wie Williams wußte Henderson, daß Waller der erheblich bessere Pianist war. Zu Anfang der 20er Jahre hatten alle anderen Jazz-Orchester noch head-arrangements. Henderson war der erste, der seine Band auf durchgeschriebene Arrangements umstellte. Trotzdem gab er seinen vielen erstklassigen Solisten so viel Freiraum, daß die Band, im Unterschied zu den anderen Bands der Zeit wie Goldkette, immer sehr guten Jazz spielte. In der Henderson-Band lernte Fats Waller Armstrong kennen, mit dem er auch in Zukunft einige Male zusammen spielte und gut harmonierte, da beide äußerst artverwandte Naturen waren, immer große Kinder blieben.

In jene Zeit fällt Wallers erste Ehe, der ein Sohn entspröß. Aber da Fats nie zu Hause war, ging die Ehe nach 4 Jahren in die Brüche. Fats sollte Frau und Sohn 35 Dollar Unterhalt pro Woche zahlen, aber, unzuverlässig und Egozentriker, kam er diesen Verpflichtungen nie nach. Viel später rief seine Ex-Frau dann die Gerichte an, und Fats mußte öfters ins Gefängnis, wo ihn seine Freunde dann auslösten. Auch später, als er Tausende von Dollar pro Woche verdiente, dachte Waller nie daran, seinen Zahlungsverpflichtungen nachzukommen.

Um diese Zeit bekam er Arbeit im Kentucky-Club. Der Leiter der Haus-Band, Duke Ellington, wußte, daß ihn Waller pianistisch jederzeit schlagen konnte, und setzte durch, daß Waller als Einzelattraktion gebucht wurde. Waller trat auf als „Ali Baba, das ägyptische Wunder“, ausgestattet mit Pumphosen und einem riesigen Turban. Und bei „social parties“ der oberen 400 in New York war Waller als Begleiter des Tänzers Bill Bonjangles Robinson zu hören.

Harlem war auch voller Freudenhäuser, in denen die Pianisten Geld verdienen konnten. Eines der besten was das „Daisy Chain“, nach dem Basie eines seiner besten Stücke nannte. Fats Waller aber widmete der Besitzerin den „Valentine Stomp“. Der Standardpreis betrug damals 5 Dollar, war man aber mit der Dame unzufrieden, bekam man sein Geld zurück. Waller verkaufte auch Henderson seine Songs, aus denen Smack gute Arrangements machte: „St. Louis Shuffle“, „Whiteman Stomp“, „Crazy 'bout my Baby“ und „Stealin' apples“ gehörten dazu. Die Rassentrennung war damals noch so stark, daß Waller bei seinen Aufnahmen mit Gene Austin als einziger Schwarzer in einer Ecke des Studios saß, der Rest des Orchesters in der anderen.

1929 verkaufte Fats, immer in Geldnöten, Irving Mills für 500 Dollar alle Rechte an einer Reihe seiner bekanntesten Kompositionen, u. a. „Ain't misbehavin'“, „Black and blue“, „Sweet Savannah Sue“. Mills hatte auch schon andere, wie z. B. Elling-

ton, übers Ohr gehauen. Zur gleichen Zeit hatte Waller ein Engagement im Paramount-Theater für 750 Dollar pro Woche, ein unglaublich hohes Salär, das andere wie Ellington oder Armstrong damals nicht hatten. Aber Fats versoff und verfräß sofort alles.

Ende der 20er Jahre war Harlem auf dem Höhepunkt seiner Popularität. Die berühmtesten Plätze waren das Savoy, der Cotton Club, Small's Paradise und Connie's Inn, wo Fats eine feste Anstellung hatte. Er war jetzt aus der „Szene“ nicht mehr wegzudenken. Der verbotene Alkohol wurde überall ausgeschenkt, auch Rauschgift, meist Marihuana, aber auch Kokain kam in Mode. Wo viel Geld floß, tauchte die Unterwelt auf. Ein Kapitel, worüber sich alle ausschwiegen, war, daß z. B. „Connie's Inn“ 1932 schließen mußte, weil es mit den Gangstern keine hinreichenden Arrangements getroffen hatte. Fats, wie alle - Ellington, Armstrong, Hines, Redman - hatten sich mit den Gangs gütlich geeinigt und wurden nie behelligt.

Ab 1930 hatte Waller auch oft Arbeit im Rundfunk. Da seine üblichen Grimassen und Clownereien nicht über die Wellen kamen, ließ man ihn singen. Goodman schreibt in seinem „Kingdom of Swing“ von der ersten Sitzung 1931, bei der Waller sang. Ab da wurde er in eine neue Kategorie von Entertainern eingereiht.

Ein Ereignis, welches die selbstbewußten Harlem-Pianisten nie verwinden konnten, war das Auftauchen von Art Tatum. Es muß etwa so gewesen sein, wie das Erscheinen von Parker 10 Jahre später. Als die Creme der Pianisten wie Johnson, Waller etc. sich durch die Lokale Harlems trollten und „cutting contests“ veranstalteten, mußten sie erkennen, daß ihr Piano-Stil von gestern war. Was der Teenager Tatum aus läppischen Tagesschlagnern wie „Tea für two“ und „Tiger Rag“ machte, war rhythmisch und harmonisch seiner Zeit voraus, von der Technik ganz zu schweigen. Man konnte nur zweiter Sieger sein, Tatum war der Maßstab. Zum Glück reiste der Boy aus Ohio nach wenigen Wochen wieder in die Provinz ab. Waller, Johnson und Co. fanden wieder zu ihrer Selbstzufriedenheit zurück.

Anfang der 30er Jahre spürte auch Harlem die große Wirtschaftsdepression. Downtown war es noch schlimmer. Fats erinnert sich an Gigs, bei denen Musiker, Kellner, Barmann und Showgirls wie gelähmt herumhingen. Kam ein Gast, piff der Türsteher, und wenn der Besucher seinen Mantel abgab, hatte er den Eindruck, daß hier seit Stunden die Post wie verrückt abging. Wenn aber der Gast nach 1-2 Drinks merkte, daß er der einzige weit und breit war und verduftete, fiel alles auf der Stelle wieder in einen Dornröschenschlaf, bis zum nächsten Piff des Türstehers. Um das Geschäft anzukurbeln, ging einer der „singing waiters“ mit einer großen Kanne herum, um bei den bezechten

Fats hatte, wie alle Coloured people, im Süden unter seiner Hautfarbe zu leiden. Aber auch im äußersten Norden, in der amerikanischen Belegstadt für Toleranz, verweigerte man ihm noch Anfang der 40er Jahre vorbestellte Zimmer.

Kunden Trinkgelder einzusammeln, im Schlepptau hatte er eines der Showgirls. Er trompetete „stick out your can - here comes the garbage man“ (hier kommt der Müllmann), und das Showgirl wackelte dazu provokativ mit dem Hintern. War das Trinkgeld groß genug, bekam der Gast als Anerkennung und Quittung einen saftigen Stoß mit ihrem Allerwertesten.

Eines Tages wurde für Ellington von allen maßgebenden Jazzern Harlems eine Fete gegeben. Schnaps floß in Strömen, bis die Piffen der Polizisten zu hören waren. Willie „The Lion“ Smith erinnert sich, in Windeseile durch den Hinterausgang in den Hof gestolpert zu sein, knietief durch den Müll watend einem Baum erreicht und sich an diesem hochgeangelt zu haben, bis er von oben eine Stimme hörte: „What's up - a bull after you, man?“ Fats!

Ab 1934 nahm Waller unter „Fats Waller and his Rhythm“ bei Victor auf, und ab 1935 hatte er, in Verkaufserfolgen gemessen, alle anderen Musiker bei Victor hinter sich gelassen. Es waren keine „race-records“ mehr, jeder kaufte Waller, auch Leute, die noch nie eine Platte besessen hatten. Seinen größten Hit hatte er mit „I'm gonna sit right down and write myself a letter“ ein Song, der gar nicht von ihm stammte und bis dato keinen Erfolg gehabt hatte. Wenn man die Waller-Disco-graphie überfliegt und sieht, wieviel kommerzielle Schlager miserablen Standards er aufgenommen hat, fragt man sich, wo der Jazz-Pianist geblieben ist. Aber viele Titel wurden von Victor vorgegeben und gegen Wallers Willen aufgenommen.

Die Tourneen, meist mit One Night Stands, die Waller mit seinen Gruppen unternahm, waren fast alle reine Katastrophen wegen Wallers Trunksucht und Unzuverlässigkeit. Es ließ oft seine Musiker im Stich und verdrückte sich, meist nach Hause. Die Gruppe saß dann ohne Geld

„stranded“ da und mußte sehen, wie sie sich behalf. Immer endete alles in roten Zahlen und mit Ärger für Manager und Promoter.

Anfang der 30er Jahre reiste Waller mit Spencer Williams (mit dem er „Squeeze me“ komponiert hatte) nach Paris, aber nur zu einer reinen Sauf- und Vergnügungstour. Als er genug hatte, verdrückte er sich, ohne Williams Bescheid zu sagen. 1938 wurde eine London-Tour geplant, für die Woche wurde Waller die sagenhafte Summe von 2500,- Dollar geboten. Wie bei seiner ersten Europa-Tournee stieg Waller sofort beim Schiffsorchester ein. Als Bezahlung forderte er mit einem selbstgedrehten Knüppelreim: „Don't be vague give me some of that fine John Haig“.

Fats ging in Schottland an Land und versank sofort in Fluten von Whisky. Nach Konzerten in Glasgow und Edinburgh feierte er Triumphe in London. Schon damals war Bedingung der englischen Musikergewerkschaft, daß ihn englische Musiker begleiteten. Mit einigen von ihnen hat er dazuhin Platten eingespielt. Fats spielte auch in Dänemark, Norwegen und Schweden (von Sven Asmussen begleitet). Wegen drohender Kriegsfahr wurde die Tour gekürzt und in London kam es dann (1938!) zu Fernsehaufnahmen mit Fats. 1939 war Waller ein zweites Mal wieder in London. Hier nahm er seine London-Suite auf mit Themen der einzelnen Stadtteile: Picadilly, Chelsea, Soho, Bond Street, Limehouse, Whitechapel. Natürlich kannte Fats, der in seinem Leben sehr selten Tageslicht gesehen hatte, diese Viertel nicht, aber Kirkeby beschrieb sie ihm, und mit Hilfe Dutzender von Whisky-Flaschen kamen ihm Inspirationen. Diese Aufnahmen wurden erst 12 Jahre später veröffentlicht, da die Masters „destroyed by the blitz“ - durch den Krieg zerstört wurden und man von Zweitexemplaren neue Masters zog.

Fats hatte, wie alle coloured people, im Süden unter seiner Hautfarbe zu leiden. Aber auch im äußersten Norden, in der amerikanischen Belegstadt für Toleranz, verweigerte man ihm noch Anfang der 40er Jahre vorbestellte Zimmer.

Waller starb im Dezember 1943, mit 39 Jahre völlig verbraucht, im Schlafwagen auf dem Weg von der Westküste nach New York. Der Arzt, der seine Leber nicht sehen konnte, schrieb auf den Totenschein „Lungenentzündung“.

Diese und viele andere schöne Anekdoten machen dieses Buch zu einem Muß für den Swing-Fan. Im Anhang ist eine Disco-graphie, aber die ist leider „selected“, für den engagierten Waller-Freund unkomplett.

Wenn man dies Buch liest und dazu wieder mal seine alten verstaubten Waller-Platten laufen läßt, wird einem richtig warm ums Herz!

Gregor Fehrmann

Jazz aktuell

Faszinierender Blickpunkt Europa

Jazzfestival Willisau '83

Mit sechs Konzertblöcken in der „atmosphärischen Festhalle“ und drei Mittagskonzerten im Restaurantzelt blieb auch die neunte Auflage des vom 25. bis 28. August veranstalteten Jazz Festival Willisau im gewohnten überschaubaren Rahmen. Wiederum ging es dem Veranstalter und Programm-Macher Niklaus Troxler nicht um einen möglichst umfassenden Trendspiegel, um eine abschließliche Präsentation avantgardistischer Tendenzen, um eine Anhäufung (amerikanischer) Stars, um die sture und einengende Ausrichtung unter irgendein Motto, sondern nach wie vor in erster Linie darum, dem aufgeschlossenen Publikum Entdeckungen zu ermöglichen, Neues, Ungewohntes, Besonderheiten vorzustellen, aber auch darum, ein Wiederhören, Vertiefen, Neu-Kennenlernen von bereits einmal Gehörtem zu vermitteln und dabei vielleicht nicht nur beim Musiker sondern auch bei sich selbst Veränderungen, Entwicklungen festzustellen. Wenn zudem Willisau mehr ist, als „nur“ ein „Festival der Information“ mit einem „möglichst breitgefächerten Programm“, dann deshalb, weil es Troxler vor allem immer auch darum geht, das Programm nach rein musikalischen Gesichtspunkten zusammenzustellen, zum Beispiel Musiker und Gruppen im Ablauf so zu plazieren, daß jede Veranstaltung eine Art innere Logik erhält, Konzertteile sich sinnvoll ergänzen oder zueinander in anregendem Kontrast stehen und so jeder Anlaß eine eigene Spannung ausstrahlt.

Europa im Vordergrund

Besonders hervorstechend war diesmal die europäische Präsenz mit 11 der insgesamt 17 auftretenden Gruppierungen, wobei allein 4 aus der Schweiz stammten: das Trio Infernal, das City Quintett und die zehnköpfige Salsa-Band The Season, alle drei im Festzelt aufspielend und alle drei mit Musikern, die mehr oder weniger stark mit der Basler Jazzszene (Musikwerkstatt Basel) verbunden sind. Aus Zürich kam zudem - und richtigerweise im Hauptprogramm auftretend - das Ensemble Musica Libera mit Rene Krebs (Trompeten und Flügelhorn) und Thomas Eckert (Klarinetten), in dem als spezieller Gast aus den USA noch der schwarze Trompeter und Saxophonist Joe McGhee mitwirkte. Von dieser inspirierten und inspirierenden Free-Music-Konstellation, einem der diesjährigen Höhepunkte in Willisau, entstanden übrigens vor einiger Zeit Schallplataufnahmen, die in diesen Tagen unter

dem Titel „Dialog und Begegnung“ auf Werner Uehlingers Label „hat Musics“ (Nr. 3513) erscheinen werden. - Erfreulich, daß mit dem Trio von Gianluigi Trovesi endlich einmal ein maßgebender Vertreter des italienischen New Jazz vorgestellt wurde. Aus Frankreich kamen das Quartett des hervorragenden Kontrabassisten Henri Texier, dessen perfekte, swingende aber immer wieder allzusehr in den Fluten von Romantik, Wohlklang und Melodieseeligkeit „badende“ Musik trotz zeitweiliger Free-Jazz-Ausbrüche mit der Zeit - jedenfalls für mich - langweilig wirkte, und als Kontrast dazu das dadaistisch anmutende Free-Jazz-Happening des Daunik Lazro-Quartetts mit Lazro, Saxophone, Jean-Jacques Avenel, Bass, und den beiden clownesk-exzentrischen Soloagitatoren Tristan Honsinger, Violoncello, und Toshinori Kondo, Trompete, aus Japan.

Schon Tradition hat Troxlers besonderes Engagement für den englischen Contemporary Jazz, der diesmal gleich mit vier Gruppierungen vertreten war, rechnet man die seit langem zur englischen Jazzszene zählenden Exil-Südafrikaner um Dudu Pukwana mit dazu. Zu hören waren das Trio Tony Coe-Tony Oxley-Chris Lawrence, das Duo, das John Surman mit der norwegischen Sängerin Karin Krog bildete, und das einzigartige, große Mike Westbrook Orchestra, dessen zweieinhalb Stunden dauernde Komposition „The Cortège“ das Jazzfestival zu einem fulminanten Abschluß brachte. „The Cortège“, ein breit angelegtes Werk von sinfonischer Dimension, vereinigt in genialer Weise musikalische und literarische Texte - Anklänge an altenglische Madrigale, traditionelle Folksongs, Kirchen-, Marsch-, Zirkus- und Operettenklänge, Oldtime-, Modern- und Free-Jazz, New-Music, Pop und Rockiges, Flamenco und E-Musik-Avantgarde, Eisler- und Weill-Bezüge mit Gedichten von William Blake, Rimbaud, Hesse, Lorca -, zu einem schillernd - intensiven, kaleidoskopartigen „Gesamtkunstwerk“ über das Thema Leben und Tod und zurück zum Leben, in dem Ernsthaftigkeit, Dramatik, Pathos und epische Breite ebenso das Geschehen bestimmen wie Ironie, Witz, Persiflage, Clowneskes, Kabarettistisches und Kitsch. Mitreißend dabei vor allem auch die solistischen Aktionen, besonders der beiden Vokalistinnen Kate Westbrook und Phil Minton, aber auch von Spielern wie Chris Hunter, Saxophone und Flöte, Malcolm Griffiths, Posaune, Georgie Born, Cello, Lindsay Cooper, Oboe, Fagott, Sopranino, und Chris Biscoe, Saxophone, Klarinetten, Flöte. - Daß im Gesamteindruck vielleicht manche Komplexe doch etwas zu sehr in die Länge gezogen, zu breit angelegt wirkten, mag mit dem Zeitpunkt der Aufführung

und der Situation mancher Zuhörer am Schluß des Festivals zusammengehängen haben. Sicher scheint mir jedoch, daß die Substanz all dessen, was den Reiz und die Besonderheit dieses phänomenalen Opus ausmacht, genauso überzeugend, aber konzentrierter, prägnanter, klarer, mitreißender in der Musik der fünfköpfigen Mike Westbrook Brass Band zum Ausdruck kommt, die ja auch den Kern des großen „Cortège“-Orchesters bildete.

Wachsen die Kommerz-Zwänge?

Es lag sicher nicht in erster Linie an den leicht erhöhten Eintrittspreisen, daß diesmal - mit Ausnahme des ausverkauften „Afrika“-Eröffnungsabends - merklich weniger Publikum nach Willisau kam, wohl eher daran, daß zugkräftige Namen der amerikanischen Black Music weitgehend fehlten und Troxler das Hauptgewicht - zu Recht, wie die teilweise hochkarätige Musik bewies - auf den europäischen Jazz gelegt hatte. Dabei wurde noch nie so deutlich wie bei diesem Festival, daß bei allem vorbildlichen Bemühen um eine möglichst weitgehende Programmgestaltung nach rein musikalischen Überlegungen eben auch kommerzielle Gesichtspunkte („Africa Night“ und James Blood Ulmer) eine Rolle spielen (müssen), soll die Weiterexistenz dieser Anlässe nicht nachhaltig aufs Spiel gesetzt werden. Ob man dabei allerdings so weit gehen muß wie mit der Programmierung von Ulmer, dessen Darbietung - jedenfalls bei diesem Auftritt - mit all den Ansprüchen, die mit dem Namen Willisau verbunden sind, überhaupt nichts mehr zu tun hatte, muß nachdrücklich bezweifelt werden, zumal weder der Publikumsaufmarsch noch das Echo aus dem Saal diesen offensichtlichen Mißgriff in besserem Licht erscheinen ließen.

Was hier zum Ausdruck kam - natürlich in die Schmerzschwelle erreichenden Lautstärkegraden, auch das ein Novum in Willisau -, ist eine totale Absage an jede Musikalität, geht bewußt (?) in Richtung musikalisch-gestalterischem Analphabentum und hat mit den vielbeschworenen afro-amerikanischen „Roots“ kaum mehr etwas zu tun, - nach meinem Empfinden auch rhythmisch - eine unerträgliche Banalisierung, ja Pervertierung von all dem, was Blues, Soul, Funk und Rockjazz oft Substanz verleiht. - Daß sogar Ulmer selbst schließlich eine Reduktion des Soundpegels forderte, was jedoch kaum Wirkung hatte (!), zeigt im übrigen (wieder einmal), daß die Tontechniker immer wieder ihre Funktion falsch bewerten und allzuoft der Versuchung erliegen, als zusätzlicher „Musiker“ mitzumischen, - in der scheinbar nicht ausrottbaren Annahme,



Verquere Motivfolgen und Improvisationsskalen: Horace Tapscott

Foto: Manfred Rinderspacher

ohrenbetäubender Schalldruck sei ein geeignetes Mittel (im Interesse des auftraggebenden Veranstalters?) Spannung (und Erfolg) des Konzerts zu steigern.

„Roots“-Bezogenheit, das kam dagegen viel eher bei der senegalischen Gruppe Xalam zur Geltung - in den Aktionen der Perkussionisten und Trommler zum Beispiel -, auch wenn ihre „zehnjährige Spielpraxis auf Bällen und anderen Festen“ noch heute prägend wirkt und der Disco-Charakter und die immer gleiche Machart der Stücke die Musik mit der Zeit immer eintöniger werden ließen. Mehr Feuer dagegen bei Dudu Pukwanas Zila Sounds, eine lebendigere, ehrlichere Fusion verschiedener Musikbereiche (südafrikanische Kwela-Songs, Soul, Funk, Rockjazz), bei der das (jazz)improvisatorische Element durch Pukwanas ungestüme Saxophonrufe auf dem Altsaxophon, vor allem aber durch die fluktuierenden, bop-artigen Linien des phantastischen Trompeters Harry Beckett stark zur Geltung kam. Aber auch hier unakzeptable Lautstärken (es sollen über 100 Phon gemessen worden sein!), die ein aufmerksam-vergnügendes Mitgehen mit der Musik - jedenfalls für noch nicht Gehörgeschädigte - so gut wie unmöglich machte.

Grandioser Cecil Taylor

Erst nach zwei Tagen, offensichtlich nach einer unmißverständlichen Intervention Troxlers, besserte sich diese Situation,

gerade rechtzeitig, um das großartige Konzert der Cecil Taylor Unit - mit Jimmy Lyons, der klassischen farbigen Sängerin Branda Bakr, William Parker, Bass, und den beiden Schlagzeugern Andre Martinez und Rashid Bakr - und der im ersten Teil spielenden Musica Libera mit Joe McPhee voll aufnehmen zu können. Ein Phänomen, wie unverbraucht, frisch und jedes Mal in neuer Weise energiegeladenen und formbewußt die Musik Taylors den Hörer anspringt, überwältigt, „einfährt“. Schon bei den Proben war die knisternde Spannung, die wie elektrisiert wirkende Atmosphäre fast körperlich spürbar, - bis hinein in den Tonaufnahme-Container! Eindrücklich - und nur für unsensible Leute eine kitschige Showeinlage -, wie Cecil Taylor und Branda Bakr ihren Auftritt vorbereiteten, bereits hinter der Bühne mit Rufen, Rezitieren, Singen, Trommeln und Tanzen begannen, dann langsam sich aufs Podium und zu den Instrumenten „vortasteten“, um mit einer breit angelegten, ausführlichen Introduction (was mich an die langen Einleitungen Erroll Garners denken ließ) die Musik sich entwickeln zu lassen. Dieses Konzert war auch ein Musterbeispiel dafür, mit welchem Feeling Nikiaus Troxler programmiert: Das Cecil Taylor-Konzert fand zum Beispiel am Nachmittag statt, wo das Aufnahmevermögen noch nicht strapaziert ist, und als erste Gruppe trat die bereits erwähnte Zürcher Musica Libera auf, mit wunderbar offener, sensibler Musik, voller

Phantasie und Ideenreichtum, - leise dicht versponnene, polyphone Kunstwerke freier Improvisation, kontrapunktisch so klar und konsequent wirkend, als handele es sich um präzis notierte und ausgearbeitete Kompositionen. Und danach die geballte „Naturgewalt“ Taylors - ein großes Konzert!

USA-Entdeckungen

Eigentlich unverstündlich, wieso der schwarze Pianist und Black-Music-Förderer Horace Tapscott bis jetzt bei uns ein weitgehend Unbekannter blieb. Liegt es an seinem ganz eigenen Stil, der sich allem Kategoriendenken widersetzt, Assoziationen, wenn überhaupt, eher zur Pianistik von Monk oder Herbie Nichols als zu virtuellen Höhenflügen berühmter anderer Kollegen aufkommen läßt? Wie auch immer, seine zwar tonal angelegte, aber eigenartig skurril wirkende Harmonik und die verqueren Motivfolgen und Improvisationsskalen forderten besondere Aufmerksamkeit und beeindruckten durch ihre Fremdartigkeit, wobei die starke Rhythmusgruppe mit dem agilen Roberto Miranda am Bass die Spannung noch steigerte. Miranda war auch die treibende Kraft im Trio des Westküsten-Freebop-Saxophonisten Vinny Golia, - auch er bei uns noch völlig unbekannt. Während er auf seiner LP „The Gift of Fury“ (Nine Winds Records) weitgehend durchstrukturierte, abstrakt wirkende Kompositionen spielt, die stellenweise an die Musik George Russells denken lassen, stellte er in Willisau sein brillantes instrumentales Können in den Vordergrund, mit einer Spielkonzeption allerdings, die an ähnliche Trioformationen der fünfziger Jahre (z. B. Rollins) erinnerte, mit melodiosen, lyrischen Komplexen, aber auch mit freiem Spiel und mit einem sicheren Sinn für den Aufbau von Spannungsbögen. Leider machten jedoch ganze Passagen immer wieder auch einen sehr vordergründigen Eindruck, wirkten wie leeres Aneinanderreihen von schnellen auf- und absteigenden Tonleitern, wie bloßes Präledieren.

Einen ähnlichen Eindruck hatte ich zuweilen auch vom vielgelobten Saxophonisten, Max Roach-Partner und Funk-Jazz-Exponenten Odean Pope: rasend schnelle, präzis-virtuose, wie aus einem Maschinengewehr geschossene, durch Zirkularatmung kaum endende, aber immer gleichförmig angelegte Skalen und Dynamik-Kurven, Mehrton- und Überblaseffekte...; wenn da nicht die explosive Rhythmusgruppe mit Gerald Veasley und Cornell Rochester darunter- und darüberliegenden würde, dieser Parforce-Funkjazz würde noch schneller an Spannung und Wirkung einbüßen.

Jazz aktuell

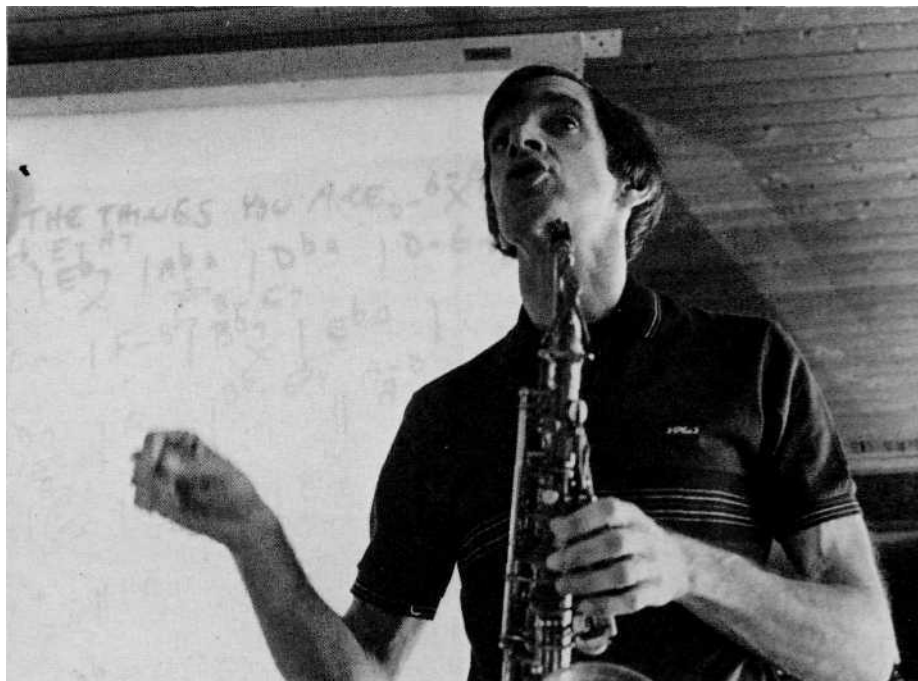
Hochkarätiger Euro-Jazz

Für alle wohl eine Überraschung und ein ungetrübtes Hörvergnügen - die Begeisterungstürme unterstrichen diesen Eindruck -, wie die drei italienischen Erzmusikanten Gianluigi Trovesi, Klarinette, Saxophone, Flöten, Paolo Damiani, Bass, und Gianni Cazzola, Drums, - die swingendste Rhythm Section des Festivals! - Lieder und Tänze des zentralen Mittelalters (13. und 14. Jahrhundert) und Spielpraktiken des Modern- und Free-Jazz zur vollendeten, überzeugenden und mitreißenden Synthese brachten und zu keinem Augenblick irgendwelche geschmackliche, stilistische oder generelle musikalische Fragen oder Zweifel über die Legitimation dieses Tuns auftauchen ließen (im Gegensatz zu so manchen vordergründig ähnlich wirkenden, modisch bedingten Unternehmen, zum Beispiel der Bereiche Barock-Jazz usw.) - ein weiterer Höhepunkt in Willisau!

Und noch ein starkes europäisches Trio mit quirlend-intensiver Rhythmusgruppe und einem großartigen Solisten: Tony Coe, Klarinette und Saxophone, Tony Oxley, Percussion, und Chris Lawrence, Bass. Auch Coe bearbeitet - so der Zürcher „Tagesanzeiger“ in seiner Festivalberichtseite - „klassisches Material, Standards, etwa Themen von Thelonious Monk oder Bill Evans, allerdings in einer unglaublich souveränen, unbefangenen und freien Art. Da durchforstet einer das melodische Material, Strukturen, den emotionalen Gehalt, den Gestus verschiedener Kompositionen, da zieht einer alle Register seiner phänomenalen instrumentalen Meisterschaft, da braucht einer auch seinen Kopf, seinen Verstand, läßt seine Erfahrungen mit klassischer Musik und Free Jazz einfließen. Die emotionalen Spannungsbögen werden nicht durch Lautstärke oder mit reißerischen Tricks à la Odean Pope erzeugt, sondern durch musikalische Verdichtung, durch den Aufbau von spannungsgeladenen Strukturen. (-) Für mich die Entdeckung des Festivals“ (Chr. Rentsch), - und für mich z. B. ein „Body and Soul“, das ich auch nicht so schnell vergessen werde (J. A.).

Und auch aus der Schweiz ein Trio (und eine weitere Entdeckung), das mehr Beachtung verdient als am Freitagnachmittag beim Festzelt-Konzert: Markus Stauss, Saxophone und Flöte, Kurt Hafen, E-Bass, und Jacques Widmer, Drums, ebenfalls mit starkem Gewicht auf Interaktion unter Einbezug von ausgeprägter Melodik und freiem Interplay; vom Trio Infernal wird man sicher noch mehr hören.

Daß das Festivalprogramm (endlich wieder einmal) mit einer Ergänzungsveranstaltung aufgelockert wurde, verdient besondere Erwähnung, vor allem, weil die acht Schweizer Künstler, die ihre Arbeiten zum



Gehörbildungs-, Transcriptions- und Improvisationskursus in Rottenburg: Jamey Aebersold
Foto: Hans Kumpf

Thema „Bilder zum Jazz“ in der benachbarten Galerie Prisca Meier in Zeil ausstellten, ganz unterschiedliche bildnerische Mittel anwandten, um Assoziationen „zum Jazz“ darzustellen, anzuregen oder zu provozieren; auch das war eine Reise wert.

Unsichere Zukunft?

Vor dem Cecil-Taylor-Konzert versuchte eine Gruppe politisch engagierter junger Leute in Ergänzung zu den bereits aufgehängten, später aber wieder entfernten Transparenten, mit Voten wie „Gegen die Intervention der USA in Zentralamerika und der Karibik“, „Unterstützt die Guerilla in Zentralamerika“ oder „Gegen die Repression - Freiheit für El Salvador“ noch ein kurzes Statement abzugeben, was ihr nicht gestattet wurde. Hat heutiger Jazz so wenig mit politischen Zusammenhängen zu tun, beinhaltet er so wenig Toleranzdenken, daß solch ein kurzes politisch motiviertes „Intermezzo“ nicht (mehr) möglich ist? - Zum Schluß stellt sich ganz generell die bohrende Frage, wie Troxler dem Trend zur Publikumsschrumpfung in Zukunft begegnen will. Werden noch mehr Kommerzkompromisse nötig werden und/oder müssen wieder Starnamen locken? Will das Jazzpublikum Willisau überhaupt weiter wie bisher oder nicht? Beginnt die große musikalische Nivellierungswelle der elektronischen Massenmedien nun auch die Jazzfans (ganz unterschwellig) zu beeinflussen?

Johannes Anders

Ein voller Erfolg

1. Internationaler Jazz Workshop Rottenburg

Das A-B-C der amerikanischen **Jazzpädagogen**, d. h. Jamey Aebersold, David Baker, Jerry Coker und viele ausgezeichnete Musiker und Pädagogen wie Dan Haerle, Dave Liebman, Art Farmer, John Leisenring, Jim McNeely, John McNeil, Ed Soph etc., waren als Dozenten beim 1. Internationalen Jazzworkshop, der vom 19. bis 28. August in Rottenburg stattfand, engagiert. Sie kamen zum Teil von berühmten Universitäten wie Bloomington, Indiana; Knoxville, Tennessee; Denton, North Texas State University.

Die Anzahl der **Teilnehmer** aus der BRD, der Schweiz, Österreich und Rumänien betrug zirka 180. Darunter waren, nach Instrumenten geordnet, 60 Saxophonisten, 28 Pianisten, 25 Gitarristen, 13 Posaunisten, 13 Schlagzeuger, 12 Bassisten, 8 Trompeter, 6 Vokalistinnen, ein Flötist, ein Cellist und ein Geiger. Die weiblichen Teilnehmer waren wie immer sehr gering vertreten und vor allem in der Gesangsklasse von Patty Coker anzutreffen.

Drei verschiedene Kurse wurden angeboten: How to teach jazz improvisation (Jamey Aebersold, 2 Tage), Jazz improvisation, combo workshop (alle Dozenten, 6 Tage), Arrangement and composing (David Baker, 2 Tage). Die Tages-Sche-

dule war umfangreich, und es wurde intensive Arbeit geleistet: 8.30 bis 9.50 Theory classes, 10.00 bis 11.00 Ear Training, transcriptions, 11.00 bis 12.45 Combo, 12.45 bis 14.00 Lunch, 14.00 bis 15.20 Master Classes, 15.50 bis 17.15 Combo. Fast jeden Abend fanden Konzerte statt. Für das Schüler-Abschluß-Konzert wurden 22 Combos zusammengestellt.

In vier verschiedenen **Theoriekursen** (vom Anfänger bis zum Profi) wurden die Akkord-Skalen-Relationen besonders für den Bebop-Stil erklärt. Eine sofortige praktische Umsetzung erfolgte durch Akkord-Skalen-Spiel oder Singen, auf das aus Gründen der Bewußtmachung besonderer Wert gelegt wurde. Der **Gehörbildungs- und Transcriptionskursus** von Jamey Aebersold bildete eine didaktisch-methodische Einheit. Der theoretischen Besprechung des musikalischen Materials folgte das Hören und Sehen von Transcriptionsvorlagen, die durch Cassette und Dia-Projektion gleichzeitig zur Demonstration gelangten (mit Beispielen u. a. von Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollins). Auf diese Weise wurden multimediale alle für die Improvisation wichtigen Sinne aktiviert.

Die Arbeit in den 22 **Combos** war unterschiedlichen Stücken, Stilen, Klangfarben und Strukturen gewidmet. Ein Wechsel aus einer Combo in eine andere war zwar nicht möglich, wohl aber die Teilnahme an mehreren Combos und das Zuhören bei allen Combo-Probarbeiten. In den Masterclasses wurde spezieller Instrumentalunterricht für die verschiedenen Instrumente wie Trompete, Posaune, Saxophone, Klavier, Baß und Schlagzeug angeboten, man gab u. a. wichtige Erläuterungen zu dem zentralen Problem der Artikulation, der Bedeutung und Funktion der rhythm section, zu typischen, stilistischen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente. (Einzelunterricht war wegen der großen Zahl der Teilnehmer nicht möglich). Die amerikanischen Dozenten zeichneten sich durch hervorragendes musikalisches Können, bemerkenswertes pädagogisches Geschick und hohe Menschlichkeit aus. Sie verstanden es, den sogenannten „Frust“, Angst- und Unterlegenheitsgefühle, Konkurrenz- und Leistungsdruckveralten bei vielen Teilnehmern (wie ich hörte, gab es Abreisen) durch ihre aufgeschlossene, tolerante, freundliche und ruhige Lebensart zu überwinden und beim Schülerabschlußkonzert eine harmonische und glückliche Atmosphäre zu erzeugen!

Ein Bravo den Veranstaltern Hans und Veronika Gruber, die für eine ausgezeichnete Organisation gesorgt haben (Unterkunft, Verpflegung, Übungsräume, Instrumente).

Ilse Starb

Days & Nights in Tunisia

Jugendjazzorchester NW

Das 1975 gegründete Jugendjazzorchester von Nordrhein-Westfalen nimmt unter den bundesländischen Nachwuchsbands gewiß eine Sonderstellung ein: es ist enorm reisefreudig. Nach Trips durch Frankreich und Jugoslawien sowie nach einer Sowjetunion-Tour (mit den Stationen Moskau, Leningrad und Rostow) im Oktober 1982 stand im Juli Tunesien auf dem Plan. Die Flugkosten für das 25köpfige Team wurden vom Deutschen Musikrat aufgebracht, während die tunesischen Gastspielorte für Fahrt und Verpflegung aufkommen sollten. Und hier entwickelte sich ein Problem, das sich oft zum Ärger für die Jungjazzler auswuchs. Das ließen Bandmitglieder nach ihrer Rückkehr im Gespräch mit dem JP deutlich erkennen. Hätte die BRD-Botschaft zentral einen Bus für die 11-Tage-Tournee organisiert, wäre so manche Wartezeit auf ein Transportmittel entblieben - und die Wartezeit betrug auch mal zwei Tage. Gegen die Verfrachtung der wertvollen Instrumente auf einen offenen Kleinlastwagen konnten sich die deutschen Musiker in letzter Sekunde wehren.

Das erste Konzert sollte eigentlich in Hammamet stattfinden, doch kein Bus erschien zur Abholung. Folge: nervtötendes Warten in Tunis. Kurzfristig wurde die Big

Band nach Tabarka beordert, allerdings war da (noch) nichts organisiert. Also war die Tagesfahrt in einem rumpelnden Vehikel und brütender Hitze umsonst. Die tunesische Premiere des Jazzorchesters ereignete sich endlich in Monastir, ebenfalls einer Hafenstadt. Zu der Open-Air-Veranstaltung in einer Arena strömten rund zweitausend Besucher, darunter auffallend viele Frauen mit Kindern. Swing und Bebop erwiesen sich für die tunesischen Ohren als ziemlich unvertraut, aber beim Rock Jazz sprang der Funke über. Fast alle Kompositionen des nordrheinwestfälischen Klangkörpers entstammen aus den Federn der vier Bandleader. In Richtung Rock und Funk gehen beispielsweise das „Portrait of an obstinate lady“ des Trompeters Wolf Escher und „That funky feeling“ des Bassisten Meinhard Puhl. Von Wolfgang Breuer stammt das in wuchtiger Gospel-Manier gehaltene „Back to the roots“, Glen Buschmann, der erste Mann im Team, arrangierte den „St. Louis Blues“ in Swing-Manier.

Es folgten in dem nordafrikanischen Land noch weitere vier Konzerte. Der Benjamin der Truppe war mit 15 Jahren der Schlagzeuger Marc Lehan. Die Soli steuerten hauptsächlich die Trompeter Bruno Piroth und Karl Farrent sowie die Saxophonisten Peter Schulte und Thomas Haberkamp bei. Von dem hohen Standard des Jugendjazzorchesters können sich abendländische Zeitgenossen am besten durch die in Eigenproduktion entstandene LP „Back to the roots“ überzeugen lassen.

.....

Hans Kumpf

Jugendjazzorchester NW in Tunesien

Foto: Ilona Hera



Jazz aktuell

Jazz als Wellmusik

JazzFest Berlin 1983

(27.-30. 10. 1983)

Von George Gruntz

Das Ende der „Sonderkultur Jazz“ forderte im Programmheft des letztjährigen Berliner JazzFests der Frankfurter Musikwissenschaftler und -kritiker Hans-Klaus Jungheinrich; immer noch, so seine Kritik, glauben sich die meisten Jazzfreunde und auch viele Jazzmusiker in einem kleineren oder größeren Musik-Gärtchen, in dem, abgeschottet durch hohe eingebaute Mauern, eine genuin eigene, autonome Musikkultur betrieben werde. In Wahrheit entspricht diese idyllische Vorstellung längst nicht mehr den Realitäten: Immer mehr Musiker verschiedenster Herkunft schauen sich im Jazzgarten um, lassen sich vom Jazz anregen und beeinflussen; umgekehrt wagen auch immer wieder Jazzmusiker Blicke, Ausflüge und Exkursionen nach „draußen“. Der Begriff „Weltmusik“ scheint am Horizont als konkrete Utopie und Ziel auf, und das ist keineswegs eine Anmaßung: Wo die Welt im Schlechten wie im Guten durch Weltwirtschaft, weltweite atomare Bedrohung, aber auch durch völkerverbindenden Austausch von Informationen, Technik und Kultur zu einer Schicksals- und Lebensgemeinschaft zusammenrückt oder zusammengerückt wird, ist ein rückwärtsgerwandter Träumer, wer noch an reinen, unverfälschten Sonderkulturen festhält. Seit 1981 gibt es beim JazzFest das Konzept der thematischen „Schienen“, welches (mit Kreuzungen und Weichen) programmliche Querverbindungen, Grenzerweiterungen und damit stilistisch durchmischte Konzerte zuläßt, ja initiiert.

Schiene „Indische Musik“

Für viele ist Indien seit gut zwei Jahrzehnten zum vermeintlichen kulturellen Dialogpartner geworden, zum Hauptlieferanten von Weltschmerzmitteln zur Kurierung der kränkelnden abendländischen Künste. Aber mehr und mehr setzt sich die Erkenntnis durch, daß es nicht genügt, aus dem Mount-Everest-Brocken „Indische Musik“ Kieselsteine heraus-radezubrechen, um gerade daraus „Weltmusik“ zu machen! Und Jazz als „Weltmusik“ kann sicher nicht heißen, daß Jazzmusiker einfach einige besonders eingängliche oder auffällige Eigenheiten einer anderen Musikkultur übernehmen und als exotische Farbtupfer, als bunte Glasur ihrer eigenen Musik hinzufügen, es kann nicht heißen, daß man Jazz mit Tablabegleitung spielt oder über eine indische (oder arabische) Tonskala, einer raga (oder einem makam) in herkömmlicher Jazz-Manier improvisiert. Es kann auch nicht darum gehen, daß man einfach Musiker aus verschiede-

nen Kulturkreisen für einen kurzen Auftritt zusammenbringt und glaubt, das Resultat ergäbe eine gültige oder brauchbare Synthese. Die großartige Tradition und der enorme Reichtum dieser Musiken verlangt mehr Respekt und eine tiefere, ernsthaftere Auseinandersetzung.

In Zielrichtung auf ein besseres Erkennen dieser Problematik scheint es heute mehr als notwendig, auf dem JazzFest 1983 „Indische Musik“ zu präsentieren, mit Gruppen, die verschiedene Tendenzen ausdrücken und auch verschiedene Annäherungen erlauben: Zakir Hussain (Tabla) tritt zusammen mit Shivkumar Sharma (santoor) auf, und wir hören die Gruppen des Saxophonisten Kadri Gopalnath und des Mandolinspielers Master Shrinivas. Die Gruppe „Sangam“ spielt dann „Jazz mit indischem Akzent“.

Schiene „Vom Piano zum Keyboard“

Noch nie in der Musikgeschichte gab es so viele verschiedene Tasteninstrumente wie heute. Neben den klassischen, immer noch gebräuchlichen Instrumenten wie Piano, Cembalo, Klavichord, Orgel und Akkordeon gibt es heute eine große Anzahl von Instrumenten, die analog-, quantisiert- oder digital-gesteuert betrieben werden; von den populären Rhodes-Pianos, über die Hammond-Orgeln bis hin zu einfachen oder komplizierten Synthesizern und den über Klaviaturen betriebenen Computern.

Zum ersten Mal in der Geschichte der Jazztage und des JazzFests kommt dabei die große Orgel der Philharmonie zum „Einsatz“: Der Domkantor zu Merseburg/DDR, Chorleiter und Organist an der Kon-

Spielt beim JazzFest Berlin mit dem indischen Saxophonisten Kadri Gopalnath: John Handy
Foto: Manfred Rinderspacher



zerthalle am Boulevard zu Halle, Hans-Günther Wauer tritt zusammen mit dem DDR-Perkussionisten Günter „Baby“ Sommer auf, der amerikanische Pianist und „Computer-Spezialist“ Richard Teitelbaum stellt seine gewiß nicht umstrittene „Digital Piano Music“ für „live-gespielte“ und durch Tasten-Vorsetzer gesteuerte Pianos vor. Das Piano-Duo Martin Theurer/Alex Schlippenbach, der Solopianist Denny Zeitlin, die beiden großen Avantgardisten Cecil Taylor und Sun Ra sowie John Lewis wären in dieser Schiene die Repräsentanten weiterer wichtiger Facetten des großen Keyboard-Spektrums.

„Black Music: Aspect Soul“

Wer über das Thema „Jazz und Weltmusik“ spricht, der muß sich - das gebietet die Dialektik der Sache! - auch auf die „Roots“, auf die eigene Herkunft besinnen: Tradition und die Gegenwart sind ebenso verschränkt miteinander wie - etwas pathetisch ausgedrückt - Heimat und Weitläufigkeit. Hier Indien dort Afroamerika! Und begegnungsfähiger wird man dann, wenn einem die eigenen, wie die fremden Merkmale besser bewußt geworden sind. Der europäische Jazz wurde dann ernstnehmbar, als man anfangs den afroamerikanischen Jazz nicht mehr nur als ein kopierwürdige Wolke zu sehen. Solche Dinge wollen wir wieder einmal festhalten, indem wir z. B. - nach einer vieljährigen Pause! - erneut Gospel präsentieren: In der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche hören wir Bessie Griffin, eine Sängerin in der Nachfolge der großen Mahalia Jackson, die „Barrett Sisters“ und ein Duo von Vater & Sohn, Robert und Bobby McFerrin. In der Philharmonie tritt die Rhythm & Blues-Sängerin Etta James auf; und neben der südafrikanischen Soul-Gruppe „Malopoets“ im Delphi-Kino gehören auch der ex-Prime-Time-Bassist Jamaladeen Tacuma mit seiner Gruppe „Jamaal“ und die Rap-Gruppe „Magnificent Force - Breaking & Electric Boogie“ in den weiteren Zusammenhang der aktualisierten, zeitgenössischen Soul-„Nachfahren“.

Nachrichten-Schiene „Actualities“

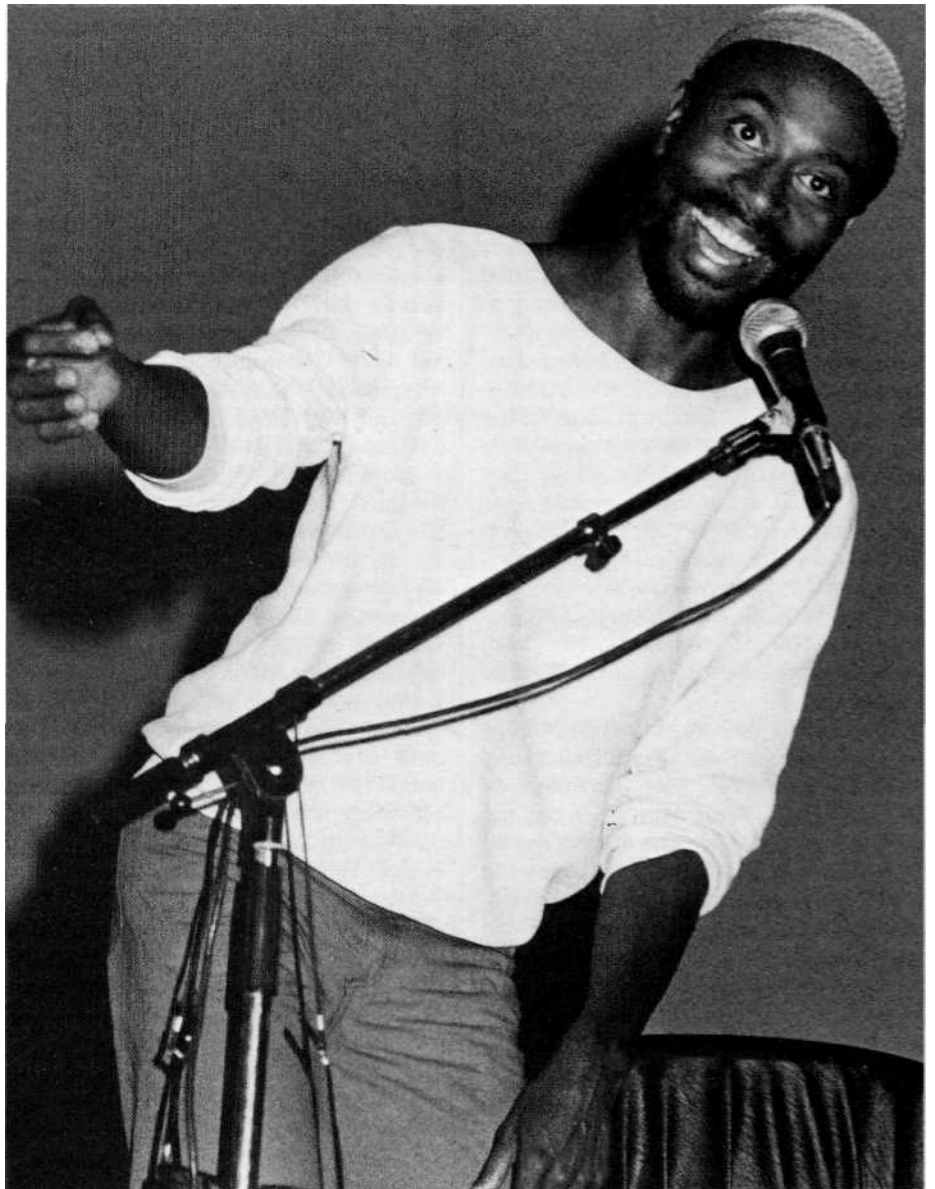
„Jamaal“ und „Magnificent Force“ könnte man allerdings auch auf der Kreuzung von zwei Schienen plazieren. Und einschränkende Sildunkel werden unter „Aktualitäten“ aktuelle Tendenzen und auch wissenschaftlich Nachrichtliches präsentiert: Eine der populärsten Gruppen der frühen sechziger Jahre, das Modern Jazz Quartet kommt in einer erst kürzlich wiedergeborenen Besetzung mit dem Mit-Gründer Kenny Clarke am Schlagzeug, das ist uns ebenso wichtig wie das Wahrnehmen des „Silbernen Berufs-Jubiläums“ von Gunter Hampel, einem der herausragenden Ex-

ponenten des deutschen Free-Jazz. Die „Köln Society“ mit Ronald Shannon Jackson, das Projekt „Duck & Cover“ von Heiner Goebbels sind ebenso erfahrungswie wissenschaftlich wie - und hier schließt sich ein gar schöner Kreis - das Projekt des Berliner Saxophonisten Friedemann Graef, ein Versuch eine Jazzgruppe mit einem Chor zu verbinden, der synchron indische Tekas in verschiedenen Metren und Tempi singt und spricht.

Erneut kann mein Programm keinen Anspruch auf auch nur annähernde Vollständigkeit erheben. Gerade bei der heutigen Breite, in der Jazz vor uns liegt, kann ein Festival nicht vollständig sein. Aber anregen kann und will es, zum vertiefteren Musikhören, zum Nach- und Überdenken, zum Ordnen und natürlich zum Musiklieben. Man spricht im Jazz mehr und mehr von einer neuen Bewegung der „Intellec-

tual Inquiry“. In den vergangenen Jahren waren wir oft nahe dran, erneut in eine Art Dixieland-Leutseligkeit zu verfallen, ein Groove gepaart mit Fröhlichkeit und Festzelt. Das kann der Jazz auch, aber nicht nur. Oder wollen wir mehr, etwa das, was die Jazzmusiker wollen (81 % der Profijazzmusiker spielen gerne „modern“, 67% der „Jazzhörer mit Abitur“ hören gerne Oldtime-Jazz, respektive was sie wohl dafür halten... Zahlen aus einer Statistik im JAZZPODIUM, August 1983, Seite 3)? Er kann viel, der Jazz. Und das JazzFest 1983 kann vielleicht eine kleine Wende markieren. Die Sache mit der „Weltmusik“ und dem damit verbundenen Verzicht auf eine (wie auch immer geartete) „Sonderkultur Jazz“ ist zu diskutieren: ein Hin zu vertiefterem Fragen und etwas weg vom (grüppchenorientierten) Freaken... ..

Wird mit seinem Vater Robert in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche im Rahmen des JazzFestes Berlin auftreten: Bobby McFerrin
Foto: Hyou Vielz



Jazz aktuell

Rundum gelungen

18. Jazzfestival San Sebastian

Bereits zum achtzehnten Male war die baskische Metropole San Sebastian in diesem Sommer Austragungsort des traditionsreichsten und bedeutendsten Jazzfestivals auf der gesamten iberischen Halbinsel. Im Jahre 1966 erstmals als reiner Wettbewerb für Amateurgruppen ins Leben gerufen - aus Deutschland nahmen hierbei im Laufe der Jahre u. a. das Ali Haurand Trio, Brassy Brew, Katamaran, Tagore, Frey-Tiepold-Thierfelder, das Thomas Stabenow Quartett und BK Art Ensemble teil - kamen mehr und mehr Konzerte mit professionellen Musikern hinzu, die heute das Programm dominieren.

Dennoch will das vom städtischen Amt für Tourismus organisierte und heuer mit einem Etat von rund 360 000 DM ausgestattete Festival mehr sein als nur eine der vielen Stationen des sich allsommerlich für sonnenhungrige und Vergnügung suchende Touristen drehenden Festivalkarussells. Nicht nur der Wettbewerb internationaler Amateurgruppen wird diesem Anspruch gerecht, zusätzlich gab es bereits zum dritten Male einen Wettbewerb für rein baskische Ensembles, Ausdruck auch eines Nationalbewußtseins, das sich eben nicht nur im Grafitti an den Häuserwänden widerspiegelt; zudem gab es eine Präsentation ausgesuchter Jazzfilme wie „Art Pepper: Notes from a Jazz Survivor“ oder „The last of the blue devils“, leider nur auf spanisch abgehaltene Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen über „Jazz in sozialistischen Ländern“ oder „Die Lage des Jazz in Spanien“, sowie jeden Nachmittag „Jazz in the streets“ und am frühen Morgen spontane Sessions im „Etxekalte“. Und das alles zu wirklich annehmbaren Eintrittspreisen: 1800 Peseten kostet ein Ticket für die vier Hauptkonzerte und die Wettbewerbe.

In diesem Jahr belohnten rund 40 000 Zuhörer die Mühen der Veranstalter und strömten ins Radstadion, dem einzigen Schwachpunkt des Festivals. Nicht nur John McLaughlin, der aus seinem nahen Urlaubsdomizil Biarritz angereist war, um dem Konzert von V.S.O.P. II zu lauschen, bemängelte Akustik und Atmosphäre in dieser überdachten Sporthalle mit einem Fassungsvermögen von rund 16 000 Besuchern. Die aus südlichen Breiten gewohnten Freiluftarenen sind sicherlich stimmungsvoller, aber das Wetter in der Biskaya schlug auch heuer Kapriolen und so konnte man schließlich froh sein, ein Dach überm Kopf zu haben.

Einigen Unbill muß der Jazzfan beim San

Sebastian Festival dennoch in Kauf nehmen. Das Gebiet zählt zu den beliebtesten Urlaubsregionen und entsprechend überfüllt sind die Hotels und Pensionen im Juli, die Zimmersuche wird zur Ausdauerübung. Und wer sein Haupt am herrlichen Strand von La Concha zur Ruhe betten will, um sich etwas von dem ausdauernden Jazzgeschehen zu erholen, der sollte sein Plätzchen möglichst gleich nach dem Konzert zu frühmorgendlicher Stunde reservieren - und seinen fahrbaren Untersatz im Parkhaus abstellen, denn der ruhende Verkehr ist hier eine abenteuerliche, rücksichtslose Angelegenheit. Positiv zu verbuchen sind andererseits eine malerische, lebhaft Altstadt mit Speis' und Trank zu immer noch vergleichsweise günstigen Preisen - und ein Musikprogramm, das bewußt mehr Klasse als Masse bietet, keine Bühne für avantgardistische Experimente zwar, aber für anspruchsvollen, zeitgenössischen Jazz.

Das Quartett von Jan Garbarek machte den Auftakt und setzte gleich ein Glanzlicht. Drei Wochen vorher hatte das Quartett in Barcelona vor 6 000 begeisterten Zuhörern gespielt und auch in San Sebastian feierte man die Vorstellung des Nordlichts mit südländischem Enthusiasmus. Eberhard Weber mit seinem ungemein melodiosen, durchdringenden Baß und Michael Di Pasqua am Schlagzeug, der den Drive entschieden vorantrieb, sorgten für ein festes Fundament, auf dem sich die klaren, kühlen, bisweilen meditativen Züge annehmenden Linien Garbareks auf dem Tenorsaxophon ebenso wirkungsvoll entfalten konnten wie die hitzigen Läufe von Ross Trout auf der Gitarre. Garbarek, u. a. auch auf zwei Flöten gleichzeitig spielend, entpuppte sich als Ausbund an Virtuosität, eine Mischung aus Kalkül und kontrollierter Emotion.

Der unmittelbar darauffolgende und sicher als Kontrast gedachte Archie Shepp sorgte dagegen für eine herbe Enttäuschung. Zunächst einmal ließ er die Mitglieder seines Quartetts (Kenny Werner, Santi de Briano und Mervin Smith) eine halbe Stunde alleine musizieren, gediegen zwar, aber nicht gerade umwerfend, dann bequemte sich der Meister mit allzu schleppendem Gang auf die Bühne, schmetterte zehn Minuten lang ein Solo, in dem ihm eigenen zornig-dynamischen Duktus, das seine Klasse erahnen ließ - und das war's dann schon fast, von gelegentlichem kurzfristigem Eingreifen und einer unpräzisen Vokalversion von Sonny Stitts „The good life“ abgesehen. Dem Vernehmen nach verlangte er Vorkasse und mitten in der Nacht noch eine Paella. Der Auftritt des großen etablierten Mannes des Free Jazz wurde in der Lokalpresse schlicht als Skandal apostrophiert, aber einen schlechten Tag



Führte mit leichter Hand Regie: Herbie Hancock



Melodie betonter Baß: Ron Carter



Unaufdringliche, doch höchst effiziente Schlagzeugarbeit: Tony Williams
Fotos: Bernhard Schmidt

kann jeder einmal erwischen, zumal, wenn er fester Bestandteil des sich unbarmherzig drehenden Festivalkarussells ist.

Am folgenden Abend dann die Vorstellung der Gewinner des internationalen Amateurwettbewerbs. Fünf Formationen hatten sich ursprünglich angemeldet, doch dann erleichterten die französischen Behörden der Jury ungewollt und ungebeten die Arbeit, indem sie dem Zbignew Lewandowski Septett aus Polen die Durchreise verweigerten. Schließlich gewann die Swiss Jazz School Big Band den ersten Preis und der Posaunist des Orchesters, Danilo Moccia, wurde als bester Solist ausgezeichnet. Den zweiten Preis errang die spanische Gruppe Clunia. Die 17köpfige Big Band aus Bern präsentierte Mainstream mit starkem Bebop-Einschlag, komplizierte, abwechslungsreiche Arrangements, manchmal vielleicht etwas zu verspielt, aber präzise und geschlossen, wobei auch die Solisten ihr Können unter Beweis stellen konnten, und eine, von wuchtigen Bläserchorussen getragene, berauschende Version von „Birdland“. Die Jury hatte eine gute Wahl getroffen.

Dann die erste Star-Truppe des Festivals, V.S.O.P. II in der Besetzung Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams, Wynton und Branford Marsalis. Schon vor 20 Jahren spielten Hancock/Carter/Williams (mit George Coleman) im legendären Quintett von Miles Davis. Über V.S.O.P. I (mit Freddie Hubbard und Wayne Shorter) blieben sie bis heute zusammen. Eine solch langjährige Verbindung prägt, schafft Gemeinsamkeiten eigener Art. Umso erstaunter muß man registrieren, wie gut sich die Brüder Marsalis hier eingefügt haben. Herbie Hancock führte trotz energischem Anschlag mit nur leichter Hand Regie, bisweilen stark unterkühlt und distanziert, dazu Ron Carters melodiebetonter Baß und die unaufdringliche und doch höchst effiziente Arbeit von Tony Williams am Schlagzeug boten den Brüdern Marsalis ein ideales Terrain für ihre Soli. Mit durchdringendem, glasklarem Ton und im Gegensatz zum Piano geradezu emotionsgeladen - sein kurzer Ausflug zur „Maiden voyage“ hat sicherlich auch Herbie Hancock beeindruckt - rechtfertigte der erst 22jährige Wynton Marsalis einmal mehr seinen Ruf als eine der ganz großen Hoffnungen des Jazz.

Am Morgen des dritten Tages fand der Wettbewerb baskischer Amateurgruppen statt. Den ersten Preis errang das Bulle Quintett aus Bayonne in der Besetzung Mario Villas, Synthesizer, Pierre Olivier Puozet, Vibraphon, Jean Claude Driolet, Baß, Sylvain Luc, Gitarre und Nicolas Filiatrain, Schlagzeug. Leider gaben sie beim abendlichen Hauptkonzert keine Kostprobe ihres Könnens. Dafür kam die

Big Band de Aula de Música Moderna i Jazz de Barcelona unter der Leitung von Antonio Peral auf die Bühne, eine eher mißglückte Vorstellung. Im Gegensatz zur Schweizer Big Band in Arrangement und Ausführung eher konventionell, geriet insbesondere ein Medley aus Beatles-Songs fast zum Ärgernis. Da klappten nicht alle Einsätze, der Sänger hatte einen rabenschwarzen Tag erwischt und der Sound verschwamm zu dickflüssigem Brei. Erst ein Salsa-Medley gegen Ende versöhnte die Zuhörer ein wenig. Solch Ungemach war von Trio Music mit Chick Corea, Roy Haynes und Miroslav Vitous nicht zu erwarten. Beruhigende, kammermusikalisch anmutende Klänge waren angesagt, fast etwas grotesk in dieser riesigen Halle vor 13 000 Zuhörern, die aber mucksmäuschenstill den diffizilen Soli und Dialogen, vor allem zwischen Corea und Vitous lauschten. Haynes fungierte fast ausschließlich als verlässlicher und aufmerksamer Rhythmusgeber. Einem Monk-Medley, an dessen Ende „Round midnight“ stand, schloß sich ein betörendes Solo Chick Coreas und seiner Begleiter an. Zum stimmungsvollen Ausklang dieses bemerkenswerten Konzerts raschelten nach fast 2 Stunden die „Autumn leaves“. Das Las Vegas Jazz Ensemble, ein Orchester amerikanischer High-School-Boys und -Girls aus Nevada, gestaltete den ersten Teil des Abschlußkonzerts und bewies einmal mehr, welch hervorragende Nachwuchsarbeit jenseits des großen Teiches geleistet wird, ein deutliches Zeichen für den kulturellen Stellenwert, den man dem Jazz leider nur dort beimißt. Ausgezeichnete solistische Leistungen eher traditionelle und dennoch ansprechende Arrangements, sowie eine angesichts des jugendlichen Alters der Musiker geradezu unglaubliche Routine gaben allerdings auch einen Hinweis auf ein schier unerschöpfliches Reservoir an Nachwuchskräften.

Zum Ausklang schließlich die Festival All Stars, in Anbetracht der großen Namen sicherlich keine übertriebene Bezeichnung für dieses Quintett. Solche Starbesetzungen bedeuten aber immer auch ein Risiko, daß nämlich die Beteiligten mehr gegeneinander agieren, mehr auf eigene Profilierung besessen als auf „mannschaftsdienliches“ Zusammenspiel unter Wahrung der eigenen Persönlichkeit. Billy Cobham, der in Montreux bei eben diesen Festival All Stars mitmischte, zertrommelte da wohl einiges. Nicht so in San Sebastian, wo sich die Quintett-Besetzung geradezu als Glücksfall erwies. Ohne Chef im eigentlichen Sinn warfen sich die Musiker die Bälle zu, ergänzten einander kongenial: Die markige Trompete Freddie Hubbards und der vor allem auf der Flöte äußerst sensible Lew Tabackin, die fein-

gesponnenen, filigranen Dialoge zwischen Charlie Haden am Baß und Joanne Brackeen am Flügel, dazu als ruhender Pol Ben Riley, lange Zeit Schlagzeuger im Quartett von Thelonious Monk, alle technisch brillant und ohne Festlegung auf eine einzige Stilrichtung. Die Festival All Stars machten ihrem Namen wirklich alle Ehre und sorgten für einen gleichermaßen begeisternden und stimmungsvollen Abschluß eines musikalisch rundum gelungenen Festivals.

Carl E. Hauray

Jazz aktuell

Musikschule präsentierte
überzeugenden **Jazz-Querschnitt**

Gehrdener Jazztage

Mit professionellen Salsa-Klängen, swingenden Evergreens und rockigen Big-Band-Sounds trat die Musikschule Gehren (westlich von Hannover) im Rahmen eines zweitägigen Festivals einen Beweis ihrer außergewöhnlich regen Jazz-Arbeit an. Bei der von rund 700 Besuchern bedachten Erstauflage der „Gehrdener Jazztage“ standen und saßen insgesamt etwa 180 Amateur- und Profimusiker auf der Festhallen-Bühne der Burgbergstadt. Neben zwei Schüler-Combos der Gehrden-Schule wirkten die jeweiligen Gruppen der sechs Jazz-Lehrkräfte mit; als Gäste spielten an diesem Wochenende das internationale, aus den USA initiierte Ensemble „Blue Lake“ sowie Jazz-Schülergruppen der Musikschule Hannover auf. Ein Novum in der norddeutschen Musikwelt: Noch nie zuvor hatte eine Musikschule rein im Jazz-Sektor ein solch umfangreiches Programm auf die Beine gestellt und der Öffentlichkeit dargeboten. Monatelange Vorbereitungen waren vorausgegangen, sowohl auf organisatorischer als auch auf künstlerischer Ebene. Vor allem die Schüler-Ensembles legten sich ins Zeug, um vor heimischem Publikum glänzen zu können. Die bestehenden Gruppen um die Lehrkräfte sahen die Gehrden Jazztage als besonders anspornendes Projekt und traten zumeist in Bestform, nicht immer in Bestformation auf.

Den stärksten Eindruck hinterließ die feurige Acht-Mann-Crew Havana, die sich den afro-kubanischen Rhythmen verschrieben hat und viel Neues aus der Feder des Keyboardspielers Kurt Klose vom Stapel ließ. Über das groovende Fundament der timingsicheren Herren an Schlagzeug, Congas und Baß legten die vier präzisen Bläser würziges Mauerwerk, wobei besonders die feinen Fugenschnörkel des Trompeters und Flügelhornisten Axel Beineke sowie des Saxophonisten Eckhardt Weigt in ihrem Soli gefielen. Letzterer, Weigt, hatte schon am Abend zuvor als Bläser in der Bop-Gruppe Warm-in' Up gegläntzt. Das äußerst bewegliche und experimentierfreudige Quartett hielt das Publikum mit überzeugenden Improvisationen in Atem. Meditativ und exotisch gab sich Soko, ein Quintett mit den Jazz-Akademikern Otto Jansen, Saxophon, und Matthias Weise, Gitarre. Klänge und Stimmungen aus fernen Ländern paarten sich hier mit jazziger Spielfreude. Eine Aufforderung zum Tanz war der Auftritt von Kö's Club Band. Sie wurde von den jungen Teilen des Publikums bei poppigen Gesangshits, Blues, Boogie und

Soul angenommen. Flathe & Co. beeindruckten die Festivalbesucher durch Souveränität. Den einzigen Solo-Beitrag lieferte Jazz-Klavierlehrer Stefan Petersilge, der den Elektro-Flügel meisterhaft beherrschte. Viel Lyrisches, aufgelockert durch Impulsives, war von dem Pianisten zu hören, im Gros eigens erdacht und arrangiert.

Zwei Schülerbands der Gehrden Musikschule, Muckefuck und Team-Work-Song, trugen lebhaft ihr Erarbeitetes vor. In der jugendlichen Frische der Darbietung fand sich manches temperamentvolle, aber auch manches coole Element. Einige der Teenager-Jazzler zeigten beachtliches Format. Wie hier demonstrierten die Schülergruppen aus Hannover um den Jazzlehrer Lothar Krist solides Zusammenspiel. Trainiert wird bei allen wöchentlich zwei Stunden.

Eine internationale Begegnung wurde der Besuch der Mitglieder von Blue Lake, die durch die Musikschule Gehren in Privathäusern untergebracht werden konnten. Die Symphonie Band lieferte für die Ohren zum Festival-Auftakt kaum jazzgemäße Musik, aber sichere, voluminöse Blasorchester-Werke, unter anderem eine Hommage an Deutschland. Die andere Hälfte von Blue Lake, das Jazz-Orchester, führte vor, wie intensive Big-Band-Arbeit in Amerika Früchte tragen kann. Arrangements verschiedener Stilistiken und Schwierigkeitsgrade fanden ihre Hörer. In künstlerischer Hinsicht überzeugten die Gehrden Jazztage durchaus. Leider verlor das Festival etwas an Attraktivität, da es wegen des aufgeweichten Waldbodens nicht wie beabsichtigt auf dem Gehrden Berg open air durchgeführt werden konnte.

Vielversprechendes Talent: Eckhardt Weigt
Foto: Johannes Klose



Planung und Realisation dieser zwei Tage lagen ganz in den Händen der Musikschule, vornehmlich deren Leiters Gerhard Olesch und der Jazz-Dozenten. Die Schirmherrschaft hatte die Stadt Gehren übernommen, finanzielle Unterstützung gewährten die Volksbank und die Kreissparkasse. Aufgrund der positiven Besucherresonanz und des erfolgreichen Verlaufs ist mit den zweiten Gehrden Jazztagen in ein bis zwei Jahren in der Stadt nahe des Deisters zu rechnen. Vielleicht schlägt sich diese Erfahrung auch auf die Jazz-Arbeit anderer Musikschulen nieder.

Johannes Klose

Atmosphäre der Aufgeschlossenheit

Jazztage Debrecen '83

Nach fünf Tagen und Nächten Jazz auf verschiedenen Bühnen kann das Zeitgefühl schon durcheinanderkommen. Mögliche Reaktionen sind Festivalüberdruß oder Festivalstimmung. In Debrecen überwog letztere, denn die Freundlichkeit, mit der der ungarische Rundfunk, allen voran Imre Kiss, der Jazzpromotor, und die Stadt das Festival inszenierten, läßt etwas aufkommen, was bei Jazz-Großveranstaltungen oft verloren geht: Atmosphäre. Zeitgenössischer Jazz unterschiedlicher Spielarten erfreut sich in Ungarn erstaunlicher Popularität. Was mich am meisten beeindruckte, waren die vielen ungarischen Musiker in diesem Festivalprogramm. Gewissermaßen als Akzente oder Magnetkerne waren internationale Gruppen mit großen Namen eingebaut: Gateway mit John Abercombie, Dave Holland und Jack DeJohnette, dann Oregon (Ralph Towner, Paul McCandless, Collin Walcott, Glen Moore) mit ihrer impressionistisch dahinfließenden Musik, in die sich das Publikum so euphorisch eingehört hatte, daß es die Gruppe und den Sound am liebsten festhalten wollte. Schließlich der dramaturgisch gesetzte Schlußpunkt: das Jan Garbarek Quartett mit Ross Traut, Eberhard Weber und Michael DiPasqua. Der herbe musikalische Charme Garbareks, seine zündenden musikalischen Wendungen, die Dynamik des Gruppenspiels wurde vom Publikum mit Standing ovations beantwortet. Doch neben diesen Springfluten des Beifalls gab es natürlich noch andere, stärker subjektive Akzentsetzungen. Für mich wäre eine solche beispielsweise das Duo von Aki Takase mit dem Bassisten Nobuyoshi Ino. Aki Takases Spiel, in dem Europäisches,

Jazz im Berner Oberland

Swiss Dixie Stompers



Inbegriff für neuen Jazz in Ungarn: György Szabados (links) mit Conrad Bauer und Ernst-Ludwig Petrowsky
Foto: Imre Kiss

Fernöstliches und Jazz-Traditionelles zusammenfließt, gewinnt durch Ino eine weitere Dimension. Er ist mehr als ein Begleiter, ein sensibel reagierender Partner.

Doch nun zu den Ungarn. Wer sonst hätte das Festival eröffnen können, wenn nicht Aladár Pege mit seiner Gruppe. Pege wird in Ungarn ebenso viel Anerkennung entgegengebracht wie international gefeatureten Stars. Und er ist immer wieder ein Phänomen, ein Zauberkünstler am Kontrabaß und ein Erzmusikant dazu. Gleich am ersten Abend spielte ein anderer großer ungarischer Musiker, lange ein Außenseiter, was die öffentliche Resonanz, nie was die Qualität anbelangte, heute für viele fast ein Inbegriff für neuen Jazz, neue Musik in Ungarn: György Szabados. Der Pianist leitet auch einen Workshop mit Musikern aus Ungarn und aus der DDR (Ernst-Ludwig Petrowsky, Conrad Bauer), für den er viel kompositorische Vorarbeit geleistet hatte. Die Zeit zum Proben war kurz, doch das Resultat einprägsam, verwurzelt in der ungarischen Musiktradition, diese weiterführend, in der „musikalischen Muttersprache“ (wie es Bartók einmal genannt hat) neue Dinge sagend.

Bekannte ungarische Musiker waren in internationalen Besetzungen zu hören, so zum Beispiel Antal Lakatos, ein Tenorist mit rhapsodischer Expressivität, in einem Workshop mit Toto Blanke, der Pianist László Gárdonyi im Quartett mit dem wieder an seine große, vor der Fusion-Periode liegende Zeit anknüpfenden Zbigniew Namysłowski, das Binder Quartett erneut frisch im gemeinsamen Spiel mit John Tchicai. Interessante Strukturen im Schnittbereich von Jazz und Neuer Musik ließ das Debrecen Percussion Ensemble

lebendig werden. Beachtenswert auch das in freie Bereiche vorstoßende Trio des Sopransaxophonisten Peter Horváth, der auch Klarinette und Fagott spielt. Fest in der Jazztradition steht ein anderer Newcomer, der Pianist Frigyes Pleszkán, während des Festivals pointiert als der „ungarische Oscar Peterson“ bezeichnet.

Frei und souverän im Post-Coltrane-Bereich bewegte sich die englische Siger Small Band mit den beiden Saxophonisten George Haslam und Pete McPhail. Im Umkreis der modernen Jazztradition erwies sich das jugoslawische Gut-Divjak-Quintett als eine integriert und fundiert spielende Gruppe. Chris Hinze und Sigi Schwab steuerten melodisch strukturierte Duo-Jazz-Musik bei. Peter Lipa aus der Slowakei setzte auf ein sehr robustes Blues-Konzept, während Stanislaw Sojka Soul und die polnische Seele zu fusionieren suchte. Unmöglich, hier alle Gruppen auch nur zu nennen. Das Petrowsky Trio mit Ernst-Ludwig Petrowsky, Saxophone, Klarinette, Helmut Joe Sachse, Gitarre, und Klaus Koch, Baß, schien es anfänglich mit seiner avancierten (dabei aber keineswegs traditionslosen) Spielweise schwer zu haben, errang dann aber ziemlich schnell die Aufmerksamkeit und Anerkennung des Publikums, im Hotel dann auch den Beifall von Oregon - ein schönes Zeichen für gegenseitigen Respekt, selbst bei unterschiedlicher musikalischer Orientierung. Ich glaube, wir brauchen mehr solche Gesten, von verschiedenen Seiten. Das Debrecener Festival schuf eine Atmosphäre der Aufgeschlossenheit. Man sollte es sich im Festivalkalender ankreuzen.

Bert Noglik

Urlaub in der Schweiz ist immer schön, denn außer allen Annehmlichkeiten findet man so nebenbei auch immer irgendwo Jazz. Am 7. August spielten die neugeformierten Swiss Dixie Stompers (SDS) aus Biel im Hotel Schwefelbergbad im Berner Oberland. Eigentlich sollte die Band im Freien auftreten, aber wegen des kühlen Wetters wurde im Saal zum Brunch ge-jazzt. Nachdem sich die SDS im November 1982 nach dem 14th International Old Time Jazz Meeting (s. Podium I/83) getrennt hatten, war es für Andre J. Racine keine leichte Aufgabe, neue Musiker zu finden. Aber die Mühe hat sich gelohnt, und die neuen SDS präsentieren sich mit Andre J. Racine, Trompete, Alex Zahler, Posaune, Heinz Günthlisberger, Klarinette, Gesang, Marcel Lack, Banjo, Ronnie Gall, Bass, und Eddy Riva, Schlagzeug, als beachtliche Band.

Waren die alten SDS mehr auf Mainstream programmiert und auf Arrangements festgelegt, so ist die neue Gruppe wieder auf traditionellen Jazz und Kollektivimprovisation eingestellt. Das zweistündige Konzert brachte viele gute Leistungen und solistische Einlagen. Dies ist um so erfreulicher, als die Gruppe ja erst ca. 3 Monate zusammenspielt. Es klappt schon sehr gut, die Musiker haben viel Freude an dem, was sie tun und dies überträgt sich auch aufs Publikum. Stücke wie „Beale Street Blues“, „Memphis Blues“, „Burgundy Street Blues“, „Tin Roof Blues“ und „Just a little while“ werden mit viel Feeling und swingend gespielt. Der „Victory March“ wird u. a. durch „Rock around the clock“ auf amüsante Art verlängert.

Andre J. Racine hat seinen Stil auf der Trompete behalten und klingt so gut wie immer. Alex Zahler erinnert oft an Jack Teagarden und Trummy Young und läßt vergessen, daß hier ein Amateur spielt, Heinz Günthlisberger ist von Klarinetten verschiedener alter Stile beeinflusst, singt auch einfallsreich mit vielen Gags. Marcel Lack spielt erst seit kurzem wieder Banjo, macht seine Sache gut und sorgt für einen soliden Rhythmus. Ronnie Gall ist ein wunderbarer Bassist, der solistisch zeigt, was er kann. Eddy Riva begleitet die Band routiniert, neigt aber bei manchen Stücken zum Schnellerwerden.

Alles in allem ein schöner Vormittag mit gutem Jazz. Den SDS kann man nur wünschen, daß sie so engagiert weitermachen, das Ergebnis wird beim 15th International Oldtime Jazz Meeting am 11. und 12. November 1983 zu hören sein.

Walter L. Henne

Jazz aktuell

Jazz, Funk und afrikanische
Polyrhythmik

Dudu Pukwana's Zila

Einer von vielen, die ihre Heimat Südafrika wegen der dort praktizierten barbarischen Apartheidspolitik - untersagt waren gemischt rassische Gruppen(!) - verlassen haben, ist der farbige Alt- und Sopransaxophonist Dudu Pukwana. Er gehörte einst zu der Brotherhood of Breath, dieser legendären Big Band des weißen Pianisten Chris McGregor, die das, was man heute gelegentlich „South African Jazz“ nennt, eindrucksvoll formulierte: eine Verschmelzung afrikanischer Rhythmen mit der Phrasierung des Jazz zu einem Ausdruck ungestümer Fröhlichkeit. Seit Jahren lebt er nun schon in London, hat mit unterschiedlichen Formationen und verschiedenen europäischen Musikern zusammengearbeitet - seines afrikanischen Erbes ist er sich dabei aber stets bewußt geblieben.

Bestehend aus Südafrikanern und Engländern verarbeitet Dudu Pukwana's Zila Jazz, Funk und afrikanische Polyrhythmik, ja die Gruppe wirkt dann am überzeugendsten, wenn sie diese Verschmelzung konsequent vollzieht. Ein solcher Glücksfall gelungener Synthese ist die „Suite Sweet Nowami“. Über die Grundierung der Congas (Thebi Lipere) und des Schlagzeugs (Churchill Jolobe) legen sich bei dieser Komposition die funk-orientierten Linien von Baß (Eric Richards), Gitarre (Paul Gamblin) und E-Piano (Django Bates), zusammen knüpfen sie ein dichtes Gewebe. In diese Textur schrauben sich die urwüchsig-kraftvollen Saxophonstöße von Pukwana, so unverwechselbar geblasen, wie es wohl nur ein Autodidakt vermag, und das überlegt-geschmeidige Flügelhorn- und Trompetenspiel von Harry Beckett. Zwischen diesen beiden Bläserextremen - hie dem Extravertierten, da dem Introvertierten - steht auf der Bühne und musikalisch Pinise Saul, eine Sängerin mit dunkel-ausdruckvollem Timbre, die den Seat-Gesang in ihren Vortrag ebenso mühelos integriert wie den Soul.

Die packende Intensität der afrikanisch verwurzelten Stücke hält indes nicht an, bricht immer wieder ab, weil sich das Ensemble nach diesen Momenten größter Eindringlichkeit oftmals verkleinert - die Spannung geht dabei unweigerlich verloren. Andererseits gestalten diese Solo-Duo- und Triodarbietungen das Programm sehr abwechslungsreich, denn von der perkussiv eingesetzten Stimme des Congaspielers über einen experimentellen Dialog zwischen Conga und Piano bis hin zum Jazz-Rock reicht das Spek-

trum. Für Unterhaltung ist also allemal gesorgt, zumal sich Pukwana durchaus auch als Entertainer versteht; ein Entertainer freilich, der in manchmal rüder Manier das Geschehen bestimmt, dann nämlich, wenn er Beiträge der anderen rücksichtslos abbricht.

Des Entertainments und der zahlreichen Abwechslungen wegen geht der Zusammenhalt der Gruppe leider mehr als einmal verloren, das zeigte sich bei diesem Auftritt im Frankfurter Sinkkasten deutlich. Zum Glück bündelt eine in London live mitgeschnittene Aufnahme die Höhepunkte einer ureigenen Kommunikation der Verschmelzung: Dudu Pukwana Zila „Live at the 100 Club 1981“ (Jika Records ZL I/Pläne-Vertrieb).

Erk Walter

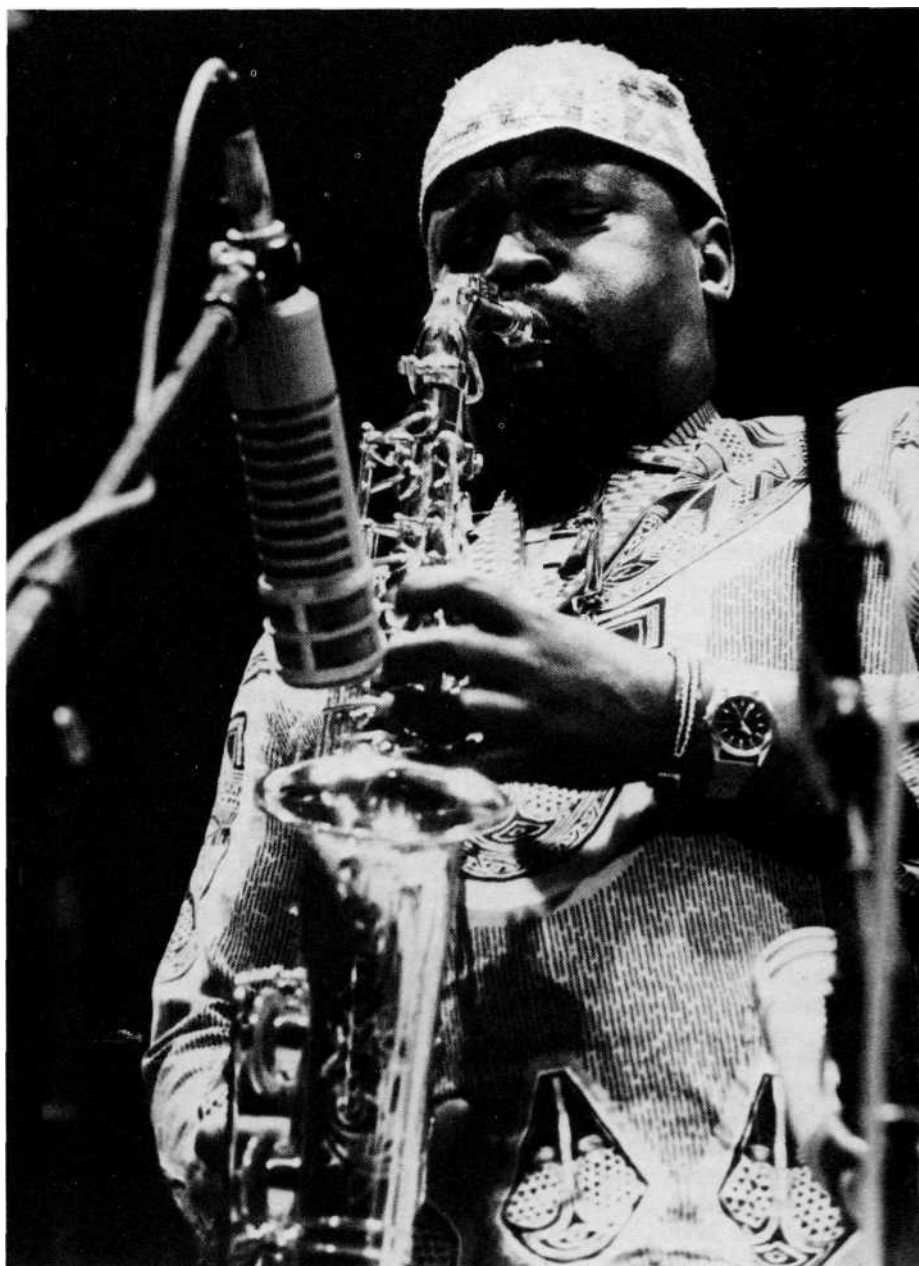
Im Berliner Jazzkeller

Uschi Brüning

Seit langen Jahren ist die Sängerin Uschi Brüning in der DDR aktiv, der große Durchbruch ist ihr im Westen jedoch nicht gelungen. Zu sehr stand sie mit ihrer so wenig puristischen Auffassung im Schatten des ambitionierten Markenzeichens „DDR-Jazz“, dem kommerzielle und andere Zugeständnisse fremd sind. Dabei darf puristisch nicht falsch verstanden werden: Für Uschi Brüning zählt in erster Linie Musikalität, mit der sie ihre Titel durchleben kann. Die Frage, ob Jazz oder

Urwüchsig-kraftvolle Saxophonstöße: Dudu Pukwana

Foto: Manfred Rinderspacher



Schlager, ist für sie zweitrangig. Die Gefahr freilich, ins barhafte abzugleiten, seichte Schlager zu singen, angepoppt Modisches zum besten zu geben, diese wurde auch bei ihrem Auftritt im Berliner „Jazzkeller“ wieder deutlich. (Ironisch genug, daß das Gastspiel ausgerechnet in einer Örtlichkeit stattfand, wo Jazz mit Dixieland und Kommerz gleichgesetzt wird.) Ein Blues wie „Stormy Monday“ mag noch angehen, zumal er als Opener die Richtung bestimmt. Lieder aus dem Repertoire von Al Jarreau und Carol King machen es dem Jazzhörer jedoch schwer. Doch stets schimmert - einer Versöhnung gleich - das Improvisationstalent der Brünig durch, wenn sie sich an jazzige Standards heranwagt. In Bebop-Stücken wie Parkers „Anthropology“ scattet sie bestechend, balanciert ihre immer frisch wirkende Stimme geschickt an den Phrasen von Petrowskys Altsaxophon. Das sind Höhepunkte, wenn nämlich die vokale Dominanz sich auf seltene instrumentale Dialoge einläßt.

Leicht gesagt: Brünings als Begleitband angesagte „Jazz-Pop-Formation“ hat zwar in ihrem Lebensgefährten Ernst-Ludwig Petrowsky („weil man mich hier nie vermutet hätte, nenne ich meinen Namen“) den versierten Widerpart, im Schlagzeuger Siggi Schneider und dem Elektro-Pianisten Theo Schumann bescheidene Begleitmusiker.

So steht im Vordergrund die sympathisch wirkende Uschi Brünig. Sie verzichtet auf überflüssige Showeffekte, läßt ihre Stimme für sich sprechen. Sie ist so sicher und selbstbewußt, diese Stimme, und das mit Recht. So nimmt man gelassen auch alles andere als Jazz in Kauf, denn Schlager, Soul, Chanson, all das macht ihre Eigenart aus.

Reiner Kobe

In seiner **Vergnüglichkeit nachdenklich stimmend**

Lester Bowle

Es war, wie wenn sich gute Freunde treffen: Lester Bowie in der Hamburger Fabrik und seine zahlreichen Fans, die noch immer von seinem letzten Besuch im Frühjahr schwärmten. Und Lester enttäuschte sie auch diesmal nicht.

Mit Hamiet Bluiett, Saxophon, Donald Smith, Piano, Malachi Favors, Baß, und Phillip Wilson, Schlagzeug, fand die Begrüßung zunächst zögernd statt, besonders der Baß polterte noch ein wenig plump vor sich hin. Nach anfänglichem Skokiaan-Bop entwickelte sich der erste Lester-Hit: „Tobago Tango“. Das zweite Stück, „spiritual“-isiert, wurde sofort mit Applaus begrüßt: schon bekannt, wer hier gemeint war, als die Musiker „For Louis“

intonierten und nun auch die beiden Gesangs-Stars erschienen: Fontella Bass und wirklich imposant - David Peaston, dessen Stimmführung so sensibel wie sein Körperumfang groß ist. Reizvoll zu Davids raumfüllendem Alt Lesters schneidend scharfe Trompete.

Doch nach dieser fast sentimentalten Beb'Old-Time wurde es wirklich „bold“, d. h. kühn improvisierten die Instrumentalisten, entfesselten zum Entzücken des Publikums klangliches Chaos. Danach gab's rollenden Bebop, wobei der Saxophonist hier und dort an den jungen Mulligan erinnerte. Besonders musikalisch und eindrucksvoll erschien Phillip Wilson am Schlagzeug, dessen Soli sich sehr organisch entwickelten, er war nie zu laut, aber immer wunderbar präsent.

„Blueberry Hill“ ist ja eigentlich schon eine Schmonzette und wurde auch so ausgespielt mit viel Plimplim am Klavier und Hackediwum am Schlagzeug; aber hier wurde Jazz zum Vergnügen präsentiert, wozu auch Bowies Aufzug paßte: zu Jeans trug er Schlips und Kragen, darüber ein weißes Gewand, für einen Kittel zu kurz, für ein Jackett zu lang, und der Saxophonist trug in D'Rivera-Manier einen weißen breitrandigen Hut (Sombbrero? - vermittelte jedenfalls etwas vom Sommer-Urlaub!). Nun, schon bald schüttelten sie sich die Blueberries rhythmisch aus den Ärmeln, laut, sehr laut, und verarbeiteten sie zu Blaubeer-Mus - freier geht's nimmer. Und der Bassist war inzwischen auch voll da, mit viel Flageolett, ganz unkonventionell schlug und zupfte er behend die Saiten. Langsam und sehr schön vom Schlagzeuger initiiert entwickelte sich ein latinisiertes Stück, zu dem dann auch das Sopran-Saxophon wohl paßte, es ist leichtläufiger als das schwere Bariton-Sax. Die einzigen schrillen Mißtöne rührten von der Verstärker-Anlage her - nun denn: Technik!

Nahtlos schloß sich die Gospel-Time an. Die Stimmung erreichte den Höhepunkt mit dem Oldie „Come on, baby, let the good times roll“, wo Sänger David Peaston sich wirklich kugelte und wie ein junger dicker Kater miaute: „Round 'n' round 'n' round“. Als Zugabe wurde „The great pretender“ persifliert, aber auch das ging zu Herzen.

Man hat Lester Bowie oft seine musikalische Buntheit vorgeworfen - in seinen Jazz-Topf hat er vieles hineingerührt, ganz freie Improvisation vermischt er mit dem ursprünglichen Geist schwarzer Musik - heraus kommt all that jazz, ungebunden und in seiner Vergnüglichkeit doch nachdenklich stimmend weil soviel Kraft vermittelt wird. Ein starker Abend in der Fabrik: Sommer-Jazz, den man für allezeit bewahren möchte.

Marianne Therstappen

Jazz News

Billy Cobham, Juray Galan und Norbert Dömling haben zusammen eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Cargo“ bei Berton-Records in Österreich vorgelegt wurde. Das Album bietet modernen melodischen Jazz und soll demnächst auch in Deutschland erscheinen. Kontakt: Günter Bertschier, Mühlwasenstr. 360, A-6972 Fussach, Tel. 00 43/55 78/26 27.

Jürgen Seefelder hat vor kurzem eine neue Formation gegründet, die im Bereich der Jazzfusion arbeitet. Mit dem Saxophonisten spielen der E-Bassist Wolfgang Schmid, der Keyboardspieler Geoff Stradling und der Schlagzeuger Gerry Brown. Das Quartett wird im April '84 auf Tournee durch Österreich, Deutschland und die Schweiz gehen, sowie eine Live-Platte aufnehmen. Kontakt: Jürgen Seefelder, Neufahrn 57, A-5202 Neumarkt, Tel. 0 62 16/71 27.

Das **Ethnic Heritage Ensemble** hat unter dem Titel „Welcome“ seine dritte Platte bei Leo Records vorgelegt. Darauf spielen der Saxophonist Edward Wilkerson und der Schlagzeuger Kahil El'Zabar mit dem Tenorsaxophonisten Kallaparusha Maurice McIntyre.

Das **Manfred Schoof Orchester** mit den Solisten Wolfgang Dauner, Albert Mangelsdorff und Eberhard Weber wird vom 11.-15. Oktober im Rahmen des staatlich vermittelten Kulturaustausches zwischen der Bundesregierung und der Regierung der DDR eine Tournee unternehmen, die durch Halle, Berlin (Ost), Rostock und Brandenburg führt. Zudem gehören dem Orchester an: Rainer Brüninghaus, Gerd Dudek, Michel Pilz, Uli Beckerhoff, Hugo Read und Hermann Breuer. Im vergangenen Jahr war Manfred Schoof mit seinem Orchester bereits in Prag im Rahmen der Deutschen Kulturwochen aufgetreten.

Georg Gräwe hat vom Schauspielhaus Bochum den Auftrag erhalten, bei der Inszenierung des Stückes „Die Mutter“ von Brecht/Eisler die musikalische Leitung zu übernehmen. Zu diesem Zweck hat Gräwe die Eislersche Musik für insgesamt 7 Instrumente und Gesang neu eingerichtet. Mit dem Pianisten werden spielen: der Trompeter Horst Grabosch, der Posaunist Peter Herborn, der Klarinetist Theo Jörgensmann, der Bassklarinettist Eckard Koltermann, der Bassist Kai Kanthak und der Schlagzeuger Achim Krämer. Die Gesangs- und Rezitationspartien werden vorgetragen von Michael Rastl, Lore Brunner, Gottfried Lackmann, Julia von Seil, sowie weiteren Mitgliedern des Bochumer Ensembles. Gräwe schrieb zudem für den WDR die Musik zu dem Hörspiel „Übertage-Untertage“ von Willi Thomczyk. Sie wurde am 13. September von Grabosch, Jörgensmann, Gräwe, Koltermann, Kanthak und Krämer aufgenommen. Kontakt: Georg Gräwe, Ewaldstr. 1, 4630 Bochum 1, Tel. 0 2 34/31 13 14.

Ozay, die in Berlin lebende türkische Sängerin, geht vom 10.-20. November auf Tournee. Neben Songs von Billie Holiday stehen auch Soul-Stücke auf dem Programm, özay wird mit ihrem Trio, zu dem der Saxophonist Walter Gauchel hinzustoßt, reisen. Kontakt: özay Rieck, Dresdener Str. 10, 1000 Berlin 36, Tel. 030/614 75 82.

INTERface Europe, die Gruppe mit dem Pianisten John Fischer, dem Klarinetisten Theo Jörgensmann, dem Tubaspieler Melvyn Poore und dem Schlagzeuger Achim Krämer tritt am 1. Oktober auf dem Jazz Festival in Leipzig auf. Das Quartett wird im November mit seinem regulären Schlagzeuger Andrea Centazzo auf Europatournee gehen. John Fischer und Theo Jörgensmann haben Duo-Aufnahmen gemacht, die Anfang nächsten Jahres auf Platte erscheinen werden. Kontakt: John Fischer, 19 rue de Lyon, Genf, Tel. 44 1714.



Machten im Frühjahr gemeinsame Plattenaufnahmen: Stan Getz (links) und Chet Baker
Foto: Sonet

Stan Getz und Chet Baker haben im Frühjahr in Stockholm eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Line for Lyons“ bei Sonet erschien. Mit Baker und Getz gingen ins Plattenstudio: der Pianist Jim McNeely, der Bassist George Mraz und der Schlagzeuger Victor Lewis.

Howard Dietz, starb im Alter von 86 Jahren im August in seinem Heim in Manhattan. Dietz schrieb in den vergangenen 4 Jahrzehnten die Texte für ca. 1000 Songs, vor allem denen von Arthur Schwartz, aber auch für die von Jerome Kern, Vernon Duke und George Gershwin.

Carmen McRae gab kürzlich auf dem Dag Hammarskjöld Plaza in New York ein Konzert bei freiem Eintritt. Der Auftritt erfolgte im Rahmen des „Singers' Satellite“ Programms, das u. a. vom Department of Cultural Affairs unterstützt wird.

Barry Harris initiierte die Jazz-Workshops am Jazz Cultural Theatre in New York. Der Pianist unterrichtet dort Klavier, Gesang und gibt einen Allgemeinkurs. Weitere Dozenten sind: Benny Powell, Posaune, Frank Foster, Arrangement, Orchestrierung, Charles Davis, Saxophon.

Kix-no-wave Quartett wählte eine neue Oldenburger Formation als Namen. Die Gruppe, die aus dem Trompeter und Gitarristen Lars Rudolph, dem Saxophonisten und Vokalistin Wigald Boning, dem Bassisten Willy Hart und dem Schlagzeuger Theo Letters besteht, hat sich den neuen Klängen der Free Jazz und No wave Bewegung verschrieben. Das Quartett war im September bei Radio Bremen zu hören und gab zusammen mit dem Oldenburger Staatsorchester ein Konzert im Rahmen „Klassik meets Jazz“. Kontakt: Lars Rudolph, Breslauer Str. 66, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/20 3810.

Nene Band heißt die neue Gruppe, die der brasilianische Trommler und Komponist Realcimo „Nene“ Lima Filho in Europa gegründet hat. Nene, der mit Hermeto Pascoal, Milton Nascimento und Elis Regina gespielt hat, nahm mit Egberto Gismonti die Platte „Sanfona“ für ECM auf und legte kürzlich unter dem Titel „Bugre“ bei Metro Records eine Platte unter eigenem Namen vor. Mit Nene spielen in seiner Band: der Altsaxophonist und Flötist Jean-Luc Barbier, der Tenorsaxophonist und Flötist Simon Spang Hansen, der Pianist Mozar Jerra, der Akkordeonist Richard Galliano, der Bassist Paulo Cardoso und der Percussionist und Vokalist Zabele. Kontakt: Nene Lima Filho, 45, Rue Boursault, F-75 017 Paris, Tel. 3 87 82 72.

Ulrich Beckerhoff wird mit der Gruppe Changes, die zum Sextett erweitert wurde, Anfang Oktober einige Konzerte in Süddeutschland geben und dabei Aufnahmen für den Bayerischen Rundfunk machen. Mit seiner eigenen Gruppe tritt Beckerhoff bei den Festivals in Leverkusen und Freiburg auf, gibt danach einige Konzerte in Holland und macht außerdem noch Rundfunkaufnahmen. Im November unternimmt die Uli Beckerhoff Group mit Jon English und Bob Degen eine Frankreich-Gastspielreise.

Luis Di Matteo wird im März und April 1984 mit seinem Quartett auf Europatournee gehen. Der aus Uruguay stammende Bandoneonspieler wird dabei Solokonzerte geben und auch Workshops bestreiten. Im Januar wird Di Matteo auch eine Platte bei JA & RO veröffentlichen. Kontakt: JA & RO records, Raiffeisenstr. 6, 3403 Friedland 5, Tel. 0 55 09/23 03.

Sal Nistico reist anstelle des Tenorsaxophonisten Roman Schwallier im Oktober mit der Gruppe von Klaus Weiss.

Ali Claudi hat mit seinen Friends, dem Pianisten Uli Stollenwerk, dem Bassisten Reinhard Glöder, den Schlagzeugern Rolf Drese und Uli Engels sowie dem Percussionisten Axel Adams eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Get it on“ im Oktober im Selbstverlag erscheinen wird. Kontakt: Ali Claudi, Am Flügfeld 42, 4000 Düsseldorf 31, Tel. 02 11/40 42 78.

Stefan Traub stellt sein neues Soloprogramm unter dem Titel „Mallet Power '83“. Der Vibraphonist spielt dabei Swing Nummern, Balladen von Bill Evans und Latin-Stücke von Chick Corea und Keith Jarrett. Kontakt: Mallet Power, Talstr. 39, 6520 Worms, Tel. 0 62 41/5 28 44.

Ruth Brown wird demnächst im Musical „The Amen Corner“ mitwirken, das auf einem Stück von James Baldwin beruht. Die Musik dazu schrieb Gary Sherman. Das Musical wird ab 17. November im „Niederlander“ in New York zu sehen und zu hören sein.

Albert Ayler in die Hall of Fame gewählt

Beim **31. Internationalen Down Beat Kritiker Poll**, bei dem 56 Kritiker befragt wurden - aus Deutschland waren Joachim Ernst Berendt und Dieter Zimmerle dabei - wurde folgendes Ergebnis ermittelt: Hall of Fame: Albert Ayler, Platte des Jahres: Muhal Richard Abrams: Blues forever (Black Saint), Wiederveröffentlichung des Jahres: Pee Wee Russell: Pied piper of Jazz (Columbia/Commodore), Plattenlabel: Elektra/Musicians, Plattenproduzent: Giovanni Bonandrini von Black Saint/Soul Note. In den weiteren Sparten wurden neben den etablierten auch immer Talente, die mehr Beachtung verdienen, erfragt, die hier in Klammern erscheinen. Big Band: Toshiko Akiyoshi-LewTabackin (Muhal Richard Abrams), akustische Jazzgruppe: Art Blakey (Air), elektrische Jazzgruppe: Weather Report (Ronald Shannon Jackson), Komponist: Carla Bley (Anthony Davis), Arrangeur: Gil Evans (Rob McConnell), Trompete: Wynton Marsalis (Olu Dara), Posaune: Jimmy Knepper (Ray Anderson), Sopransaxophon: Steve Lacy

(Jane Ira Bloom), Altsaxophon: Phil Woods (Paquito D'Rivera) Tenorsaxophon: Sonny Rollins (Ricky Ford), Baritonsaxophon: Pepper Adams (John Surman), Klarinette: Anthony Braxton (Alvin Batiste), Flöte: James Newton (Ira Sullivan), Geige: Stephane Grappelli (John Blake), verschiedene Instrumente: Howard Johnson, Tuba (Abdul Wadud, Cello), Vibraphon: Gary Burton (Walt Dickerson), Klavier: Cecil Taylor (John Hicks), E-Piano: Joe Zawinul (Lyle Mays), Gitarre: Jim Hall (Bruce Forman/Emily Remler), Kontrabass: Charlie Haden (Fred Hopkins), E-Bass: Steve Swallow (Bill Laswell), Orgel: Jimmy Smith (Amina Claudine Myers), Synthesizer: Joe Zawinul (Lyle Mays), Schlagzeug: Max Roach (Ronald Shannon Jackson), Percussion: Nana Vasconcelos (Famoudou Don Moye), Sänger: Joe Williams (Bobby McFerrin), Sängerin: Sarah Vaughan (Sheila Jordan), Gesangsgruppe: Manhattan Transfer (Rare Silk), Pop/Rock Künstler: Donald Fagen (King Sunny Ade), Soul/R & B Künstler: Ray Charles (Johnny Copeland).

Die Jury des **Südwestfunk-Jazz-Preises** tagte in Baden-Baden, um den Preisträger des Jahres 1983 zu ermitteln. Die Jury hat folgende Musiker nominiert: die Gruppe Brüninghaus-Stockhausen-Studer, den Stuttgarter Flügelhornisten und Komponisten Herbert Joos, den Saxophonisten Wolfgang Engstfeld aus Düsseldorf, das Frankfurter Team von Heiner Goebbels und Alfred Harth, den Frankfurter Tenorsaxophonisten Christof Lauer, das Grubenklangerchester unter der Leitung von Georg Gräwe, den Münchner Pianisten Joe Haider, den Schlagzeuger Günter „Baby“ Sommer aus Dresden/DDR und den Frankfurter Gitarristen John Schröder. Der endgültige Träger des Preises, der 1981 vom Land Rheinland-Pfalz und dem Südwestfunk gestiftet wurde, wird am 15. Oktober 1983 beim Jazzkonzert der Donaueschinger Musiktage bekanntgegeben und vorgestellt. Die Jury, die unter Vorsitz von Joachim Ernst Berendt tagte, besteht aus Gudrun Endress, Günter Huesmann, Herbert Lindenberger, dem Pianisten Otto Wolters als Vertreter der Union Deutscher Jazzmusiker, Ministerialrat Dr. Heinz Ludwig als Vertreter des Landes Rheinland-Pfalz und Joachim Ernst Berendt und H. Werner Wunderlich als Vertreter des Südwestfunks.

Beim **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** konnten sich in der dritten Vierteljahresliste 1983 unter der Sparte Jazz platzieren: Miles Davis „Star people“, CBS, Bob Moses „When elephants dream of music“, Gramavision, Annette Peacock „Been in the streets too long“, Ironic Records.

Ali Haurand leitet am 1. und 2. Oktober ein Seminar in der Musikschule Viersen. Der Kurs wird von der Volkshochschule angeboten.

Das **Da Guggen Art Ensemble** führt vom 14.-16. Oktober im Kulturzentrum „Werkstatt“ in Düsseldorf einen Workshop durch. Arbeitsschwerpunkte der am Creative Music Studio in Woodstock/USA ausgebildeten Musiker sind: Tuning, Timing, Improvisation, Ensemblespiel, Verbindung von Musik und visueller Gestaltung. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 110,-. Kontakt: „Die Werkstatt“, Gudrun König, Börnestr. 10, 4000 Düsseldorf 1, Tel. 02 11/35 78 12. Das Da Guggen Art Ensemble mit Thomas Eckmann und Michael Huhn, Gitarre, Burkhard Kienzier, Alt- und Baritonsaxophon, sowie Kalle Mews, Percussion, komponierte und spielte die Musik zu der NDR-Hörspielproduktion „Liethwitsch und weg“, die am 3. September in NDR 3 gesendet wurde.

Sonder-Jazzkurse Burghausen

Vom 18.-20. November werden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen vier Sonderkurse durchgeführt. Es sind dies:

166. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 25 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.

167. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 25 für Percussion, für alle, die am Spiel von Percussionsinstrumenten interessiert sind. Unterrichtsprogramm: Jazz-Rhythmen/lateinamerikanische Rhythmen, afrikanische Rhythmen, Klangstudien/Improvisation, Zusammenspiel, Notation/Schallplattenbeispiele. Dozenten: Gerhard Laber, Percussion, Joe Viera, Theorie, Geschichte.

168. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 16 für Jazztanz. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Jazz und Tanz/afrikanische Musik.

169. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 9 für Klavier, vor allem für Anfänger. Kursprogramm: Tonbildung/Phrasierung, Jazzharmonielehre, Begleitung, rechte Hand, Improvisation, Erarbeitung von Stücken, Geschichte des Klaviers im Jazz. Dozent: Joe Viera.

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 710 930 00 (H. Vierü) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Percussionisten beim New Jazz Meeting

Das New Jazz Meeting Baden-Baden wird dieses Jahr ein internationales Treffen von Perkussionisten sein. Joachim Ernst Berendt hat bei der Auswahl der Musiker Wert darauf gelegt, Solisten der verschiedensten Musik-Kulturen zusammenzuführen - aus Indien, der Türkei, Kuba, Afrika, Europa und den USA. Es wurden eingeladen: der Amerikaner Doug Hammond und Mark Nauseef, der Türke Okay Temiz, der Inder T.A.S. Mani, sowie Joe Koinzer und Gün-

ter „Baby“ Sommer. Zu den weiteren Teilnehmern gehören die Vokalistin Urszula Dudziak, der Altsaxophonist Paquito D'Rivera und der Bassist Johnny Dyani. Das Perkussions-Meeting findet vom 21.-24. November im UKO-Studio des Südwestfunks Baden-Baden statt. Es wird am 25. November mit einem Konzert im Kurfürstlichen Schloß zu Mainz abgeschlossen, das die Jazzredaktion des Südwestfunks in Zusammenarbeit mit dem ASTA der Universität Mainz veranstaltet.



In die Hall of Fame gewählt: Albert Ayler

Jazz News

Das Greenwich Village Jazz Festival, das vom 26. August bis 5. September in New York stattfand, wurde mit einem Open Air Konzert im Washington Square Park eröffnet, bei dem sich neben dem Trompeter Wynton Marsalis auch Joe Williams mit seinem All Star Quintet vorstellte, zu dem Frank Foster und Joe Newman gehörten. Danach präsentierten sich in den Greenwich Village Clubs Blue Note, Bradley's, The Cookery, Lush Life, The Other End, Seventh Avenue South, Sweet Basil. The Village Corner, The Village Gate, The Village Vanguard, Fat Tuesday's, Greene Street, Sob's: Dizzy Gillespie, Stanley Turrentine, Steve Kuhn, Hilton Ruiz, Hamiet Bluiett, Ricky Ford, Reggie Workman, Jack Walrath-George Adams, Leroy Jenkins, John Scofield, Continuum mit Jimmy Heath, Slide Hampton, Kenny Barron und Art Taylor, Roscoe Mitchell, das Gil Evans Orchestra, Betty Carter, Bobby McFerrin, die Mel Lewis Big Band, Lee Konitz, die Illinois Jacquet Big Band mit Al Hibbler, die Great Guitars mit Laurindo Almeida, Herb Ellis, Tal Farlow und Barney Kessel sowie Joanne Brakke und Amina Claudine Myers. Bei einem „Satchmo remembered“-Programm wirkten u. a. Carrie Smith und Vic Dickenson mit. Zudem wurden im Blecker Street Cinema insgesamt 78 Jazzfilme gezeigt, darunter waren: „Jazz on a Summer's day“, „Jammin' the Blues“, „Art Pepper - notes from a jazz survivor“, „Zoot Sims Quartett“, „Jazz in exile“, „Chicago Blues“ mit Muddy Waters, i. The last of the blue devils“ mit Count Basie, Jay McShann und Big Joe Turner, „Born to swing“ mit Buddy Tate, Buck Clayton, Jo Jones, „On the road with Duke Ellington“, „Sun Ra - a joyful noise“, „After hours“ mit Coleman Hawkins und Roy Eldridge, „Different drummer“ mit Elvin Jones, „The new music“ mit Bobby Bradford und John Carter, „Imagine the sound“ mit Cecil Taylor, Archie Shepp, Bill Dixon, Paul Bley, „The blues according to Lightnin' Hopkins“, „Lamberts Co“ mit Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross, „Taimadge Farlow“, „Hampton Hawes Trio“ und „Mingus“.

Marina Kay, die vor kurzem ihre zweite Platte mit ihrer Bluesband vorgelegt hat, tritt jetzt auch im Trio zusammen mit den Pianisten Gottfried Böttger und Joe Pentzlin auf. Die drei bieten Blues, Boogie, Ragtime sowie Jazzbeeinflussten Blues. Kontakt: JKK-Promotion, Lerchenweg 13, 7129 Göggingen, Tel. 0 71 35/82 08.

Candace Natvig wird am 23. Oktober zusammen mit dem Gitarristen Erhart Hirt im Münsteraner „Kreativhaus“ ein Konzert geben. In der darauffolgenden Woche leitet die amerikanische New Jazz Sängerin einen 5tägigen Workshop unter dem Motto „Die Stimme als erstes Instrument“. Kontakt: Kreativhaus Münster, Diepenbrockstr. 28, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 70 54.

Hanratty's, New Yorker Jazzclub, hat vor kurzem mit einer neuen Programm-Konzeption begonnen, die sich schon als erfolgreich erwies: Es treten jetzt abends jeweils zwei namhafte Pianisten auf. Bisher waren das Sammy Price und Dick Wellstood sowie Dave McKenna und Dill Jones.

Jazz at the Philharmonie, das reisende Jazz Festival von Norman Granz, wird im Oktober in 5 japanischen Städten gastieren. Mit JATP stellen sich vor: Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Clark Terry, Harry Edison, Eddie „Lockjaw“ Davis, Zoot Sims, Al Grey, Jay Jay Johnson und Martin Drew.

Die **Landesjugend-Big-Band Rheinland-Pfalz** führt vom 27. -30. Oktober eine Probephase in Mainz durch. Interessierte Jugendliche aus Rheinland-Pfalz können sich dazu bewerben. Kontakt: Ulrich Adomeit, Rudolf-Breitscheid-Str. 4, 5400 Koblenz, Tel. 02 61/7 56 63.

Joe Viera beginnt seine Unterrichtstätigkeit im Wintersemester 1983/84 an der Musikhochschule Hannover am 7. Oktober. Sein Seminar an der Universität Duisburg startet am Freitag, dem 28. Oktober um 10 Uhr im Großen Seminaraum im Musiktrakt.

Splash nennt der Gitarrist Chris Beckers seine neue Gruppe, zu der der Keyboardspieler Herman Wolters, der Bassist Wim Dykgraaf und der Schlagzeuger Gerry Brown gehören. Im vergangenen Mai hat die Gruppe zusammen mit dem englischen Saxophonisten Dick Morrissey und dem amerikanischen Percussionisten Eddie Conrad eine Platte in Holland aufgenommen, die unter dem Titel „Night Moves“ vorgelegt wird. Splash ist seit 23. September auf Deutschlandtournee, die noch bis 9. Oktober dauern wird. Kontakt: Chris Beckers, Liststiege 20, 4460 Nordhorn, Tel. 0 59 21/3 71 07.

Andy Lumpp hat am 19. August zusammen mit dem Saxophonisten Hugo Read und dem Percussionisten Michael Küttner eine Platte für Nabel in einer Frankfurter Kirche in einem neuen Kopfhöreraufnahmeverfahren aufgenommen.

Re, die Jazz-Rock-Gruppe, die beim Pop-Nachwuchs-Festival 1982 der Deutschen Phono-Akademie den ersten Preis erhielt, legte jetzt unter dem Titel „Hoy toca el Re“ bei Bellaphon ihre erste Platte vor.

Jazz-In heißt die 4teilige Jazz-Serie, die das Fernsehen DRS mit dem SWF Baden-Baden koproduziert. Am 17. August wurde eine Sendung mit Billy Cobham, Mike Mainieri, Warren Bernhardt und Eberhard Weber, am 19. August eine mit Peter Keiser, Bass, Walter Keiser, Schlagzeug, Renato Anselmi, Keyboards und Janne Schaffer, Gitarre, in Zürich aufgezeichnet.

Klangreise - World Music nennt sich ein Projekt des Cellisten Fredi Alberti mit dem Sitar-Spieler Krishna Bath und dem Organisten Terry Riley. Das Trio tritt im Oktober und November in Deutschland auf und wird im Januar und Februar 1984 eine Reise nach Indien, im April und Mai eine Tournee nach Ägypten unternehmen und beim Jerusalem-Festival auftreten. Kontakt: Fredi Alberti, Karlsbader Str. 1, 6942 Mörlenbach, Tel. 0 62 09/36 99.

Bix ist der Titel eines Dokumentarfilms über den Kornettisten Bix Beiderbecke, der 1931 im Alter von 28 Jahren starb. Brigitte Berman drehte diesen Film nach 4 1/2-jährigen Recherchen, dabei interviewte sie Dutzende von Bix' Zeitgenossen und drehte die Filmsequenzen z. T. an den Originalschauplätzen ab.

Erhard Hirt hat unter dem Titel „Zwischen den Pausen“ seine erste Soloplatte mit improvisierter Gitarrenmusik auf Uhlklang Records vorgelegt. Der Gitarrist arbeitet mit Wolfgang Fuchs, Hans Schneider und Paul Lytton in Quartettbesetzung unter dem Titel „Xpact“, im Trio mit Radu Malfatti und Hans Schneider sowie als Solist. Kontakt: Erhard Hirt, Hamburger Str. 27, 4400 Münster, Tel. 02 51/6 52 60.

No Art Trio ist der Name eines im August gegründeten Free Music Projektes aus Berlin und Hamburg. Beteiligt sind der Saxophonist Thomas Christen, der Cellist Wittwulf Malik und der Percussionist Peter Hollinger. Das Trio wird im Oktober erste Konzerte in Berlin und Nordwestdeutschland geben. Kontakt: Wittwulf Malik, Timmermannstr. 9 a, 2000 Hamburg 60, Tel. 0 40/5 11 75 17.

Jazz in Gütersloh heißt eine Konzertreihe, die seit Anfang September im Programm des Jugendkulturturings Gütersloh läuft. Am 3. Oktober wird sich im Jugendzentrum das Polski Jazz Ensemble vorstellen, am 17. das Doug Hammond Trio. Im November geht es dann weiter mit Poesie und Musik, Jasper van't Hof-Manfred Schoof, im Dezember mit Salamander, im Januar 1984 mit dem Lauren Newton Trio und im März mit No Nett. Kontakt: Jugendzentrum, Josef Honica, Kaiserstr. 25, 4830 Gütersloh 1, Tel. 0 52 41/82 27 76.

Beim 5. **Int. Jazz-Wettbewerb** für junge Orchester in Hoeilaart, Belgien, kamen ins Finale: das Erik Neels Ensemble aus Brügge, Belgien, das Mic Oechsner Quartett aus München, Thomas Banholzer und Friends aus Konstanz, Steven Reich-H. Meurkens aus Berlin, das Heavy Metal Sextet aus Warschau, das String Connection Quintett aus Warschau, das Chwila Nieuwagi Sextet aus Krakau, Bop-Art aus Budapest, Dorado-Claudio + Trio aus Frankreich, die Ellen H. Band aus Amsterdam und das Innersections Trio aus den USA.

Roosevelt Sykes ist am 1. Juli im Alter von 77 Jahren in New Orleans gestorben. Der aus Helena, Arkansas, stammende Pianist und Bluesänger hatte sich auch drei Mal beim American Folk Blues Festival in Europa vorgestellt: 1965, 1966 und 1972.

Cab Calloway trat bei der Memorial Veranstaltung auf, die kürzlich im Gershwin-Theater in New York für den am 17. August in Los Angeles verstorbenen Textdichter Ira Gershwin, den Bruder von George Gershwin, durchgeführt wurde.

Roscoe Mitchell stellte kürzlich zwei eigene Formationen in New York vor. Unter dem Titel „Sound“ bot der Saxophonist eine stark jazz- und funkbeeinflusste Quintettmusik, „Space“, spielt stark kammermusikalisch-inspirierte Improvisationsmusik.

Eine **Art Ensemble of Chicago Discographie** legen jetzt Eddy Janssens und Hugo de Craen vor. Berücksichtigt dabei wurden sowohl die Aufnahmen der Gruppe als auch die der einzelnen Mitglieder. Die Discographie erschien bei New Think Publications in Brüssel und ist in Deutschland über Norbert Ruecker, Frankfurt, erhältlich.

John Thomas legte jetzt unter dem Titel „Dreams, illusions, nightmares“ eine Platte bei Nabel vor. Der Gitarrist stellt sich darauf in verschiedenen Besetzungen, z. T. mit Gitarrenplaybacks, Synthesizer und E-Gitarre vor.

Thomas Brendgens tritt mit seinem Mind & Body Ensemble am 14. Oktober bei den Leverkusener Jazztagen auf. Der Gitarrist arbeitet mit dem Trompeter und Flügelhornisten Rainer Winterschladen, dem Percussionisten und Keyboardspieler Jürgen Dahmen sowie dem Bassisten Walfried Böcker. Mit dieser Gruppe legte Brendgens im März seine erste Platte vor. Kontakt: Thomas Brendgens, An der Weide 20, 2724 Sottrum.

Die Volkshochschule Aachen führt vom 11. -13. November einen **Jazz-Workshop für Nachwuchsjazz** durch. Unter der Gesamtleitung von Wolfgang Breuer (Musikhochschule Rheinland, Grenzlandinstitut Aachen) treten sechs Jazz-Profis an, Instrumentaltechnik, Combospiel, Harmonielehre und Arrangement zu unterrichten: Charles Loos, Klavier, Klaus Lenz, Trompete, Hugo Read, Saxophone/Flöte, Eddy Marron, Gitarre, Reinhard Glöder, Baß, und Peter Giger, Drums. Die Teilnahme kostet 60,- DM. Informationen gibt es bei der Volkshochschule Aachen, Peterstr. 21-25, 5100 Aachen, Tel. 02 41/4 84 17. Anmeldungen sind bis spätestens 28.10. 1983 ebenfalls an diese Adresse zu richten.

Bob Downes wird am 8. und 9. Oktober in Berlin einen Flöten-Workshop bestreiten. Kontakt: Tel. 0 30/7 82 53 83.

JAZZPIDIUM

Nr. 11/XXXII November 1983

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



Paquito D'Rivera

7600 OFFENBURG

KUHLAEGER 24

KIRNER, WILFRIED

02-47

901

6368203

Paquito D'Rivera

Den langsam heraufdämmernden Sonntagmorgen des North Sea Festivals erleben die Akteure, die sich noch auf den Beinen halten können, mit rotgeränderten Augen. Die zweite Jazznacht in Den Haag hat an den Nerven gezerrt. Im Künstlerkeller des Carrousselzaal treffen sich die Musiker zu einem letzten Bier. Auf der angrenzenden Bühne lassen Tito Puente und Celia Cruz ihr beraushtes Publikum in den Morgen tanzen. Der Altsaxophonist, den Leonard Feather mal als wilden Senkrechtstarter der 80er Jahre bezeichnete, hat gerade vor einigen hundert Zuhörern einen vielbejubelten Auftritt auf der Dachterrasse hinter sich gebracht. Wir haben uns verabredet. Bedächtig nippt Paquito D'Rivera an einem Heineken-Bier im Plastikbecher. Ich bestelle einen Cuba Libre. Auf das freie Cuba ist er nicht allzugut zu sprechen.

In Havanna erblickte am 4. Juni 1948 der kleine Paco das sonnige Licht seiner Heimat. Der Vater, ein Händler im Musikaliengeschäft und passabler Bläser eines Tenorsaxophons, brachte den Sohn mit der Musik früh in Berührung; er war es, der ihn das Saxophon spielen und lieben lehrte. Nach der Schule studierte das vielversprechende Talent am Konservatorium von Havanna Klarinette, Komposition und Harmonielehre. Ab 1965 widmete sich D'Rivera professionell seiner Musik. Als Mitglied des Orquesta Cubana de Música Moderna, einer Elite-Big-Band, die die besten Musiker der Insel zusammenführte, lernte er seinen Mentor Jesus „Chucho“ Valdes kennen. Chucho, wohl der bedeutendste Jazzmusiker Cubas, rief 1972 die Gruppe Irakere ins Leben. Irakere, bester cubanischer Rockjazz, gewann weit über die Insel hinaus Ruhm und Ansehen. Selbst ein Vertrag bei CBS in den USA, die sonst Castros Cuba nicht gerade ins Herz geschlossen haben, sprang für die Band um den Pianisten Valdes und den Saxophonisten D'Rivera heraus.

Während einer Tournee durch Spanien setzte sich Paquito D'Rivera 1980 von Irakere ab und landete in den Vereinigten Staaten, wo er um politisches Asyl nachsuchte. Seine Ehefrau und einen Sohn hatte er in Cuba zurücklassen müssen. In den USA faßte er schnell Fuß und arbeitete vornehmlich mit Dizzy Gillespie, McCoy Tyner, Cab Calloway und Randy Brecker zusammen. Bisher fielen zwei LPs in seine New Yorker Zeit. Auf „Blowin“ (CBS 37374) und „Mariel“ (CBS 85979) frönte er seiner Leidenschaft zu großen Gesten. Die dort vorgestellten Kompositionen

„Chucho“, „Song to my son“, „Mariel“, „Miami“, „New York is you“, offenbarten Paquitos Hang, seine Geschichte und Geschichten der Welt erklären zu wollen.

Mit seinem eigenen Quintett - Carlos Franzetti, Piano, Roberto Rodriguez, Schlagzeug, Claudio Roditi, Trompete, und Steve Bailey, E-Gitarre, - befand sich Paquito D'Rivera im Festivalsommer 1983 auf Europatrip. Der Multiinstrumentalist kann sich eines kraftvollen Spiels und eines wunderschönen, eigenwilligen Tons rühmen. Sein Ideenreichtum, die meisterliche Zirkulartechnik, eine ausgelassene Spielfreude und die lyrische Ausdruckstärke weisen ihn als einen der wichtigsten Saxophonisten des heutigen Jazz aus. Wenn er unter Mithilfe des argentinischen Pianisten Jorge Dalto und des Bassisten Eddie Gomez mit „On green Dolphin Street“ und „El dia que me quieras“ Nord- und Lateinamerika zusammenführt, zeigt er sich als Impulsgeber des musikalischen Schmelztiegels New York. Persönlich scheint D'Rivera ein eher verschlossener, introvertierter Mensch, der ganz unter dem Eindruck seiner dramatischen Biografie steht. An Ehrgeiz, Individualismus und Selbstvertrauen mangelt es ihm nicht. Zuviel jedenfalls, daß es ihn auf Cuba gehalten hätte.

Wolf Stock

Interview

„Einen Cubaner ohne Kosenamen gibt's ja nicht. Paquito ist ja auch einer.“

„Ja. Eigentlich heiße ich Francisco D'Rivera. Die Koseform von Francisco ist Paco. Und Paquito hat man mich schon als Kind gerufen.“

„Wann hast du mit der Musik angefangen?“

„Mit fünf Jahren. Ich fing mit dem Sopran-saxophon an. Mit dem ‚soprano curvo‘, genauso eins wie ich heute habe.“

„Wie verlief dein Bildungsweg?“

„Wie alle Kinder ging ich zur Schule und nebenbei unterrichtete mich mein Vater am Saxophon. Später besuchte ich das Konservatorium in Havanna.“

„Zu welchem Zeitpunkt hast du deine Veranlagung, deine Berufung als Musiker gespürt?“

„Vom ersten Augenblick an.“

„Mit fünf Jahren?“

„Ja, sicherlich, ganz bestimmt. Etwas anderes habe ich mir nicht vorstellen können. Nur die Musik zählte für mich. Als ich sechs Jahre alt war, brachte mein Vater eine Platte vom Benny Goodman Orchester, die Aufnahme des berühmten Carne-

gie-Hall-Konzerts von 1938. Das ist noch heute eine meiner Lieblingsplatten, Seitdem ich sie gehört habe, habe ich immer davon geträumt, ein Jazzmusiker zu werden, nach New York zu gehen und Jazz zu spielen.“

„Hast du dich damals mehr in der Tradition des Jazz oder des Son befunden?“

„Na, den Son habe ich im Blut. Damit wurde ich geboren.“

„Welche Musiker des Son haben dich am nachhaltigsten geprägt?“

„Chucho Valdes. Kein anderer. Nur er. Chucho kannte ich seit 1960. Seit dieser Zeit spielte ich mit ihm. Zusammen waren wir Leiter des Orquesta Cubana de Música Moderna.“

„Als dritter musikalischer Direktor war da noch Romeu, nicht?“

„Ja. Er ist ein guter Freund von mir. Hast du mit ihm in Cuba gesprochen?“

„Nein. Aber sein Vater ist mir ein Begriff. In den 20er Jahren war er einer der bekanntesten Musiker Cubas.“

„Armando. Ja, er lebt in Texas und ist mittlerweile 96 Jahre alt.“

„Wie siehst du die cubanische Musik heute? Sie hat sich in den letzten Jahren ja wieder mächtig in den Vordergrund gespielt.“

„Heute leistet die cubanische Musik, mit der brasilianischen, den wichtigsten Beitrag zur nordamerikanischen Musik - und damit zur Weltmusik.“

„Als du die Traditionalisten des Son in deiner Heimat gehört hast, sagen wir Beny More, wolltest du da ihren Spuren folgen oder sie weiterentwickeln, neues Terrain abstecken?“

Ich wollte nicht streng folgen. Ich bin ein sehr selbstschöpferischer Mensch. Im allgemeinen schere ich mich wenig um das Schubladendenken. Es gibt nur zwei Arten von Musik: gute und schlechte. So höre ich auch gerne klassische Musik. Sicher, Beny More oder andere haben mich natürlich beeinflusst. Aber der wichtigste Einfluß ist mein Blut. Die Tatsache, daß ich in Cuba geboren wurde. In Cuba, da liegt die Musik in der Luft.“

„Aber sagen wir mal, ein Kennzeichen der cubanischen Musik, des Son, ist sein vokaler Charakter. Damit hast du ja nichts am Hut.“

„Nein, ich stehe schon mehr in der Jazztradition. Ich bin Jazzmusiker, der in Cuba geboren wurde. Das ist meine Definition. Mit cuban roots. Aber ein professioneller Jazzmusiker.“

„An welchen Jazzmusikern hast du dich zu Anfang deines Mitwirkens bei Irakere orientiert?“

„Zuerst Chucho Valdes. Dann Charlie Parker, Paul Desmond. Auf eine ähnliche Frage hat Ron Carter mal geantwortet: Mein Vorbild ist jeder, der gut spielt. Das gilt auch für mich.“

„Wie ist dein Verhältnis zu Chucho heute?“

„Schlecht, sehr schlecht. Wegen der poli-

tischen Umstände. Ich mag Chucho sehr. Ich liebe ihn. Jahrelang war ich an seiner Seite. Aber die Politik hat uns getrennt. Ich kann den Kommunismus nicht ausstehen."

„Hier auf dem Festival geht ihr euch aus dem Weg. Um die Ecke stehen einige Mitglieder von Irakere. Aber ihr sagt euch nicht mal Guten Tag. Redet ihr nicht mehr miteinander?"

„Nein, wir reden nicht mehr miteinander. Das ist vorbei. Das Kapitel ist abgeschlossen. Aber es ist nicht meine Schuld. Es ist schade, daß Politik solch langjährige Freundschaften zerstören kann. Die Schuld daran haben die Kommunisten. Nicht ich."

„Glaubst du, daß der Musiker eigentlich ein apolitischer Mensch, daß Musik apolitisch ist?"

„Das glaube ich. Jeder hat seine Überzeugung. Die ist aber von der Musik zu trennen. In den USA hatte ich in meiner Gruppe auch linke Musiker. Ich hingegen bin Antikommunist. Genau das. Ich bin Antikommunist. Aber ich habe die Überzeugung meiner Musiker respektiert."

„Du bist von Cuba aus politischen Gründen gegangen und nicht aus musikalischer Unzufriedenheit. Mit Irakere Musik warst du doch einverstanden, oder?"

„Nein. Sie hing mir zum Halse raus. Sicher, Irakere hat hervorragende Musik gemacht. Aber jeden Tag das gleiche. Das ist wie jeden Tag Schnitzel. Ich wollte mal was Neues machen. Nicht nur Schnitzel. Auch Hähnchen, Eier, was anderes."

„Hat man Irakere von staatlicher Seite vorgeschrieben, was es zu spielen habe?"

„Nein, das nicht. Aber darüber redest du am besten mit Chucho. Oder noch besser mit Oscar Valdes. Das ist in Wirklichkeit bei Irakere der, der das Sagen hat."

„Die zweite LP unter deinem Namen auf CSB hast du ‚Mariel‘ genannt. Das ist eine Anspielung auf den Fluchthafen an Cubas Westküste. Darüber könntest du einen Abenteuerroman schreiben."

„Ich bin nicht über Mariel rausgekommen. Ich habe es versucht. Aber es war zu kompliziert. Ich möchte das nicht ausbreiten."

„Wie sieht dein jetziges Quartett aus?"

„Vier sehr gute Musiker. Roberto am

Schlagzeug kommt auch aus Cuba, schon als Kind, er lebt schon lange in den USA. Steve Bailey an der E-Gitarre ist noch sehr jung, 22 Jahre. Er kommt aus South Carolina, der Heimat von Dizzy Gillespie."

„Dizzy hat viel für die afrokaribische Musik getan."

„Dizzy war der Mann, der mir am meisten bei meinem Start in den USA geholfen hat. Mein Name und seiner sind eng verbunden. Er ist mein musikalischer Vater. Er lud mich ein in seiner Dreamband zu spielen. Danach habe ich mit ihm eine Tournee durch 22 europäische Länder gemacht."

„Du bist ein Musiker, der sich auf vielen Instrumenten ausdrücken kann. Das Alt-saxophon, Sopran, Flöte, Klarinette. Wie sieht dein Konzept hierbei aus?"

„Die Basis bildet bei mir das Alto- und Sopransaxophon. Flöte und Klarinette spiele ich auch, aber seltener."

„Ein solch breites Konzept hilft, stilistisch vielseitig zu sein, Klangfarben voll auszumalen."

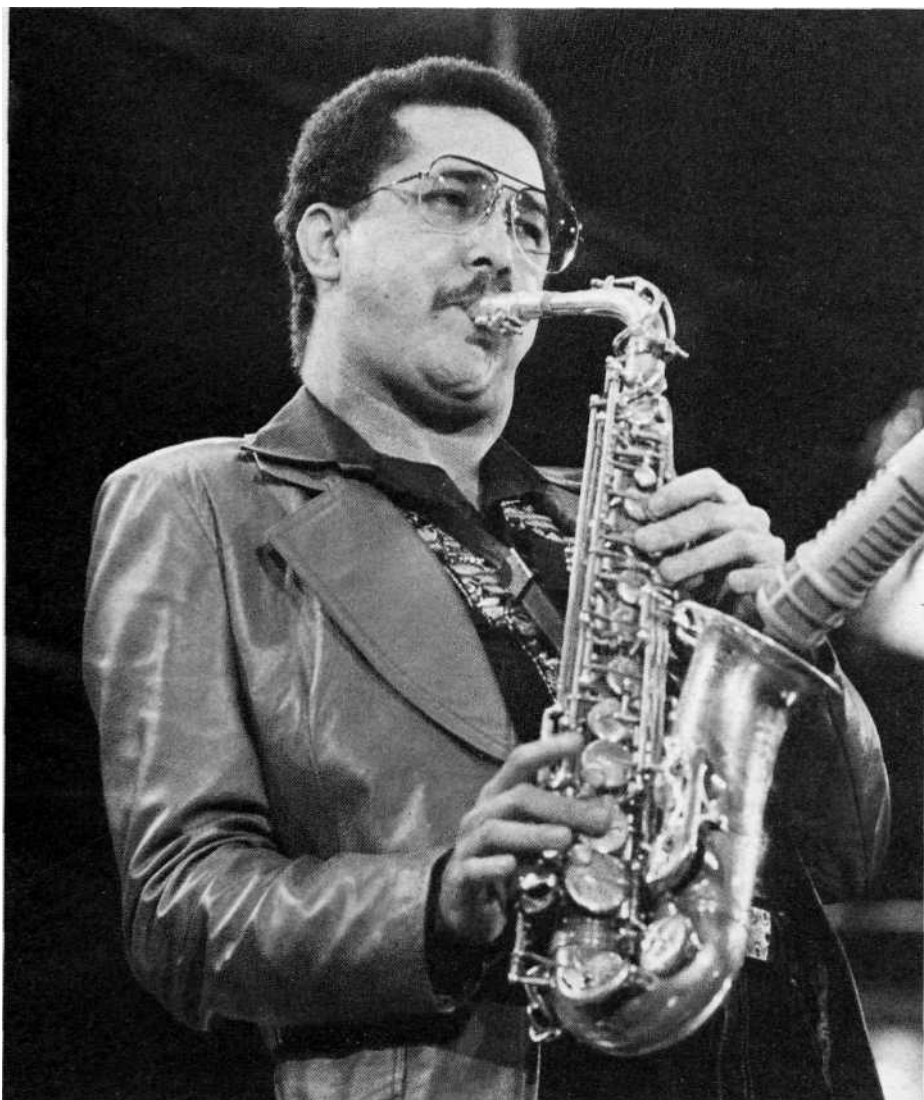
„Bestimmt. Das liebe ich: innerhalb des Jazz etwas zu variieren. Nicht so festgelegt zu sein. Das ist meine Eigenheit. Jeden Abend das gleiche zu spielen, würde mich zu Tode langweilen."

„In zehn Jahren könntest du der größte Saxophonist des Jazz sein."

„Ich will's hoffen."

Tut genau das, was er sich immer ausmalte zu tun: Paquito D'Rivera

Foto: Paul Gerhard Deker



Ein paar Tage später wirkte Paquito D'Rivera bei seinen Auftritten bei der Grande Parade du Jazz in Nizza temperamentvoll, humorig, vor allem bei seinem spontanen Zusammentreffen mit Dizzy Gillespie, seinem geistigen Vater. Paquitos Musik, die er mit eigener Gruppe bot, war voll überschäumender Spielfreude, er präsentierte sich nach den rauschenden Publikumserfolgen in Siegerpose. Zwischen seinen Auftritten ergab sich die Gelegenheit zu einem Gespräch, das wir in Auszügen wiedergeben und das als Ergänzung an das vorausgegangene Interview von Wof J. Stock mit Paquito D'Rivera beim North-sea Festival gedacht ist.

Gudrun Endress

„Glauben Sie, daß Sie auch weiterhin so mit ihrem Leben zufrieden sind, wenn sich Ihnen auch in Zukunft immer wieder die Gelegenheit bietet, daß Sie Ihre eigene Musik spielen können, mit eigener Gruppe, und auch Platten machen können?"

„Ja sicher, denn ich tue jetzt genau das, was ich mir immer ausmalte zu tun. Als ich aus Kuba kam, hatte ich nur den einen Wunsch, so zu leben wie jetzt. Meine Erwartungen haben sich voll und ganz erfüllt."

„Haben Sie den Entschluß, von Kuba über Spanien in die USA zu gehen aus irgendwelchen Gründen jemals bereut?"

„Niemals!"

„Dieser Entschluß brachte bestimmt eine schwere Entscheidung mit sich, denn Sie

mußten Ihre Frau, Ihren kleinen Sohn zurücklassen."

„Es gibt Menschen, die komplizieren alles zu stark im Leben, dazu gehöre ich nicht. Gewiß, es war ein schwerer Schritt, und ich wartete sehr lange darauf. New York war für mich immer das Ziel meiner Wünsche. Es war nicht in erster Linie eine politische Entscheidung, sondern eine Entscheidung für die Musik. Es wird nur, weil ich aus Kuba bin, als politische Aktion gewertet. Das ist in allen südamerikanischen Ländern so. Sogar wenn du sagst, daß du dich nicht um Politik kümmerst, wird das als politische Aussage ausgelegt, indem man impliziert, daß du gegen die Regierung seist. Aber das ist jetzt nicht mehr mein Problem. Ich mußte mich entscheiden zwischen diesem oder jenem Land, und ich weiß, daß durch diese mißliche Situation, den fehlenden Austausch, die Kultur im allgemeinen auch sehr leidet."

„Sie können jetzt nicht einmal mehr für Ihr eigenes Volk spielen."

„Sie können meine Musik nur von Platten hören, obwohl das offiziell verboten ist, aber ich weiß, daß sie sich alle Zugang dazu verschaffen. Ich höre das immer wieder von amerikanischen Kollegen, die in Kuba auftreten und mit den dortigen Musikern in Kontakt kommen."

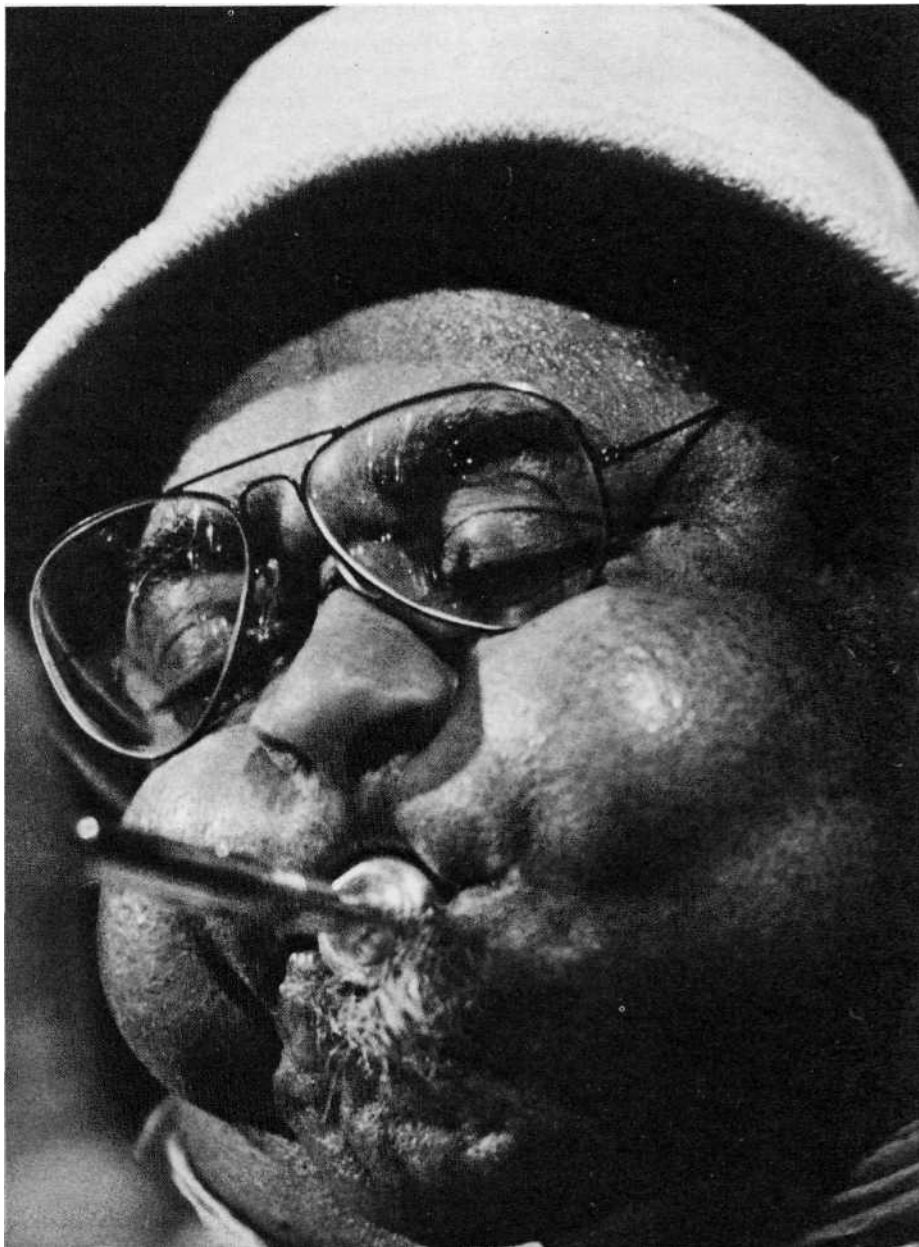
„Dizzy Gillespie hat Sie in sehr starkem Maße geprägt, durch seine Musik, deren Elemente in Ihrer Musik deutlich zu hören sind, und er hat sich nachhaltig für Sie eingesetzt, als Sie in New York Ihre neue Karriere anfangen ..."

„Ich werde ihm mein ganzes Leben dankbar sein, er ist ein wunderbarer Musiker, eine hilfreiche Persönlichkeit. Er hat eine enge innere Beziehung zur kubanischen Musik, vielleicht kam das schon durch seine Kontakte mit Mario Bauza, Chano Pozo und Machito."

„Dizzy ist einer der großen Meister des Jazz, ein Original. Meinen Sie, daß Sie jetzt in Ihrer Musik zu einem Punkt gekommen sind, an dem Sie sagen können, daß Sie durchweg eigenständig ist, oder sehen Sie Ihre Musik eher als eine Mixtur all der Elemente, über die Sie aufgrund Ihres musikalischen Erbes und auch all dem, was Sie in sich aufgesogen haben, verfügen?"

„Ich bin der Ansicht, daß all diese Mischungen meine Musik eigenständig macht. Die kubanische Musik und der Jazz - das macht meine Identität aus. Die Leute erkennen mich sofort an meinem Sound und an meinem Humor. Nicht zuletzt wegen seines Sinnes für Humor liebe ich Dizzy so sehr. Ich glaube an diesen speziellen Sinn für Humor - in dieser Welt gibt es so viel Leid und Ungerechtigkeit, da brauchen wir Menschen wie ihn. Und vergessen Sie nicht: Dizzys Spaße sind verpackt in erstklassige Musik!"

„Meinen Sie, daß sich mit Hilfe der südamerikanischen Rhythmen die Botschaft



Enge innere Beziehung zur kubanischen Musik: Dizzy Gillespie, geistiger Vater von Paquito D'Rivera
Foto: Jörgen Bo

des Humors, der Lebensfreude, leichter mitteilen läßt?"

„Aus meiner Sicht schon. Ich glaube, daß das Leben trotz aller Schwierigkeiten sehr viel Schönes bereithält. Und das Erfreulichste im Leben ist, zu spüren, daß man wirklich lebt. Es ist mir auch wichtig, daß die Musiker meiner Gruppe - sie sind nicht ewig bei mir, sondern es kommen immer wieder andere - einen gesunden Sinn für Humor haben. Denn dann strahlen sie das auch in ihrem Spiel aus. Und somit machen sie die Hörer glücklich."

„Paquito, wann erscheint eine Platte mit Ihrer eigenen Gruppe?"

„Demnächst, sie wurde live in San Francisco aufgenommen. Als Gast war wieder Daniel Ponce dabei, der für mich der phantastischste Congalero der Welt ist. Er gibt meiner Gruppe zusätzliche Würze."

„Ihre Musik besteht aus lateinamerikani-

schen Elementen, klassischen Elementen, Bebop und geht sogar, vor allem was Ihr Spiel auf dem Altsaxophon anbetrifft, in den Free Jazz hinein. Sie hatten schon bei Irakere diese breite Ausdrucksskala?"

„Ich war schon ein reifer Musiker, als ich in die USA kam, ich hatte schon meinen eigenen Stil. Und Irakere besaß schon lange diese Mischung der verschiedenen Musikelemente. Mein hauptsächlicher Einfluß war Chucho Valdes, der Pianist von Irakere, mein Coleader."

„Ist die neueste Platte die repräsentativste für Ihr jetziges Spielideal?"

„Ja und nein. Ich bin unter dem Zeichen der Zwillinge geboren und das bedeutet, daß zwei Seelen in meiner Brust wohnen. Ich weiß heute nicht, was ich morgen machen werde. Alles ist offen ..."

„Es gibt auf Ihrer Platte ‚Mariel‘, ein sehr schönes Stück, das Sie mit vier Saxopho-

nen im Playback-Verfahren spielen . . ." „... 'Wapango' - das ist ein fast klassisches Stück, es ist ursprünglich Kammermusik. Ich schrieb es für ein Saxophon-Quartett. Es ist eigentlich mein Lieblingsstück."

„Schreiben Sie viel neue Musik?"

„Wenn ich Zeit dazu habe, ja. Wenn ich den Drang dazu in mir spüre, dann kann das jeden Tag sein."

„Welche Art der Inspiration brauchen Sie, um etwas zu schreiben? Oder fällt Ihnen einfach etwas ein, was Bezug zu einem längst verarbeiteten Erlebnis hat?"

„Es kommt mir einfach etwas in den Sinn. Der letzte Song, den ich geschrieben habe, war ein Stück für meine Mutter. Sie wartete schon Jahrzehnte darauf. Ich widmete auch eine ganze Fernsehsendung meiner Mutter, die jüngst auf Channel 5 in New York ausgestrahlt wurde. Sie ist Designerin in der Textilbranche und hat immer sehr viel Verständnis für meine künstlerische Betätigung gehabt."

„Waren Sie selbst überrascht über die viele Publicity, die Sie gleich nach Ihrer Ankunft in New York bekamen?"

„Es erstaunte viele Leute. Immer wieder sagte jemand zu mir: Sie sind erst zwei Jahre in den USA und haben mehr Erfolg zu verzeichnen als andere Solisten oder Gruppen in drei Jahrzehnten. Ich weiß darauf nichts zu erwidern. Ich meine nur, daß es für jeden Jazzmusiker gut ist, in den USA zu sein, obwohl der Überlebenskampf dort viel härter ist."

„Der Erfolg verpflichtet Sie, ebenso auch die Hilfe von so integren Jazzpersönlichkeiten wie Dizzy Gillespie. Die Leute und auch Ihre Musikerkollegen erwarten von Ihnen erstklassige Musik, ohne Konzessionen, sonst sind sie enttäuscht."

„Ich bin, was meine Arbeit anbetrifft, sehr ernsthaft. Ich bin auch darauf bedacht, daß meine Musiker ihre Arbeit nach bestem Wissen und Gewissen tun. Jedemal, wenn ich von meinen Tournéeen in die USA zurückkehre, finde ich bessere Bedingungen für mich vor, ich bin mir dessen genau bewußt, was das an Verantwortung mit sich bringt. Ich betreibe die Musik mit großem Ernst, sie macht mir auch sehr viel Freude, und ich fühle mich dabei sehr wohl. Ich versuche immer mein Bestes zu geben, ob ich bei einem Festival vor Tausenden von Leuten oder in einem kleinen Club vor einer Handvoll Leute auftrete."

„Hat Ihnen Ihre Vertragsfirma für Ihre Plattenaufnahmen nicht nahegelegt, kommerzieller zu spielen?"

„Oh ja, aber das will ich keinesfalls. Ich lehnte es strikt ab."

„Meinen Sie, daß Sie diese integrale Haltung auch weiterhin bewahren können?"

„Sicher. Es steckt viel Geld in der kommerziellen Musik, das ist eine große Versuchung für viele. Aber ich habe so viele Jahre darauf gewartet, um meine Musik spielen zu können, Musik, mit der ich mich identifiziere, so daß ich jetzt bestimmt

nicht umfalle. Ich habe nichts gegen kommerzielle Musik, wenn sie gut gemacht ist, finde ich Gefallen daran. Ich mag die Musik eines George Benson, auch die eines Tom Jones. Aber diese Art Musik ist nichts für mich!"

„Wie oft können Sie in den USA durchschnittlich mit eigener Gruppe arbeiten?"

„Die Situation ist sehr erfreulich, es ist aber bei mir noch nicht so wie bei Dizzy Gillespie, der ja praktisch im Flugzeug lebt. Ich gehe auf Reisen, bin dann wieder zu Hause, mache Studioarbeit, auch Jingles. Jeder Tag bringt mir etwas anderes, das will ich auch so."

„Haben Sie besondere Pläne für Ihre musikalische Zukunft?"

„Ich plane eine Platte mit Arrangements meines Pianisten Carlos Franzetti und mir, die für Big Band, Streicher, Electronics und allem Drum und Dran geschrieben sind."

„Wie lautet Ihr Vertrag mit Columbia/CBS? Zwei Platten pro Jahr?"

„Ja, aber ich kümmere mich nicht allzu sehr ums Business. Ich habe eine sehr gute Managerin, Helen Keane. Sie betreute früher schon Bill Evans. Sie ist sehr smart."

„Wo traten Sie in den letzten Monaten auf?"

„In Kanada bei einem Festival, in Caracas bei einer Fernseh-Show, in Miami, wo alle Kubaner immer wieder so gerne hingehen, in San Francisco, Los Angeles, Santa Cruz..."

„Arbeiten Sie bisweilen mit Salsa-Musikern in New York?"

„Nur hin und wieder. Es macht mir Spaß, aber es ist nicht die Musik, die mir am Herzen liegt. Erst kürzlich lief wieder eine Konzertserie im 'Village Gate', die 'Salsa meets Jazz' hieß. Viele Leute fragen mich immer wieder, warum ich als kubanischer Musiker keine Salsa-Gruppe hätte. Ich antworte dann, daß mir Salsa nicht viel gibt, obwohl sie die Musik meines Landes aus den 40er Jahren ist, aber sie hat sich nicht weiterentwickelt. Die Leute jedoch meinen vielfach, daß das eine neue Musikrichtung sei. Ich habe als Kind schon sehr viel Salsa gehört. Interessant für mich wird es meist erst dann, wenn Jazzsolisten mit Salsamusikern zusammentreffen. Aber mir geht es um meine eigene Musik und die, so scheint es, sagt meinen Hörern sehr viel."

Die Cuban All Stars

Irakere

In der Sprache der Yoruba bedeutet Irakere soviel wie Wald oder bewaldeter Hügel. Jener Wald, aus dem vor Jahrhunderten afrikanische Trommeln übers weite, freie Land schallten. Ihr Name verpflichtet die kubanische Gruppe Irakere; er weist auf die afrikanischen Wurzeln ihrer Musik hin, auf die Weiterentwicklung der Kultur westafrikanischer Sklaven, die Ende des 18. Jahrhunderts auf die Karibikinsel verschleppt worden waren.

Mitte der 60er Jahre fanden Carlos Emilio Morales, heute Gitarrist bei Irakere, und der junge Pianist Chucho Valdes als Mitglieder des Orquesta del Teatro Musical von Havanna zusammen. Gemeinsam mit dem Jazztrompeter Jorge Varona (gegen den Dizzy Gillespie einmal in einer privaten Musikbattle antrat und nach zwei Stunden - „I give up, I give up" - begeistert das Handtuch warf, und dem Perkussionisten Oscar Valdes gründeten die beiden 1967 das Orquesta Cubana de Música Moderna. Als musikalische Leiter

dieser Big Band, die im Sinne der Revolution nach eigenen Ausdrucksformen tastete, waren Armando Romeu, Rafael Sovamilla und Paquito d'Rivera ausgewiesen. Aus dem Kern des Orquesta wurde 1972 die Combo Irakere zusammengestellt, zu der die besten Musiker der Insel wie Arturo Sandoval und Enrique Pia stießen. Über die Jahre entwickelte Irakere ein eigenständiges Konzept, eine vielfarbene Mischung, „*afrocubanischer Jazz-Folk-Rock in Variation*", wie Ira Goldwasser - Dr. Salsa - sichtlich verlegen nach einer Definition stocherte.

Dann ging alles rasch: Von CBS-Chef Lundvall höchstpersönlich erhielt Irakere als erste Musikgruppe des unter Castro regierten Landes 1978 - eine kleine Sensation damals - einen Plattenvertrag in den USA. Auf den Festivals von Newport, Montreux und Warschau sorgten sie für Furore. Den Grammy-Schallplattenpreis als beste Jazzformation holten sie gleich zweimal, 1979 und im darauffolgenden Jahr. In die Schlagzeilen nicht nur der

Musikpresse geriet die Gruppe 1980, als sich ihr Starsaxophonist Paquito d'Rivera in die USA absetzte und dort zum neuen Saxophonstar avancierte.

Das musikalische Konzept Irakeres ist in wenigen Worten schwer zu beschreiben. Stilprägend ist die traditionelle Musik Cubas, der Son, der populärmusikalisch auf der Insel historisch eine ähnliche Katalysatorfunktion wie der Blues in den Staaten erfüllte. Was Irakeres Musik so interessant gestaltet ist ihr Spannungsbogen den sie von den verschiedenen Musiktraditionen Afrikas und Amerikas schlagen. Stilistisch kombinieren sie Elemente des Jazz, der Rockmusik sowie der cubanischen Volksmusik, wobei der Elektronik als Bindeglied eine wichtige Rolle zufällt. Ihre Musik ist sehr ambitioniert und gerät bisweilen leicht lektionenhaft. Neben modernen elektrischen Instrumenten baut die Gruppe auf das übliche afrokaribische Instrumentarium, benutzt daneben aber auch eindeutig religiöse und soziale Ritualinstrumente wie Batá oder Chekere. Insgesamt vermag die Gruppe auf nicht weniger als 35 verschiedene Instrumente zurückzugreifen. Die Aufarbeitung der negroiden Tradition, seit der Revolution integraler Bestandteil der cubanischen Kultur, zeigt die Misa Negra (Schwarze Messe), die Irakere und der famose Komponist und Gitarrist Leo Brouwer 1978 in Havanna aufgenommen haben. Solch aufrichtige Versuche entschädigen, wenn's bei CBS mitunter arg nach „Disco“ klingt. Irakeres, das sind die Cuban All Stars, der Insel beste Musiker ihres Fachs, international auch ein überzeugendes Aushängeschild der postrevolutionären Errungenschaften. Die farbenprächtige Band besteht im einzelnen aus dem Pianisten und Leiter der Gruppe Jesus „Chucho“ Valdes, den Trompetern Juan Mungüia und Jorge Varona, dem Flötisten und Saxophonisten Carlos Averoff, den Saxophonisten German Diaz und Jorge Luis Cortes, den Gitarristen Carlos del Puerto und Carlos Emilio Morales, den Perkussionisten Oscar Valdes und Jorge „El Niño“ Alfonso und dem Schlagzeuger Enrique Pia. Irakeres ist eine ausgesprochene Konzertband. Ihre Musik ist, wie in Cuba üblich, tanzbar und ausgelassen. Wenn sich die Gruppe zum Abschluß ihrer Showdarbietung zu einem „Kaya“ (Karnevalsrythmus) breitschlagen läßt und durch den Saal zieht, gar ein, zwei Häuserblocks umkreist, läßt sich etwas von der unbändigen karibischen Lebensfreude erahnen. Oscar Valdes hält diese innovative Band zusammen, Chucho Valdes - mit Oscar nicht verwandt - ist ihr musikalischer Inspirator. Neben Varona ist es Chucho, der von den elf Musikern über das meiste Jazzfeeling verfügt. Mit dem 34jährigen Enrique Pia, dem bärtigen Timekeeper von Irakeres, der seit 1967 mit Chucho spielt, ergab sich die Möglichkeit zu einem Gespräch. Welches allerdings



Ausdrücken, was das Volk kulturell entwickelt: Enrique Pia

Foto: Günther Wagner

bei den heiklen Punkten nicht ganz so verbiestert verlief, wie es in der gerafften Schriftfassung bisweilen den Anschein haben kann. Ungeniert haben wir jedenfalls in aller Freundschaft die letzten Rumvorräte des Wirts der Vernichtung zugeführt.

Wolf Stock

Interview

„Es scheint mir, in Cuba gibt es recht wenig Auftrittsmöglichkeiten für Musiker, wenig Plätze für Musik.“

„Aber nein. Es gibt genug. Ich weiß nicht wo Du gewesen bist, aber es gibt doch die vielen Klubs. Im Gegenteil, die Menschen in Cuba sind sehr vergnüglich. Und da haben wir Musiker sehr viel Arbeit.“

„Wo spielt ihr üblicherweise in Havanna?“
„Das hängt vom Anlaß ab. Wir spielen auf Tanzveranstaltungen, Aufführungen, Konzerten. Uns ist unsere Arbeit garantiert. Überall wird doch Musik gemacht, in den Klubs, den Parks, den großen Hotels, in den Restaurants. Ich meine, Havanna ist in dieser Beziehung reich gesegnet.“

„Wie war das mit dem Jazz vor der Revolution. Da kam das meiste ja aus Amerika, oder cubanische Musiker gingen nach drüben. Aber im Land passierte doch weniger.“

„Zur Zeit der Revolution war ich 10 Jahre alt, war also noch ein Kind. Deshalb kann ich da nicht sehr viel sagen. In der Hauptsache war es der „Club Cubano de Jazz“, der damals Jazzmusiker wie Buddy Rich, Woody Herman, Philly Jones nach Cuba geholt hat. Seit der Revolution hat sich eine betont nationale Kultur stark entwickelt.“

„Weshalb entstand aus dem Orquesta Cubana de Música Moderna die neue

Gruppe Irakere?“

„Innerhalb des Orquestas haben wir Quartette und Quintette zusammengestellt, die sich ganz dem Jazz gewidmet haben. Diese haben sich dann zu Irakere weiterentwickelt. Wir wollten einerseits die afrokubanischen Wurzeln sichtbar machen, andererseits auch international etwas bedeuten.“

„Irakere besitzt ein sehr breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten.“

„Genau. Wir bauen auf drei Säulen, wenn man so will. Europäische Musik, Afrocuban und moderne Musik, beispielsweise Elektronik. Unsere Perkussionsinstrumente sind cubanisch. Timbales, Bongo, Güiro, Tumbadora sind traditionelle Instrumente Cubas.“

„... Afrikas!?“

„Sicher, nach Cuba waren sie von den afrikanischen Sklaven übergebracht worden und von ihnen hier benutzt worden. Aber die Instrumente wurden in Cuba weiterentwickelt und modernisiert. Es sind viele neue Abwandlungen entstanden. Allein bei den Percussionsinstrumenten gibt es in unserer Gruppe mehr als ein Dutzend. Wenn es die Komposition erfordert, holen wir sie aus den Koffern.“

„Irakere ist, wenn ich es richtig sehe, eine Art Kulturbotschafter Cubas nach außen. Wo seid Ihr überall aufgetreten?“

„In der ganzen Welt. In Lateinamerika sind wir sehr populär. Weil wir in Europa weniger spielen, kennt man uns nicht so gut. Auch in den USA sind wir bekannt. Nur ist es in den Vereinigten Staaten sehr schwer für uns. Wenn man in den USA nicht den ganzen Werbeapparat hinter sich hat, dann hilft auch keine musikalische Qualität mehr. Und ich könnte mir vorstellen, daß unsere Gruppe manchen Leuten drüben ein Dorn im Auge ist.“

„Wie steht's mit der Möglichkeit in Cuba

Schallplatten aufzunehmen?"

„In Cuba spielen wir pro Jahr wenigstens eine LP ein. Wenn wir im Ausland eine Platte aufnehmen, vermittelt dies die cubanische Plattengesellschaft.“

„Wie hat die Gruppe Paquitos Alleingang aufgenommen?“

„Dazu kann ich nicht viel sagen. Paquito ist seinen Weg gegangen. Das ist sein Problem.“

„Aber wenn in Cuba einer zu den Yankees überläuft, dann schimpft ihn das Volk einen gusano (Wurm). Siehst Du Paquito noch als Freund oder als gusano?“

„Für mich ist er ein gusano. Für mich ganz persönlich ist er ein gusano. Das ist meine persönliche Meinung. Wie die Gruppe



Seit D'Riveras Weggang erster Reedmusiker von Irakere: Carlos Averoff

darüber denkt, weiß ich nicht. Da mußt Du jeden einzeln fragen.“

„Wird darüber nicht diskutiert?“

„Nein, das wird nicht diskutiert. Frag halt jeden. Das Problem mit Paquito ist doch dies: Jeder macht das, was er meint machen zu müssen.“

„War Paquito, immerhin Euer Star, mit der Musik unzufrieden?“

„Das weiß ich nicht. Ich habe darüber nicht mit ihm gesprochen. Und ich will mit ihm nicht sprechen. Ich stecke meine Nase nicht in seine Angelegenheiten und erwarte das gleiche von ihm. Aber ich finde dies ist kein Thema für eine solche Unterhaltung! Das Thema hat doch nichts mit Musik zu tun.“

„Glaubst Du, daß Musik etwas apolitisches ist?“

(verärgert) „Von was sind wir denn am reden. Von Musik oder Politik. Eine Musik ist gut oder schlecht, das hat doch mit Politik nichts zu tun.“

„Musik hat nichts mit Politik zu tun?“

„Nein, wohl die Musiker. Die haben schon ihre politischen Ideen.“

„Aber gerade in Cuba hat doch die Politik viel für die Musik getan. Die Haltung der

Politik zur Kultur ist doch wohl wichtig. Beispielsweise läßt es sich in Diktaturen nicht gut musizieren.“

„Sicher. Aber Cuba ist keine Diktatur!“

„Cuba habe ich auch garnicht gemeint. Aber Chile oder Argentinien.“

„Richtig.“

„Dann besteht also doch ein Zusammenhang?“

„Sicher, ganz klar. Ich verstehe, wie Du es meinst.“

„Laß uns zur Musik zurückkommen.“

„Ja, reden wir lieber von der Musik. Wir sind Musiker und keine Politiker.“

„Der große Durchbruch war wohl Newport 1978...“

„Das war ein großer Erfolg. Der hat uns



Gründungsmitglied von Irakere: Carlos Emilio Morales

international einige Türen aufgemacht. Dann haben wir auch im gleichen Jahr mit Dizzy Gillespie eine Session gemacht. Dizzy und wir sind sehr befreundet. Er war schon einige Male in Cuba. Er war der erste Amerikaner, der zu uns kam. Im 'Habana Libre' haben wir ein tolles Konzert gemacht.“

„Wer organisiert eure Tourneen?“

„Die Agentur. Alles wird mit Chucho ab-gesprochen. Er managed das alles. Arbeitsverträge, Auftrittskontrakte usw., Chucho ist der Leiter.“

„Ist die Gruppe autonom, hat sie die Möglichkeit ihren eigenen Weg zu gehen?“

„Sicher, Hombre, sicher. Uns schickt keiner irgendwohin. Wir bestimmen was läuft. Du hast eine falsche Vorstellung von einem kommunistischen System. Das ist Dein Problem.“

„Mag sein. Gibt es für Musiker in Cuba Privilegien?“

„Welche Privilegien?“

„Viel zu reisen, beispielsweise. Etwas anderes: Wieviel verdient ein Musiker in Cuba im Monat?“

„340 Pesos.“

„Das ist gut. 120 bis 180 Pesos ist so

etwa der Durchschnittslohn. Wie verläuft ein typischer Ausbildungsgang für einen Musiker in Cuba? Vielleicht kannst Du Dich als Beispiel anführen.“

„Schulisch gibt es von der einfachen über die mittlere bis zur höheren Schulbildung alles. Bei Irakere haben alle Musiker ein Studium absolviert und besitzen das Musiklehrerdiplom. Ich habe am Konservatorium Perkussion studiert. Natürlich gibt es in Cuba auch Musiker die nicht studiert haben. Aber bei Irakere sind wir in jeder Beziehung Profis.“

„Wieviel LPs hat Irakere bislang aufgenommen?“

„Da muß ich überlegen. So um die 14 oder 15 glaube ich.“



Hält Irakere zusammen: Oscar Valdes

Fotos: Günther Wagner

„Wie siehst Du die Aufgabe eines Musikers in Cuba?“

„Man darf nicht vergessen, daß wir aus dem Volk kommen und für das Volk da sind. Alles was wir machen, sollte darauf ausgerichtet sein, daß sich die Leute wohlfühlen, sich unterhalten und daß wir helfen das kulturelle Niveau unseres Landes zu heben. Was wir haben, verdanken wir dem Volk. Das verpflichtet uns. Ziel eines Künstlers sollte es ein, seinem Volk zu gefallen, auszudrücken was das Volk kulturell entwickelt.“

„Und wenn Ihr ins Ausland kommt?“

„Das ist für mich gleich. Wir sind dann die Vertreter unseres Volkes. Aber ich glaube, das gilt für alle Musiker.“

Ausgewählte Diskografie:

Irakere:

Selección de exitos 1973-1978 Vol I, Areito LD-4003

Selección de exitos 1973-1978 Vol II, Areito LD-4004

Grupo Irakere, Areito LD-3926

Leo Brouwer con Grupo Irakere, Areito LD-3769

Chekere Son, Milestone 9103

El Coco, Milestone 9111

Live at Newport and Montreux, VIS-Japan 6327

Cuba Libre, VIS-Japan 28005

Chucho Valdes y

Quinteto de Jazz: Thema de Chaka, Areito LD-4013

(Das cubanische Staatslabel Areito u. a. führt der Versand Latin Jazz Promotions International B. V., Postbus 2185, NL-1000 NA Amsterdam im Programm)

Jan Edvard Wallgren

Der Jazz, wie er von skandinavischen Musikern wie Garbarek, Rypdal oder Andersen auf ECM-Platten geboten wird, erscheint in sphärisch-entrückten Klanggebilden, mit denen man die Weite, Beschaulichkeit und Ruhe der nordischen Landschaft, die Raum und Zeit vergessene machende norwegische Fjordlandschaft, in der sich das Meer in der zerklüfteten Bergküste verzahnt, die eigentümliche Stimmung der schwedischen Wiesen-, Seen- und Waldlandschaft, aus der sich die weitläufig-verstreuten, mit saftigem Dunkelrot gestrichenen Häuser und Gehöfte wie achlos verstreute Papierschnipsel ausnehmen oder das bizarre Mosaik der finnischen Seenplatte assoziiert. Es sind Tonbilder, an denen die Osloer Tontechniker einen gewichtigen gestalterischen Anteil haben, indem sie die Musiker aus dem Studio auf eine freischwebende Wolke heben. Wer glaubt, dieser deskriptive, ästhetisierende Jazz sei repräsentativ für das skandinavische, insbesondere das schwedische Jazzschaffen, der irrt. Doch es kann ihm deshalb kaum Kurzsichtigkeit vorgeworfen werden, denn viele der hervorragenden skandinavischen Jazzmusiker veröffentlichen ihre Musik auf Plattenlabel, die ihren Vertriebsweg überhaupt nicht oder nur auf schwer auszumachenden Kanälen ins europäische, geschweige denn amerikanische Ausland finden. Gleiches - und damit zusammenhängend - gilt für ihre Tourneetätigkeit. Ihr Jazz ist entweder stark an der amerikanischen Jazztradition und -entwicklung bis hin zu den jüngsten Tendenzen ausgerichtet, oder - und hier gibt es eine auffallend starke Gruppe - es wird eine eigenständige Form in der Verbindung mit (nicht nur skandinavischer) Volksmusik gesucht. Oder in der Verbindung mit europäischer Kunstmusik. Marschrichtungen also, wie sie allorts in Europa anzutreffen sind. Und ihre Musik schert sich nicht um Popularität fördernde Ästhetisierung und Glätte. Sie nehmen es - freilich: zäh-

neknirschend - in Kauf, international weniger wahrgenommen zu werden, als ihre ECM-bestellten Kollegen. Von einem, dessen Bänder in München ebenfalls abgelehnt wurden, weil sie nicht die labeladäquaten Merkmale aufwiesen, soll hier nun die Rede sein. Obgleich die Aktivitäten des Stockholmer Pianisten Jan Edvard Wallgren auf der schwedischen Jazzszene zurückreichen bis in die frühen Fünfzigerjahre, also noch in die erste Blütezeit, als das relativ reiche, vom Krieg verschonte Land es sich leisten konnte, eine stattliche Anzahl amerikanischer Jazzgrößen einzuladen, während man andernorts das Geld zum Wiederaufbau brauchte, und obgleich er seither durchaus beachtenswerte interpretatorische und seit den Sechzigerjahren auch kompositorische Beiträge ablieferte, drang sein Ruf kaum über die Grenzen Skandinaviens hinaus. Dem hiezulande ein wenig abzuhelpen, dienen diese Zeilen. Vorarbeit hiezul leistete indes Wallgren selbst schon 1975 und 1979, als er mit seinem Quintett bzw. Quartett auf Tour durch bundesdeutsche Jazzclubs war und auf dem Festival in der Balver Höhle auftrat¹. Dabei ist es bislang jedoch geblieben. Spricht man vom schwedischen Jazzpiano, so erscheint es angebracht, zunächst einen historischen Bezug herzustellen. Dabei fällt auf, daß es in Schweden unter den Pianisten eine Musikerpersönlichkeit vom künstlerischen Rang des Klarinettenisten Stan Hasseigard, des Baritonsaxophonisten Lars Gullin oder des Trompeters Rolf Ericson nicht gegeben hat. Vielmehr gab es da auf nationaler Ebene Pianisten, die eine gewisse Vorreiterstellung einnahmen - „Männer der ersten Swingstunde“ - und die nach wie vor mit bemerkenswerten Arbeiten hervortreten, wenngleich sie zum Teil von dem an modernen Klängen ausgerichteten jungen Jazzpublikum nicht mehr so stark beachtet werden. Es sind dies vor allem: Bengt Hallberg, der den Swingensembles

des Klarinettenisten Ove Lind angehörte, der Göteborger Ake Johannson und Nils Lindberg, dessen Bedeutung als Komponist vielleicht noch höher anzusetzen ist, denn als Pianist.

Jan Edvard Wallgren, 1935 in Norwegen geboren und noch vor dem Krieg mit seiner Familie nach Schweden ausgewandert, gehört heute neben Lasse Werner und den jungen Kollegen Per Henrik Wallin und BODO Stenson zu den führenden Jazzpianisten seines Landes, wobei aus dem Blickwinkel eines hohen, international konkurrenzfähigen Standards sicherlich noch weitere Namen wie Göran Strandberg, Lars Sjösten oder Harald Svensson zu nennen wären.

Da Wallgrens Vater Geschäftsmann war, konnte er seinem musikinteressierten Sprößling eine solide klassische Pianoausbildung finanzieren - in der Hoffnung freilich, daß dieser seine berufliche Zukunft nicht als Konzertpianist, sondern in der Fortführung des elterlichen Geschäfts sehen würde, eine Hoffnung, die sich glücklicherweise erfüllen sollte, ohne Wallgren juniors Laufbahn als Musiker auszuschließen. Während man ihn mit Bach und Grieg u. a. m. vertraut machte, entdeckte er mit den ersten amerikanischen Jazzplatten, die nach Schweden kamen, die Kunst Lennie Tristanos, Horace Silvers, Al Haigs u. a. m., entzündete sich für Paul Hindemith und besuchte dessen Vorlesungen und Konzerte, als dieser nach Stockholm gerufen wurde. Als er gegen Ende der Fünfzigerjahre einer Yoga-Schule beitrug, bedeutete dies gleichzeitig auch den ersten Kontakt mit zwei weiteren musikalischen Ressourcen, die maßgebend für seine weitere Tätigkeit als Jazzpianist und Jazzkomponist wurden: die klassische indische Raga-Musik und die Werke des amerikanischen Komponisten Alan Hovhaness, auf die er von einem Mitschüler aufmerksam gemacht wurde („als ich seine Musik hörte, flüppte ich total aus, und die Platte mit Hovhaness' Klavierkonzert „Lousadzak“ veränderte mein Leben, wie sich später herausstellen sollte“).

Zwischen beiden besteht eine Verbindung, die sich nicht auf den ersten Blick erschließt: Da Hovhaness' Vater Armenier war, hatte dieser eine natürliche Beziehung zur orientalischen Musik. Die Entdeckung der gestalterischen Möglichkeiten, die die modale Musik einem Komponisten bietet, wurde zu einem Wendepunkt in Hovhaness' Schaffen, nachdem er als ein Verehrer Jean Sibelius' begonnen hatte. Wallgren studierte die hierauf basierende Hovhaness'sche Klaviermusik und erkannte seinerseits die enormen improvisatorischen Möglichkeiten, die ihm diese Musik bot. Den Mißerfolg oder auch nur die Zurückhaltung, die er bei Publikum und Kritik gegenüber der Musik von Hovhaness erfahren mußte - er organisierte 1965 in Stockholm ein Konzert mit Musi-

kern der Royal Opera unter Anwesenheit des Komponisten, das bei Publikum und Kritik durchfiel -, bestärkte ihn nur noch in seiner Haltung. Heute beinhaltet sein Repertoire nahezu die gesamte Hovhaness'sche Klaviermusik, das sind mehr als 50 Stücke unterschiedlicher Länge. Eine weitere Vorstellung 1979 ergab indes auch eine deutlich positivere Resonanz („aber zu einem wirklichen Verständnis ist es noch ein langer Weg“).

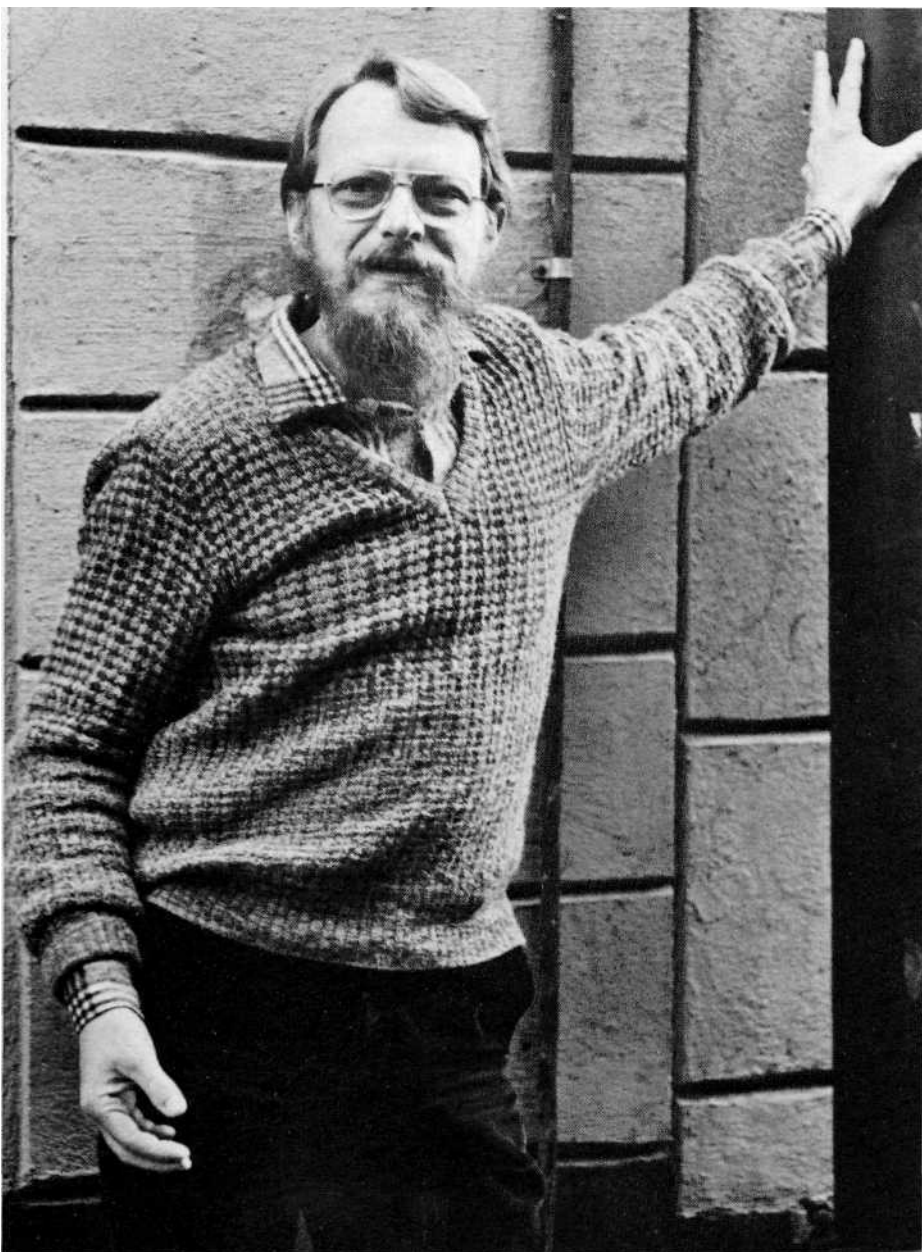
Schließlich bedeutet auch die neuerliche Beschäftigung keines Geringeren als des amerikanischen Modern-Jazz-Pianisten Keith Jarrett mit Klavierwerken von Hovhaness - er präsentierte sie (und sich erstmals in der BRD als Konzertpianist) im März 1982 im Rahmen einer „Begegnung mit den USA“ im Württembergischen Staatstheater in Stuttgart - für ihn eine gewisse Bestätigung. Abgesehen von den

Einflüssen, die sich an diversen Stellen in Wallgrens Kompositionen und interpretatorischen Ausführungen zu erkennen geben, findet sich auf den discographischen Veröffentlichungen nur eine Jazzbearbeitung eines Hovhaness-Stückes: „Do you remember the last Silence?“ auf einem Live-Mitschnitt eines Konzertes aus der Stockholmer Konserthuset, bei dem sich 1976 die drei Pianisten Werner, Stenson und Wallgren in kontrastierender Gegenüberstellung präsentierten.²

Doch kehren wir zurück in die frühen Sechzigerjahre. Lange bevor die Indien-Welle über das amerikanische und europäische Musikleben hinwegrollte und es chic wurde, wenigstens eine Ravi Shankar-Platte in der Musiktruhe stehen zu haben und - darauf verweist Wallgren nicht ohne Stolz - etwa zur selben Zeit, als sich John Coltrane mit der indischen

Musik zu befassen begann, beschäftigte sich Wallgren bereits als Jazzkomponist mit einer Verbindung dieser Musik mit dem Jazz. Er spielte zu jener Zeit im Quartett des Trompeters Bengt Ernyrd sowie in den Formationen des Schlagzeugers Ivan Oscarsson, und sowohl dereine wie der andere Bandleader zeigte Interesse an seinen Raga-basierten und für skalenmäßige Improvisationen angelegten Entwürfen, so daß er mit diesen Ensembles einige von ihnen realisieren konnte. Zur Veröffentlichung gelangten die Aufnahmen aus den Jahren 1964 („Meditation and motion“ und „Parallel movements“ mit dem BEQ) und 1966 („Modes in contrast“ und „Locomotions“ mit IO & Consortes) indes erst 1974, nachdem er zusammen mit dem Journalisten Lars Westin eine eigene Plattenfirma gegründet hatte, denn zu ungewöhnlich, zu weit abseits des gefragten, dem amerikanischen Vorbild nachgebildeten Mainstreams lag diese Musik, um von dem zu jener Zeit einzigen Jazzplattenediteur, dem nationalen Ableger des EMI-Konzerns, akzeptiert zu werden. Sicherlich erscheinen sie aus heutiger Sicht mit den zur Verfügung stehenden Vergleichsmöglichkeiten als eine unvollkommene, stellenweise gekünstelt und ein wenig verkrampft wirkende Synthese, jedoch - und aus dieser Perspektive sind sie zu sehen - für die schwedische, ja für die europäische Szene ein früher, interessanter und ernstzunehmender Versuch, was den Veröffentlichungen durchaus dokumentarischen Wert zukommen läßt.³

Ausgeprägtes Formbewußtsein, Sinn für Logik und Transparenz des musikalischen Aufbaus: Jan Edvard Wallgren
Foto: Liza Bohlin



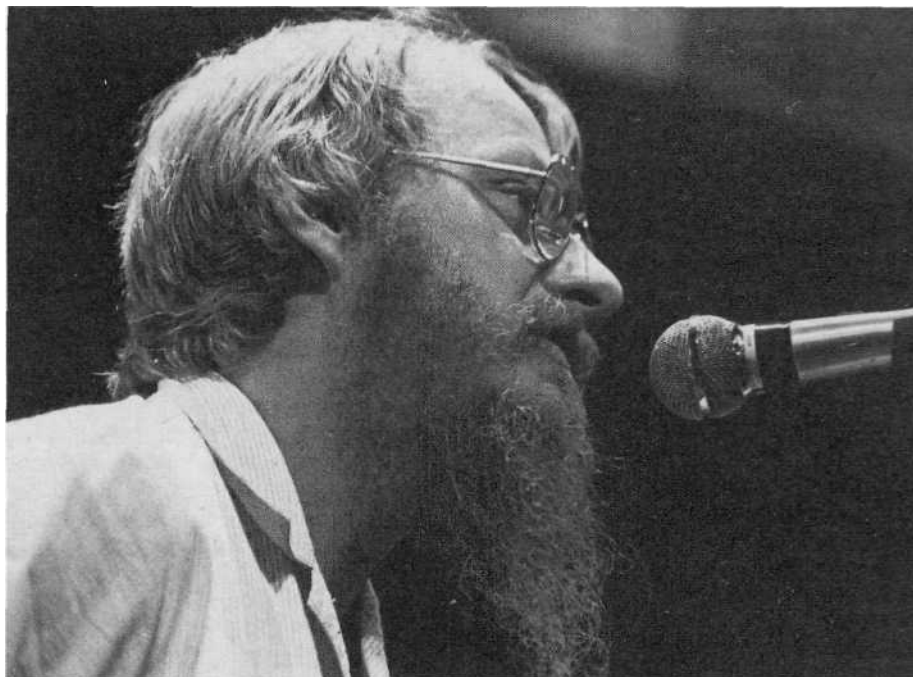
Verständlichkeit ohne Aufgabe des konsistenzien Anspruchs

Wallgrens Stil als Komponist sollte sich in den nachfolgenden sechs Jahren, in denen er sich bis auf gelegentliche Trio-Konzerte (mit Oscarsson und Bassist Wälväara) in Klausur begab, in profilierterer Form herausbilden. Dann nämlich, 1972, formierte er das achtköpfige Wallgren Orchester, für das er ein Stück unter dem Titel „Steel Bend Rock“ verfaßte, mit welchem er im Jahr darauf beim alljährlichen Wettbewerb für Jazzkomponisten in Monaco den zweiten Preis gewann. Doch auch die weiteren Stücke der gleichnamigen Studio-LP⁴ wie auch des Live-Mitschnitts des Wallgren Quintetts - einer Rumpf-Formation des Orchesters - aus einem Stockholmer Restaurant, in welchem die Föderation Schwedischer Jazzmusiker in den Jahren 1973/74 regelmäßige Jazzsessions veranstaltete, die größtenteils vom Radio ausgestrahlt wurden⁵, überzeugen vor allem durch ihr ausgeprägtes Formbewußtsein, durch die Logik und Transparenz ihres Aufbaus, durch die Spannung zwischen den harmonischen Verdichtungen und Auflösungen und - im Falle des Orchesters - durch die nicht auf Effekt, sondern auf stimmige, differenzier-

te Konzertanz und Tragfähigkeit der Solostimme angelegten Bläsersätze.⁶ Es ist der konsequente Verzicht auf Sperrigkeit seiner Partituren, das Bekenntnis zu klarstrukturiertem Aufbau und Ablauf der einzelnen Stimmen und Klangebenen, das auch und gerade in den Raga-basierten Teilen, wo die Überschaubarkeit zumindest für das europäische Ohr leicht verloren geht, erhalten bleibt, es ist das Äugen nach Verständlichkeit ohne Aufgabe des konsistenzzielen Anspruchs, das an Wallgrens Kompositionstechnik überzeugt.

Klarheit und Schlüssigkeit in Form und Struktur scheint ein Grundprinzip in Wallgrens musikgestalterischer Tätigkeit zu sein. Denn das meiste von dem, was soeben über seine Kompositionen - die er auch im Auftrag fremder Ensembles wie z. B. für das Polish Radio Jazz Studio (1975) oder die Radio Jazz Group des schwedischen Rundfunks (1977) fertigte - ausgeführt wurde, läßt sich auch auf sein Pianospiele übertragen. Hätte die Bezeichnung keinen negativen Bezug, so könnte man ihn als pianistischen Leisetreter beschreiben. Denn Wallgren ist kein Mann der großen Gestik, gebärdet sich nicht als ausschweifender Dompteur an der Klaviatur, sondern formuliert als Solist wie als Begleiter mit strenger Ökonomie, mit einer feinabgestuften Mischung aus Ruhe und Kraft, mit einer auf das Wesentliche konzentrierten Disposition.

Wallgrens Zusammenarbeit mit polnischen Musikern begann 1975, nachdem er im Jahr zuvor mit dem Wallgren Orchester beim Warschauer Jazz Jamboree aufgetreten war. Es war die Einladung von Jan Wroblewski, die ihn nach Polen führte - im Gepäck eine Reihe von Nummern für das Polish Radio Jazz Studio. Zu den Musikern, mit denen er anlässlich dieses Gastspiels zusammentraf, gehörten die Saxophonisten Zbigniew Namysłowski und Tomasz Szukalski, der Trompeter Tomasz Stanko, der Bassist Paweł Jarszewski sowie der Schlagzeuger Czesław Bartkowski. In den Folgejahren führten wechselseitige Einladungen zu Touren durch Schweden, Dänemark und Polen. Eine der Gruppen, die sich dabei formierten, rekrutierte sich neben Wallgren aus den Polen Szukalski und Jarszewski, dem schwedischen Schlagzeuger Erik Dahlbäck sowie Wallgrens altem Gefährten Emryd, der sich zeitweise mit der Komposition von Filmmusiken beschäftigt hatte und nun auf die Szene zurückgekehrt war⁷. Der schwedische Rundfunk schnitt eines ihrer Konzerte mit und stellte die aus interessanten Neuauflagen alter Wallgren-Themen bestehenden Aufnahmen zur Plattenproduktion zur Verfügung⁸. Drei Jahre später stand die bereits eingangs erwähnte Tour durch die BRD auf dem Programm, doch als das erste Gastspiel entstand, hatten die polnischen Musiker noch immer kein Ausreisevisum, so daß



Improvisation ist Hauptbestandteil jeder Jazzausführung: Jan Edvard Wallgren

Foto: Hans Kumpf

Wallgren in aller Eile und ohne Proben eine Ersatzbesetzung finden mußte. So kam es, daß anstatt des polnischen Bassisten Bronisław Suchanek der Deutsche Buschi Niebergall die auf ein Quartett beschränkte Gruppe der Schweden Emryd/Wallgren/Sjöquist komplettierte. Was mit mißlichen Umständen begonnen hatte, führte gleichwohl noch zu einem positiven Resultat, denn eine Lücke im Terminplan bot Gelegenheit ins Aufnahmestudio zu gehen. Das hierbei entstandene Album „Ballade an der Ruhr“⁹ ist nach meinem Empfinden das Anregendste, das es von Wallgren bis dato gibt.

Jazzkomponisten stehen bisweilen im Verdacht, der Neigung zu erliegen, ihre Entwürfe allzu straff durchzustrukturieren, so daß der improvisatorische Freiraum und damit das Markenzeichen der Musikrichtung dabei zu kurz kommt. Zwar räumt Wallgren ein, daß in der Vergangenheit mitunter die von ihm favorisierte Raga-Struktur eine freiere Spielweise seiner Gruppe verhindert haben möge, doch er betont sogleich mit Nachdruck, daß für ihn die Improvisation Hauptbestandteil jeder Jazzausführung sein müsse und daß der hierfür erforderliche Raum von der kompositorischen Vorlage zur Verfügung zu stellen sei, indem sie ihn gestaltend in den Gesamt Ablauf einkonzipiert. Gleichwohl ist bei einem Vergleich auffallend, daß von allen Veröffentlichungen Wallgrens das Album „Ballade an der Ruhr“ im Gesamtbild den „freiesten“ Eindruck vermittelt, indem es der - vor allem auch: kollektiven - Improvisation und damit der Interaktion zwischen allen Beteiligten, die stets in den Grenzen des tonalen Bereichs stattfindet, den meisten Raum läßt.

Pädagogischer Missionsgeist, Theaterarbeit

Hatte man im Hinblick auf die ausgebliebenen Proben aus der Not eine Tugend gemacht, war es die Anwesenheit eines der bedeutendsten deutschen Kontrabassisten des freien Jazz¹⁰ oder war es schlicht die Stimulanz der für freies Musizieren bekannten Örtlichkeit, die hierzu den Ausschlag gab? Möglicherweise trug alles dazu bei. Es sei dies das Zerrbild seiner Discographie, konstatierte Wallgren, auf besagte Auffälligkeit angesprochen, die Plattenveröffentlichungen seien fast willkürliche Momentaufnahmen seiner Tätigkeit. Freien Jazz bzw. umfassender: improvisierte Musik habe man schon immer gespielt seit den Sechzigerjahren, und die diversen Spielarten improvisierter Musik seien neben seiner Kompositionsarbeit Hauptfeld seiner musikantischen wie pädagogischen Tätigkeit. Derzeit bereite er eine Rundfunksendung vor, die das gesamte Spektrum der improvisierten Musik über mehrere Folgen hinweg behandelt und auch diesbezüglich unbedarften Zuhörern das Ohr öffnen soll. Man spürt diesen pädagogischen Missionsgeist, wenn man mit ihm spricht, die Begeisterung für eine Sache für die er „Anhänger mit Durchblick“ gewinnen will. Dabei greift er auch zu gänzlich unorthodoxen Methoden, etwa indem er - wie im vergangenen Sommer - bei einem Theaterfestival das auf das Mimenspektakel wartende Publikum, das Gott-sei-Dank aufgeschlossen genug war, sich auch mit unerwarteten Darbietungen anderer kultureller Gattungen zu befassen, eine Stunde lang mit improvisierter Musik konfrontier-

te, bevor er dessen Aufmerksamkeit dem angekündigten Programm überließ.

Da nimmt es auch nicht wunder, zu erfahren, daß Wallgren maßgeblich beteiligt war an jenem erinnerungswürdigen Treffen einiger der bedeutendsten europäischen Künstler des improvisierenden Musizierideals. Unter der Maxime „Ad Lib 79“ stand damals Stockholm eine Woche lang im Zeichen spontaner Klangschöpfung, und die Veranstaltung wurde von Publikum, Kritik und nicht zuletzt von den beteiligten Musikern gleichermaßen als gelungen und anregend beurteilt. „Ich war einer der Hauptverantwortlichen - bei der Entwicklung der Idee, als Lehrer, Organisator, Kassier und Moderator bei öffentlichen Konzerten, Radiokonzerten und TV-Shows; ich glaube nicht, daß ich mehr als 2-3 Stunden pro Nacht geschlafen habe während dieser Woche,“ erinnert sich Wallgren.

Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich außerdem der Theaternmusik zugewandt - nicht nur aus musikalischen, sondern auch aus handfesten Erwerbsgründen, denn seine bisherige existenzielle Hauptgrundlage als Geschäftsmann im Importhandel hatte er aufgegeben, um sich - abgesehen von seiner Tätigkeit als Plattenproduzent (auch sie stellte er 1981 ein) - ausschließlich der Musik zu widmen, und so kamen ihm derartige Engagements gerade recht. Den Anfang hatte er 1978 mit einem politischen Cabaret gemacht, im Jahr darauf schrieb er die Musik zu Shakespeares „Sommernachts Traum“, den das Stockholmer Staatstheater 1979/80 aufführte. 1980 schließlich folgten zum einen eine musikalische Bearbeitung von Brecht/Weills „Dreigroschenoper“ („ich änderte eine Menge in Weills Musik und dachte deshalb, daß mich die Puritaner unter den Brecht-Liebhabern erschlagen würden, aber stattdessen wurde ich gelobt für meinen pietätvollen Umgang mit Weills Vorlage“), zum anderen übertrug er ein Schauspiel des griechischen Lustspielsdichters Aristophanes in eine Art „Musical“, dem er den Titel „The Peace“ gab und zu dessen Realisierung er Mitglieder seiner eigenen Gruppe (darunter Bengt natürlich“), einige Sänger aus den Reihen des schwedischen Radio-Chores und eine Anzahl gesangstalentierter Schauspieler heranzog. Wallgren: „Insgesamt entwickelte sich letzteres zu meiner bis dato besten Theaterarbeit“.

Der Schwerpunkt der augenblicklichen Aktivitäten Jan Wallgrens liegt eindeutig im musikpädagogischen Bereich. Quer durch das Land führen ihn (und seine Mitstreiter) die Schulkonzerte, die er im Auftrag des Rikskonserterers - das ist eine staatliche Stiftung, deren Aufgabe es ist, stilübergreifend dort das Musikleben zu fördern, wo der kommerzielle Musikmarkt mangels Gewinnaussichten nicht tätig wird¹¹ - durchführt und in denen er die theoretische „Gebrauchsanleitung“ zur

improvisierten Musik dem größtenteils halbwüchsigen Publikum mitliefert, das überwiegend zuvor noch keinen „Draht“ zu dieser musikalischen Ausdrucksform gefunden hatte. Berücksichtigt man, daß die Schwerpunkte des schwedischen Jazzgeschehens auf dem Städteviereck Stockholm - Göteborg - Malmö - Uppsala (in dieser Reihenfolge ihrem Rang entsprechend) liegen, also auf dem südlichen Teil des Landes, so kann man ermessen, wie wichtig diese Arbeit für die dünnbesiedelte schwedische Provinz, insbesondere für den größeren nördlichen Teil des Landes ist.

„Ich stelle ein wachsendes Interesse unter akademisch geschulten Pianisten am improvisierten Spiel fest, und ich bin dabei, eine passende pädagogische Anleitung für jene zu erarbeiten, denen eine gefühlsmäßige Affinität zum Jazz fehlt“. Sein gesamtes pädagogisches Konzept will er in absehbarer Zeit in einem Text- und Notenbuch mit Platten- bzw. Kassettenbeilage veröffentlichen. Vielleicht wird es demnächst aber auch - und dies sei mein abschließender Wunsch - ein Soloalbum von Jan Wallgren geben, auf dessen einer Seite er als Interpret Hovhanness'scher Klaviermusik zu hören ist und auf dessen zweiter Seite er uns neues eigenes Material präsentiert.

Gerhard Litterst

Fußnoten:

- 1 Organisator K. Klüter, auf dessen Initiative beide Tournées zurückgingen, konservierte einen Mitschnitt des Auftritts auf seinem JG-Label; Besetzung: Tommy Koverhult ts, Hakan Nyquist flh, Ivar Lindell b, Ivan Oscarsson dm
- 2 Triple Play Jazzpiano 2, Dragon 13; eine kontrastierende Gegenüberstellung der drei Pianisten anhand separater Studioaufnahmen aus den Jahren 1972/73 findet sich darüber hinaus auf der vorausgegangenen Veröffentlichung Triple Play Jazzpiano 1, Dragon 12.
- 3 Dragon 1 und 7; Besetzung: B. Emryd tp, J. Wallgren p, Gösta Wälivaara b, Jan Carlsson dm; B. Emryd tp, Bernt Rosengren ts, J. Wallgren p, Sven Hessel b, I. Oscarsson dm, Rupert Clemendore congas (bei „Locomotions“)
- 4 Atlaxeras ALPS 101; Besetzung: H. Nyquist flh, Wäge Finer as, T. Koverhult ts, Lars Olofsson tb, J. Wallgren p, G. Wälivaara b, I. Lindell b, I. Oscarsson dm
- 5 Dragon 5; Besetzung: Nyquist/Koverhult ts, fl/Wallgren/Lindell/Oscarsson
- 6 Das Wallgren Orkester ist im übrigen zu hören auf der 9. Ausgabe der Plattenserie „Club Jazz“ des schwedischen Rundfunks (SR RELP 1185).
- 7 Emryd schrieb beispielsweise zusammen mit Georg Oddner die Filmmusik zum schwedischen Emigranten-Epos „Die Neubürger“ von Jan Troell, der im März '81 vom Deutschen Fernsehen gesendet wurde.
- 8 Love Chant, Dragon 10
- 9 Dragon 24
- 10 der natürlich ein seiner musikalischen Sprache entsprechendes Stück beisteuerte („Kugel“), das maßgeblichen Anteil an besagtem Gesamteindruck hat.
- 11 Der Rikskonserter veröffentlicht Musik unterschiedlichster Stilrichtungen auf einem eigenen Plattenlabel namens CAPRICE. Das Jazzsortiment von 30 Veröffentlichungen (Stand: Sept. '83) enthält neben Veröffentlichungen gestandener Musiker vor allem - dem Stiftungszweck entsprechend mit Wegbereiterfunktion - Debutproduktionen, deren Auswahl aufgrund einer jährlichen Umfrage der Publikationen „Tonfallet“ und „Orkester Journalen“ (das schwed. Jazzmagazin, das sich mit dem amerikanischen „Downbeat“ um die Ehre streitet, sich als das älteste Jazzmagazin der Welt ausweisen zu dürfen) erfolgt. Von Wallgren gibt es keine Veröffentlichung - wohl weil ihm hierfür sein eigenes Label zur Verfügung stand.



Foto: P. G. Deker

Zwischen Orient und Okzident

Okay Temiz

Ende der 60er Jahre, als sich der großartige Trompeter Don Cherry intensiv mit afrikanischen und asiatischen Musikkulturen beschäftigte, hörte er in Stockholm den türkischen Schlagzeuger Okay Temiz. Dieser war mit dem Ulvi Temel Orchester und eigenem Sextett nach Europa gekommen. Beeindruckt von Temiz' perkussionistischem Talent verpflichtete Don Cherry ihn 1969 für einen Festivalauftritt, woraus sich - mit Unterbrechungen - eine mehrjährige befruchtende Zusammenarbeit entwickelte. Niederschlag fand diese in mehreren interessanten, nur noch teilweise zugänglichen Veröffentlichungen bei Sonet und Caprice. Seit 15 Jahren nun pendelt der vielseitige Schlagzeuger zwischen dem okzidentalen Schweden und dem orientalischen Kleinasien und hat sich in der Zeit zu einem der wichtigsten Schlagzeuger und Percussionisten zwischen den Kulturkreisen hinaufgetrommelt.

Die ersten musikalischen Schritte unternahm der 1939 in Istanbul geborene Temiz unter mütterlichen Fittichen, einer klassisch gebildeten Musikerin. Am Konservatorium in Ankara studierte er Schlaginstrumente. Seine Laufbahn als Profimusiker begann er bei Showgruppen, mit denen er Nordafrika, den Nahen Osten und die gesamte Türkei bereiste. In Europa machte er Schweden zu seiner Wahlheimat und spielte dort mit zahlreichen Musikern und Gruppen zusammen. Eine der bekanntesten und auch erfolgreichsten war die schwedisch-türkische Gruppe Sevda, die in den 70er Jahren nachhalti-

gen Einfluß auf die Entwicklung der dortigen Jazz- und Rockmusik hatte. Ein Trio unter eigenem Namen mit dem Trompeter Mongezi Feza und dem Bassisten Johnny Dyani hatte nur kurz Bestand, war aber für Temiz' eigenes Fortkommen enorm wichtig. In der Musik des Trios verschmolzen auf bisher nicht gekannter Weise Elemente südafrikanischer und türkischer Folklore zu einer neuen, jazzigen Identität. Ebenso wie Okay Temiz europäische Musiker zu Gastspielen in die Türkei lud, brachte er immer wieder andere mit nach Europa, vorwiegend Musiker, die ihre Wurzeln in der Folklore ihres Landes haben.

Zweimal - 1972 und 1974 - nahm Okay Temiz am SWF New Jazz Meeting teil, und auch dieses Jahr wird er wieder daran mitwirken. Nachdem der von Sevda weggegangen war, formierte er 1975 erstmals das Ensemble Oriental Wind, das mit häufigeren Besetzungswechseln, aber unveränderter Konzeption bis heute existiert. Eine weitere Gruppe mit demselben Namen gründete er in der Türkei. Aufnahmen dieser Ausführung von Oriental Wind gelangten bis in die nationale Hitparade, eine eigene Fernsehserie (die erste über Jazz in der Türkei!) machte sie landesweit bekannt und brachte ihr den zweiten Platz bei einem Popularitätswettbewerb einer großen Zeitung ein. Ein Erfolg, von dem Jazzer hierzulande nicht einmal träumen. Seit mehreren Jahren ist die europäische Version von Oriental Wind fester Bestandteil im Jazzgeschehen und wurde auf Tourneen in ganz Europa, der Türkei und

auf dem bedeutenden indischen Jazzfestival in Bombay gespielt. Der ständig wachsende Erfolg ist zum guten Teil das Verdienst von Okay Temiz, der die Rhythmen verschiedener Kulturkreise zu vielschichtigen, virtuosen Klangmatrizen integriert. Er ist ein energischer, dabei gefühlvoller Schlagzeuger mit einem erstaunlichen Gespür für nuanciertes, nicht einen Moment ermüdendes Spiel. Auch wenn er einmal spärlich akzentuiert, werden die schönen Melodien in ein dichtes, kraftvolles Rhythmusgewebe gepackt, mit dem er die Mitspieler herausfordert, das Spiel vorantreibt. Okay Temiz ist auch ein ausgezeichnete Perkussionist, der es vor allem auf der südamerikanischen Berimbau zur wahren Meisterschaft gebracht hat. Viele Themen von Oriental Wind sind Bearbeitungen traditioneller türkischer Volksweisen, deren orientalische Stimmungen für Europäer einen starken exotischen Reiz besitzen. Die mit schwedischen Musikern besetzte Gruppe ergänzt Temiz öfter mit türkischen Musikern. Im Spätherbst dieses Jahres ist der Schlagzeuger mit neuen Partnern unterwegs, um Erfahrungen mit einem Projekt zu sammeln, an das hohe Erwartungen geknüpft sind. Mit dem Gitarristen und Oudspieler Roland Bunka und der tanzenden Darstellerin Grace Yoon geht er mit dem Programm „Wenn die Performance tanzt“ auf Tournee. Noch vorher erscheint von Oriental Wind eine neue Studioplatte, die gefälliger, auch kommerzieller ist als die spannungsgeladene Live-Aufnahme aus Bremen.

Michael Scheiner

Theodor W. Adorno und der Jazz

Dieser Beitrag ist ein fast unveränderter Auszug aus einer wissenschaftlichen Arbeit, die im Wintersemester 1982/83 innerhalb eines Seminars von Prof. Dr. Horst Holzer am Institut für Soziologie der Universität München angefertigt wurde.

1. Begriffliches

Die eigentliche „U-Musik“, d. h. die in industrieller Massenproduktion hergestellte, marktorientierte leichte Musik, breitet sich etwa ab dem 1. Weltkrieg in der Form einer „modernen“ US-amerikanischen Tanzmusik international aus. Der Kitsch der verflachten europäischen Operetten-tradition verliert ihr gegenüber rasch an Popularität, erliegt ihrem großbürgerlich-mondänen Flair, einem neuen Klangkörper, einigen improvisierten Elementen, der Verwendung von Dissonanzen und ähnlichem verdankt.

Katalysator dieser neuen Unterhaltungsmusik war die Volksmusik der Schwarzen in den Südstaaten der USA, die aus der Begegnung afrikanischer Musiktradition mit europäischen Harmoniekonzepten entstand und bald unter dem Namen „Jazz“ bekannt wurde. Instrumentation, Rhythmusgefühl, Formgebungen des Jazz prägen die U-Musik der 20er und 30er Jahre und werden von ihr populär gemacht, deren Schlager andererseits dem Jazz wieder als Material dienen. Jazz und die kommerzielle Schlagerproduktion vermischen sich auf diese Weise so vielfältig, daß die gesamte neue Unterhaltungsmusik in Europa einfach als „Jazz“ konsumiert wird, obgleich Jazzhistoriker auch schon für die ersten Dezennien unseres Jahrhunderts zwischen eigentlichem Jazz und den standardisierten Massenprodukten der Schlagerindustrie unterscheiden.

Adorno nun hat sich diese Differenzierung nie zu eigen gemacht, sondern verwendet den Begriff „Jazz“ sehr willkürlich. 1936 beschreibt er als Jazz Modetänze wie Charleston, Step, Foxtrot, Tango, Rumba

und Six-Eight oder gar europäische Schlager und nennt als jazztypische Instrumente unter anderen Wurlitzer-Orgel, Ukulele und Ziehharmonika. Jazz ist für ihn die Tanz- und Hintergrundmusik kommerzieller Orchester. (1) Auch später in den USA, als er die Möglichkeit hat, Jazz aus erster Hand kennenzulernen, ändert sich seine Auffassung nicht. Bis in die 60er Jahre hinein beruft sich Adorno in der Einschätzung des Jazz auf die 1938 erschienenen, von ihm 1941 in der „Zeitschrift für Sozialforschung“ rezensierten Darstellungen Winthrop Sargeants, die „das beste, zuverlässigste und besonnenste Buch über den Gegenstand“ seien. (2) Die Lektüre dieses Buches - „Jazz, Hot and Hybrid“ - zeigt aber, daß Adorno Sargeant sehr eigenwillig rezipiert hat.

Wo Sargeant sich (mit oft großem Respekt) an objektive Beschreibung hält, liest Adorno diese bereits als Abwertung, indem er die Maßstäbe europäischer Kunstmusik anlegt. Dagegen betont Sargeant die eigene Ästhetik des Jazz, die einen Vergleich mit der europäischen Kunstmusik überhaupt unsinnig mache: „The phraseology of jazz is related to a wholly different functional plan, characteristic of an art that is essentially unpredictable and impulsive“. (3) Ebenso absurd wäre es, authentische Kunstmusik an

Spezifiken des Jazz (Swing, Improvisation, etc.) messen zu wollen.

Während Adorno unterstellt, Sargeant widerlege, daß der Jazz eine eigene musikalische Sprache besitzt, beharrt Sargeant in Wirklichkeit gerade darauf, Jazz sei durchaus „a special American art form“, „an entirely new contribution to the art of music“. (4) Besonderen Wert legt Sargeant dabei auf den Nachweis der negroiden Ursprünge des Jazz und zeigt deren Verwandtschaft mit anderen Kulturen improvisierter Musik auf, etwa der indischen. Auch diesen Musikkulturen hätten Adornos Kategorien in ihrem „europäischen Ethnozentrismus“ nicht gerecht werden können. (5)

Anders als Adorno unterscheidet Sargeant nicht nur klar zwischen kommerziellem und eigentlichem Jazz (dies ist der Sinn des Buchtitels: Hot and Hybrid), sondern macht gerade bewußt, wie problematisch eine undifferenzierte Verwendung des Wortes „Jazz“ ist, die man Adorno vorwerfen muß. Sargeant führt fünf (beliebig vermehrbare) Beispiele sehr verschiedener Musikformen an (von der spontanen Kollektivimprovisation bis zum standardisierten Tin-Pan-Alley-Schlager, der den Jazz zerstöre), die doch alle vom allgemeinen Sprachgebrauch gleichermaßen mit dem Begriff „Jazz“ belegt würden. (6) Sargeant schreibt: „Hot jazz“ differs radically from the „sweet jazz“ of the polite dance ensemble. (7) Adorno greift Begriffe wie „hot“, „sweet“ oder „swing“ auf und fingiert dadurch eine nicht vorhandene Vertrautheit mit dem Gegenstand und dem (gewiß oft irrelevanten) Jargon der Fans, kann aber zwischen den einzelnen Formen dieser Musik nicht mehr als oberflächliche Modedifferenzen erkennen. Daß seine Vertrautheit mit den Fachausdrücken und dem, was sie meinen, nur fingiert ist, wird besonders deutlich, als er in seiner Hobson/Sargeant-Rezension das Substantiv „swing“ (als Jazz-Stil oder -Ära) mit dem Verb „to swing“ (als Qualität des Rhythmus) verwechselt. (8)

Bloch über Adorno

Ort der Handlung: Universität Tübingen - 1973. Ein Student, angehender Philosoph, beunruhigt von Adornos Ausführungen über den Jazz, fragt Ernst Bloch: „Können Sie sich erklären, wie er dazu gekommen ist? Sie waren doch damals auch in Amerika. Sie haben ihn doch drüben erlebt. Er muß doch gemerkt haben, was es wirklich mit dem Jazz auf sich hat.“ Darauf Ernst Bloch: „Ach wissen Sie, der hat das nie kapiert.“

2. Technisches

Oft zitiert Adorno Sargeants Hinweis, die improvisierten Elemente im Jazz spielten keine so große Rolle mehr wie in der ursprünglichen schwarzen Volksmusik. Dies trifft gewiß auf den Jazz der 30er und 40er Jahre zu, als selbst die besten Jazz-Musiker vom Druck der ökonomischen Lage und des Weltkriegs in kommerzielle Tanzbands, wenn nicht in die Armee, gezwungen wurden.

In den Nachkriegsjahrzehnten aber hat die Improvisation im Jazz eine größere Bedeutung gewonnen denn je. Das ist nicht zuletzt ein Erfolg des Jazz-Publikums, das sich in diesem Punkt schon immer gegen die Standardisierungen der Schlagerindustrie zur Wehr gesetzt hat, wie David Riesman schreibt (9), auf den Adorno ansonsten in Sachen Jazz gerne verweist. Die improvisatorischen Elemente im Jazz jedoch diffamiert er rundweg und beschreibt - darin Sargeant folgend - die Struktur der Jazz-Stücke als bloße Variationsreihe.

Entweder hat Adorno nur die tatsächlich durchkomponierten Chorüsse der Tanzkapellen gehört oder einfach nicht zugehört, daß im Jazz andere formale Prinzipien dominieren als in der komponierten westlichen Kunstmusik, etwa die strukturelle und emotionale Einheit einer Improvisation „gegen“ das harmonische Schema. In solchen Spannungen zwischen Schema und Improvisation, Zählzeit und Break erkennt Adorno nur sportlichen Fetischismus, wogegen Sargeant sie als das „ästhetische Prinzip“ vieler nichteuropäischer Musikkulturen nachweist. (10)

Weiterhin betont Sargeant, daß durch die aus der Improvisation kommende Sprache des Jazz dessen technischen Elementen andere Funktionen zukommen als in der komponierten Kunstmusik. Eine Beschreibung in Termini klassischer Kompositionslehre - wie Adorno sie versucht - gehe daher fehl, erfasse nicht „the appeal of jazz“. (11) Adorno kontert: „To comprehend this appeal of jazz means only to be ready to find the gesture of freedom while actually there is no freedom.“ (12)

Man wird Adorno diesen Vorwurf nicht ersparen können, daß er zwar Jazz-Partituren mit dem Kennerblick des Komponisten studierte, sich jedoch nicht wirklich dem ausgesetzt hat, was die Improvisation aus dem Skelett des Komponierten macht und welchen Sinn sie ihm dadurch verleiht. Adornos technische Beschreibungen werden dem Jazz daher selten gerecht.

Als charakteristisch für den Klang der Jazz-Arrangements sieht Adorno die „Interferenz“, die bloßer Effekt sei und sich keiner sinnvollen Struktur einordne. Erstens geht Adorno dabei von der traditionellen Ästhetik der europäischen Kunstmusik aus, die „Form“ als großen Kom-

plex denkt, wogegen Sargeant gerade das rasche Wechselspiel von „unrest and relief“, Spannung und Entspannung, als vollwertiges Formprinzip des Jazz affirmiert. (13)

Zweitens lokalisiert Adorno den Ursprung dieser sogenannten „Interferenz“ fälschlicherweise in der impressionistischen Tonsprache anstatt in der orientalisch-afrikanischen Musikkultur, in der die Dissonanz emotionaler Ausdruck ist und als solcher in den „worried notes“ des Jazz sich erhalten hat. Die orientalische Musik kennt eben tatsächlich die Vierteltöne, die in europäischer Notation nicht formulierbar sind, auch wenn Adorno das lächerlich findet.

In Adornos Beschreibung des Jazz-Rhythmus ist der Begriff der „Synkope“ zentral. Sargeant benützt ihn in bezug auf die melodische Linie und weist ihn als musikalisches Formprinzip afrikanischen Ursprungs nach. Adorno verwendet den Begriff demgegenüber verkürzt als bloße rhythmische Betonung der „schlechten“ Takteile, d. h. der 2. und 4. Viertel im 4/4-Takt. Diese Betonung ist in der Jazz-Praxis üblich, um der - im musikalischen Ablauf oft überbetonten - 1. Viertel ein Gegengewicht und damit jene rhythmische Balance zu schaffen, die die Jazzer „swing“ nennen. Berendt nennt die Anwendung dieses formalistischen Synkopen-Begriffs auf den Jazz „ein grundsätz-



Adornos Begriff musikalischer Freiheit entspricht durchaus demjenigen der Jazz-Musiker, wie sie ihn 20 Jahre später im Free Jazz für sich reklamiert haben: Archie Shepp
Foto: Roland Fischer

liches Mißverständnis": „Synkopen können nur dort entstehen, wo die synkopische Verlagerung einer Note etwas Unregelmäßiges ist. Im Jazz ist sie etwas Regelmäßiges." (14) Ein anderes Charakteristikum des Jazz-Rhythmus ist die von Sargeant sogenannte „Polyrhythmik", die Adorno wiederum nur als „Scheintaktik" gelten läßt. Obwohl Sargeant aufzeigt, wie das Prinzip „three against four" (die erweiterte Triolenauffassung in der Jazz-Phrasierung) über die Taktstriche hinweg durchgehalten ist, gibt Adorno es als bloße Gliederung der Achtel eines Taktes in 3 & 3 & 2 wieder, was ein Hinweis darauf sein könnte, daß er nie wirklich Jazz gehört hat.

3. Das Jazz-Subjekt

Adornos technische Analyse des Jazz, deren Ergebnisse durchweg anfechtbar sind, bildet nun aber das Material für eine weitergehende, soziologisch relevante Psychoanalyse, die vielbeachtete Theorie vom „Jazz-Subjekt". Hier stellt sich wieder die grundsätzliche Frage, wie Adorno den Begriff „Jazz" verwendet und ob er wirklich den eigentlichen Jazz-Hörer meint oder den U-Hörer überhaupt.

Ausgehend von der offenen sexuellen Bedeutung spezifischer Jazz-Elemente beschreibt Adorno das Jazz-Subjekt (Musiker und Hörer) als ödipalen Charakter. Die Betonung der Spontaneität und Individualität in der Improvisation, die sich aber doch immer dem harmonischen Schema und der durchgehenden Zählzeit unterwerfe, versteht Adorno als das Aufbegehren Unterdrückter, die doch sogleich wieder vor der Autorität kuschen. In dieser Verbindung aus fiktiver Individualität und fiktiver (weil zwanghafter) Gemeinschaft erkennt er eine „Synthese aus Salonmusik und Marsch". (15)

Die Freiheit im Jazz bleibt scheinbar: „Der Reproduzierende mag an den Ketten seiner Langeweile zerren, wohl auch mit ihnen klirren: zerbrechen kann er sie nicht." (16) Diese angebliche Kastrationssymbolik im Jazz mache seine Hörer zum faschistischen Potential, das nur darauf warte, seine Wut mit Erlaubnis der staatlichen Autorität austoben zu dürfen. Adorno fühlt sich vom Jazz-Enthusiasmus „an den tierischen Ernst von Gefolgschaften in totalitären Staaten" erinnert. (17) Auch wenn Adorno mit dieser Überinterpretation seiner musikalischen Befunde ein paar Wahrheiten über die Massenpsychologie des kulturindustriellen Publikums ausspricht, geht die politische Einschätzung des eigentlichen Jazz-Hörers fehl. Nicht erst die Parteinahme des Free Jazz innerhalb der Black-Power-Bewegung hat das deutlich gemacht. Schon im nationalsozialistischen Deutschland leisteten Jazz-Fans Widerstand gegen die Verhetzung der Juden, Neger und amerikanischen

„Plutokraten", indem sie ihre mit diesen Gruppen identifizierte und 1935 verbotene Musik illegal weiterspielten. Übrigens hat sich Adorno damals offenbar einen gewaltigen Fauxpas geleistet, als er das Jazzverbot der „Berliner Funkstunde" (1933) „mit Begeisterung" begrüßte, wie Berendt schreibt. (18)

4. Free Jazz

Adornos Fazit lautet, Jazz bedeute nicht die Freiheit, die er verspreche, sondern werde - in scheinbarer Flucht vor der Warenwelt - erst recht zur Ware: „it is not true freedom." (19) Adornos Begriff musikalischer Freiheit entspricht aber durchaus demjenigen der Jazz-Musiker, wie sie ihn 20 Jahre später im Free Jazz für sich reklamiert haben. Hier ist all das verwirklicht, was Adorno am Jazz vermißte: die Lösung vom kommerziellen Material; die Aufspaltung der Chorusform und der Zählzeit; die Befreiung der Tonsprache hin zur Atonalität; die Überwindung der funktionalen Harmonie und des starren Tempos. Was Adorno der „Primitivität" der schwarzen Volksmusik vorwirft, nämlich daß sie sich so leicht kommerzialisieren lasse, ist beim Free Jazz unmöglich: Er verletzt „das von der Ideologie der kapitalistischen Gesellschaft gesteuerte und damit von der westlichen Zivilisation geprägte Konzept von ästhetischem Genuß und Kulturkonsum". (20)

Ausgerechnet Adornos Gewährsmann Winthrop Sargeant bestätigt dies mit seiner Polemik gegen den Free Jazz in einem bei der Neuausgabe seines Buches 1964 hinzugefügten Kapitel. Er nennt den atonalen Jazz „the end of progress", „the death of jazz", und genauso kulturreaktionär wendet er sich gegen die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs, den Adorno doch so hoch schätzte. (21)

Bezeichnenderweise hat Adorno selbst aber den Free Jazz nie zur Kenntnis genommen, obwohl es ihn schon ein Jahrzehnt lang gab, als Adorno 1969 starb. In den Stilformen des Modern Jazz nach dem Krieg sah er bloße „Reklameslogans und Male" des kulturindustriellen Absorptionsprozesses. (22) Tatsächlich aber konnte die Kulturindustrie bereits den Bebop Ende der 40er Jahre nicht mehr kommerziell ausschachten, dem Sargeant „a somewhat revolutionary character" attestiert. (23)

Nichtsdestoweniger wandelt sich Adornos Einschätzung des Jazz nach dem Krieg doch geringfügig. In der „Einleitung in die Musiksoziologie" von 1962 rangiert der Jazz-Hörer in der Typologie knapp über dem U-Hörer. Positiv hebt sich der Jazz von der U-Musik ab durch „technische Fertigkeit, Geistesgegenwart, die sonst von der leichten Musik abgebaute Konzentration, auch klangliches und rhythmisches Differenzierungsvermögen". (24)

Wie undifferenziert dagegen Adornos Jazz-Begriff weiterhin ist, zeigt sich daran, daß er Jazz als die Musik eines aufgefangenen Jugendprotests versteht, unter die für ihn auch noch Elvis Presley fällt. Daß Modern Jazz aber nicht mehr Schlagermusik ist, nicht mehr als Tanzmusik gebraucht wird und durchaus - wenngleich in anderer Weise als eine klassische Sinfonie - den Anspruch auf einheitliche Apperzeption stellt, wird Adorno nicht bewußt. Wahrscheinlich reagiert der typische U-Hörer heute auf zeitgenössischen Jazz, weil dieser nicht wie die Sinfonie „mit halbem Ohr toleriert" werden kann, allergischer als auf klassische Musik und aggressiver als auf e-musikalische Avantgarde. (25)

Hans-Jürgen Schaal

Die wichtigsten Texte Adornos zum Jazz

- 1932: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik in: Zeitschrift für Sozialforschung. Herausgegeben von Max Horkheimer, Jahrgang 1, S. 103-124 und S. 356-378, besonders: S. 370-378, dtv-reprint, München 1980
- 1936: Ober Jazz in: Zeitschrift für Sozialforschung (ZfS), Jahrgang 5, S. 235-259 (unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler)
- 1937: Oxfordder Nachträge in: Gesammelte Schriften, Bd. 17, S. 100-108, Frankfurt/Main 1982
- 1938: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens in: ZfS, Jahrgang 7, S. 321-356
- 1941: On Popular Music (with the assistance of George Simpson) in: ZfS, Jahrgang 9, S. 17-48
- 1941: Review: Hobson, Wilder, American Jazz Music; Sargeant, Winthrop, Jazz, Hot and Hybrid in: ZfS, Jahrgang 9, S. 167-178
- 1955: Zeitlose Mode. Zum Jazz in: Gesammelte Schriften, Bd. 10/1, S. 123-137, Frankfurt/Main 1977
- 1962: Einleitung in die Musiksoziologie stw 142, Frankfurt/Main 2. Auflage 1977

Quellen

- (1) Adorno, Ober Jazz, S. 235 ff.; S. 257
- (2) Ders., Zeitlose Mode, S. 124
- (3) Sargeant, Winthrop, Jazz. Hot and Hybrid, Third Edition, Enlarged, New York 1975, S. 249
- (4) Ders., S. 18; S. 264; Vgl. Adorno, Review, S. 168
- (5) Jay, Martin, Dialektische Phantasie, Fi 6546, Frankfurt/Main 1981, S.224; Vgl. Sargeant S. 242 u. a.
- (6) Sargeant, S. 47
- (7) Ders., S. 21
- (8) Adorno, Review, S. 174 f.
- (9) Riesman, David, Die einsame Masse, rde 72, Hamburg, Auflage 1977, S. 312
- (10) Sargeant, S. 241 ff.
- (11) Ders., S. 239
- (12) Adorno, Review, S. 177
- (13) Sargeant, S. 237
- (14) Berendt, Joachim Ernst, Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock, Fi BdW 6246, Frankfurt/Main, Auflage 1977, S. 166 f.
- (15) Adorno, Über Jazz, S. 250
- (16) a.a.O. S. 245
- (17) Ders., Zeitlose Mode, S. 133
- (18) Berendt, Joachim Ernst, Ein Fenster aus Jazz, Fi 3002, Frankfurt/Main 1978, S. 291
- (19) Adorno, Review, S. 168
- (20) Carles, Philippe/Comolli, Jean-Louis, Free Jazz-Black Power, Fi 1464, Frankfurt/Main 1974, S. 7
- (21) Sargeant, S. 260
- (22) Adorno, Einleitung ... , S. 49
- (23) Sargeant, S. 256
- (24) Adorno, Einleitung ... , S. 48; Vgl. S. 26-32
- (25) Adorno, Prolog zum Fernsehen, in: Eingriffe. Neun kritische Modelle, es 10, S. 69-80, Frankfurt/Main, Auflage 1980, S. 73

Jazz aktuell

Geschmackvoll in der musikalischen **Auswahl**

Saalfelden

Wenn etwa die Festivitäten im holländischen Den Haag und im französischen Nizza Supermärkten gleichen - dann ist jenes im österreichischen Saalfelden eine Boutique: Klein und überschaubar, geschmackvoll in der musikalischen Auswahl, nicht gerade billig (100 Mark für drei Tage, der Etat beträgt rund 140 000 Mark, das Defizit beläuft sich auf zehn Prozent). Keine störenden Fernsehkameras. Ausgewogener, fülliger Sound im Festzelt. Fürsorgliche Musikerbetreuung. Ein Programmheft, das zwar knapp acht Mark kostet, dafür aber an Qualität und Informationsreichtum seinesgleichen sucht.

„Furcht vor Begegnungen“? Ausgerechnet ein höchst Offizieller, der Landeshauptmann-Stellvertreter Dr. Herbert Moritz, hegt sie im Pinzgauer Land. Denn in Saalfelden, im Schatten Salzburgs, findet ein „Wagnis“ statt: ein Jazz Festival, an jedem ersten Septemberwochenende; das 83er war das sechste.

Voraus ging vom Vorjahr die Saga vom „schwungvollen Rauschgifthandel“ (weil einer mit eineinhalb Gramm Haschisch aufgebracht worden war), von „Sexorgien“, von „Schlamm Schlachten am Ritzensee“ (wo welche hüllenlos badeten). Polizisten in Zivil hatten das Festivals Gelände durchstreift und derart Unerhörtes „ermittelt“. Besoffen, allerdings, darf man laut bürgerlicher Moral wohl sein.

In der Tat verändert die Turnschuh-Generation das Ortsbild des provinziellen Fremdenverkehrsnestes mit „Bürgerbau“ und einer Sommer-Rodelbahn gravierend. Obwohl Einzelhandelsgeschäfte und Gastronomie ihre Scherflein einsacken, will der Großteil der Bevölkerung (gut 10 000 Einwohner) mit dem Festival-Spektakel nicht viel gemein haben. Vielleicht ein Grund, daß Weg- und Hinweise nirgends zu entdecken sind?

Organisiert wird das dreitägige Festival mustergültig von einer 30köpfigen Gruppe von Idealisten. Nichts aber geht ohne Gerhard Eder, Elektrokaufmann, („ELED“) und Festival-Boss, der sich in der gehobenen Hobbyisten-Rolle auch sichtlich gefällt.

Saalfelden ist - ähnlich Moers, aber noch mehr - ein Festival für Camper. Da rücken Musik- und Naturliebhaber mit Fahr- und Motorrad, Wohnmobilen und Zelten an. Die Konzerte selbst finden ja auch im Zelt statt. Über 2000 Zuhörer waren es täglich. Die musikalischen Begegnungen von Saalfelden waren allerdings teils bemerkenswert, wenn auch nicht durchgängig so originell wie von der Planung erwünscht. Vier der zwölf Programmpunkte

hatte beispielsweise am vorhergegangenen Wochenende das Festival im schweizerischen Willisau vorzuweisen. Solche Duplizitäten sind durchaus keine Seltenheit. Der europäische Festival-Sommer ist für die amerikanischen Musiker eine ergiebige Einnahmequelle, Europäer hängen sich an. So scheint bei manchen Festivals, als ob sie aus festen Tourneepaketen zusammengesetzt wären. Im Fall Willisau/Saalfelden waren es James „Blood“ Ulmer, die Cecil Taylor Unit, das Trio von Odean Pope sowie das Duo John Surman/Karin Krog.

besser an. Der Avantgarde-Saxophonist und Vater der „Loft“-Bewegung von New York, der sich wie viele Afroamerikaner wieder mehr auf die schwarze Kulturtradition besinnt, hatte sich mit dem Steeldrummer Francis Haynes und dem ihn anbietenden Schlagzeuger Beaver Harris zusammengetan. Harris schwärmt von Steeldrum-Musik, weil davon angeblich seine Zahnschmerzen verschwinden; hörbar wurde dies zumindest an seinem Spiel nicht. Die Kommunikation zwischen Rivers und Haynes allerdings entfachte Blitze und Donnerschläge. Da kamen von



Spielfreudig mit der Technik: Karin Krog mit John Surman

Foto: Manfred Rinderspacher

Dem üblichen Festivalmechanismus wollte sich Saalfelden wenigstens teilweise entziehen. „Projekte“ lautete das Zauberwort, Zusammenstellungen von Musikern also, die vorher nicht oder kaum live zu hören waren.

Nach 15 Jahren hatten sich der Trompeter Lester Bowie und der Saxophonist Archie Shepp wieder vereint. Es mag seltsam anmuten, doch es schien sicher so, daß Lester Bowie mit „Giant steps“ von John Coltrane, einem symptomatischen Stück der neueren Jazzgeschichte, nichts rechtes anzufangen wußte und statt dessen in seine persönlichen Formeln (à la „Great pretender“) verfiel, was Archie Shepp nicht sonderlich inspirierte. Beide Bläser profitierten dann von der Sängerin Urszula Dudziak, die das Ensemble in Schwung brachte. Tags zuvor hatte Archie Shepp, auch ein „Projekt“, zusammen mit dem Pianisten Horace Parian Auszüge aus dem jüngeren Schaffen der beiden live vorgebracht, was an der künstlerischen Ernsthaftigkeit nicht zweifeln, an Spaß dafür aber vermissen ließ. Sam Rivers, ein gern gesehener Gast in Saalfelden, kam

den Steeldrums nicht etwa sonnenselige Trinidad-Sehnsüchte, sondern hart aufpeitschende Salven in Richtung Rivers, die dieser mit dissonanten Saxophon-schreien beantwortete.

Vokalistinnen waren, wie schon in Moers, ein zweites Festival-Thema. Voriges Jahr hatte Saalfelden immensen Erfolg mit Abbey Lincoln und dem „Boys Choir of Harlem“. Diesmal blieb der Star aus. Nina Simone sollte es sein, die die Kritiker verunsichert, weil sie oft schmale Pfade zwischen Jazz und Nachtclub-Unterhaltung wandelt, doch den Blues als „rassisches Gedächtnis“ bezeichnet, die seit Jahren allerdings in psychischen Schwierigkeiten steckt, die der Grund für ihr Fernbleiben (sie war unauffindbar) sein mochten. Ersatz gab es für sie nicht. Zwei europäische Sängerinnen blieben für den Stimmen-Schwerpunkt. Eine war die erwähnte Urszula Dudziak, über die ein amerikanischer Kritiker schwärmte: „Stell dir vor, das ‚girl from Ipanema‘ kommt nicht aus Rio, sondern aus Warschau und lebt in New York. Dann ungefähr weißt Du, wie sie klingt.“ Dem ist hinzuzusetzen, daß sie

technische Hochleistungen aus früherer Zeit jetzt durch mehr wirklichen Gesang ersetzt. Am spielfreudigsten mit der Technik ist sicherlich nach wie vor die Norwegerin Karin Krog. Doch ist sie von sich aus über Äußerlichkeiten hinaus, sie will (muß sich wohl auch) an anderen reiben. Mit dem Saxophonisten John Surman vollbringt sie so konträre wie homogene Duette, mal unisono, mal polyphon. Da klingt mal die Bäßklarinette wie eine Frauenstimme, mal die Stimme wie ein ganzes Saxophonquartett.

Das Ausbleiben von Nina Simone konnte also zu verschmerzen sein. Zumal die Programmierer von Saalfelden so beweglich sind, schnell noch einen Punkt obenaufzusetzen. Das Trio „Interface“ um den Pianisten John Fischer war es, mit Theo Jörgensmann an der Klarinette, eine Formation, die noch weitestgehend free-jazzähnlich konzipiert ist, doch weitergehende Ausdrucksmöglichkeiten nicht ausschließt.

Cecil Taylor, einer der namhaftesten Protagonisten dessen, was mal als Free Jazz kursierte, nannte seine Formation programmatisch Unit. Das hätte als Forderung verstanden sein können, denn von Einigkeit war da nicht viel, dafür mehr an Zerfahrenheit, was sich auf die Zuhörer in Nervosität und Aggression auswirkte. Cecil Taylor, will scheinen, verfiert und verteidigt sein Manifest der Piano-Energetik, als wären nicht mittlerweile zwei Jahrzehnte verstrichen.

Ein alter Mann und eine junge Begleitgruppe, dachte man, was kann daraus werden? Das Feuer brennt noch, das von Sonny Rollins, mehr denn je zuvor. Für Wunder war und ist er immer gut, der jetzt 54jährige Saxophon-Koloß. Und er überträgt seine spiritistisch erscheinende Kraft selbst auf eine relativ mittelmäßige Gruppe, der nichts anderes bleibt, als mitzuziehen und das Publikum mit anzustecken. Rollins plazierte Stakkatotöne in den Calypso-Rhythmus, verbindet sie mit weichen Schleifen, die in Bauch und Füßen zielen. Es kochte im Zelt und draußen, obwohl es Bindfäden regnete. Sonny Rollins war ein Unikat für Saalfelden, denn hierher war er exklusiv angereist.

Zwei weitere Saxophonisten beherrschten die Saalfeldener Szene. Odean Pope, der immer öfter zusammen mit Superlativen genannt wird - zu Recht, wie er bewies. Die Magie der tiefen Saxophontöne, durchsetzt mit Glissando-Rufen über tief-schwarzem Rhythmus macht's. Dagegen fiel die nordische Innerlichkeit von Jan Garbarek ab. Er flötet sie wohl zu lange nun schon, wird seit eh überschätzt. Braver Wohnzimmer-Jazz - „Interlücke-Jazz“ nannte dies ein Musikerkollege - auch dies schüttelte das Zelt in Saalfelden durch.

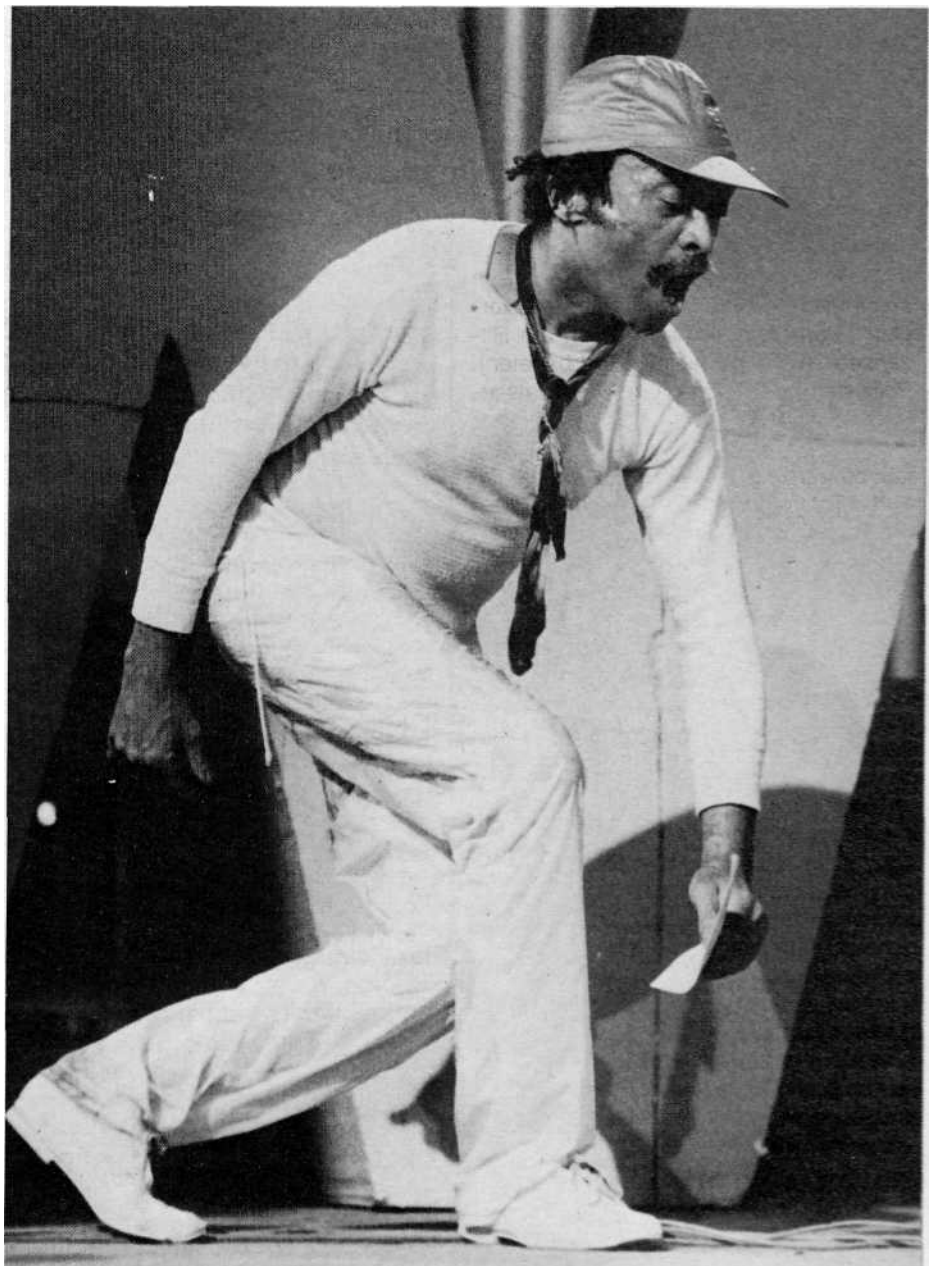
Nun erst recht

3. Freiburger Jazztage

Nach zweijährigem Nachdenken darüber, worauf wohl das finanzielle Fiasko der 2. Freiburger Jazztage 1981 trotz gründlichem vorausgegangenem Marketing (Bedarfserhebung in Form einer Fragebogenaktion) zurückzuführen war, legen die in einer Festivalkooperative vereinten Organisatoren das Programm der 3. Freiburger Jazztage vor, die vom 4.-6. November in der Freiburger Stadthalle stattfinden werden. Ein Programm, hinter dessen Konzept nur die Devise „Jetzt erst recht“ stehen kann. Denn von Zugeständnissen in der Form, daß man auf gängigere Kost

umsteigt, ist trotz einem im Zeichen des Rockjazz stehenden Eröffnungstages nichts zu bemerken. Und tatsächlich: Warum soll es in der äußersten Südwestecke der Republik, wo man zu den nächstgelegenen Jazztagen bis nach Heidelberg fahren muß, nicht ebenfalls ein namhaftes und zugleich erfolgreiches Jazzspektakel geben?

Den musikalischen Verlauf der Jazztage bestimmen drei Schwerpunkte: Rockjazz, Moderner Jazzgesang und „Jazz meets Africa“. Fresh Air, die Gruppe Paraphernalia, der englischen Saxophonistin Barbara Thompson sowie ein illustres Ensemble um die polnische Sängerin Urszula Dudziak und ihren Geige spielenden Ehemann Michal Urbaniak, das speziell für das Freiburger Festival zusammengestellt wurde und zu dem die Amerikaner



Werner Panke

Verfiert sein Manifest der Piano-Energetik: Cecil Taylor

Foto: Manfred Rinderspacher

Jazz aktuell

Larry Coryell und Alphonse Mouzon, der Holländer Jasper van't Hof und der Deutsche Wolfgang Schmid gehören, sind die Vertreter der Crossing-Genres. Der moderne Jazzgesang ist in seiner jüngeren Entwicklung gekennzeichnet durch die Instrumentalisierung der menschlichen Stimme. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür bietet der anlässlich des letztjährigen New Jazz Meeting Baden-Baden aus der Taufe gehobene, u. a. in Moers und im Oktober auf den Donaueschinger Musiktagen präsentierte Vokal Summit der vier Sängerinnen Jay Clayton, Jeanne Lee, Lauren Newton und Urszula Dudziak. In Freiburg wird einer der Superstars der ansonsten von Vokalistinnen beherrschten Ausdrucksform die Bühne betreten - Bobby McFerrin.

Mit der Verwendung diverser volksmusikalischer Elemente des schwarzen Kontinents durch eine wachsende Zahl farbiger Jazzmusiker schließt sich in der Jazzentwicklung ein Kreis: Die Musikform kehrt zu ihren Wurzeln zurück. Ethnisch eingefärbter Jazz, der schon in den Sechzigerjahren gespielt wurde und dem in aller Regel auch ein politischer Bezug zukam, erhielt in jüngster Zeit innerhalb der Verschmelzungstendenzen zur sog. „Weltmusik“ verstärkten Auftrieb, wobei auch wieder - besonders von südafrikanischen Musikern - eine politische Komponente enthalten ist. Das Hannibal Marvin Peterson Quintet, das Max Roach Double Quartet, das Rova Saxophone Quartet und das Tokote-Ensemble De Danses Africaines (5.11.) sowie das Duo Abdullah Ibrahim Dollar Brand/Johnny Claasens und das Sun Ra Arkestra (6.11.) werden in Freiburg diese stilistische Variante präsentieren. Als eine Art „Programm-Schiene“, die sich über alle drei Festivaltage erstreckt, läßt sich das Angebot orchestraler Klangkörper wie das Grubenklangorchester aus dem Ruhrgebiet, das Jugend Jazz Orchester Baden-Württemberg, die Rotteck Bigband sowie die Free-Dig Bigband aus Offenburg feststellen. Die Uli Beckerhoff Group, die Family of Percussion mit Albert Mangelsdorff als Gastsolisten sowie das Diethelm Famulari Duo aus der Schweiz, das beim diesjährigen Montreux-Festival auf sich aufmerksam machte, sind weitere Attraktionen eines Festivalfahrplanes, der durch das sichtbare Bemühen um die allorts geforderter Ausgewogenheit in der Präsenz europäischer und nichteuropäischer Musiker und im übrigen durch die Berücksichtigung hörenswerter Nachwuchsinformationen wie die Christian Knobel Group, das Ut-Ut-Quintet und die Marque Löwenthal Group - sämtliche aus dem Freiburger Raum - zusätzliche Sympathie gewinnt. Wobei zu hoffen ist, daß letztes nicht (nur) der Subventionen wegen geschehen ist...

Gerhard Litterst



Symbiose aus modaler Musik und Hardbop: Swiss Jazz Quintet mit (v. l. n. r.) Walter Schmocker, Max Neissendorfer, David Elias, Robert Morgenthaler und Heiner Althaus

Behauptete sich auf der USA-Jazz-Szene

Swiss Jazz Quintet

New York, New York: Gewiß nicht die Wiege des Jazz, aber heute die gelobte Stadt - zumal für weiße, europäische Musiker, die Weltgeltung nur dann erlangen können, wenn sie sich auf dem harten Pflaster amerikanischer Metropolen im Osten der Staaten Sporen und Lorbeeren verdient haben. Den wenigsten gelingt es, die von einem Überangebot an heimischen Weltstars verwöhnten Ohren von Kri ik und Publikum nachhaltig zu beeindrucken, manchen jedoch schon. Zum Beispiel: dem Swiss Jazz Quintet, einer international bestückten Gruppe, die sich aus Heiner Althaus, Tenorsaxophon, Robert Morgenthaler, Posaune, Max Neissendorfer, Klavier, Walter Schmocker, Baß, und David Elias, Schlagzeug, zusammensetzt und die bereits auf dem Festival in Montreux und der Jazz Jamboree in Warschau ebenso wie auf etlichen Europa-Tourneen die Zuhörer mitgerissen hatte. In der „Alten Welt“ sind sie solchermaßen schon lange keine Unbekannten mehr: „Sie haben sich jetzt endgültig in die europäische Spitze gespielt“, jubilierte denn auch erst unlängst BR-Jazz-Moderator Ado Schlier.

Zu testen, wie die „Neue Welt“ auf die Symbiose aus modaler Musik und Hardbop reagiert, auf die sich die Fünf verschworen haben, ermöglichten nun Einladungen aus den USA sowie Zuschüsse der Kantone Bern, Basel und Zürich. Den Auftakt der Gastspiele in den Staaten

machten zwei Abende in dem renommierten Club „Sonny's Place“, wo das von New Yorker Zeitungen alarmierte Publikum für ein volles Haus sorgte und auch ansteckende Begeisterung entfachte, nicht nur, weil auch der bekannte Schlagzeuger Clyde Lucas mehrfach zu den Trommelstöcken griff. Höhepunkt der Konzertreise durch die Vereinigten Staaten war freilich der Auftritt beim „Montreux-Detroit Kool Jazz Festival“ in Detroit. Bei zwei Open-air-Auftritten vor mehr als 1000 Zuhörern konnte man sich mit Größen wie Oscar Peterson, Ella Fitzgerald, Count Basie und Freddie Hubbard messen. Welchen Eindruck dort das Swiss Jazz Quintet hinterließ, belegt am deutlichsten, daß nicht nur Rundfunkanstalten das Konzert übertrugen, sondern daß auch ein Videomitschnitt von der Veranstaltung gemacht wurde und ein 40minütiger Ausschnitt daraus auf einer Platte erschienen ist, die konsequenterweise „Live in Detroit“ heißt. (Jazz-Charge Records 8301.)

Die Bilanz der Reise über den großen Teich war für Max Neissendorfer solchermaßen positiv: „Es war für uns eine wichtige Erfahrung, daß wir in der amerikanischen Szene bestehen können.“ Am Nabel der Jazz-Welt konnte man nicht nur wichtige Kontakte knüpfen, sondern auch bei Sessions in New Yorker und Detroit Clubs einsteigen und damit besser die Szene kennenlernen. Daß das Abenteuer im Dorado dieser Musik keine Eintagsfliege bleiben wird, dafür ist schon gesorgt: Für das Detroit Festival des Jahres 1984 wurde das Swiss Jazz Quintet nach seinem erfolgreichen Auftritt sofort wieder eingeladen.

Johannes Reldnisch

Verschiedene Aspekte der Improvisation

Actual 83

Um verschiedene Aspekte der Improvisation in einem Sechs-Tage-Festival zu konfrontieren - wie Actual '83 in London es vom 23.-28. August unternahm - ist es hilfreich, gleich zu Beginn die historische Entwicklung und das zeitliche Nebeneinander verschiedener Improvisationsformen zu zeigen. Es traf sich gut, daß die konventionellste und die avancierteste Form in zwei Konzerten an einem Abend schlaglichtartig beleuchtet wurden. Die Mike Westbrook Brass Band (Mike Westbrook, Tuba, Klavier, Kate Westbrook, Geige, Tenorhorn, Piccolo- und Bambusflöte, Phil Minton, Geige, Trompete, Chris Biscoe, Saxophone, Flöte, Tony Marsh, Schlagzeug) begeisterten mit ungeheuer intelligenten und farbenfrohen Arrangements, die alle möglichen Arten der Volksmusik bis zum Creole Jazz verarbeiteten. Chris Biscoe nutzte den kleinen Spielraum für Improvisation meisterhaft, Kate Westbrook und Phil Minton unterstützten die Lyrikinterpretation durch ihre expressive Stimmenakrobatik und theatralischen Gesten, die dem Zuschauer aber auch wirklich keine Peinlichkeit ersparten. Obwohl komponiert, ist die musikalische Präsentation der Gedichte (Blake, Brecht, Eluard, Kate Westbrook) jedesmal anders. Leider rezitierte Mike Westbrook den Monolog in Blakes „Let the slaves“ im anklagenden Oberlehrerton. Hier ist die Interpretation durch Paul Rutherford auf der alten Platte („Plays for the record“) hundertmal vorzuziehen. Aber die Interpretation von Brecht/Weills „Alabama Song“ war irritierender denn je. Der eindringliche Satz „für die Army wird wieder geworben“ bleibt im Gedächtnis. In direkter Konfrontation zu den Westbrook-Kompositionen mit improvisierten Elementen zeigte das Schlippenbach-Quartett mit den alten Hasen der europäischen Free Music alle Möglichkeiten freier und kollektiver Improvisation. Aufgrund ihrer musikalischen Erfahrung und Souveränität ist ihre Improvisation eher ein spontanes Komponieren. In diesem Quartett mit Alex Schlippenbach, Klavier, Paul Lovens, Schlagzeug und Evan Parker, Saxophone, war der Bassist Paul Rogers mehr als ein ad hoc-Ersatz für Alan Silva. Sein Spiel ist widersprüchlich, wild und zärtlich, es enthält sogar ein Moment des Leidens, das die Gruppe zeitweise zu einer Schönheit der Melodieführung verleitet, die die Aggressivität der Musik überhaupt erst verständlich machte. Er unterstrich die jazz- und lyrische Seite von Schlippenbachs doppelbödigem Spiel, unterstützte Lovens beim Aufbau seiner

rhythmischen Klangfiguren und kontrastierte mit Parkers trockenem oder auch melodischem Spiel. Bei dieser Gratwanderung zwischen Freiheit und Anpassung bewahrte er seine Individualität. Seine Virtuosität kam weniger zur Geltung in der Gruppe Talisker (Frankie Armstrong, Geige, Ken Hyder, Schlagzeug, Lyn Dobson, Tenorsaxophon, Flöte), eine Gruppe, die an der Verbindung zwischen Jazz und (schottischer) Volksmusik arbeitet. Am Spontaneous Music Ensemble wurde klar, daß der Wille zur Spontaneität nicht automatisch vor Standardisierung schützt. John Stevens verharrte in einer konstanten perkussiven Geräusch-Produktion, die er nur durch die Veränderung der Lautstärke oder der Ereignisdichte variierte. Roger Smiths Gitarrenspiel verschwand fast vollständig in dieser Geräuschfläche, während Nigel Coombes durch sein ideenreiches und äußerst überlegtes Geigenspiel begeisterte. Die Gefahr, sich auf eingefahrenen Gleisen zu bewegen, scheint mir weniger groß bei Musikern, die einen eher intellektuellen Zugang zur Improvisation haben. Zwei Bassisten, Joelle Leandre (es ist unverzeihlich, daß sie uns von den deutschen Medien vorenthalten wird!) und Peter Kowald führten ein musikalisches Zwiegespräch mit wohlüberlegten Sätzen. Kein Geschlechterkampf, sondern ein herrschaftsfreier Diskurs unter Gleichberechtigten. Die komplizierten Überlagerungen klanglicher und metrischer Elemente können so exakt wohl nur durch ein sehr weit vorausschauendes Improvisieren aufgebaut werden. Zum Glück fiel der Verstärker aus, so daß die Zuhörer schließlich in den Genuß eines rein akustischen Klangs kamen. Auch im Zusammenspiel Joelle Leandre und Irene Schweizer, Klavier, ging es um „instant composing“. Beide Musikerinnen spielten sehr entschlossen, perkussiv und sehr rhythmisch; Schweizer flüssiger, während Leandre durch ein sehr punktuelltes Spiel erstaunte, indem sie Brüche zum Strukturprinzip der Entwicklung machte. Die dramatische, chaplineske Seite ihres Spiels wurde durch Annick Nozati ironisiert. Die Ad-hoc-Aktion-Reaktions-Technik ihrer „voice and body-performance“ brachte ein betont spontanes Element in Leandres und Schweizers konstruktivistisches Spiel ein. Strukturierte Improvisation scheint zu einer Musik zu führen, die der „zeitgenössischen Klassik“ mehr ähnelt als dem Jazz. (Der Unterschied ist für mich nicht nur der zwischen Improvisation und Komposition, sondern liegt eher darin, daß in der „klassischen Avantgarde“ die Elimination allen Überflüssigen zum obersten ästhetischen Prinzip gemacht wird, bzw. wurde um das Wesentliche pur auszu-drücken. Diese Linie verfolgt Iskra 1903: Barry Guy, Bass, Paul Rutherford, Posaune, und Phil Wachsmann, Geige. Sie er-

fanden völlig neue Klänge (ohne alte zu deformieren) und erarbeiteten eine Musik von unglaublich lyrischer Sprödigkeit und kalkulierter Spannung. Ihre Schönheit hält die Angst, sie zu verlieren, schmerzlich wach. Diese Art zielgerichteter Improvisation gestattet keine Fehler, während bei dem mehr assoziativen Improvisieren Fehler produktiv gemacht werden können. Ein Extrem dieser Art, bei der die Improvisation in absolute Beliebigkeit abzugleiten droht, wurde von Sean Bergin, Tenorsaxophon, Kate Duck, Tanz, Gesang, Tristan Honsinger, Cello, und Toshinori Kondo, Trompete, praktiziert. Bestimmte Strukturelemente waren kurz vor der Veranstaltung festgelegt worden: daß mehrere simultane nonsense-Unterhaltungen und von den Instrumenten begleitete Lautmalereien stattfinden sollten, und daß Tanz und Pantomime die Musik nicht begleiten sondern eine eigenständige improvisatorische Arbeit sein sollten. Einige Requisiten lagen bereit: Wäscheklammer, Tisch, Stuhl und Tischdecke, ein Krebs, ein Bügel, der Kondo in sein Hemd geschoben wurde, damit er sich an ihm aufhängen kann; Decken, in die sich die Musiker einrollten, um auf dem Boden liegend ihre Instrumente zu spielen. Die Albernheit, das Zufällige der Show und die Hilflosigkeit, das Thema „Alltagspathologie“ zubeißend improvisatorisch zu gestalten, stellte die musikalischen Qualitäten der Musiker mit in Frage. Die kontroverse Aufnahme durch das Publikum mag zum Teil an der Unsicherheit liegen, ob es sich hier um bewußt praktizierten Dilettantismus handelte, um die Aufforderung, den Anspruch auf Professionalität aufzugeben, oder ob - einmal mehr - offensichtlich wurde, daß Improvisation mit befriedigendem Ergebnis nur auf dem sicheren Grund von Qualifikation, Übung und Erfahrung - also harter Arbeit - möglich ist; oder ob es hier um die Vermittlung des Credo ging, daß in einer unvernünftigen Welt auch die Kunst nicht mehr ernstgenommen werden kann. In der Tat, dies sind die Probleme jeder Avantgarde. Wohltuend professionell war die Ein-Frau-Show von Moniek Toebosh. Mit ihrer geübten Stimme, ihrer sparsam aber effektiv eingesetzten mimi-cry, ihren spastischen Bewegungen, mit denen sie die Grenzen des guten Geschmacks überschreitet, zerstört sie wollüstig Liebeslieder, weibischen Sexappeal und Showbusiness. Diese Lady killed hintersinnig die letzten Liebesillusionen, die man sich mühsam erhalten hat. Zusammen mit Toshinori Kondo wirkte sie als Gast bei Alterations mit, eine Gruppe aus Steve Beresford, Klavier, Euphonium, Peter Cusack, Gitarre, Terry Day, Schlagzeug, David Toop, Flöte, Bass-Gitarre. Der Gruppenname paßt, nicht nur weil die Mitglieder ihre Spielweise schon des öfteren ge-

Jazz aktuell

ändert haben, und weil die musikalische Entwicklung innerhalb eines Konzertes auf Veränderungen und Brüchen beruht, sondern auch wegen der Alteration von Intervallen und Akkorden. Die Verfremdung von Stilen und Bedeutungen, Instrumenten und Klängen, Beziehungen und Worten ist radikal, die Stilvermischungen und Kollagen (von Slam Stewart bis Eric Satie) scheint bedenkenlos und ohne Skrupel. Indes, ihr musikalisches Experimentieren hat nichts mit blindem Versuch- und Irrtum zu tun, sondern geschieht - menschenwürdig - gelenkt. Das Ergebnis provoziert extrem aktives Zuhören: der Zuschauer kämpft die ganze Zeit mit seinem eigenen Widerstand und er hinterfragt seine Kriterien für Schönheit und die Grenzen des Möglichen.



Ungeheuer intelligente und farbenfrohe Arrangements: Mike Westbrook

Foto: Manfred Rinderspacher

Steve Lacy, Sopransaxophon, trat in zwei Duos auf: mit Steve Potts, Sopransaxophon, und Mal Waldron, Klavier. Es scheint, daß Lacy seinen Selbst-Interpretationen einige improvisierte Accessoires hinzufügen möchte. Er ließ sein Solo-Spiel durch eine Performance von Elsa Wolliaston begleiten, der es bei ihrem Tanz um geistiges und physisches Ungleichgewicht geht. Sie versucht zu zeigen, daß Trance keine kollektive Hysterie sondern ein überbewußter Zustand ist. Weil bei Lacys konstruktivistischem Spiel die Assoziation mit Bildern von Mondrian naheliegt, könnten Wolliastons mystifizierende Körperbewegungen einen irritierenden und verlockenden Kontrast bilden, wenn ihre Improvisationstechniken ausgereifter wären. Auch die Rezitation von Gedichten durch Brion Gysin, von Lacy begleitet, war nicht überzeugender. Sehr viel anspruchsvoller dagegen Violetta Fer-

rer, die Lorca-Gedichte vortrug. Diejenigen Zuhörer, die kein Spanisch verstehen und die ausgewählten Gedichte nicht kannten, waren dazu verurteilt, sich am Klang von Loras Worten zu berauschen und somit unfähig, sich eine Meinung über die Angemessenheit ihrer dramatischen Interpretation und Raymond Bonis unkonventioneller Klangproduktion auf der Gitarre zu bilden. Durch Echo und Hallgerät erzeugte er surrealistische und suggestive Effekte, die den Zuschauer stark emotional verwickelten. Beide Künstler beherrschen ihr Handwerk so perfekt, daß ihnen eine größere Risikobereitschaft in der Improvisation zugetraut werden kann. Der Reiz der Lyrik, die Schwingungsbreite möglicher Konnotationen, prädestiniert sie zu je unterschiedlichen Interpretationen.

In der Rockmusik, traditionell eine sehr standardisierte und festgeschriebene Musik, haben einige Musiker schon vor Jahren einen Freiraum für Improvisation geschaffen. Vor allem im New Wave wird die Grenzziehung zwischen Jazz und Rock immer fragwürdiger. Actual '83 stellte einige derjenigen Gruppen vor, deren Musik sich jeglicher Klassifikation entzieht. Zum Beispiel Catalogue mit Jacques Berrocal, Geige, Trompete, Jean Francois Pavros, Gitarre, and Gilbert Artman, Schlagzeug. Sie kokettieren mit dem Dilettantismus und unterwerfen ihre Improvisation einer gewollten musikalischen Armut. Das Resultat: New Wave mit minimalen Veränderungen in repetitiven Strukturen; dekadenter Urbanismus für Intellektuelle. Vielleicht wirkt ihre Musik weniger aufgesetzt, wenn sie vor einem Publikum gespielt würde, das sich modisch in Beerdigungskleidung der dreißiger Jahre auf dem Konzert zeigt.

Diese Weltuntergangsstimmung, die reale Bedrohung unseres Lebens, wurde glaubwürdiger durch die Musik von Cassiber ausgedrückt. Christoph Anders, Chris Cutler, Alfred Harth und Heiner Goebbels (der die Musik zu dem brandneuen, unbedingt sehenswerten Film von Hans Neuenfels-"Reise in ein verborgenes Leben" - über den Umgang mit Kunst als Mittel der Selbstverständigung, gemacht hat), diese vier Musiker legen die Hand an den Puls von Metropolis. Sie wecken Assoziationen an hysterische Fußballfans, Karneval in Rio oder alles überragende Baukräne. Mit diesem Großstadtgetöse mischen sich Bruchstücke von Serenaden und Weihnachtsliedern. Sehr cool präsentiert Cassiber diese Musik, aber sie macht nervös wie die tägliche rush hour. Ähnlich, aber weniger sperrig, ist die Musik der Gruppe Duck and Cover (das sind Tom Cora und Fred Frith sowie Cutler, Goebbels, Harth und Dagmar Krause). Gleichwohl stellt ihre Musik einen Bezug zu den Horrorseiten des Lebens her. Die Gruppenname spielt auf die eindeutigen Gefahren an, die in dem Film „Atomic cafe“ dargestellt werden. Was die Improvisation betrifft, geht Skeleton Crew (Cora/Frith) am weitesten. Sie arbeiten mit offenen musikalischen Formen, beide Musiker entscheiden völlig frei und ad hoc, wann sie in das Duo ein- und aussteigen. Diese extreme Freiheit führte jedoch nicht zu dem erwarteten Chaos (wer erinnert sich nicht an die Aktionen, bei denen Frith die Gitarren-Saiten auf einem Holzbrett mit der Bohrmaschine bearbeitete), im Gegenteil, ihre Musik war trotz aller Kakophone irgendwie sehr entspannt und teilweise sogar tanzbar. Phasen türkischer Musik und irischer Gigues erinnerten vage an das, was das Leben lebenswert macht, aller Werbung, zum Trotz, die uns „Hiroshima Cocktails“ schmackhaft machen will.

Actual '83 hatte sich die Improvisation und ihre verschiedenen Formen zum Thema gemacht: Improvisation als „instant composing“, als beliebige Ad-hoc-Aktion-Reaktion und als kleine Freiheit für Solisten inmitten eines vorgegebenen Rahmens. Drei Keith Tippett-Projekte verwirklichten jeweils eine dieser Formen.

Das erste Projekt: Ovary Lodge erweitert durch Keith und Julie Tippett (er spielt Klavier, sie singt), Marcio Mattos, Bass, Frank Perry, Schlagzeug, sowie David Toop und Phil Wachsmann als Gäste, veranstalteten eine Art „do what you like“-Improvisationen. Das ergab ein leicht verdauliches Klanggemisch aus Piano-Clustern, gekauten Vokalklängen, kleine Melodien auf dem Daumenpiano und der Panflöte, aufgefüllt mit Gongs, Rasseln, Quietschern. Für meinen Geschmack zu geschwätzig, etwas überladen, manieristisch.

Das zweite Projekt: zwei Pianos (Tippett und Howard Riley) zusammen mit fünf Trompeten (Heinz Becker, Mark Charig, Jon Corbett, Dave deFries und Dave Holdsworth). Sie spielten Tippett-Kompositionen mit dem üblichen Spielraum für individuelle Improvisationen. So gewöhnlich dieses Konzept auch klingen mag, das Ergebnis war atemberaubende Musik. Ein ungeheuer kompakter Klang, der in Spannung gehalten wurde, während sich kleine vertrackte Dinge abspielten.

Die Trompeten wechselten von linearem zu punktuelltem Spiel bis hin zu reiner Geräuschproduktion. Durch Unisono-Spiel bildeten sie eine wunderschöne Basis für Rileys konzertante Exkursionen im Jazz-Rhythmus und Tippetts wilde und percussive Cluster oder Verschachtelungen. Der komponierte Rahmen nahm diesem Jazz nichts von seiner spontanen und eruptiven Kraft. Das dritte Projekt: Mark Charig, Elton Dean, Saxello, Nick Evans, Posaunen, Keith Tippett, Larry Stabbins, Saxophone, Tony - Levin, Schlagzeug und Paul Rogers. Durch die Art des Arrangements klang das Septett wie eine Gruppe von dreißig Musikern. Die Strukturen blieben transparent auch in den überschäumenden, militanten und radikalen Momenten: rasendes Tempo, panische Energie, stampfender Rhythmus, harmonische Reibungen.

Obwohl das Konzert als spontanes Komponieren jedes einzelnen Musikers verlief, kam es zu äußerst dichtem Zusammenspiel - wohl nicht zuletzt dank Tippetts Überblick und Weitsicht und seines sicheren Gespürs für die notwendigen Akzentsetzungen.

Ellen Brandt/Michel W. Huon

Im Haus am Waldsee

Berliner Begegnungen

Frank Zappa hat vor Jahren auf ihn, den legendären Grenzgänger in Sachen E- und U-Musik hingewiesen: Erik Satie. Als einer der ersten modernen Komponisten griff Satie auf Merkmale mittelalterlicher Musik zurück, verzichtete auf Takt und Metrum, schuf eine zustandhafte Musik ohne eigentliche Dynamik und thematische Entwicklung.

Seinen Ballett-Zyklus „Jack in the box“ hat sich jüngst der belgische Pianist Fred van Hove vorgenommen, um programmatisch seine „Berliner Begegnungen“ einzuleiten. Begegnungen, die mehr als nur

eine dreitägige Konzertreihe meinten, sondern vielmehr eine Art musikalischen Abschlusbericht seines halbjährigen Aufenthaltes in Berlin darstellten. Als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) war es ihm als drittem Jazzmusiker nach John Tchicai und Harry Miller vergönnt, an seiner Musik zu arbeiten, Verbindungen zu Berliner Musikern zu knüpfen. Wichtige Impulse sind bisher von den Stipendiaten ausgegangen (vgl. die hervorragende FMP/SAJ-Platte „Who is who“ mit Tchicai und dem Berlin Jazz Workshop Orchestra oder die Einspielungen mit Miller) und schon jetzt darf man gespannt sein, wie 1984 Richard Teitelbaum als nächster Stipendiat seinen Berlin-Besuch nutzen wird. Eine vorbildliche kulturpolitische Initiative ist es allemal, die da der DAAD aufgetan hat.

Grund genug für die FMP, für einen reibungslosen Ablauf sowie ein angenehmes Ambiente der Berliner Begegnungen im bezirklichen Haus am Waldsee zu sorgen. Dem aufmerksamen Publikum (Kompliment) wurden wechselnde Zusammenstellungen präsentiert, einschließlich van Hoves fester Formation (die dann, Ironie des Schicksals, zur einzigen Enttäuschung wurde. So viel Leerlauf habe ich in der freien Musik selten gehört).

Das eingangs erwähnte Satie-Stück hatte van Hove mit dem Saxophonisten Friedemann Graef einstudiert. Die fast Werkreue Wiedergabe der Original-Komposition bleibt nicht einfach im Raum stehen, sondern wird im zweiten Teil des Duo-Auftritts in freien Passagen ironisch kommentiert, in einen neuen Kontext gesetzt. Für Graef ist es in erster Linie die abendländische Tradition mit einer gewissen Vorliebe für Salonmusik. Mit perlenden Läufen erwidert der wie ein Luchs lauernde van Hove Graefs mehrstimmiges Spiel auf dem Baritonsaxophon, wie überhaupt ein ständig strömender Austausch der beiden zu spüren ist. Interessant, wie in motivischen Verbindungen immer wieder auf Satie verwiesen wird. Ein aufsteigernder schräger Ragtime mit einem wunderbar schmalzigen Altsax rundete diesen Duo-Auftritt ab. Daß van Hove sich mit der Neuen Musik auseinandergesetzt hat, bewies er beeindruckend auch mit seiner „Komposition für Blechquintett und Improvisationsklavier“ (Posaunen: Rutherford, Boje, Malfatti, Trompete: Charig, Tuba: Kowald). Zwei unterschiedliche musikalische Prinzipien, hier Notation, dort Improvisation, im Widerstreit? Keineswegs. In langsam anwachsenden Klangwellen steuern die Blechbläser dem Höhepunkt zu, aufzufangen und zu Ende geführt von der ordnenden Pianohand, die sich in gewohnter Heftigkeit gibt, mal ostinat, mal akkordisch. Eine rundum gelungene Komposition, die kollektives Improvisieren zuließ,

lediglich signalhafte Kürzel vorgab. Der zum Understatement neigende Flame van Hove erregte dabei Heiterkeit und sorgte für so manch hintergründigen Aha-Effekt. Ähnliche Reaktionen dann auch beim abschließenden Rundumschlag. Versteht sich, daß alle an der Konzertreihe beteiligten Musiker sich zum Schluß zusammen taten (Mark Charig, Trompete, Radu Malfatti, Andreas Boje, Paul Rutherford, Thomas Wiedermann, Posaunen, Wolfgang Fuchs, Sopransaxophon, Baßklarinette, Friedemann Graef, Saxophon, Maurice Horsthuis, Viola, Phil Wachsmann, Geige, Peter Kowald, Baß, Fred van Hove, Klavier, Peter Hollinger, Percussion). Dies geballte Dutzend Musiker beginnt mit dem Einfachsten von der Welt, dem schlichten Singen der Vokale A und O. Der Chorgesang leitet allmählich über zu einer wuchtig anmutenden Kollektivimprovisation. Ein Thema schält sich bald heraus, wird lange unisono gehalten, um dann dem verblüfften Publikum wieder als A und O abgeliefert zu werden. Spätestens hier, nach diesem witzigen Schluß, wurde deutlich, daß van Hove nach wie vor der Schalk im Nacken sitzt.

Was gab es sonst noch bei diesen Berliner Begegnungen? Drei Solo-Beiträge, die allerdings nicht so ganz in den Rahmen paßten. Ein weiteres Duo, das den einfallsreichen Phil Wachsmann erneut featurerte. Sein Geigenton wird durch ein Hall- und Echogerät gesendet, womit van Hove eine Menge macht. Auch klassischer Free Jazz war zu hören (Fuchs, van Hove, Hollinger). Energiegeladenes Powerplay bricht schonungslos über das Publikum herein, endet dann abrupt. Hier gefiel van Hove in ekstatischen Clustern, überzeugte durch seine energiegeladene Kraft.

Bilanz zu ziehen, fällt leicht bei einer Musik, die so ansprechend nur selten dargeboten wird und bei einem Musiker, der ein Mann des Ausgleichs und der Ausgeglichenheit zu sein scheint. Er entdeckt den Urschrei des Free Jazz neu, verarbeitet ihn, entwickelt ihn weiter. Van Hove ist auch, ohne Übertreibung, ein hochmoderner Musiker. Für ihn sind Improvisation und Komposition nicht länger feindliche Brüder, sie ergänzen sich sogar genial. Dabei ist ihm Akademisches, Gespreiztes fremd. Auch Klangfarben gab es neue zu entdecken, sie konstituieren zum großen Teil freie Musik. Was soll man über Fred van Hove, den bescheidenen Vertreter des flämischen Jazz, noch sagen? Bleibt nachzutragen, daß die veranstaltende FMP noch für dieses Jahr die Veröffentlichung einer Schallplatte plant, die Material von van Hoves Zusammenarbeit mit den Berliner Musikern Fuchs und Hollinger enthält.

Reiner Kobe

Jazz aktuell

In Stuttgart

Jarre« Goes Classic

Ein Klassik-Virtuose muß nicht unbedingt ein Vollblut-Jazzler sein (abschreckendes Exempel: Friedrich Gulda), und ein Jazz-Star kann nicht gleich Ruhm im Klassik-Sektor ernten - peinliches Beispiel: Benny Goodman mit Mozarts Klarinetten-Konzert.

Anders Keith Jarrett in Stuttgart. Da beugt sich die ECM-Kult-Figur - völlig losgelöst von improvisatorischem Freiraum - dem Notendiktat, wenn ihn sein amerikanischer Landsmann Dennis Russell Davies, Dirigent des Staatsopernorchesters, ruft. Im letzten Jahr konnte man den Pianisten Jarrett als peniblen Kammermusiker erleben. Anlässlich des Projekts „Begegnung mit den USA“ war er bei zwei Konzertprogrammen beteiligt.

Beeindruckend war zweifellos, wie sich der prominente Jazzmusiker als „dienender“ Solist mit den Musikern des Staatsorchesters zusammentat. Im Beethovensaal der Liederhalle spielte er zunächst das 1944 entstandene Klavierkonzert Nr. 1 von Alan Hovhaness. Die sich kreisenden und somit Intensität schaffenden Repetitionen, die Zentraltönigkeit und orientalischen Skalen sowie die meditativen Stimmungen findet man auch in der improvisierten und komponierten Musik Jarretts. Daher war Jarrett ein idealer Interpret hierfür.

Daß viele amerikanische Komponisten unumwunden sich orientalischer Elemente bedienen, war eine wichtige Information für das deutsche Publikum bei der „Begegnung mit den USA“. Im Sinfoniekonzert tendierten mehr oder weniger deutlich noch Eric Stokes „Symphony(s)“ und Colin McPhees „Tabuh-Tabuhan“ zur asiatischen Klanglichkeit. Selbst der Cowell- und Schönberg-Schüler Lou Harrison brachte beim „Konzert in der Oper“ in der „Suite for Violin, Piano and Small Orchestra“ mit (balinesischen) „Minimal-Music“-Strukturen, Pentatonik und rhythmisch klar sequenzierten Phrasen eher verinnerlichende Charaktere ein. Erst im „Concerto for Piano and Wind Octette“ (wiederum von McPhee) konnte Jarrett - notengemäß - als rauschender Virtuose auftrumpfen.

Ende September gab es in Stuttgart ein Wiedersehen und -hören von Keith Jarrett. Eingerahmt von Boulez, Part und Beethoven, begeisterte er mit seiner Interpretation von Bartoks Zweitem Klavierkonzert. Kraftvoll schlug er im Allegro-Satz die Blockakkorde an, präzise kamen die minimalistischen Strukturen. Lyrische Linien im Adagio, irisierende Clusterbal-

lungen im Presto. Jarrett demonstrierte allemal pointiert eine nuancierte Anschlagskultur - besonders bei den diffizilen Staccati. Kein Wunder, daß das vorwiegend junge Publikum (für die älteren Konzertgänger war die Veranstaltung insgesamt zu modern konzipiert) jubelten. Aber auch die „seriöse“ Kritik war voll des überschwenglichen Lobs. Die Ludwigsburger Kreiszeitung bescheinigte dem die „Weiße-Turnschuh-Brigade“ anlockenden Solisten eine „diabolische Fingerläufigkeit“. Ein Krimi war in der Südwestpresse zu lesen: „In einem mörderischen Tempo nimmt er den Strawinsky-nahen Allegro-Satz. Ungestüm. Unerhört präzise. Spannend. Technisch verblüffend. Das Adagio verinnerlicht - Jarrett geht förmlich in Bartok auf- mit einem virtuos aufgespielten Presto-Teil. Beim Schlußsatz, da kam man als Zuhörer fast ins Schwitzen.“ Schließlich wird Keith Jarrett in dieser Reportage auf die Ebene von Pollini, Ashkenazy und Anda gehoben. Während der Rezensent der Stuttgarter Nachrichten meinte, Jarrett habe „die alberne Mauer zwischen U- und E-Musik mit schnellen Fingern“ abgebaut, war die Stuttgarter Zeitung „überrascht, wie leichthändig, spritzig Jarrett das Allegro anging“. Und: „Es ist ein Musizieren, bei dem die Fetzen nur so fliegen.“

Hans Kumpf

Klang-Farben und Farb-Klänge

Hans Kumpf/Hilmar Braun

Ein derartig didaktisch aufbereitetes Spektakel wie es der Klarinetrist Hans Kumpf und der Maler Hilmar Braun im Backnanger „Monokel“ zusammen aufführten, sollte allemal Folgen zeitigen. Erst den Appetit anregen und sich dann allzu rar machen, gilt nicht. Als die beiden Ende 1982 ihr erstes „Action painting“ in Kirchheim/Teck einem bis zur Kritiklosigkeit aufgeschlossenen Publikum präsentierten, waren in der Synchronisation zwischen Hans Kumpfs Musik und Hilmar Brauns Malerei einige Dissonanzen nur vom eifrig und pausenlos interpretierenden Kunstvolk zu überhören.

Was da aber trotzdem geboten wurde könnte Zukunft haben. Ein dreiviertel Jahr später im „Monokel“ wurde die Zukunft eingeläutet. Ganz abgesehen davon, daß das Zusammenspiel wesentlich besser war, die Inspirationen des Malers von Hans Kumpf freier umgesetzt wurden, wa-

ren auch im Publikum kaum Leute, die ständig glaubten, anderen alles erklären zu müssen. Erstens waren kaum welche da und zweitens, was viel wichtiger war, die Sache hatte einen theoretischen Rahmen, und stand somit nicht im luftleeren Raum. Hans Kumpf hatte sich die Mühe gemacht, das künstlerische Umfeld etwas zu durchleuchten. Daß Töne in Farben und Formen und umgekehrt umgewandelt werden können, wird mittlerweile bis zum Erbrechen vorgeführt. Und: Fortschritte sind kaum zu erwarten. Man begnügt sich mit schönen farbigen Bildern und melodiosen Tönen und lullt so ein des Mitdenkens enthobenes Publikum ein.

Deshalb war es in der Tat angezeigt, einmal wenigstens die Richtung anzudeuten, in der das Publikum im „Monokel“ weiterdenken kann. Und dazu taugen Hans Kumpfs selbstgebastelte Videosynthesierspielchen. Erst da, wo die elektronischen Grenzen sind, setzt das „Action painting“ ein. Eben darum ist es ein Fortschritt. Eine, interessante Möglichkeit der Musikkonserven zum einen. Zum anderen werden zwei Kunstrichtungen, Malerei und Musik, miteinander zu einer Einheit verschmolzen. Und: Das Ganze macht Spaß, weil Action dabei ist.

Während die durch elektronische Impulse ausgelösten optischen Signale bei Video-Formenspielerereien sich mit jedem neuen Ton verändern, bleiben Farben und Formen, die Hilmar Braun auf die Leinwand bringt, erhalten. Sie werden so nachspielbar, und für den Musiker interpretierbar. Durch wechselseitige Inspirationen erhält das Multi-Media-Spektakel die nötige Spannung. Die bemalte Leinwand stellt am Ende eine tatsächliche „Musikkonserven“ dar, deren musikalische Themenstellung durch die Farbgebung zwar eingengt ist, die aber durch die Formen genügend Raum für Interpretationen bietet. Dies wurde am Ende des „Action painting“ deutlich, als Hans Kumpf die spontan entstandenen Farbgebilde noch einmal „nachspielte“. Angeregt dadurch setzte auch Hilmar Braun andere Akzente, ohne aber das Thema in seiner Substanz umzuändern. Auf der Leinwand bleibt, auch für das Publikum, die Möglichkeit, mittels Farbe und Pinsel andere musikalische Akzente zu setzen. Das übrigens ist auch einer der Punkte, warum bei solchen Veranstaltungen eine didaktische Einführung notwendig ist. Hans Kumpf und Hilmar Braun basteln schon seit über einem Jahr an diesem Projekt. Nach seinem Studium u. a. an der Hochschule für Bildende Künste in Düsseldorf (auch bei Beuys) wurde Hilmar Braun Dozent für Malerei an der Freien Kunsthochschule in Nürnberg. Hans Kumpf ist Lehrer, Musiker und Jazz-Kritiker bei verschiedenen Publikationen.

Jörg Heyberger

Frei improvisierte Musik

Chantenay Festival

Es ist zu berichten von einem atypischen Festival ohne große Namen und abseits wichtiger Straßen, einem Festival in Chantenay (mit seinen etwa 700 Einwohnern 30 km westlich von Le Mans gelegen - siehe Michelinkarte No. 64), das sein Programm ausschließlich der frei improvisierten Musik widmet. Und es ist zu berichten von Jean Rochard, 26, der dieses Jahr das Festival zum vierten Mal veranstaltete. Der Konzertsaal ist die nahegelegene Kapelle von Villedieu (11. Jahrhundert, „außer Betrieb“) und der Kirchplatz von Chantenay. Eine ungewöhnliche Umgebung für diese Musik. Den kleinen Rahmen dieses Festivals bilden die Musiker und ihre Zuhörer, den großen die Bevölkerung des Dorfes, die einerseits sehr engagiert, andererseits sehr gelassen am Geschehen teilnimmt. Daß ein Großteil der Musiker 3-4 Tage in Chantenay blieb, hat auch mit der Gastlichkeit der Dorfbewohner zu tun. Rochards Anliegen, das er versucht in der Programmgestaltung zu verwirklichen, ist, die Kreise der Improvisationsmusiker der verschiedenen Länder zu öffnen, um hier in der Begegnung der Universalität dieser Musik einen neuen Rahmen zu geben. Dabei geht er das Risiko ein, auch keine festen Gruppen einzuladen. Dies ist problematisch, da die Zusammenstellung nicht immer den Vorstellungen der Musiker entspricht. Auch deshalb, weil zu wenig Zeit und Gelegenheit zu den notwendigen ausführlichen Proben gegeben ist. Ein vielleicht nur organisatorisches Problem, dem zu wünschen wäre, daß es in der Zukunft gelöst werden könnte. Der möglichen Entwicklung hinderlich ist auch der nur einmalige Auftritt dieser ad hoc-Gruppierungen innerhalb des Festivals. Andererseits ergaben sich auch unerwartet reizvolle Begegnungen, die die Schwäche des einen oder anderen Programmpunktes ausglich.

Am Beginn standen sich die Posaunisten Conny Bauer aus der DDR, Radu Malfatti aus Österreich, Paul Rutherford aus England, Christian Rollet aus Frankreich, allesamt gewiß große Könnern und große Individualisten, im Spiel gegenseitig im Wege und fanden erst gegen Schluß in einigen Passagen zusammen. Faszinierend aus England das Trio mit Tony Coe, Klarinette, Chris Laurence, Baß, Tony Oxley, Schlagzeug, das eine sehr homogene, gleichgewichtige Musik mitreißend unterkühlt spielte. Der französische Gitarrist Raymond Boni, der englische Schlagzeuger Temy Day und der japanische Trompeter Toshinori Kondo fanden trotz aller Unterschiedlichkeit zu harmonischer Ge-

meinsamkeit. Das fließende Trompetenspiel Kondos, bei dem sich mühelos ein Einfall an den anderen reiht, die weiten Melodiebögen des sehr spannenden und sehr mediterranen Gitarristen Boni, und das nicht laute, aber präzise Trommeln von Day bestätigten hier das Konzept Rochards. (Demnächst auf Platte nachzuhören.) An den Engländern Keith Tippett, Piano, und Larry Stabbins, Sopran- und Tenorsaxophon, wurde aber auch im besten Sinne der Widerspruch in Rochards Konzept deutlich. Die beiden Musiker, die seit einiger Zeit im Duo miteinander spielen, stellten mit endlos langen, feinstgesponnenen Improvisationen eine so reife und ausgewogene Musik vor, wie sie eben nur über längeres Zusammenspiel möglich wird.

Von den französischen Musikern Sylvain Kassap und Daniel Lazro, Saxophone, sowie Jean-Marc Montera, Gitarre, die sich um den deutschen Bassisten Peter Ko-

wald gruppierten, fiel besonders Sylvain Kassap durch seinen sehr feurigen und engagierten Einsatz auf. Bestechend aber auch das souveräne Spiel Kowalds. Kraftvoll und zupackend. Ein ganz großer Bassist.

Eine weitere kleine Formation, deren Mitglieder sich zu einer sehr lyrischen und ernsten Musik zusammenfanden, bestand aus Lol Coxhill (GB, Sopransaxophon), Roger Turner (GB, Schlagzeug), Joelle Leandre (F, Baß), Sylvia Halle« (GB, Geige). Coxhill, dessen Ideen- und Improvisationsreichtum sich in kleineren Gruppen am deutlichsten entfalten kann, gelang es nicht, die „Coxhill Associates International Unlimited“ vor dem „Konkurs“ zu retten. Der kleinste gemeinsame Nenner war „Just a closer walk with thee“, bei dem der angesagte englische Humor aber zu kurz geriet. In der „Birmingham Suite“ („Sweet Birmingham“) kam zumindest im Ansatz etwas von dem über die Bühne,

Erinnern unwillkürlich an Inquisition und Pestaustreibung: Trommler aus Calanda

Foto: G. Fritze Marguli



Jazz aktuell

was als Potential an Musikern zusammen war: Lol Coxhill (GB, Sopransaxophon/Stimme), Susan Ferrar (GB, Geige), Sylvia Halle« (GB, Geige), Georgie Born (GB, Cello), Peter Bennink (NL, Tenorsaxophon/Dudelsack), Alan Tomlinson (GB, Posaune), Phil Minton (GB, Trompete/Stimme), Jacques Berrocal (F, Trompete), Mike Cooper (GB, Gitarre), Steve Beresford (GB, Klavier/Euphonium), Fred van Hove (B, Klavier), Joelle Leandre (F, Baß), Roger Turner (GB Schlagzeug).

Solo-Auftritte im Rahmen des Festivals gab es von Alan Hacker (GB, Klarinette) und Michel Doneda (F, Saxophone), der im Freien mit den Winden improvisierte.

12 Uhr, Place de l'Eglise: „Le quintet de cuivres des tilleuls de Cantenus“ (F), ein Fanfarenquintett bildet den musikalischen Hintergrund (in Es-Dur) für Johannes Bauer (DDR, Posaune), Andre Jaume (F, Tenorsaxophon), Ernst-Ludwig Petrowsky (DDR, Altsaxophon). Das Bläser(Bläser-)quintett intoniert kurze, getragene Melodiefragmente (von Petrowsky und Bauer geliefert), die Jazzer improvisieren darüber, überblasen deren Sound. Eine Szene (und eine Klangfarbe), die sich auch Albert Ayler ausgedacht haben könnte.

Finale: Das im Umkreis gerühmte örtliche Blasorchester gibt sein Bestes. Eine Abordnung von Trommlern aus Calanda/Katalonien, dem Geburtsort Luis Bunuels, der von dieser Trommelmusik, bei der bis zu 2000 Trommler durch die Straßen dieses spanischen Ortes ziehen, wie er sagte, sein Leben lang beeindruckt war, geben einen nachhaltigen Eindruck von diesem Spektakel. Trommeln jeder Größe werden unisono nach strengen, vorgegebenen rhythmischen Figuren geschlagen. Dieser dröhnend laute Sound, dazu die violettfarbenen Seidenüberwürfe der Trommler erinnern unwillkürlich an Inquisition und Pest austreibung. Die Free-Musiker spielen zum Tanz auf.

Wer also „frei improvisierte Musik“ einmal nicht in der Stadt, sondern Klänge vermischt mit dem Duft der Wiesen und Felder erleben möchte, und wem als Ambiente die sehr schöne Landschaft und die Cafe-Bar des Ortes genügt, der sollte sich Chantenay auf dem Weg in oder von den Ferien für das nächste Jahr vormerken. (Jazzfestival du Chantenay, am ersten Septemberwochenende, Kontaktadresse: Jean Rochard, 1 Rue des Tanneurs, F-72430 Chantenay-Villedieu).

Nachtrag: Seit Mitte '81 hat Jean Rochard auf dem eigenen Plattenlabel „nato“ 6 LPs herausgegeben, die teils in Chantenay-Villedieu, teils im Club „Dunois“ in Paris aufgenommen wurden (z. B. von Lol Coxhill, Andre Jaume, Tony Coe), sieben weitere Alben sind in Vorbereitung. Die Platten werden in einer der nächsten Ausgaben des Jazz Podium vorgestellt.

G. Fritze Margull

Verschiedene Wege

John Tchicai und Archie Shepp

Ganz tot ist der moderne Jazz in Hamburg zum Glück nicht, auch wenn das „Onkel Pö“ seine Türen schließen mußte. So hatte man im September Gelegenheit, in kurzem Abstand gleich zwei Pioniere des Free Jazz der sechziger Jahre wiederzusehen: John Tchicai und Archie Shepp. Beide, man erinnere sich, hatten an Coltranes legendärer „Ascension“-Session (1965) mitgewirkt und einige Zeit unter anderem im Rahmen der New Yorker Contemporary Five zusammen gearbeitet. Wie sehr sich ihre Wege aber danach trennten, machten die Hamburger Auftritte nur zu deutlich. Gerade diese Verschiedenheit wirft einige Fragen bezüglich künstlerischer Integrität und schöpferischer Konsequenz auf, die zu beantworten ich mir zwar nicht anmaßen will - andeuten möchte ich sie aber.

Wie also spielt John Tchicai heute? Der Saxophonist, der am 17. September im Rahmen eines Orgelimprovisationskonzertes in der Harverstedter Johanniskirche auftrat, stellte sich dem Publikum zusammen mit den DDR-Musikern Günter „Baby“ Sommer, Percussion, und Hans-Günther Wauer, Kirchenorgel, vor. Sofort wurde deutlich, daß Tchicai, der nach mehrjähriger Pause nun wieder häufig mit wechselnden Partnern konzertierte, auch heute kein bißchen vom Vertrauen auf die Mitteilungskraft des spontan Improvisierten abgewichen ist. Man erlebte echte Kommunikation zwischen drei gleichwertigen Partnern, die auch unter recht ungünstigen akustischen Bedingungen sensibel aufeinander hören und reagieren, wobei Wauers Orgelspiel meist als Bindeglied zwischen den Polen Saxophon und Percussion fungierte. In ihrem nur vierzigminütigen Auftritt exponierten die Musiker eine ungeheure Bandbreite klanglicher Ausdrucksformen: zwischen quasiarchaischen Schreien und Spiritual-Zitaten, zwischen Free-Jazz-Eruptionen und subtil gestalteten Klangflächen blieb kaum ein Register musikalischer Expression unberührt. Dabei soll gar nicht geleugnet werden, daß auch eine so vielseitige Musik Durststrecken kennt: etwa, wenn Tchicai zu lange an Ostinato-Figuren festhält, ohne daß diese aufgegriffen oder weiterentwickelt würden. Aber die Direktheit und Unverbrauchtheit des Spiels, das immer neue, unvorhersehbare Wendungen nimmt, entschädigt für diese Risiken jeder freien Improvisation.

Bei Tchicai fasziniert seine immer spürbare künstlerische Integrität, die Intensität

des Ausdruckswillens, die die Mittel nebensächlich werden läßt: Ob er nun das Tenorsaxophon (das er seit kurzem dem Alt vorzieht), eine einfache Holzflöte oder seine Stimme einsetzt, immer wird es durch die Eindringlichkeit des Tons zur direkten Projektion von Persönlichkeit.

Wie anders aber präsentierte sich Archie Shepp zwei Abende später: bei seinem Auftritt in der „Fabrik“ gab er sich als gutgelaunter Entertainer, der dem Publikum Klassiker der Jazz-Moderne servierte. Das Extremste, das er seiner großen Zuhörerschaft zumuten wollte, war sein ebenfalls schon klassisches Rezitationsstück „Mama Rose“, sonst blieb es beim Rückgriff auf allzu bewährte Evergreens wie „A night in Tunisia“, „Round midnight“ und „Giant steps“.

Nun wäre es sicher ungerecht, Shepp damit als Gegenpol zu Tchicai, als Reaktions- und kommerzsüchtigen Verräter der Free-Ideale abzustempeln. Denn natürlich macht dieser große Musiker etwas Besonderes aus den zum Teil sehr abgenutzten Stücken: Seine unkonventionelle Phrasierung, seine jähen Sprünge zwischen Ben Webster-Hauchigkeit, aggressiven Ausbrüchen ins Überblasregister und verwischten Skalenfiguren prägen auch bekannten Standards einen persönlichen Stempel auf; sein Saxophonspiel - besonders auf dem Tenor - ist noch immer so einmalig, daß es eine Freude ist, ihm zuzuhören, zumal, wenn er mit zwei weiteren hochkarätigen Solisten (Lester Bowie, Trompete, und Urszula Dudziak, Gesang), auftritt und von einer aufmerksamen und vitalen Rhythmusgruppe (Horace Parian, Klavier, Essiet Okan Essiet, Baß, und Don Mumford, Schlagzeug) unterstützt wird. Und man weiß ja, daß Shepp sich schon immer auf die Tradition schwarzer Musik berief, daß er Ben Webster und Don Byas verehrt, daß er seit eh und je Ellington-Titel in seinem Programm hatte.

Dennoch muß man fragen: macht er es sich nicht zu einfach? Die Rede vom Bewahren afroamerikanischer Musikkultur (die ja mittlerweile auffällig viele ehemaligen Innovatoren im Munde führen) kann leicht zur bequemen Ausrede fürs Ausruhen beim Bewährten, für Mangel an Risikofreude und innovativer Phantasie verkommen - besonders, wenn es beim bloßen Abspielen der Klassiker bleibt, wenn diese nicht als Ausgangspunkt für neue Wege, als Kontrast und Korrektiv zeitgemäßen musikalischen Ausdrucks verstanden werden.

Archie Shepp nur noch als Gralshüter des (schwarzen) Mainstream? Das wäre schade. Ein interessantes, aber wohl leider utopisches Gedankenspiel: eine musikalische Neubegegnung von Tchicai und Shepp...

Peter Wilson

Johnny Hartman starb am 16. September im Alter von 60 Jahren im New Yorker Sloan-Kettering-Hospital an Lungen-Krebs. Der Sänger gehörte Ende der 30er Jahre zum Earl Hines Orchester, später, 1947/48 sang er mit der Dizzy Gillespie Band und in den 60er Jahren nahm er mit John Coltrane eine Platte auf.

Paul Quinichette, den man Vice-Prez nannte, weil er nach Ton und Phrasierung dem Prez des Tenorsaxophons, Lester Young, sehr nahe kam, ist am 25. Mai an den Folgen einer Nierenerkrankung im Alter von 62 Jahren in New York gestorben. Quinichette, der als Tenorsaxophonist u. a. mit Louis Jordan, Lucky Millinder, Hot Lips Page, Count Basie, Benny Goodman, Nat Pierce und Sammy Price gespielt hat, sollte in diesem Jahr mit den Basie Alumni auch nach Europa kommen.

Bernd Konrad erhielt für seine „Marilyn Musik zu keinem Film“ den ersten Preis der American Friendship Cooperation, der mit 5000 Dollar dotiert ist und einen Kompositionsauftrag für die New Yorker Philharmoniker einbezieht.

Big Fletchit, der am 2. Mai 1916 als Owen Campbell in Panama geboren wurde, starb am 15. September in Düsseldorf. Der Schlagzeuger war 1948 gemeinsam mit dem Pianisten George Maycock mit einer Big Band nach Deutschland gekommen. Als sich das Orchester 1953 auflöste, gründete Pianist George Maycock seine Chic Combo, in der Boogie Sergrants Trompete, Wilton Gaynair Tenorsaxophon und Noel Gillespie Bass spielten, musizierte später im Trio mit Maycock und arbeitete nach Maycocks Tod im Jahr 1979 mit dem Bassisten Ali Haurand oder mit eigener Gruppe.

Big Fletchit f mit Wally Böcker am Baß

Foto: Lubej prints



In New York gestorben: Johnny Hartman

Foto: Joe Alper

Willie Bobo starb Ende September im Alter von 49 Jahren in seiner Wohnung in Los Angeles an Krebs. Der am 28. Februar 1934 in Spanish Harlem unter dem Namen William Correa geborene Percussionist und Sänger arbeitete zuerst als Sideman in lateinamerikanischen Gruppen und Jazzformationen, bevor er 1966 in Los Angeles eine eigene Band aufstellte. Bobo hatte 1970 mit seiner gesungenen Version von „Dindi“ einen Hit und wurde auch bekannt durch seine Mitwirkung in der Bill Cosby comedy Fernsehserie.

Altjazzer Jeff Palme gestorben

Am 31. August verstarb in Österreich nach längerem, schwerem Leiden der Pianist und Sänger Jeff Grumbach-Palme. Palmes Jazzaktivitäten begannen in der zweiten Hälfte der Dreißiger Jahre, als er zum Kreis des etwas älteren Saxophonisten Hans Koller stieß. Mit Koller spielte der junge Jeff Palme in der Nobeltanzschule Crombe-Klein in Wien. 1938/39 gehörte die Koller-Band mit dem Trompeter Ernst Götz, dem Posaunisten Anton Götz, dem Saxophonisten N. Schimek, Hans Koller und Egon Rebernigg, dem Pianisten Jeff Palme, dem Bassisten N. Jeschek und dem Schlagzeuger Charlie Götz dem Zirkus Barlay an, mit dem sie Süddeutschland und die Tschechoslowakei bereisten. Während der Nazi Herrschaft in Österreich gehörte Palme zu den rassistisch Verfolgten, fand aber trotzdem Gelegenheiten, Jazz- und Tanzmusik zu spielen. Unter anderem gastierte er 1941 auch in Berlin, wo er kurzzeitig im Orchester von Heinz Wehner mitwirkte. Im Orchester von Arne Hülphers vertrat er den Leader, als sich dieser einer Blinddarmoperation unterziehen mußte. Später arbeitete Jeff Palme in Hamburg mit Joe Kristel und in Wien mit der Ferry Höndl-Band. In seiner Wohnung hielt Palme regelmäßig Jam-Sessions unter dem Motto „Däm-

Das 2. Internationale Seminar für Jazzpädagogik, das von der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Verbindung mit der Internationalen Jazz-Föderation und dem Verband deutscher Musikschulen durchgeführt wird, findet vom 13.-18. Februar 1984 in Trossingen statt. Es ist für Lehrer an allgemeinbildenden Schulen, bzw. Musikschulen, sowie für Leiter von Jazz-Ensembles gedacht. Der Unterrichtsplan umfaßt Instrumentalunterricht, Hörschule - unter Berücksichtigung der Stil-Entwicklung des Jazz, Basic-Improvisation, Percussion für alle, Jazz Pädagogik, Methoden, Unterrichtswerke, Ensembles und Big Band. Die Leitung des Seminars liegt in den Händen von Prof. Joachim E. Berendt, als Dozenten konnten gewonnen werden: Rudolf Dasek, Gitarre, J. Richard Dunscomb, Brass und Basic-Improvisation, Wolfgang Engstfeld, Reeds, Janos Gonda, Klavier, Kurt Maas, Jazzliteratur, Methodik, Birger Sulzbück, Schlagzeug, Willie Thomas, Brass und Basic-Improvisation. Berendt leitet die Hörschule unter Berücksichtigung der Stil-Entwicklung des Jazz. Am 18. Februar findet im großen Saal der Bundesakademie eine SWF-Jazz-Session statt, in deren Mittelpunkt Muhal Richard Abrams stehen wird, zudem werden sich ein oder zwei Gruppen aus Lehrern und Schülern des Seminars vorstellen. Kontakt: Bundesakademie, Postfach 110, 7218 Trossingen.

merstunde bei Jeff“ ab, an denen sowohl zur Wehrmacht eingezogene Frontsoldaten als auch jüdische „U-Boote“ und musizierende Fremdarbeiter, z. B. der französische Schlagzeuger Arthur Motta, teilnahmen. Gegen Kriegsende entging Palme, der auch der österreichischen Widerstandsbewegung angehörte, nur mit großer Mühe dem KZ. Nach Kriegsende war Palme nicht nur Mitbegründer der Artisten- und Musikergewerkschaft, sondern arbeitete auch mit den Big Bands von Herbert Mytten und Ludwig Babinski. In späteren Jahren betätigte sich der Jazzpionier als Schauspieler, Kabarettist, Werbefachmann und Buchautor. Ein autobiographischer Roman, in dem Palme auch das Jazzgeschehen der dreißiger und vierziger Jahre schildert, blieb vorläufig unveröffentlicht. 1970 rief Palme zusammen mit Erich Kleinschuster den „Jazzring Austria“ ins Leben, diese Organisation versuchte in einer Zeit, in der der Jazz in Österreich eine Krise durchmachte, die Aufgaben einer Föderation zu erfüllen. Die österreichische Jazzszene verlor in Jeff Palme nicht nur einen überaus begabten Amateurmusiker der Kriegs- und Trümmerjahre, sondern auch einen kunst sinnigen und versierten Jazzliebhaber der besten Sorte.

Klaus Schulz

Jazz News

Die Bop Cats gaben kürzlich im Schleswiger Dom-Gymnasium einen Lehrgang unter dem Titel „Jazz im Musikunterricht“, der vom NDR Kiel für das Fernsehen aufgezeichnet wurde. Bei der Gruppe, die derzeit aus dem Saxophonisten Matthias Schubert, dem Gitarristen Roland Bänkel, dem Vibraphonisten und Mundharmonikaspieler Hendrik Meurkens, dem Pianisten Klaus Berger, dem Bassisten Sten Linneberg und dem Schlagzeuger Arno Engelhard besteht, stieg dabei der 17-jährige Dom-Gymnasiast Thomas Heberer ein, der ein vielversprechender Trompeten-Newcomer ist.

Vera Auer, die aus Wien stammende, seit 1959 in New York lebende Vibraphonistin, gab mit ihrem Quintett im September ein Benefizkonzert zugunsten des Brattiboro Museum & Art Center am Marlboro College in Vermont. Dabei stellte sich auch das Quintett von David Amram vor. Bucky Pizzarelli trat zusammen mit seinem Sohn, dem Gitarristen John Pizzarelli jr. im Rahmen der „Highlights in jazz“ Serie im New Yorker Loeb Student Center auf. Mit den beiden Gitarristen spielten der Pianist Joe Bushkin, der Bassist Milt Hinton, der Schlagzeuger Bobby Rosengarden sowie als Gäste der Saxophonist Norris Turney und der Gitarrist Howard Alden.

Sonny Grey hat mit seiner französischen 17-Mann-Band eine Platte aufgenommen. Der Trompeter sucht Auftrittsmöglichkeiten mit seinem Quintett. Kontakt: Pascal Lair, 63 Bd. Marechal Juin, F-06800 J Cagnes-sur-mer, Tel. 20 26 99.

Brooks Kerr bestritt kürzlich im New Yorker Jazzclub „Greene Street“ eine Piano-Matinee mit der Musik von Cole Porter, Fats Waller und Duke Ellington.

Khan Jamal ist vom 3. November bis 8. Dezember in Europa auf Tournee. Der Vibraphonist kommt allein und wird mit europäischen Musikern oder mit in Europa lebenden Amerikanern zusammenarbeiten. Kontakt: Dag Haeggqvist, Sonet Records, Atlasvagen 1, Box 1205, S-181-23 Liningo, Schweden.

Al Jarreau wird die Rolle von Nat King Cole in einem von Cannon Television produzierten Fernsehfilm übernehmen.

Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin, die vor einiger Zeit nach New York übersiedelt sind, werden Anfang 1984 ihre neue Band soweit haben, daß sie regulär arbeiten und auf Tournee gehen kann. Die T. A. L. T. Big Band veröffentlichte kürzlich auf ihrem eigenen Label Ascent eine neue Platte unter dem Titel „European memoirs“. Darauf sind Kompositionen enthalten, zu denen Toshiko durch Eindrücke auf ihrer zweiten Europatournee mit der Band inspiriert wurde. Es sind u. a. „Feast in Milano“, „Relaxin' at Zeil am See“ oder „Two faces of a nation“. Kontakt: Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin, 38 West 94th Street, New York, N. Y. 10025.

Elly Wright veranstaltet zusammen mit dem Wiener Volksbildungswerk am 11. November im Zentrum 22 in Wien ein großes Fest unter dem Titel „25 Jahre Showbiz“, bei dem sich die Sängerin mit ihren Friends vorstellen wird. Kontakt: Elly Wright, Waltergasse 3/2/10, A-1040 Wien.

Burhan Deal wird von Januar bis März wieder in Deutschland und der Schweiz auftreten. Der türkische Percussionist, Sänger und Saz-Spieler ist auch Mitglied der Family of Percussion. Kontakt: Face Music, Dorfstr. 29, CH-8800 Thalwil.

Warren Smith stellte sich kürzlich mit dem Composers Workshop Ensemble beim Chelsea Fest im Kelly Playground Park in New York vor.

Thomas Cremer wird ab Dezember wieder mit eigener Gruppe auftreten. Mit dem Frankfurter Schlagzeuger spielen u. a. der Gitarrist Peter O'Mara und der Bassist Heiri Känzig. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 06 11/51 54 92.

Stu Goldberg geht im Frühjahr und Sommer '84 erneut auf Europatournee. Dabei wird sich der Keyboardspieler am Konzertflügel, dem mit dem Atem kontrollierten Synthesizer sowie mit dem Computer vorstellen. Kontakt: Stu Goldberg, An der Gräfte 3, 4423 Gescher, Tel. 0 25 42/51 45.

Woytek Skowronski kann im nächsten Jahr sein 25jähriges Bühnenjubiläum feiern. Der polnische Boogie-Pianist und Jazz-Sänger legte bisher 7 Platten vor, darunter zwei Solo-LPs. Seine nächste Deutschland-Tournee ist für Februar 1984 vorgesehen. Kontakt: Karol J. Kaminski, Hildengudweg 7, 5000 Köln 80, Tel. 02 21/60 54 13.

Hans Kumpf besuchte vor kurzem erneut die UdSSR, wo er traditionsgemäß mit russischen Musikern Sessions in Moskau und Leningrad bestritt, die wieder mitgeschnitten wurden. Mit dem Klarinettenisten reiste Ilona Henz, die sich über die Rolle des Saxophons in der sowjetischen Musikausbildung informierte. Über ihre gewonnenen Erkenntnisse schreibt sie eine Examensarbeit an der Dortmunder Musikhochschule.

Gijs Hendriks hat mit seinem Quartett, zu dem der Pianist Stan Tracey, der Bassist Bert van Erk und der Schlagzeuger John Engels gehören, eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Kom hup loos“ erscheint. Sie enthält vier eigene Kompositionen des Saxophonisten sowie eine Interpretation von „Body and soul“.

Rachel Gould schrieb gemeinsam mit Helmut Kirchgässner eine Auftragskomposition für eine Jazz Matinee des Erwin Lehn Orchesters, die am 6. November im Südfunk Studio Villa Berg in Stuttgart stattfindet. Anschließend daran wird die Sängerin auf eine kurze Club-Tournee gehen. Kontakt: Rachel Gould c/o Weisel, Reuterallee 44, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/5 45 07.

Ali Claudi, hat unter dem Titel „Get it on“ seine fünfte Platte vorgelegt. Mit dem Gitarristen sind darauf zu hören: der Pianist Uli Stollenwerk, der Bassist Reinhard Glöder, der Congaspieler Axel Adams, die Schlagzeuger Uli Engels und Rolf Drese. Kontakt: Ali Claudi, Am Flugfeld 42, 4000 Düsseldorf 31, Tel. 02 11/40 42 78.

Axel Zwingenberger wird sich mit **Leopold von Knobelsdorff** vom 13.-17. Dezember im „Jazzland“ in Wien an zwei Pianos vorstellen. Der Erstauftritt der beiden Boogie Woogie Pianisten, die seit 1976 das „Two-Piano-Boogie-Spiel“ pflegen, war im Dezember 1982 im Jazzland so erfolgreich verlaufen, daß es alljährlich wiederholt werden soll. Kontakt: Leopold von Knobelsdorff, von Leibniz-Str. 10, 5042 Erftstadt, Tel. 0 22 35/31 80. **Richard Bargel** ist nach 5jährigem Südfrankreichaufenthalt wieder in die BRD zurückgekehrt und hat sich in Köln niedergelassen.

Der Slidegitarrist und Bluessänger arbeitet an einer neuen Platte. Kontakt: Concert Büro Rolf Schubert, Bonnerstr. 3, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 37 29

Orfeo, die im Großraum Hannover beheimatete Gruppe, die brasilianische Musik mit Jazzelementen verbindet, legte unter dem Titel „Agua do mar“ eine Platte bei Software Musik vor. Kontakt: Detlev Kraatz, Galgenbergstr. 20, 3200 Hildesheim.

Rainer Pusch kehrte im September nach einer 2jährigen, erfolgreich absolvierten Ausbildung am Berklee College of Music wieder in die BRD zurück. Der Tenorsaxophonist spielte in Boston u. a. mit der Phil Wilson Dues Band und trat regelmäßig im Ryles Jazz Club auf. Pusch arbeitet jetzt wieder mit seinem alten Quartett, das neben ihm aus dem Pianisten Klaus Wagenleiter, dem Bassisten Thomas Stabenow und dem Schlagzeuger Michael Kersting besteht, zudem gehört er zur Lothar Schmitz Energy Band. Kontakt: Rainer Pusch, Tel. 0 62 23/32 96.

Zipflo Reinhardt ging im Oktober mit seinem Quartett, das aus dem Wiener Pianisten Albert Mair, dem Bassisten Jimmy Woode und dem Grazer Schlagzeuger Erich Bachtrügl besteht, auf Tournee. Der Geiger bietet mit der seit 1980 bestehenden Gruppe zeitgenössischen Mainstream.

Das **Kemper-Oelemann-Filler Trio** wird ab Januar mit dem Wuppertaler Saxophonisten Wolfgang Schmidtke auf Tournee gehen. Kontakt: Christian Oelemann, Werth 58, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/55 44 41.

SOH, das Trio mit Alan Skidmore, Tony Oxley und Ali Haurand, unternahm im Oktober eine Tournee durch Norwegen. Im November wird das Trio nach Madrid reisen. **Salamander** wird im Dezember einige Konzerte in Deutschland geben. Anfang 1984 soll die dritte Platte der schwedischen Gruppe unter dem Titel „Juxtapositions“ erscheinen. Kontakt: amf-records, Pontstr. 121, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 40 92.

Wütrio hat sich neu formiert und spielt jetzt mit dem Trompeter und Flügelhornisten Robert Schulte Hemming, dem Bassisten Rudi Engel und dem Keyboardspieler Michael Harck. Das Trio weitet sich zuweilen auch zum Quintett aus und tritt dann unter dem Namen „Jazz und Rockmaschine“ mit dem Saxophonisten Klaus Böhre und dem Schlagzeuger, Percussionisten und Sänger Rudi Neuwirth auf. Die JRM wird im Januar auf Deutschlandtournee sein. Kontakt: Robert Schulte Hemming, Poolstr. 41, 2000 Hamburg 36, Tel. 040/34 64 86.

Peter Kowald hat ein DAAD-Künstlerstipendium für 1984 nach New York erhalten. Vorher wird Kowald im November und Dezember mit Heinz Beckers Transition, zu der Gerd Dudek und Barry Alt-schul gehören, Gastspiele geben. Kontakt: Peter Kowald, Luisenstraße 116, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/31 34 34.

Laboratorium, Jazz-Rock Gruppe aus Polen, unternimmt von Mitte bis Ende März 1984 eine weitere Europatournee. Kontakt: Face Music, Dorfstr. 29, CH-8800 Thalwil.

Seventh Avenue South, die New Jazz Gruppe, die sich in NRW einen guten Namen gemacht hat, wird im Januar auf Tournee gehen. Sie besteht aus dem Pianisten Christian Oelemann, dem Gitarristen Markus Fellermann und dem Schlagzeuger Peter Henschel. Kontakt: Christian Oelemann, Werth 58, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/55 44 41.

Saluti!, die aus Werne an der Lippe stammende Gruppe, die Jazz im Geist von Django Reinhardt spielt, hat ihr Instrumentarium jetzt um eine Mundharmonika, Percussionsinstrumente und E-Baß erweitert. Hand in Hand damit geht eine Erweiterung der Stilistik ihrer Musik, die jetzt auch Bebop, Modern Jazz und Latin Musik umfaßt. Salut!, zu der die drei Gitarristen Gerold Heitbaum, Theo Hegemann und Axel Schäfer, der Saxophonist Rüdiger Wilke und der Bassist Jo Fischer gehören, wird im November und Dezember auf Tournee gehen. Kontakt: Rüdiger Wilke, Kettelerstr. 6, 4712 Werne a. d. Lippe, Tel. 0 23 89/53 17 93.

Wilton Gaynair, Tenorsaxophonist der Peter Herbolzheimer Big Band, brach bei einem Auftritt des Orchesters in Saarbrücken zusammen und wurde ins Krankenhaus eingeliefert.

Podium Jam Session

Thema: „Jazz als Weltmusik“, Artikel von George Gruntz zum Jazz Fest Berlin 83 (JP 10/83) Richtigstellung: Die Gruppe „Duck & Cover“ geht auf die Initiative von Heiner Goebbels und Alfred Harth und Fred Frith zurück. Sie wurde erstmals für das Jazzfestival in Moers 83 durch die drei Initiatoren zusammengestellt und spielte auch auf dem diesjährigen ICA-Festival in London. Alfred Harth, Frankfurt

Kurse für Flöte, Gitarre, Percussion, Klavier in Burghausen

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen führt im Dezember wieder vier Jazzkurse durch, die vom 16.-18. Dezember dauern. Es sind dies:

170. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 26 für Gitarre, vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Instrumentalunterricht, Instrumentenkunde, Geschichte der Gitarre im Jazz. Dozenten: Wolfgang Ruß und Joe Viera.

171. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 26 für Percussion, für alle, die an Percussionsinstrumenten interessiert sind, also nicht nur für Schlagzeuger. Unterrichtsprogramm: Jazz-Rhythmen, latein-amerikanische, afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation, Schallplattenbeispiele. Dozenten: Gerhard Laber, Percussion, Joe Viera, Theorie. Geschichte.

172. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 6 für Flöte. Unterrichtsprogramm: Skalen, Arpeggien, Artikulation, Phrasierung, Dynamik, Tonbildung, Intonation, Improvisation. Dozenten: Axel Prasuhn, Flöte, Joe Viera, Geschichte der Flöte im Jazz.

173. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 10 für Klaviere, vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger. Kursprogramm: Tonbildung/Phrasierung, Jazzharmonielehre, Begleitung, rechte Hand, Improvisation, Erarbeitung von Stücken, Geschichte des Klaviers im Jazz. Dozent: Joe Viera.

Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 50,-, sie ist gleichzeitig mit der Anmeldung auf das Konto Nr. 47 716 BLZ 710 930 00 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8 263) zu überweisen. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Beim **Jazz Hoeillaart '83 Wettbewerb** für junge Orchester in Belgien erhielt das String Connection Quintet aus Polen den ersten Preis. Der zweite Preis ging an das Heavy Metal Sextet ebenfalls aus Polen, der dritte an das Dorado-Claudio Duo aus Frankreich, der vierte an die Ellen H. Band aus Holland, der fünfte an Bop-Art aus Ungarn. Den Preis für den besten Solisten konnte der Trompeter Waldemar Szymanski vom Heavy Metal Sextett entgegennehmen. Aufnahmen der 4 besten Gruppen werden demnächst auf einer Platte erscheinen.

Der **Preis der deutschen Schallplattenkritik**, zu dessen Vergabe sich 88 deutschsprachige Fachjournalisten zusammenschlossen, ging im Bereich des Jazz für das Jahr 1983 an die Schallplatte „Timbre“ von Lauren Newton (Hat Matics). Der Preis der deutschen Schallplattenkritik, 1963 gegründet, wird seit 1980 getragen von der Düsseldorfer Messegesellschaft NOWEA in Verbindung mit dem Deutschen High-Fidelity Institut.

Großer Jazzkurs 33 in Burghausen

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen führt vom 3. bis 7. Januar 1984 den Großen Kurs 33 durch. Dabei werden, getrennt nach Anfängern und Fortgeschrittenen, 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 und auch ganze Bands. Die Kursleitung liegt in den Händen von Joe Viera, Dozenten sind: Joe Viera, Theorie, Saxo-

phon, Ensemble, Reinhard Glöder, Bass, Arrangement, Ensemble, Heinrich Hock, Schlagzeug, Ensemble, Jochen Rose, Trompete, Posaune, Ensemble, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Ensemble, Richard Wiedemann, Klavier, Ensemble, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble. Der Anmeldeschluß ist der 10. Dezember, Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr von DM 120,- zu entrichten auf Konto Nr. 47 716 BLZ 710 930 00 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8 263).

Beim **6. Pop-Nachwuchs-Festival** der Deutschen Phonoakademie werden sich am 7. November im Stadttheater in Würzburg in der Sparte Jazz folgende Bands vorstellen: die Axel Fischbacher Group aus Düsseldorf, das Willers-Ullmann Duo aus Hamburg/Berlin, Up aus München, das Dorado-Claudio Duo aus Saarbrücken, das Steven Reich/Hendrik Meurkens-Quartett aus Hamburg/Berlin, die Z-Band aus Castrop-Rauxel und Palm Spring aus Kassel. Diese 7 Formationen wurden aus insgesamt 114 Jazz Bands von einem Jurypremium zur Teilnahme ausgewählt. Der Bayerische Rundfunk wird mit Fernsehen und Hörfunk die Veranstaltung aufzeichnen, hervorragende Leistungen werden von der Jury mit Förderpreisen ausgezeichnet. Eine Dokumentationsplatte des 6. Pop-Nachwuchs-Festivals, bei dem Formationen aus den Bereichen Folk/Lied/Song, Rock und Jazz mitwirken, wird dann von der WEA vorgelegt werden.



Stellt sich mit dem International Hot Jazz Meeting '84 in Europa vor: Sippie Wallace
Foto: Beryl Bryden

Jazz-Diagonale - unter diesem Titel wurde am 22. Oktober im Cäcilienaal in Oldenburg eine Veranstaltung durchgeführt, bei der die Formationen Lifeline, Crossing, Timeless, das Voss-Ignatzek Duo und Peter Finger/Florian Poser auftraten. Die Jazz-Diagonale ging über den Charakter eines reinen Konzertabends hinaus, da der Versuch unternommen wurde, das starke Engagement der Städtischen Musikschule in der Förderung von Talenten und Profis und in der Zusammenführung neuer Gruppen nicht nur „auf der Bühne“, sondern auch im Ausbildungsalltag zu zeigen. Rund um die Jazz-Diagonale orientiert sich daher der 10. Jazz- und Rockworkshop der Musikschule mit dreimal wöchentlich stattfindendem Unterricht. Kontakt: Stadt Oldenburg, Info-Zentrum, 2900 Oldenburg, Tel.: 04 41 - 2 35 26 98

Jazz in America ist der Titel einer Fernsehserie, die am 4. September anließ. Bisher sind vier Teile produziert, sie stellen Dizzy Gillespie, Max Roach und Gerry Mulligan vor. Der Produzent dieser Reihe ist Gary Keys, der sich schon 1976 mit seiner CBS Fernsehserie „Rompin', stompin', hot and heavy, cool and groovy all star jazz show“ einen guten Namen machte.

Big Band Jazz ist der Titel eines Plattenalbums, das 80 der wichtigsten Aufnahmen amerikanischer Big Bands vom Anfang ihrer Entstehung bis in die 50er Jahre enthält. Das Album erschien innerhalb der „Smithsonian Collection of recordings“ und enthält ein 48 Seiten starkes Begleitheft mit seltenen Fotos und Anmerkungen zur Geschichte der Jazz Big Bands von Günther Schuller und Martin Williams.

Sippie Wallace stellt sich vom 4. bis 15. Januar im Rahmen des International Hot Jazz Meeting '84 in Europa vor. Mit zum „Meeting“ gehören die Bands von Chris Barber und Humphrey Lyttelton, Axel Zwingenberger und die Old Merry Tale Jazzband. Kontakt: d & p musicservice Klaus Meyer, Postfach 566, 2200 Elmshorn, Tel. 0 41 21 / 615 32.

Alberta Hunter stellte sich im September wieder im New Yorker „Cookery“ mit dem Pianisten Gerald Cook und dem Bassisten Vishnu Wood vor. Die 88jährige Sängerin, die im November vergangenen Jahres wegen eines Magengeschwürs ins Krankenhaus eingeliefert wurde und seitdem gesundheitliche Probleme hat, scheint wieder einigermaßen genesen zu sein.

Sasha Dalton bestreitet das One-Woman-Musical „Sasha! Sing Dinah!“, das im New Yorker Ballroom Cabaret gezeigt wird und ein Tribut an Dinah Washington ist. Der Produzent Woody King jr. zeichnet dafür verantwortlich. Sasha Dalton befaßte sich eineinhalb Jahre lang mit der Lebensgeschichte und der Musik von Dinah Washington, bevor die Show in der Öffentlichkeit gezeigt wurde.

Basin Street ist der Name eines Musicals, das im September im Henry Street Settlement's New Federal Theatre in New York uraufgeführt wurde. „Basin Street“, das Storyville-Musical, handelt von der Liebesgeschichte des schwarzen New Orleanser Pianisten Chauncey mit der kreolischen Nachwuchssängerin Yvette. Die Rollen von Chauncey und Yvette spielen Charles H. Patterson und Tamara Tunie. Die Lyrics der Songs schrieb Michael Hulett, der zusammen mit G. William Oakley auch das Buch verfaßte, die Musik stammt von Turk Murphy, der seit 3 Jahrzehnten in seinem Jazzclub „Earthquake McGoon's“ in San Francisco residiert.

JAZZ PODIUM

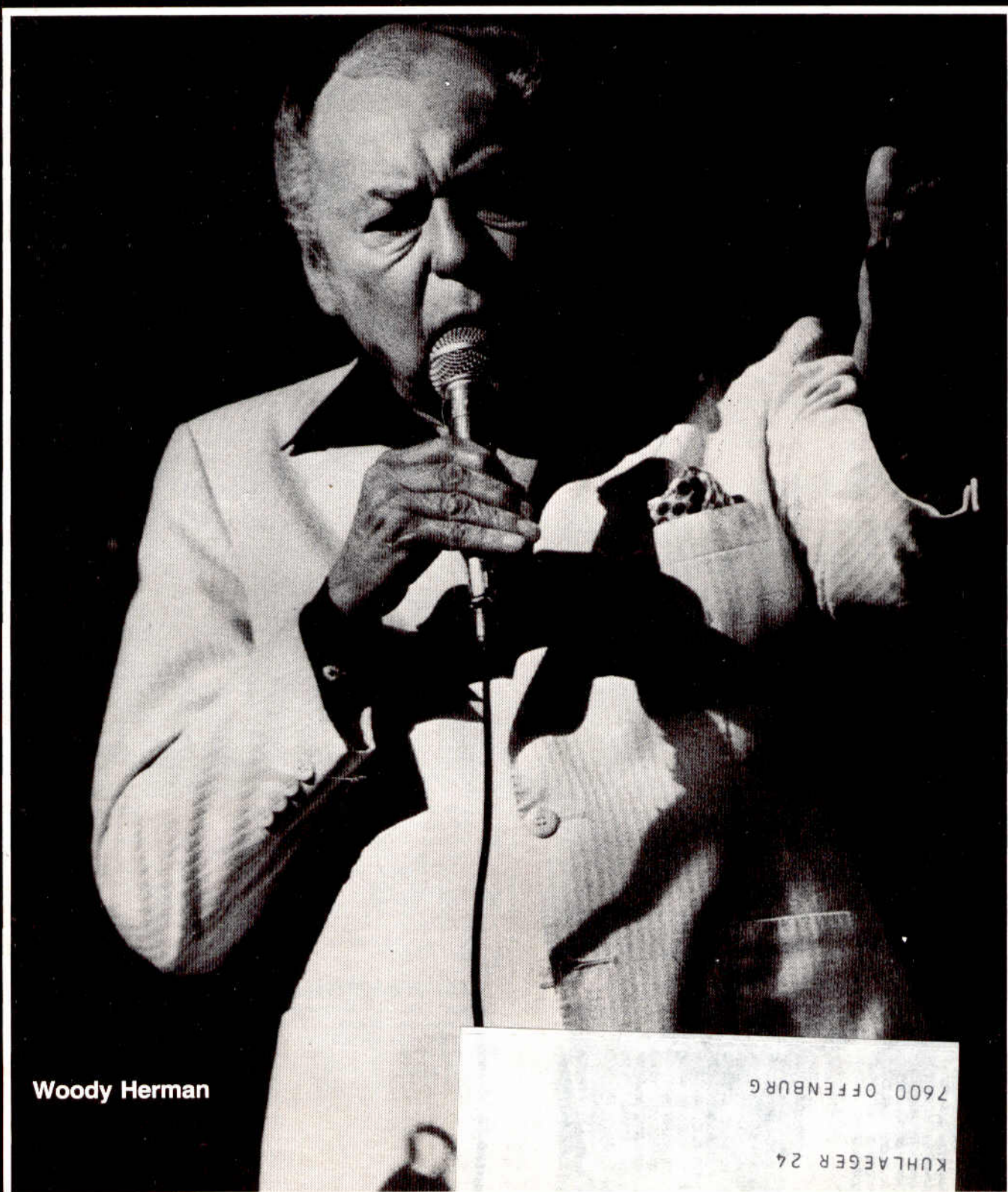
Nr. 12/XXXII Dezember 1983

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



Woody Herman

7600 OFFENBURG

KUHLAEGER 24

KIRNER, WILFRIED

02-46

901

6368203

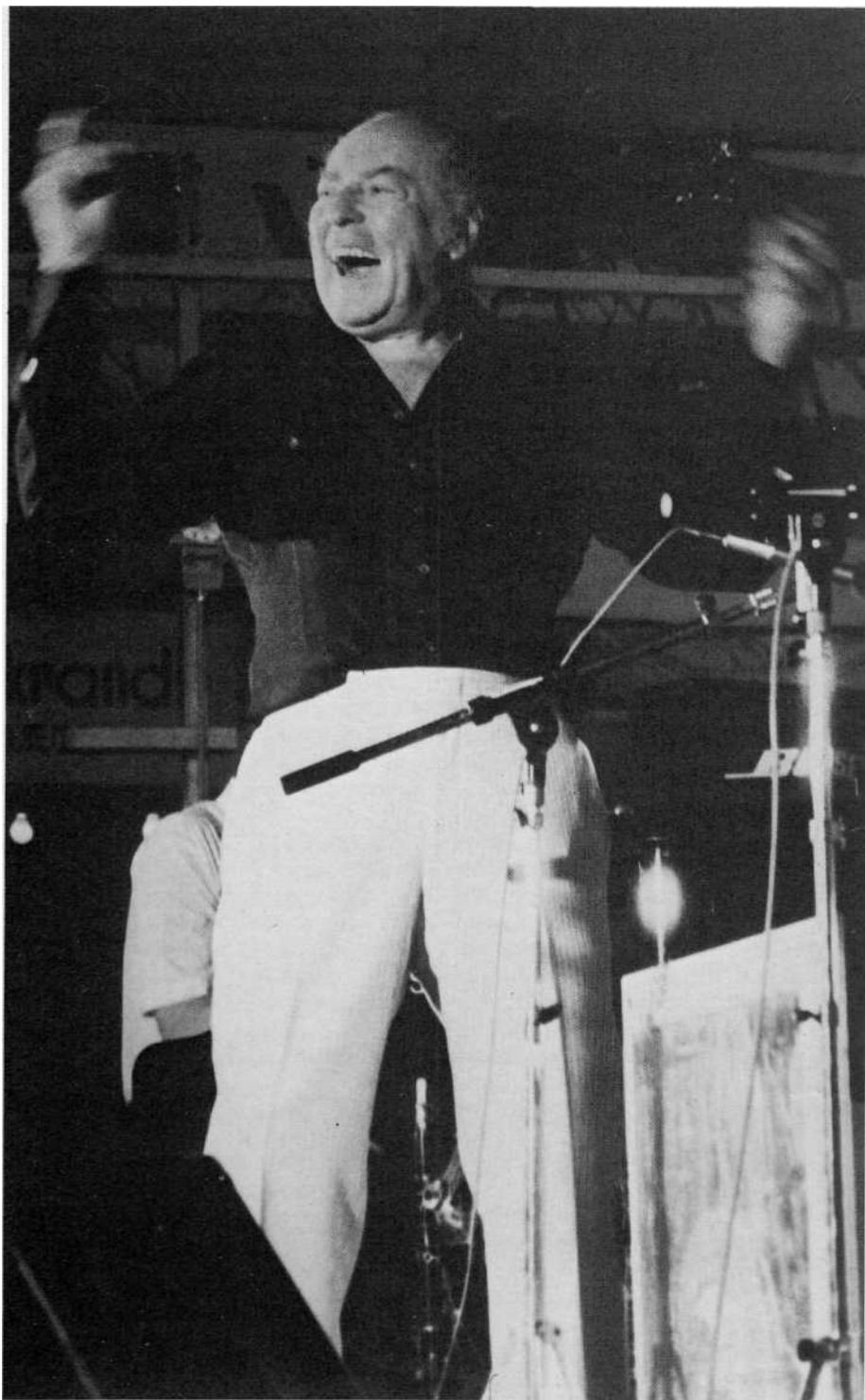


Foto: Manfred Rinderspacher

„Die Band ist mein Hobby“

Woody Herman

Neben Count Basie ist der 70jährige Woody Herman der einzige amerikanische Big Band Leiter, der sich ein ständiges Orchester leisten und mit ihm regelmäßig auf Tournee gehen kann. Herman erscheint bei den Auftritten seiner aus jungen Musikern formierten Band, auf der Bühne vital, energievoll und strahlend, doch zeigt sich die Kehrseite, wenn man Gelegenheit hat, ihn nach seinen Auftritten zu erleben. Dann wirkt er müde, abgespannt, sein Alter macht sich bemerkbar und der traurige Gedanke stellt sich ein, daß wohl die Ära der großen Bandleader bald zu Ende sein wird.

Wie verabredet traf ich Woody Herman nach einem Auftritt seiner Young Thundering Herd bei der Grande Parade du Jazz in Nizza an der Bar eines Nobelhotels. Dort saß er, in sich zusammengesunken, stand aber, als ich ihn ansprach, sofort höflich auf, führte mich zu einem Tisch, zeigte sich ganz als Kavalier. Als er erfuhr, daß ich aus Deutschland komme, wurde er sogar recht gesprächig, erzählte Geschichten aus der Vergangenheit, hielt auch nicht mit harter Kritik zurück. Auszüge aus diesem offenen Gespräch mit Woody Herman geben wir im folgenden wieder.

Gudrun Endress

„Mein Vater war auch Deutscher, ein geborener Herrmann mit zwei ‚r‘ und zwei ‚n‘. Vorname: Otto. An manche deutschen Ausdrücke erinnere ich mich noch gut. Als ich ein kleiner Junge war und tanzte und dazu sang, da rief er mir immer zu ‚lauter‘! Wir wären beinahe nach Deutschland zurückgekehrt, als ich noch klein war. Mein Vater betrieb eine Schuhfabrik in Milwaukee, er arbeitete auch als Designer für Herrenschuhe. Eines Tages bekam er aus Deutschland ein lukratives Angebot einen neuen Betrieb aufzubauen und er war schon entschlossen zuzusagen, aber meine Mutter, eine gebürtige Polin, sagte: ‚Mich bringen keine zehn Pferde nach Deutschland‘. Das war unser Glück, denn kurz darauf brach der Erste Weltkrieg aus und es gäbe keinen Woody Herman, wenn ich in Deutschland groß geworden wäre!“

„Vielleicht würden Sie ein Tanzorchester bei einer Rundfunkanstalt leiten und würden dem Glenn Miller Sound frönen!“

„Das wäre durchaus möglich. Aber nein, dazu bin ich zu freiheitsliebend. Glenn Miller war übrigens ein guter Freund von mir. Lassen Sie mich dazu etwas erzählen, es ist nicht lustig, aber wahr:

Wir saßen oft in einer Büro-Agentur in New York zusammen, zu der Zeit als er gerade seine Band gestartet hatte und ich hatte eine Musikkooperative mit Leuten, die ich kannte, aufgestellt. Fünf von uns kamen von der Isham Jones Band, dann verpflichteten wir noch andere Leute dazu. Glenn und ich hatten beide denselben

Agenten, der uns Engagements zu verschaffen suchte. Und wir mußten bei diesem Agenten immer im hintersten Zimmer warten bis wir vorgelassen wurden, wir waren die absoluten Schlußlichter. Eines Tages ärgerte sich Glenn schrecklich darüber, er war damals als Bandleader schon viel reifer als ich, auch älter. Ich nahm alles gelassen, denn mit der Kooperative trug ich nicht die ganze Last, die ganze Verantwortung. Ich versuchte mehr spielerisch, daß irgendetwas ins Rollen kam. Aber Glenn hatte bereits das Geld seiner Schwiegereltern, die ihre Farm beliehen hatten, in sein Unternehmen gesteckt. Auch hatte er von seinen Eltern Geld bekommen und bereits wieder verloren, hatte er doch damals schon zwei Bands gehabt, die überhaupt keine Erfolge zeigten. Erst im dritten Anlauf schaffte er dann diesen Riesenerfolg. Zuvor aber war er sehr bitter über seine Fehlschläge, denn er war ein großartiger Arrangeur, arbeitete für Teddy Powell, für Ray Noble und alle möglichen Orchester. Wenn sie eine Jazz-Aufnahme machten, holten sie Glenn, nicht um bei ihnen Posaune zu blasen, sondern um ein paar Stücke jazzgerecht zu erweitern. So gelang ihm z. B. eine jazzige Version des ‚Basin Street Blues‘. Von ihm stammte die Textgestaltung, (singt) ‚Won't you come along with me...‘. Ja das schrieb Glenn Miller. Er wußte, wo alles herkam. Auch als er dann seine großen Erfolge hatte, war er immer noch so bitter, daß er sich entschloß, eine Maschinerie aus seinem Orchester zu machen, die die größtmögliche Anzahl von Leuten beeindruckte. Und das gelang ihm auch: er konstruierte die größte Musik-Maschine aller Zeiten. Damals, als er die ersten großen Erfolge im Pennsylvania Hotel in New York erleben konnte, hatte ich Probleme mit der besagten Agentur. Ich wollte deshalb wechseln, hatte ich doch bereits bessere Angebote von zwei anderen Agenturen vorliegen. Die Tatsache, daß ich Glenn so gut kannte, daß wir zusammen gekämpft hatten und er es geschafft hatte, veranlaßte mich, ihn mit meiner Frau Charlotte eines Abends im Pennsylvania Hotel aufzusuchen und ihn um Rat zu fragen. Glenn spielte Musik wie immer, die langsamen Nummern waren viel zu langsam und die schnellen gingen ab wie ein Rennpferd. Ich sprach ihn darauf an und sagte: ‚Warum wählst du so extreme Tempi? Da entgegnete er: ‚Ich möchte nicht daß die motherfucker tanzen, sie sollen uns zuhören!‘ Das sagte über seine Einstellung zum Publikum schon genug. Als ich ihm dann meine Unentschlossenheit schilderte und ihm Einzelheiten der Angebote der beiden Agenturen unterbreitete, sagte er plötzlich: ‚Geh' doch bei mir unter Vertrag!‘ Ja, und das erwies sich dann ziemlich schnell als das Ende einer wunderbaren Freundschaft. Er ließ uns alle hängen, er hatte außer mir auch noch Claude Thornhill,

Charlie Spivak und weitere Bands unter Vertrag, aber er ging zur Armee und wir waren alle von Heute auf Morgen vergessen. Er war ein sehr bitterer Mensch.“
„Wissen Sie Einzelheiten über seinen Tod?“

„Aber sicher. Er war betrunken als es passierte. Die Musiker seiner Band erzählten es mir. Er und sein Colonel hatten die Angewohnheit, schon seit längerer Zeit den ‚enlisted men's club‘ zu besuchen und das obwohl er Major war. Glenn war sehr wütend darüber, daß er in der Armee Leuten gehorchen mußte, die zwar einen höheren Rang hatten als er, aber musikalisch totale Nietens waren. Und sie hatten darüber zu entscheiden, ob er dieses oder jenes mit seiner Army Air Force Band spielen konnte. Er wurde somit gezwungen, kommerzielle, grausam klingende Nichts zu spielen. Das Resultat war, daß er zu trinken begann, obwohl das strengstens untersagt war. Er wurde aber einfach mit seinem Schicksal nicht fertig. So schloß er sich an jenen bewußten Colonel an und die beiden sofften überall herum. Seine Leute trafen die beiden öfters in den Clubs und immer wieder reagierten Glenn und sein Freund ihren Haß dort am Bedienungspersonal ab. Am Vorabend des Tages, an dem die Glenn Miller Band nach Paris gehen sollte, beschlossen Glenn und der Colonel schon in der Nacht hinüberzufliegen und dort eine Party zu feiern. Er wurde dann von unserer eigenen Flak, von unseren Leuten abgeschossen. Niemand kann das freilich beweisen, aber es die Wahrheit. Die beiden flogen in die Nacht hinaus, um den Ärmelkanal zu überqueren, beide waren total betrunken, der Colonel war der Pilot. Die Bandmitglieder, die damals mit dabei waren, erzählten es mir.“

„Haben Sie mit Ihrer Band auch Glenn Miller-Musik gespielt?“

„Immer wieder haben mich Leute aus dem Publikum gebeten, ich solle doch ‚In the mood‘ spielen oder diese und jene andere von Glenns Erfolgsnummern. Aber das wollte ich nicht.“

„Und wie biegen Sie das ab?“

„Ich habe darauf ein paar vorgefaßte Antworten: ‚Wenn ich mich der Big Band im Himmel anschließe, dann spiele ich ‚In the mood‘, aber nicht vorher! Oder: ‚Ich spiele Woody Herman, ich kenne die Musik von Glenn Miller nicht!‘ Die Leute sind daraufhin recht ärgerlich, aber ich habe meine Ruhe. Sie können alle meine Jungs fragen, daß ich, wenn ich durch die Reaktion eines Bandmitglieds in Rage gebracht werde, durchaus dazu fähig bin, ihm ins Gesicht zu schlagen. Ich bin in dieser Hinsicht furchtbar böse, ja und dann drehe ich mich zum Publikum und lächle es freundlich an.“

„Wissen Sie, wie Glenn Miller dazu kam, seinen Saxophonsatz durch eine Klarinette führen zu lassen?“

„Ich meine, es war etwas, was er sich

bewußt ausdachte. Ursprünglich ließ er ja den Trompeter Pee Wee Erwin zum Saxophonsatz, eine Oktave darüber lead blasen. Es ist ein alter Trick, die Führungsstimme zu verdoppeln, also eine zweite Stimme eine Oktave höher über die andere zu setzen, das gibt einen volltönenden, voluminösen Klang, wenn die anderen vier Instrumente dazu eng gesetzt sind. Glenn war, wie ich schon sagte, ein großartiger Arrangeur, sonst hätte er niemals diesen Erfolg gehabt. Als er dann auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt war, verpflichtete er all die großen Arrangeure jener Zeit und wies sie genau an, wie sie ihre Arbeiten für seine Band zu machen hätten. Er hatte ja Finegan vom Team Sauter-Finegan und Billy May, einen der größten Arrangeure aller Zeiten, der auch während dieser ‚lush‘ Periode in Millers Band Trompete blies. Bobby Hackett holte er sich, nicht um im Satz zu spielen, sondern um nur hin und wieder einmal einen jazzigen Chorus zu blasen. Die halbe Nacht döste Bobby Hackett vor sich hin, dieses Herumsitzen war nichts für ihn, er war Trompeter mit Leib und Seele. Aber so ist es halt!“

Situation der Big Bands - heute

„Wie beurteilen Sie die Lage der Big Bands? Haben Sie noch Zukunft oder gehören sie der Vergangenheit an?“

„Ich weiß, was in unserem Lande vor sich geht, zumindest was die Situation an den High Schools und Junior High Schools betrifft. Ganz junge Menschen sind schon mit dem Big Band Jazz befaßt. Und jede nachfolgende Generation spielt noch besser.“

„Und wie sieht die geschäftliche Seite aus?“

„Die Industrie?! Die scheint aus Narren zusammengesetzt zu sein. Die Plattenfirmen werden im Großen und Ganzen von Juristen und Buchhaltern betrieben, die nichts von und über die Musik wissen. Wir hatten früher einmal kreative Menschen an den verantwortlichen Stellen in der Musikindustrie und ich habe die Hoffnung, daß das wieder einmal so sein wird, denn jetzt gehen die großen Plattenfirmen so eine nach der anderen den Bach hinunter. Ich glaube, daß die Jugend, die heutige und auch die nächste Generation darauf bestehen wird, ihre Musik zu spielen. Sie werden diejenigen sein, die die Fahnen der Big Band hochhalten. Denn sie tun all das, was sie tun, mit Freude, und sie machen es gut.“

„George T. Simon, der bekannte Big Band Spezialist, berichtete kürzlich im Deutschen Fernsehen ebenfalls, daß die Big Bands wieder zurückkommen und belegte das anhand von Beispielen. Es gibt also zumindest Anzeichen dafür.“

„Ja, zumindest kleine. Wir erfahren es immer wieder. Man verpflichtet uns auch für das Fernsehen und all die modernen

Dinge. Es muß sich also etwas tun. Wir haben über 200 Rundfunkanstalten in den USA, die Big Band Musik und gute Gesangssolisten senden. Für mich gibt es sowieso nur zwei Arten von Musik: gute und schlechte!"

„Ja, aber auf der anderen Seite ist eben das große Geld."

„Unglücklicherweise ist es so, aber es war eigentlich immer so. Als ich noch jung war, brachte auch schon schlechte Musik mehr ein als gute."

„Und warum entschieden Sie sich nicht für den Weg des Geldes?"

„Die Hoffnung, Geld zu verdienen, war nicht der Ausschlag dafür, daß ich mich mit der Musik beschäftigte. Ich wollte lernen, wie mir das nur irgend möglich war. Das war mein Ziel. Und ich dachte dann, daß ich auch mit meiner Musik Geld verdienen könnte, vielleicht auch ein wenig Erfolg haben würde. Und tatsächlich wurde ich ja auch sehr erfolgreich. Ich hatte in dieser Hinsicht zwei grandiose Jahre - von insgesamt 46! Ich habe 2 Jahre lange sehr viel Geld verdient."

„In den 40er Jahren schon?"

„Ja, mit der First Herd, mit Stücken wie ‚Caldonia‘, ‚Apple honey‘ und diesen Dingen. Die Bebop Band der Jahre 1947, 48 und 49 war vom finanziellen Standpunkt aus gesehen dann alles andere als erfolgreich."

„In wieviel Exemplaren setzte sich etwa ‚Caldonia‘ ab?"

„Ich weiß nicht genau, ich habe ein paar Gold Records, aber die besten Verkaufsziffern erreichten die Platten, die man heute so gut wie nicht mehr hört. Der große Verkaufserfolg bei Columbia war ‚Laura‘ mit einem Gesang."

„Sie haben eigentlich nie ständig Gesangsstars in der Band gehabt, Sie singen meist selbst."

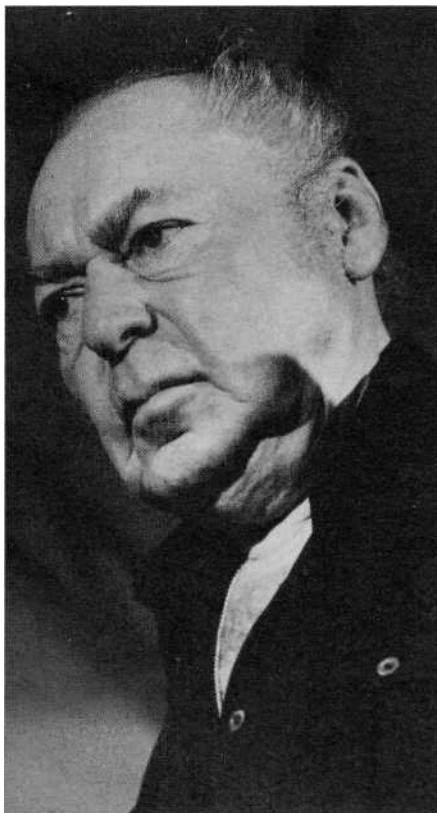
„Wenn ich mich danach fühle. Ich habe dieses Privileg und wenn mir danach zumute ist, dann gebe ich etwas zum Besten. Es sind ja heute nur ein paar Stücke im Repertoire, die ich singen kann. Ich hoffe, daß jetzt einige der alten Columbia-Aufnahmen wiederveröffentlicht werden. Ein alter Freund von mir, Ken Glance, der früher bei Columbia war und jetzt ein eigenes Label hat, versucht die Rechte für die Wiederveröffentlichung einer alten Platte zu bekommen, die ich 1954 mit Erroll Garner machte und die unter dem Titel ‚Sounds for tired lovers‘ vorgelegt wurde. Davon verspreche ich mir auch heute noch einen Erfolg, denn das Publikum findet an den verschiedensten Richtungen des Gesangs Gefallen."

„Hin und wieder singen Sie auch mal einen Blues. Wie kommen Sie zu diesem Blues-Feeling?"

„Durch viele one nighters im Süden der USA!"

„Sicherlich gibt es immer wieder Probleme mit der Big Band?"

„Probleme gibt es immer wieder aufs



Hatte mit seiner gesungenen Version von „Laura“ den größten Verkaufserfolg: Woody Herman Foto: Manfred Rinderspacher

Neue. Aber die Band ist mein Hobby, kein Business. Sie ist ernsthaft mein Hobby."

„Wenn das nicht so wäre, dann hätten Sie wahrscheinlich schon längst diese mühevollen Arbeit aufgegeben."

„Aber sicher! Doch die Band ist das, was ich am besten tun kann. Und ich bin der Ansicht, daß ich von dem, was ich tue, auch etwas verstehe und deshalb wäre es töricht, auf meine alten Tage noch ein anderes Betätigungsfeld zu suchen."

„Sind heutzutage die vorrangigsten Probleme mit der Band diejenigen, die daraus resultieren, daß die jungen Musiker nach kurzer Zeit wieder aussteigen wollen, um seßhaft zu werden, eine Familie zu gründen und deshalb ständig Neue gesucht werden müssen?"

„Die jungen Musiker vergessen dabei nur, daß sie dann, wenn sie seßhaft sind, keine musikalische Freiheit mehr haben, sondern die Musik spielen müssen, die ihnen andere vorschreiben. Wenn du etwa in Los Angeles lebst und dort ständig arbeiten willst, dann mußt du das spielen, was dir andere auftragen. Auch in New York ist es nicht viel anders. Wenn du ständig on the road bist, dann hast du die Gelegenheit zu spielen, was du willst."

Fehlschläge, Verlust

„Sie verspürten ja auch in den letzten Jahren den Wunsch, für einige Zeit des Jahres seßhaft zu werden, Sie haben sich beim Crescent City Club im Hyatt Regency in New Orleans sehr engagiert und hofften dort auf längere Sicht ein Domizil zu finden."

„Ich kann nicht sagen, daß ich darin allzu große Hoffnungen setzte, ich meinte, daß es einfach Spaß machen würde, es zu versuchen. Wie sich dann herausstellte, war es in erster Linie das schlechte Management, das die Sache zum Scheitern brachte. Wir versuchten es, aber zu diesem Zeitpunkt war die Sache finanziell schon nicht mehr tragfähig."

„Wie war der ursprüngliche Plan? Sie sollten etwa die Hälfte des Jahres dort spielen?"

„So lautete der ursprüngliche Plan, aber die Finanzierung des Clubs war zu jener Zeit, als wir dort anfangen zu spielen, schon desolat. All das Kapital, das sie besaßen, war schon ausgegeben. Es stellte sich dann heraus, daß das Geschäft viel besser ging als wir dort spielten. Es war also ein Fortschritt zu sehen, aber es war kein Geld mehr vorhanden, um das Objekt weiter durchzuziehen."

„Wie lange bestand der Club überhaupt?"

„Ungefähr ein Jahr. Ich sollte mit der Herd fünf, sechs Monate dort spielen, auf Tournee gehen und dann wieder zurückkommen."

„Waren Sie an diesem Unternehmen finanziell engagiert?"

„Nein, ich leistete nicht einmal eine Unterschrift und nur deshalb war ich dann auch in der Lage von heute auf morgen zu gehen. Meine Frau erkrankte und deshalb kehrte ich heim."

„Was bedeutet Ihnen Ihre Frau für Ihre musikalische Laufbahn?"

„Wir heirateten zur selben Zeit als ich die Band aufstellte - 1946. Sie war Schauspielerin und gab ihre Berufstätigkeit auf, um mir beizustehen. Das war's."

„Ist Ihre Tochter musikalisch aktiv?"

„Sie spielte Country Music, blue grass. Sie wohnt jetzt mit ihrer Familie in dem Haus, in dem ich mit meiner Frau lebte und insofern habe ich nach wie vor ein Zuhause."

„Sind Sie bereits Großvater?"

„Ja, meine Enkel sind schon 23 bzw. 21 Jahre alt. Mein Enkelsohn ist ein sehr guter Musiker, aber er möchte Songs schreiben, viel Geld verdienen."

„Trugen Sie sich mit dem Gedanken Ihre Band aufzugeben, als Ihre Frau starb?"

„Nein, es wurde dadurch noch wichtiger, daß ich arbeitete. Ich würde verrückt werden, wenn ich nur herumsitzen und nachgrübeln würde. Wir waren lange zusammen, zu eng verbunden. Wir trafen uns beide als wir 17 Jahre alt waren, heirateten aber erst mit 23. Es gab schwierige Zeiten, auch Eifersucht kam ins Spiel - all

das ist ganz natürlich im Lauf einer lang-jährigen Ehe."

„Jede Frau eines Musikers wird immer wieder die Erfahrung machen, daß die Musik die erste Liebe ihres Mannes ist."

„Ja sicher, aber solange wir beisammen sein durften, konnten wir immer noch miteinander lachen, konnten uns an den selben Dingen freuen. Ich meine, wir hatten etwas sehr Gutes, etwas Kostbares. Wir alle wissen aber, daß der Verlust der Lauf der Dinge ist."

„Ja, aber wenn der Verlust wirklich eintritt?"

„... dann ist es sehr schwer zu ertragen. Etwas anderes: Sie leben doch in Deutschland, sehen Sie Dusko Goykovich hin und wieder. Und was macht er?"

„Er lebt als Studiomusiker in München und stellt hin und wieder ein Jazz-Orchester auf, das natürlich keine Möglichkeit hat länger zu bestehen. Er steckt aber sehr viel Enthusiasmus und Mühe hinein."

„Ja, so ist es immer, das ist der Preis, wenn man an einem Ort bleibt. Glauben Sie, auch mir fiel es manchmal schwer immer unterwegs zu sein. Ich besitze dieses wirklich hübsche Haus in Südkalifornien, wir kauften es vor 37 Jahren und zusammengerechnet habe ich darin 37 Monate gewohnt. Im Schnitt bestimmt nicht länger als einen Monat im Jahr. Aber es ist trotzdem gut, dieses Haus zu haben, denn somit habe ich einen Ort, an den ich heimkommen kann. Wenn ich früher mal zwei Tage frei hatte, flog ich normalerweise nach Hause. Das Zuhause ist gut für mein Bewußtsein, meine Psyche."

„Ihre Frau hatte oft die Gelegenheit mit Ihnen zu reisen?"

„Sie reiste mit mir durch die ganze Welt, so lange sie keine gesundheitlichen Probleme hatte. Wir waren überall, in Afrika, Südamerika, wo auch immer."

„Wie oft machen Sie jetzt pro Jahr Pause?"

„Jetzt kann ich das machen, wann immer ich Lust dazu habe, aber ich versuche, die Band so viel wie möglich arbeiten zu lassen, denn nur so kann ich die Spieler halten."

„Wenn Sie neue Musiker in die Band bekommen, wer sucht sie aus? Werden Sie Ihnen von anderen empfohlen?"

„Normalerweise bespreche ich es mit meinen Bläsesätzen, wenn ich einen Trompeter, einen Posaunisten oder einen Saxophonisten brauche. Die Erfahrung hat gezeigt, daß sie mit guten Vorschlägen kommen. Meist ist der Ersatz brauchbar, nur ganz selten müssen wir jemanden nach Hause schicken."

„Bedauern Sie es, daß die meisten jungen Musiker Ihre Band nach zwei, drei Jahren verlassen und andere Aufgaben wahrnehmen?"

„Manchmal war das so, aber jetzt nach all diesen Jahrzehnten, in denen sich der selbe Vorgang immer wieder von Neuem wiederholt, bin ich eher auf die nächsten

Solisten gespannt, die in die Band eintreten, als daß ich den alten nachtrauern würde. Das ist ein merkwürdiger Sachverhalt, aber es ist die Wahrheit. Ich stelle auch immer weitere Verbesserungen bei den jungen Musikern fest."

„Es ist heute wohl nicht mehr machbar, berühmte Jazzsolisten in einer Big Band zu haben, das käme zusätzlich zu den enormen Transportkosten viel zu teuer?"

„Einmal das, zudem ist es so, daß wenn berühmt gewordene Solisten aus der Big Band Szene ausscheiden, sie hinterher nie mehr so gut passen. Wir sind eine sehr eng verzahnte Gruppe und mit älteren Männern würde alles viel nachlässiger werden. Ich weiß das nur zu genau, ich bin ein alter Mann!"

„Was bewahrt Sie davor, nachlässig zu werden?"

„Ich kann so sein wie ich will. Ich bin der Trainer! Das ist genau so wie beim Fußball. Ich bin der Trainer. Sie die Spieler."

„Wenn sich Ihre um zwei Generationen jüngeren Bandmitglieder beklagen, daß es für sie zu anstrengend sei, ständig auf Reisen zu sein, was antworten Sie Ihnen dann?"

„Wenn du wirklich der Musik ergeben bist, dann nimmst du all das klaglos in Kauf. Die Lehrer und Erzieher versuchen den jungen Musikern immer noch einzureden, daß ihr Ausbildungsziel das eines Studio-musikers sei. Ich frage: was für Studios, wir haben keine. Es gibt Räume, in denen Aufnahmen gemacht werden können, das ist alles. Die Filme haben keine Studios mehr, das gehört alles der Vergangenheit an."

Jeder schaufelt sein eigenes Grab

„Sie- sind deutlich ein Leben lang Ihrer inneren Überzeugung vom Musikmachen treu geblieben, haben Sie jemals einem Kollegen, der etwa in den Kommerz abtrifftete, etwas Kritisches gesagt?"

„Oh nein, jeder soll das tun, was er tun möchte. Jeder schaufelt sich sein eigenes Grab! Wenn du nicht sensitiv genug bist zu erkennen, was du falsch machst, dann verdienst du auch nichts anderes als dir das Grab zu schaufeln. Ich bin ein harter Deutscher - nicht wahr?!; Mein polnisches Blut mütterlicherseits macht mich noch härter."

„Wissen Sie, daß es im Dritten Reich in Deutschland nicht erlaubt war, Jazz zu hören, vor allem von den jüdischen Musikern. Doch bei einigen, etwa bei Artie Shaw alias Arthur Shaw, fand die Reichsmusikkammer das nicht heraus."

„Wenn Sie Artie Arschawsky jetzt sehen könnten, würden sie keinen Moment daran zweifeln. Er sieht aus wie ein alter jüdischer Agent. Er kam vor ein paar Jahren einmal ins 'Metropole', um mich zu sehen und er saß ganz nahe vor mir, so nahe, daß er mich fast hätte berühren

können und er winkte mir mehrmals zu. Ich grüßte freundlich zurück, hatte aber nicht die geringste Ahnung, wer es war, ich dachte er wäre ein Agent, der mich irgendwann irgendwohin gebucht hätte. Artie war ein gutaussehender junger Mann, jetzt kennt man ihn kaum mehr mit seinem kahlen Schädel und seinen dicken Brillengläsern."

„Was macht er jetzt aus seinem Leben?"

„Er sagt, er sei Schriftsteller von Fiction-Büchern. Er publizierte aber nur ein Buch, das mir bekannt ist, und das ist geradezu schrecklich, die 'Cinderella'. Ich sehe ihn jetzt oft in Californien, denn wenn wir spielen, kommt er dort häufig zu unseren Auftritten. Er kommt, um uns zu hören. Ich weiß nicht warum."

„Er hat Zeit."

„Er vergeudet seine Zeit. Ich sagte eines Abends zu ihm: 'Bist Du denn gar nicht daran interessiert, Dich wieder einmal mit der Musik zu betätigen?' Da winkte er nur ab. Ein komischer Kerl, wie alle Genies."

„Verfolgen Sie die Arbeit der neueren Big Bands? Was halten Sie etwa von Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin?"

„Toshiko Akiyoshi ist eine sehr talentierte Frau, aber meiner Ansicht nach experimentiert sie immer noch. Es dauert wohl noch einige Zeit, bis sie für sich den richtigen Platz findet. Es tut mir leid zu sagen, daß ich bei ihr bislang keine Größe sehe. Verstehen Sie mich richtig, ich habe ihr gegenüber keine feindseligen Gefühle, aber sie beeindruckte mich niemals - abgesehen von ihrem Spiel in früheren Jahren, als sie Bebop bot, da gefiel sie mir gut. Ich meine, daß ihr Charlie Mariano, mit dem sie damals verheiratet war, mehr beigebracht hat als sie seither lernte. Einige Frauen brauchen einen solchen Mann. Aber jetzt ist sie es, die jemanden auf die Beine hilft. Ihr Mann, Lew Tabackin, spielt allzu viele Töne in einem einzigen Chorus, es kommt mir vor wie ein Maschinengewehrfeuer."

„Toshikos Anliegen ist ihr heimatliches Erbe. Sie will Elemente der japanischen Musik in den Big Band Jazz einbeziehen."

„Sie bezieht Elemente der japanischen Musik in ihre Kompositionen ein, aber ich bin der Ansicht, sie gehören nicht in unsere Musik, den Jazz. Ich erinnere mich noch an sie, als sie ein junges Mädchen war, auf die Berklee School in Boston ging und damals, meine ich, war sie eine bessere Musikerin, sie war ganz im Bebop zuhause."

„Nun, der Bebop prägt doch auch Toshikos Big Band Musik in starkem Maße."

„Ich kann überhaupt nicht viel in ihrer Musik finden. Das ist meine ganz offene Meinung. Sie sollte Ellington studieren. Wenn sie sich aber schon mit ihm beschäftigt, dann hat sie noch nicht wirklich zu ihm gefunden. Es macht für mich keinen Sinn, vorbespielte Bänder und Live-Musik zusammenzumischen, so wie sie es macht. Hin und wieder macht sie et-

was, was Wert besitzt, aber ich glaube, daß sie noch nicht einmal die Oberfläche dessen angekratzt hat, zu was sie fähig ist. Man braucht auch sehr viel Ego, um solche unendlich langen Soli zu spielen wie das Lew Tabackin tut. Und nicht viele Musiker haben wirklich die Fähigkeit dazu."

„Manchmal erscheinen auch die Choruse von Sonny Rollins zu sehr in die Länge gezogen."

„Er scheint ‚carried away‘. Er spielt für die Tische, er ist ein strolling Saxophonist. Coltrane ließ jedermann spielen. Er konnte Wesentliches in seinen Soli aussagen. Aber es gibt heute immer noch allzu viel Musiker, die es für wichtig erachten, schwerverständlich zu spielen. Du kannst mit Miles anfangen und weitermachen . . . Miles vergeudete viele seiner Fähigkeiten, bot bullshit. Das ist eine Schande, denn dieser Mann verfügt über alles, was sich ein Musiker nur wünschen kann. Jetzt scheint er wieder zu seinem ‚act‘ zurückgekehrt."

Projekte, Pläne, Ideen

„Kürzlich äußerte Jimmy Giuffre in einem Gespräch, daß er der Ansicht sei, daß die Entwicklung der regulären Jazz Big Band nicht weiter vorwärtsgetrieben worden sei als schon zu jener Zeit der ‚Four brothers‘. Ist das auch Ihre Ansicht?"

„Oh nein, ich glaube es gibt sehr viele verschiedene Richtungen des Big Band Jazz und sehr viele verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung. Zu jener Zeit, als er die ‚Four brothers‘ und einige andere Dinge für mich schrieb, waren seine Arbeiten recht frisch und in der damaligen Zeit auch sehr verschieden von all dem, was es gab. Aber heute gibt es einen enormen Sound. Bill Hollman hat die Entwicklung weitergeführt, auch einige andere Leute, die für mich schrieben, Neal Hefti, Ralph Burns, John Oddo. Sie alle vertreten eine andere Richtung, stehen für eine Weiterentwicklung. Die Four brothers waren sehr junge Leute damals, jeder war auf seine Weise sehr talentiert und jeder war ein komplettes Individuum. Zoot Sims und Stan Getz waren voneinander immer total verschieden und sie sind noch immer ständig verschiedener Meinung. Sie sind das genaue Gegenteil. Zoot war ein fröhlicher Mensch, Stan war immer unzufrieden, er hatte auch in jungen Jahren ernsthafte Probleme mit Drogen. Zoot hatte auch seine Probleme, aber nicht in so starkem Maße. Er konnte beachtliche Mengen trinken!"

„Warum übernahmen Sie nicht die vier Tenoristen der Gene Roland Band mit Jimmy Giuffre? Warum nahmen Sie nur 3 davon und fügten ein Baritonsaxophon hinzu?"

„Meine Four brothers waren immer 3 Tenorsaxophonisten und 1 Baritonsaxo-



Woody Herman: „Es wäre vermessen zu denken, man hätte ständig ‚a ball‘“

Foto: Manfred Rinderspacher

phon, Serge Chaloff spielte das Bariton. Das gab mir mehr Versatilität. Wenn ich drei Tenoristen und einen Baritonsaxophonisten habe und mit ihnen Altsaxophon im Satz blasen kann, dann klingt somit der Saxophonsatz wie der anderer Big Bands auch."

„Sie duldeten nie einen Altsaxophonisten neben sich in der Band?"

„Nein, denn ich spiele nicht gut genug! Das wäre ja, wie wenn Duke Ellington einen zweiten Pianisten in die Band geholt hätte."

„Es gab Zeiten, da spielten Sie so gut wie nicht Klarinette. Sie begründeten das, daß Ihnen bei all den Aufgaben, die die Big Band-Leitung mit sich brächte, die Zeit fehle, um zu üben. Aber derzeit spielen Sie wieder häufig Klarinette und weniger Alt- oder Sopransaxophon."

„An manchen Abenden greife ich gar nicht zur Klarinette, aber einige Leute im Publikum erwarten von mir, daß ich Klarinette spiele. Wenn ich Lust dazu habe, blase ich sie häufig. Kürzlich machte ich ein Album mit einem japanischen Klarinettenisten, Eiji Kitamura, er bläst wie Benny Goodman. Nur wir beide, die Rhythmusgruppe, wobei er eine Menge Töne spielte, wogegen ich mich beschränkte, hie und da ein paar Töne anzufügen. So ging es ganz prima."

„Wahrscheinlich werden Sie in den Kritiken lesen, daß Sie jetzt einen ganz modernen, sparsamen Stil entwickelt hätten."

„Das ist gut möglich! (lacht). Ich liebe es ja bekanntlich, mit verschiedenen Dingen zu experimentieren. Für Concord machte ich jüngst das Album mit den vier Tenorsaxophonisten, den ‚Four others‘, und ich hatte daran viel Freude. Es sind durchweg gute Musiker, jedoch aus den verschiedensten musikalischen Ären."

„Sind noch weitere Projekte für Concord-Platten geplant?"

„Es wird im Herbst noch eine Platte erscheinen, die wir in Japan aufgenommen haben, mit der Young Thundering Herd, Musik, die wir jetzt spielen. Ich habe dann noch Pläne, eine Platte mit Sal Nistico und James Moody zu machen, die ich gerne zusammen spielen lassen würde."

„Sind Sie auch der Ansicht, daß James Moody sehr unterbewertet ist?"

„Ja, das meine ich auch. Er ist ein sehr vielseitiger, guter Musiker und er wurde noch nie richtig präsentiert, ich hoffe ihn ‚at his best‘ herausstellen zu können. Das ist überhaupt das, was ich tun möchte: den Musikern die Chance zu geben, sich bestmöglich darzustellen. Ich würde auch gerne etwas zusammen mit meiner Band und Wynton Marsalis machen, zudem mit einem Sinfonieorchester. Ich habe auch einen Klarinettenisten im Auge, der in Kalifornien lebt, auf der Juilliard School ausgebildet wurde und sein Debut in der New Yorker Carnegie Hall gab. Sein Name ist Richard Stolzman, ein klassischer Musiker, aber ich habe in meinem ganzen Leben keinen Klarinettenisten wie ihn gehört. Er besitzt ein phantastisches Gehör und somit ist er in den verschiedensten musikalischen Verbindungen einsetzbar. Wir könnten interessante Dinge zusammen machen. Richard könnte eine Brücke zwischen Klassik und Jazz schlagen. Sie wissen ja sicherlich, daß Strawinsky für mich einmal ein Stück geschrieben hat und seit dieser Zeit träume ich von derartigen Unternehmungen. Die neue Agentur, die mich vertritt, garantierte im Vertrag Auftritte des Orchesters mit Sinfonieorchestern oder Pop-Orchestern. Jazz und Sinfonik - die bringen sich gegenseitig Geld. Das ist eine lohnende Verbindung. Ich habe da einige Ideen, aber sie brauchen Zeit, um durchgeführt zu werden. Wenn ich lange genug lebe, kann ich bestimmt noch einige verwirklichen. Das ist das Gute, beim Jazz, man kann arbeiten, so lange man lebt. Glauben Sie mir, daß all die Jungs, die zur Blütezeit des Rocks Geld scheffelten, dann, wenn sie in die Jahre gekommen sind, in einer Reihe stehen und darauf warten, daß sie etwas zu Essen bekommen. Das ist schon traurig. Ich hatte sehr viele gute Jahre, auch schlechte, aber ich kann zufrieden sein. Mehr kann man gar nicht erwarten. Es wäre vermessen zu denken, man hätte ständig ‚a ball‘!"

Back from the U.S.S.R.

Gary Burton und Chick Corea

berichten von ihren Eindrücken

Zum amerikanischen Unabhängigkeitstag 1982 gaben der Vibraphonist Gary Burton und der Pianist Chick Corea Konzerte in Moskau und Leningrad, freilich unter Ausschluß der großen Öffentlichkeit. Ein Jahr später weilte Gary Burton mit seinem Quartett wieder in der Sowjetunion. Hans Kumpf befragte im Juni die beiden Amerikaner nach ihren Eindrücken in der UdSSR.

„Gary Burton, wie ist Dein allgemeiner Eindruck vom Spielen in Rußland mit russischen Musikern?“

„Ich war jetzt zweimal in der Sowjetunion, letztes Jahr mit Chick Corea. Damit habe ich mich zum ersten Mal auf der russischen Szene vorgestellt. Meine ersten Eindrücke geben noch kein vollständiges Bild. Vor etwa einem Monat bin ich, zusammen mit meinem Quartett, von einer neuerlichen Reise zurückgekehrt. Dieses Mal bin ich mit noch mehr Musikern zusammengekommen, habe noch mehr mit ihnen gespielt, habe eine größere Bandbreite von Musikern kennengelernt und war überrascht, daß sie wirklich gut waren. Es war falsch, dies nicht zu erwarten. Die Musiker haben allerdings keine Gelegenheit zum Austausch mit der westlichen Jazzszene. Dies liegt an der Situation. Und ich nahm an, daß ihnen dies Grenzen setzen würde. Ich war wirklich angenehm überrascht, so viele gute Musiker und verschiedene Stilrichtungen zu finden.“

„Wo bist Du bei Deiner zweiten Tournee gewesen?“

„Wir haben fünf Tage in Moskau gespielt, ebensolange in Leningrad. In Moskau haben wir fünf Konzerte gegeben und Workshops mit den Musikern veranstaltet, davon einen in einer Musikschule. Dies war eine offizielle Schule für Musiker.“

„Wo hast Du in Moskau gespielt?“

„Beim Komponistenverband und im Spasso-Haus der US-Botschaft. In Leningrad sind wir in der Residenz des amerikanischen Konsuls aufgetreten. Das erste Konzert war nur für Musiker, genau wie beim Komponistenverband. Und es waren 400 Kollegen gekommen. An einem anderen Abend haben wir in einem kleinen Club gespielt.“

„War es genauso wie ein Jahr zuvor, also im Juli 1982, eine private Veranstaltung beim Botschafter?“

„Ja, denn das ist im Moment die einzige Möglichkeit für uns Amerikaner, in der

UdSSR zu konzertieren. Dies hat sich aber bereits in dieser Form etabliert. Auf unserer ersten Reise handelte es sich noch um ein Experiment, um die sowjetische Reaktion zu testen - und die war sehr positiv. Eine Dixielandband aus New Orleans war dort zu Gast im Frühjahr, und ich kam wieder mit meiner Gruppe im Mai. So hat es sich eingespielt, daß alle drei Monate ein amerikanisches Ensemble dort auftritt. Wir hoffen, daß ein neues Kulturabkommen zustande kommt, welches die Organisation öffentlicher Konzerte erleichtert.“

„Schon bei Deinem ersten Aufenthalt in Moskau spieltest Du mit Alexey Zubov, der sich mittlerweile in den USA aufhält, zusammen. Ich habe gehört, daß Ihr gemeinsame Schallplattenaufnahmen gemacht habt.“

„Stimmt. Die Aufnahmen entstanden während der ersten Woche nach seiner Einreise. Er kam im Januar 1983. Die anderen beteiligten Musiker waren Steve

Swallow, Baß, Mike Haymond, Schlagzeug, und Mick Goodrich, Gitarre. Ich weiß noch nicht, wann die Platte herauskommen wird. Die Aufnahme ist jedenfalls fertig.“

„Für welches Label?“

„Das weiß ich auch noch nicht so genau. Definitiv ist hier noch nichts.“

„Du erwähntest, daß die Jazzmusiker in der Sowjetunion sehr gut seien. Glaubst Du, daß sie wirklich eigene Kreativität besitzen?“

„Meiner Meinung nach ist das Potential vorhanden, aber die Musiker arbeiten unter schweren Bedingungen, weil sie zur übrigen Jazzszene keine Verbindung haben. Es ist schwer, originell zu sein, wenn man mit der Szene nicht in Verbindung steht. In gewisser Weise ähnelt ihre Situation derjenigen europäischer Jazzmusiker vor 25 Jahren, als die Domäne des Jazz die USA waren und alle Strömungen ungefähr zwei Jahre später Europa erreichten. Dies änderte sich vor ungefähr 10 Jahren völlig. Jazz wurde international, die europäische Szene wurde stark genug, um selbständig zu produzieren, dies trifft auch für Japan zu, der Austausch wird im wachsenden Maße bilateral. Ich glaube, die sowjetischen Musiker sind durchaus in der Lage, diesen Austausch mitzugestalten.“

Sie sind technisch sehr versiert; haben aber Schwierigkeiten, sich Instrumente, Ausrüstung, Noten und Schallplatten zu beschaffen, d. h.; die Musiker arbeiten äußerst hart um Dinge, die wir als selbstver-



Bedauert, daß die russischen Musiker unter schweren Bedingungen arbeiten, weil sie zur übrigen Jazzszene keine Verbindung haben: Gary Burton

Foto: Hans Kumpf

ständig hinnehmen, und von denen wir glauben, es wäre nichts dabei. Wenn man die entsprechenden Möglichkeiten schaffen würde, gäbe es sicher sehr gute Spieler unter den sowjetischen Musikern."

"Ich habe einen anderen Eindruck. Ich finde, in der Sowjetunion gibt es Stars, die in der westlichen Welt gar keine wären."

"Dies trifft für einige zu, aber gilt gleichfalls für einige europäische Musiker, die in den USA keine Stars wären. Es gibt jedoch heute europäische Musiker, die für die Staaten Bedeutung erlangt haben. Bei den sowjetischen Musikern wäre es sicherlich ähnlich. Der Pianist Nicolai Levinovsky ist hervorragend. Die sowjetischen Musiker sind auf dem Rhythmussektor ziemlich schwach. Das traf auch früher auf Europa zu. Aber es gibt einige ziemlich gute Saxophonisten: Alexey Koslov, Georgy Garanyan und Alexey Zubov. Das Rohmaterial, aus dem exzellente Musiker gemacht sind, ist jedenfalls da. Bei meinem ersten großen Aufenthalt ist mir das nicht so sehr aufgefallen. Beim zweiten Besuch habe ich es deutlich gespürt, daß den Musikern einfach die Möglichkeiten fehlen. Man kann nur so gut sein wie die Leute, mit denen man spielt. Wenn jemand mich fragt, was er denn tun soll, um besser zu werden, schlage ich ihm vor, er solle mit Musikern spielen, die besser sind als er selbst. Das ist die schnellste Methode, um zu lernen. Für einen sehr begabten Musiker ist es das Beste, in einer guten Gruppe zu spielen und von guten Leuten zu lernen. Und genau hier liegt das Problem der russischen Musiker. Ihnen fehlt die Gelegenheit, mit besseren Musikern zu spielen. Daher kommt es, daß der einzelne sich nur soviel weiterentwickelt, wie eben seine Umgebung. Es fehlt jedoch nicht an Entschlossenheit."

"Hast Du konkrete Pläne für eine neue Reise nach Rußland?"

"Eigentlich keine genauen, nächstes Jahr vielleicht. Für mich als amerikanischen Musiker ist es wichtig, jährlich, wenn möglich, in die Sowjetunion zu reisen. Bisher war es üblich, daß verschiedene Leute, z. B. Benny Goodman, Duke Ellington, nur einmal in Zeitabständen von 5 Jahren in die Sowjetunion reisten. Ich war der erste, der so eine Reise innerhalb kurzer Zeit zweimal gemacht hat. Vor meinem ersten Auftritt sah ich ins Publikum und kannte bereits viele Gesichter. Und es entstand das Gefühl eines kontinuierlichen Kontaktes mit westlichen Musikern. Es wäre gut, wenn mehr Musiker öfter die Sowjetunion besuchen würden, als dies bisher der Fall ist. Dies wäre eine der Verständigung dienende sehr erfreuliche und verdienstvolle Sache."

"Ich bin als gewöhnlicher Tourist nach Rußland gereist. Es war ein sonderbares Gefühl, Bänder schmuggeln zu müssen, die Klarinette im Koffer zu verstecken, nicht frei am Telefon sprechen zu können. Wie erging es Dir in dieser Hinsicht?"

"Für mich als Gast des Botschafters ging alles ziemlich einfach. Dadurch genoß ich etliche Privilegien. Ich konnte alle Instrumente ungehindert mitbringen. Der Botschafter hat das Recht, jeden seinen Wünschen entsprechend einzuladen. Und das kann dann nicht unterlaufen werden. Die Ein- und Ausreise verlief reibungslos. Das Zusammentreffen mit den Musikern war für uns problemlos, für sie jedoch nicht. Sie mußten vorsichtig sein. Das Klima ist jedoch mit jedem Besuch westlicher Musiker entspannter geworden. Die Funktionäre beginnen zu verstehen, daß das eine ganz gute Sache ist, die keinen Schaden anrichtet und eine gute Presse für die Musiker und sie selbst einbringt. Leningrad war in dieser Hinsicht strenger, stärker ideologisch orientiert und auf Korrektheit bedacht. Wir genossen dort weniger Freiheit und für die Musiker war es schwieriger, uns zu treffen. Viele Leningrader Musiker sind deshalb nach Moskau gereist, um uns dort zu sehen, weil sie wußten, daß sie das in Leningrad nicht würden tun können."

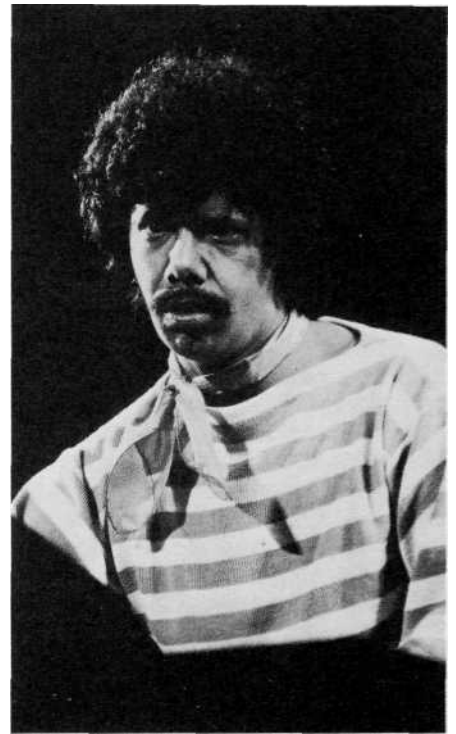
"Wo habt ihr in Moskau gewohnt?"

"Wir waren in der Botschaft untergebracht, und brauchten uns nicht um eine Unterkunft zu kümmern. Der Botschafter kann seine Gäste auch in Hotels unterbringen. Viele Dinge sind möglich durch die diplomatischen Privilegien. Wir hatten sicher dadurch mehr Freiheit, konnten mehr Zeit mit den russischen Musikern verbringen, wahrscheinlich noch mehr als die anderen amerikanischen Gruppen, die in den 60er und 70er Jahren als offizielle Repräsentanten in die Sowjetunion gereist sind, die ständig von den Funktionären eingespannt waren. Uns kann man eigentlich nicht mehr vorschreiben, was wir zu tun und zu lassen haben, weil wir Gäste des Botschafters waren. Wir sind hingegangen, wohin wir wollten, haben Leute zu Hause besucht."

"Wie ist die politische Meinung des Botschafters Mr. Hartman?"

"In meiner Gesellschaft hat er nie seine Meinung geäußert. Ich glaube, er ist ein Kunstliebhaber und -förderer. Er war Botschafter in Frankreich, bevor er sein Amt in Moskau antrat. Es muß ihn und seine Frau nach ihrer Ankunft sehr gestört haben, daß kein kultureller Austausch stattfand. Daher beschloß er, diesen Austausch selbst anzuregen. Unsere Auftritte waren das erste Experiment und es hatte einen solchen Erfolg, daß der Botschafter alle paar Monate Einladungen verschickt. Dies ist wohl die effektivste Methode, einen Dialog auf individueller Ebene über die Botschaft anzuregen. Die politische Lage ist ja sehr gespannt, und solche Sachen sind sehr hilfreich, um sich ins Bewußtsein zu rufen, daß wir alle Menschen sind und Gemeinsamkeiten haben."

"Chick Corea, ich habe in der Sowjetunion selbst schon erfahren, wie hoch ge-



Seine Komposition „La Fiesta“ gehört in der UdSSR zum Standard-Repertoire: Chick Corea Foto: P. G. Deker

schätzt Du dort bist - Deine Komposition „La Fiesta“ gehört auch in der UdSSR zum Standard-Repertoire. Nun warst Du persönlich dort. Wie wurdest Du aufgenommen?"

"Wie Gary schon sagte, war es eine sehr emotionale Sache, und zwar deswegen, weil wir nie Gelegenheit hatten, untereinander zu reden. Dieses eine Mal war es sehr aufregend, russische Musiker zu treffen. Wir machen alle das Gleiche, es ist beinahe ein Gefühl, als hätte man eine Familie, von der man die ganze Zeit nichts gewußt hat."

"Hast Du Pläne oder Einladungen für eine weitere Reise?"

"Der Botschafter wollte etwas derartiges organisieren. Falls es zustande kommt, wäre ich gerne dabei, um die Musiker, die ich kennengelernt habe, wiederzutreffen."

"Welche Musiker haben Dir am besten gefallen?"

"An die Namen kann ich mich nicht mehr erinnern. Nur an einen sehr guten Pianisten namens Nicolai Levinovsky, außerdem Leonid Tchizhik und den Trompeter German Lukyanov. Alexey Zubov gefällt mir sehr gut. Soviel ich weiß, war er einer der Pioniere."

"Hattest Du den Eindruck, daß man in Rußland gut über den Jazz informiert ist?"

"Es schien so, sie waren erheblich besser informiert, als ich angenommen hatte, und zwar über sämtliche Entwicklungen dieser Musik, die verschiedenen Stilrichtungen des Jazz."

Manfred Schoof Orchester in der DDR

Nicht nur der Wochentag ließ auf etwas Außergewöhnliches schließen. Das Jazzpublikum des Berliner „Hauses der jungen Talente“ kommt immer am Montag Abend, denn das ist der Tag für den Jazz. Doch am Donnerstag, den 13. Oktober, herrschte ein Andrang andersgleichen. Die Stuhlreihen, aber auch alle Parkettfußboden- und Stehplätze waren belegt. Die Attraktion im besten Sinne des Wortes: das Manfred Schoof Orchester, eins von fünf Konzerten dieses Orchesters in der Deutschen Demokratischen Republik (die anderen Stationen hießen Halle, Meerane, Rostock und Brandenburg). Jazz aus der Bundesrepublik Deutschland konnte man auf den Plakaten und dem vorzüglich gestalteten Programmheft lesen, und vor allem, man konnte ihn hören. Nun ist das zum Glück schon fast eine Alltagsrealität im Kulturleben und zwar in beiden Richtungen. Man kennt die Qualität von Musikern wie Schoof, Mangelsdorff, Brötzmann oder Schlippenbach ebenso wie die von Petrowsky, Sommer, Gumpert und Bauer aufgrund lebendiger Begegnungen. Doch die Tournee des Schoof Orchesters avancierte gewissermaßen auch zum diplomatischen, zum kulturpolitischen Ereignis, da sie auf hoher Ebene zwischen verantwortlichen Ministerien der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik arrangiert worden war und die Reihe der kulturellen Veranstaltungen dieser Art fortsetzte. Wie so oft kam auch diesmal dem besonderen Engagement Einzelner Bedeutung zu; Rainer Haarmann zu nennen, der schließlich nicht allein stand. All das bewegte sich davor oder dahinter. Auf der Bühne agierte schließlich ein Orchester mit Musikern, die durchweg als Solisten glänzten, eine All-Star-Besetzung ohne Star-Allüren, eine integriert spielende Big Band, die die schwierige

Dialektik von Individualität und Kollektivität in Klänge umsetzte. Die Handschrift von Manfred Schoof war unverkennbar, von ihm stammten auch fast alle Kompositionen und Arrangements (Ausnahme: „Touch“ von Eberhard Weber). Da war Sinn für Form zu spüren, für Ästhetik, die nicht ausgebastelt wirkt, sondern auf der Erfahrung Schoofs als spielender, nicht als nur schreibender Musiker beruht. So begann das Ganze auch mit einem Flügelhornsolo Schoofs, einer Intro, die schon all das erkennen ließ, was dann auch im Wechselspiel von Orchester und Solisten zu spüren war: die Balance von Freiheit und strukturierender Einflusnahme.

Schoof steht mit seinem Orchester in der großen Tradition der klassischen Big Bands, er schreibt und konzipiert Sätze, Riffs, Tutts mit all dem Wissen um das, was dem voranging, aber er bringt zugleich seine Erfahrungen als einer jener Musiker ein, die maßgeblich dazu beitragen, daß man heute vom neuen europäischen Jazz sprechen kann. Zu diesen Erfahrungen gehört nicht zuletzt das gleichberechtigte Zusammenspiel aller Musiker einer Gruppe oder eines Orchesters. Schoof wirkte hellwach und behielt stets den Überblick ohne eine Spur von autoritärem Gehabe. Aber nur so scheint es zu funktionieren, und nur so kann jene Spielfreude aufkommen, die sich als Stimmung schnell auf das Publikum übertrug. Das Orchester besteht aus Solisten, das wurde gesagt. Daher ist es auch schwer, fast unmöglich, jemanden herauszuheben. Schoof weiß natürlich, daß die Charaktere der einzelnen Musiker wesentlich zum Klangcharakter der Band beitragen. Getreu der (unausgesprochenen, aber musikalisch ablesbaren) Absicht, gute Traditionen und Neuerungen zu vereinen, hat er Musiker mit unterschiedlichem Erfahrungshintergrund zusammengeführt: solche, die vom Cool Jazz oder Bebop kommen ebenso wie „freie“ Spieler, Big-Band-Musiker und enge Weggefährten, große Namen und junge Leute, die im Umkreis seiner musikpädagogischen Einflusnahme selbst aktiv wurden und heute als Kölner Jazzhausinitiative e. V. mit der Jazzhaus-Big-Band und anderen Gruppierungen von sich reden machen.

Big Bands sind oft Schulen des Jazz gewesen. Auch in dieser Hinsicht ergibt sich ein Faden zur Tradition. All die verschiedenen Musiker einigen sich nicht auf kleinstem Nenner, kommen hier tatsächlich zusammen. Natürlich darf Gerd Dudek nicht fehlen, der Saxophonist des „historischen“ Schoof Quintetts, das Mitte der sechziger Jahre dem Neuen mit zum Durchbruch verhalf. Dudek kam im Orchester erst kurz vor Schluß aus der Reserve, aber dann eben mit allem, was man sich wünschen kann. Zu den eng mit Schoof

zusammenarbeitenden Musikern zählen auch Rainer Brüninghaus und Michel Pilz (sein in freie Gefilde führendes Baßklarinettensolo war für mich einer der Höhepunkte), Sigi Busch und der bemerkenswert junge und bemerkenswert dynamisch spielende Schlagzeuger Jo Thönes.

Wenn man gerecht sein will, muß man manchmal langweilig sein. Ich nehme letzteres in Kauf und nenne nun all die anderen guten Musiker des Orchesters: Uli Beckerhoff, Hermann Breuer, Stephan Diez, Martin Drover, Jon Eardly, Jon English, Joachim Fink, Bernd Lichtenfeld, Hugo Read, Joachim Ullrich, Tom van der Geld, Gerhard Veeck, Rainer Winter-schluden. Daß Schoof nicht nur konzipiert, sondern eben auch selbst spielt (und wie er spielt!), ohne sich nach vorn zu drängen, scheint mit für den Charakter des Orchesters typisch. Zu all den Genannten kamen noch drei große Namen und - was in diesem Fall mehr zählt - drei großartig mit dem Orchester spielende Musiker: Wolfgang Dauner, Albert Mangelsdorff und Eberhard Weber. Gewiß, die Special Guests wurden speziell einbezogen, aber sie wurden nicht der Band aufgesetzt oder gar entgegengestellt. Albert, der schon 1964 mit seinem Quintett und seither mehrfach, auch als Solist, in der Deutschen Demokratischen Republik gastierte, und Wolfgang Dauner, erstmals zu Gast, trafen sich in der Mitte des Programms zu einem Duo. Kein Zweifel, die beiden sind wahlverwandt in der Verbindung zur Tradition und zur Gegenwart, zu den swingenden Wurzeln des Jazz und auch (vielleicht unterbewußt) zu einer spezifisch europäischen Vorstellung von Klanglichkeit. Das nun wieder paßte fast nahtlos in das Gesamtprogramm.

Mit welcher Konzentration, Sachkenntnis, schließlich auch Begeisterung die Musik vom Publikum aufgenommen wurde, gehört zu den die Musiker besonders beeindruckenden Seiten dieser Tournee. Auf einem Empfang für das Orchester hielt Manfred Schoof eine kurze, bescheidene Rede. Er, der wie die meisten Musiker vieles einfach leger vereinbaren müsse, hätte sich gar nicht vorstellen können, wieviel Arbeit ministerieller Art notwendig sei, um eine solche Tour zustande zu bringen. Doch zurück zum Konzert. Schoof hat einmal gesagt: „Musik muß gut sein und sie muß aktuell sein.“ Orchester und Solisten (beides ist hier nicht voneinander zu trennen) hielten diesem Anspruch stand. Eine erfreuliche Anmerkung für alle, die dabei waren oder nicht dabei sein konnten: Die Firma Amiga/VEB Deutsche Schallplatten, Berlin, und das musikereigene Label Mood-Records, Stuttgart, planen die parallele Veröffentlichung des Mitschnitts vom Berliner Konzert.

Bert Nogük

Jazz aktuell

Getto-Tänze, Endzeitvisionen,
ferngesteuerte Flügel

Jazztest Berlin

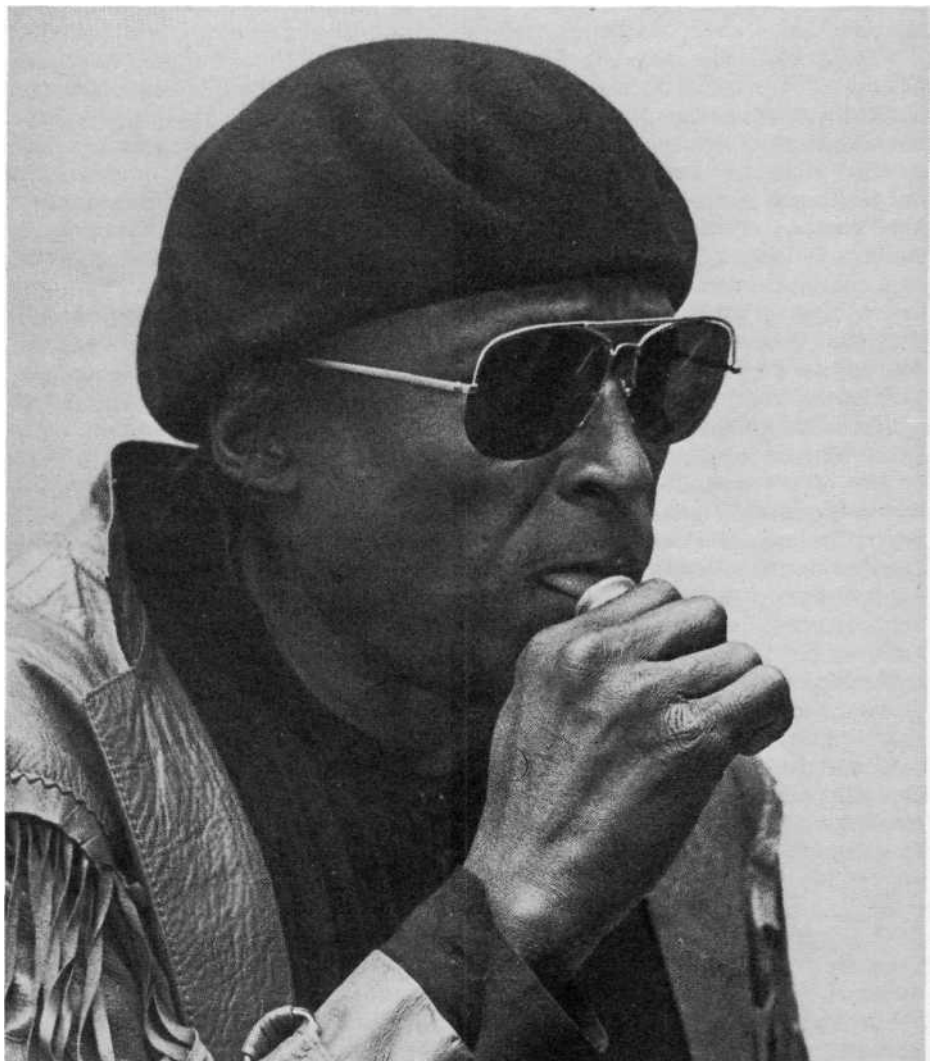
Das Berliner Jazzfest des Jahres 1983 darf in der Rückschau als rauschend bezeichnet werden. Die Stimmung war gut, der Zuspruch eines deutlich verjüngten Publikums enorm: es gab allein zwei ausverkaufte Miles-Davis-Konzerte in der Philharmonie (in Frankfurt, mit seinem heimlichen Jazzhauptstadt-Status, kamen zum ersten Auftritt von Davis nach dessen Comeback knapp über tausend Leute), nur in den experimentellen Konzerten blieben ein paar Stuhlreihen leer. Zur, sicherlich nicht nur professionell zur Schau getragenen, Euphorie der Veranstalter trug bei, daß es in verstärktem Maß wieder einen gewissen Festival-Tourismus gab - so wie früher, als die Bundesrepublik noch nicht vor lauter Konkurrenzveranstaltungen aus den Nähten platzte. Endlich auch wachte das Berliner Publikum wieder aus seinem Schlaf braver Benommenheit auf und buhte, wenn ihm etwas nicht gefiel (bei Etta James) oder trug - akustisch - heiße Pro-Contra-Kämpfe aus (bei Richard Teitelbaum) und lachte auch mal einen Ansager aus, wenn er zu gedrechselte Erklärungen gab. Es war wieder Leben in der Bude, man fühlte sich im Zentrum von Auseinandersetzungen. Nicht mehr stauende Affirmation, sondern engagierte Kennerschaft bestimmten die Atmosphäre, wie sich etwa am differenzierenden Erkennungsapplaus bei der Vorstellung der Musiker von Sun Ra zeigte. Der künstlerische Leiter George Gruntz spricht bei seinem Konzept von „Programmschienen“. Damit sollen gewisse Trendgleise bezeichnet werden, die sich durch das Programm ziehen, sich kreuzend, parallel und wieder auseinanderlaufend. Der Begriff ist mittlerweile etwas strapaziert, und Gruntz verwendet ihn in Gesprächen nur noch widerwillig. Denn ein großer Ideen-Überbau und monumentale Dokumentationsansprüche haben dem Schweizer Weltmann gottlob noch nie gelegen. Er will den Jazz in seiner unüberschaubaren Buntheit und Offenheit vorzeigen, und dabei sind konzeptionelle Korsette eher hinderlich. Die „Schienen“ nun also waren diesmal indische Musik, Tasteninstrumente, „Soul“ und Aktualitäten. Letztere verstehen sich von selbst, die „Keyboards“ spielten keine erheblich größere Rolle als bei anderen Festivals auch, der Soul-Aspekt beschränkte sich im wesentlichen auf ein Gospel-Konzert und war also keine „Schiene“ - bliebe zunächst einmal der Indien-Schwerpunkt, der auch das im Vorfeld umstrittenste Projekt war und den einige Berater Gruntz - vergeblich - auszureden trachteten. Durch aktuelle Strömungen war ein be-

sonderer Hinweis auf die Umarmungen von Jazz und indischer Musik keineswegs nötig. Denn die großen Indo-Jazzler, die in Berlin präsentiert wurden, John Handy und Charlie Mariano, machen ihre Sache schon seit vielen Jahren, die einzige neuere Gruppe, Sangam, ist schon ausgiebig durch deutsche Clubs gereist, und die „reinen“ indischen Klassiker werden unablässig von einem Festival außereuropäischer Musik zum nächsten gereicht - warum also sie noch einmal auf einem Jazzfestival vorstellen!

Wie's dann aber lief, wollten sich Peinlichkeiten und Langeweile nicht einstellen. Die klassische indische Musik war durch ein immerhin seltenes Instrument, die Hackbrett-artige Santoor, vertreten, würdevoll und kurzweilig gespielt von Shivkumar Sharma, der von dem brillanten Zakir Hussain an den Tablas begleitet wurde. Das Publikum saß gebannt, und damit war der Wunsch von Gruntz, den Jazzfreunden einmal die unverfälschten Originale ins Gemüt zu senken, in Erfüllung gegangen. Bei Kadri Gopalnath war interessant, daß man ein so westliches Instrument wie

das Saxophon so indisch spielen kann. Seine (südindische) Gruppe unterschied sich von der nordindischen Hochkultur durch eine gewisse irdische Spiellust und folkloristische Derbheit. Was diese Trommler auf ihren Mridangams herunterholzten, hätte kultivierten Tablaspielern kalte Schauer des Entsetzens über den Rücken gejagt. Dem alten Indojazz-Routinier John Handy (ebenfalls Altsaxophon spielend) tat diese Umgebung aber durchaus gut. Er konnte sozusagen ohne Heiligenschein spielen und gab von seinen Jazzwurzeln mehr preis als bei früheren Gelegenheiten. Von Rama Mani (mit Gruppe Sangam) und ihrer phänomenalen Mischung aus indischer Gesangskultur und Phrasierungsweisen des Funk und Jazz ließ man sich gern ein weiteres Mal betören; der größte aller Fernostverehrer von Seiten des Jazz, Charlie Mariano, paßte gut ins Bild. Der zwölfjährige Mandolinenwunderknabe Master Srinivas war mit seiner Gruppe dagegen etwas einfältig.

Das spektakulärste der Keyboard-Projekte war die auch schon auf Platte festge-



Magie der verhangenen Töne, stichflammenartig herausschießende Melodiekünste: Miles Davis
Foto: Hans Kumpf

haltene Begegnung des Merseburger Domkantors Hans-Günther Wauer an der Orgel der Philharmonie mit dem DDR-Schlagzeuger Günter Sommer. Hier ergab sich so etwas wie ein innerer Dialog, wie er für den Free Jazz schon immer typisch war, also mit feinsinnigen Bewegungen aufeinander zu und auseinander und ohne platte Parallelitäten. Wauer vermied geschickt alles, was als „Zitat“ der hohen Orgelliteratur ausgelegt werden konnte - die sakrale Aura des Klangs ist ja auch schon anregender Fremdkörper genug. Der als Synthesizer-Sensibilist bekannt gewordene Richard Teitelbaum hatte sich etwas Besonderes ausgedacht: Dem Flügel, an dem er saß, hatte er zwei weitere elektromechanisch präparierte Flügel zugeschaltet, die aus der Ferne über allerlei Verzögerungs- und Speichergeräte zu bedienen waren. Was das eine real gespielte Instrument und die beiden von Geisterhand traktierten „Pianolas“ von sich gaben, war ein minimal-artistischer Schwall von sehr geringer Durchsichtigkeit. Die beiden nicht direkt gespielten Instrumente fühlten sich wohl auch etwas geschunden: sie begannen gegen Ende des Auftritts zu qualmen.

Mit dem Japaner Makoto Ozone stellte sich ein Neuankömmling in jener großen Gruppe von Pianisten vor, die, mit Chick Corea als Leitfigur, das romantische Erbe der Klavierliteratur jazzmäßig umphrasieren. Ozone ist unter diesen Musikern wohl der virtuoseste Techniker - ein fast schon hypertropher Ausdruck japanischen Leistungsbedürfnisses. Einen besseren Eindruck machte Denny Zeitlin, auch er ein Rhapsode am Klavier, aber ein unberechenbarer, vielseitig zwischen dem Balladen-Stil von Bill Evans und rasantem Tastendonner sich bewegend Künstler, der durch das gelegentlich an Lennie Tristano erinnernde harmonische Abstraktionsvermögen alle Erinnerungen an romantische Salons tilgt. Zu lange und letzten Endes auch zu althergebrachte betrieben Martin Theurer und Alexander von Schlippenbach ihre stürmischen, mit Clustern geladenen und zu selten von dynamischen Wellenbewegungen und Motivahnungen strukturierten Materialerforschungen an zwei Flügeln.

Zum erstenmal seit vielen Jahren gab es wieder ein reines Gospelkonzert (in der Gedächtniskirche). Es schaffte die Probleme, die der Jazzliebhaber schon immer mit dieser Musik hat, natürlich auch nicht aus der Welt: Die Naivität der Texte und die nun schon Jahrzehnte währende Stagnation der Formen legen es nahe, den Zugang nur quasi wissenschaftlich über jene Elemente zu suchen, die historisch für die Entwicklung des Jazz von Bedeutung waren und noch immer sind - womit man der Gattung natürlich unrecht tut. Immerhin konnte man bei Audrey Branson



Minimal-artistischer Schwall von sehr geringer Durchsichtigkeit: Richard Teitelbaum



Traditionsverwurzelte Musik mit Ellington-Farben: David Murray mit Baikida Carroll (links)



Freie stimmliche Raserei mit Cecil Taylor: Brenda Bakr

Fotos: Haddis A. Selassie

Jazz aktuell

schöne fließende Übergänge des Predigertonfalls in Musik hören, und bei den Barrett Sisters wurden die so häufigen Peinlichkeiten in die europäische Konzertsaal-Atmosphäre verpflanzt und dort nachgespielter Ekstase vermieden, weil diese Gruppe eine eher durchkomponierte, zurückgenommene Gospel-Variante pflegt. Der Stimmakrobat Bobby McFerrin hatte einen in diesem Rahmen unvorhersehbar glücklichen und zartfühlend intelligenten Auftritt. Sein erstes, „neutrales“ Stück, wie üblich mit stupenden Instrumentalimitationen angereichert, ging von den typischen Wiederholungsstrukturen der Gospelmusik aus, und danach parodierte er einige Klischees des Genres - liebevoll, versteht sich, denn seine Großeltern waren Prediger und Gospelsängerin, und sein Vater, Konzertsänger von Format, hat auch Spirituals im Programm, was er, ohne Saalverstärkung, ebenfalls vorführen konnte. Bessie Griffin verwaltete mit pathosgeladener Stimmfülle das Erbe von Mahalia Jackson. Ebenfalls zum Bereich der schwarzen „Soul“-Expressivität sollte die Rhythm-and-Blues-Sängerin Etta James gerechnet werden. Die Sympathien, die ihre schöne, röhrende Stimme verdiente, verspielte sie sich teilweise mit Show-Gebaren und „Lustige-Nudel“-Klamauk.

Ihrer Verehrung der Altmeister des Jazz hatten die Berliner Veranstalter diesmal in der Verpflichtung von Max Roach, Miles Davis und dem Modern Jazz Quartet Rechnung getragen. Max Roach konnte der Begegnung eines Jazz-Quartetts mit einem Streichquartett keine ergreifenden neuen Aspekte abgewinnen. Das Modern Jazz Quartet, in alter Besetzung neu formiert, spielte wie eh und je abendländisch kultivierten Kammerjazz mit Spieldosen-Charme. Und Miles Davis spielte seinen Rock-Jazz mit all der Spannung und der Magie der verhangenen Töne oder stichflammenartig herauschießenden Melodie Kürzel, die diese Musik in den siebziger Jahren zu einem Weltphänomen machten. Er strukturierte seine Stücke mit Blueseinlagen und sensiblen fixierten Themen und bewies mit der reinen Quantität seines wieder enorm kraftvollen Spiels, daß er es sich nach sechsjähriger Pause mit seinem Comeback nicht leicht macht. In Abkehr von seinem, von der Kritik heißgeliebten, schlechten Benehmen winkte er sogar dem Publikum zu. Sun Ras Musik war diesmal weniger „intergalaktisch“ als sonst, denn von seiner eigenen Truppe hatte er nur zwei Musiker dabei: John Gilmore und Marshall Allen. Die anderen waren eine All Star-Vereinigung, wie Sun Ra noch keine beisammen hatte, nämlich Archie Shepp, Lester Bowie, Don Cherry und andere. Man stippte Blues, Swing-Evergreens und Schlager in die Anarcho-Tunke und hatte viel Spaß.

David Murray spielte seine traditionsverwurzelte Musik mit Ellington-Farben und dem von Charles Mingus entwickelten Sinn für das organisierte Chaos - erdiger, frecher, lustvoll ungenau artikulierter, rabenschwarzer Jazz von höchster Aktualität. Cecil Taylor leitete seine notorische freie Raserei mit ungewöhnlichen afrikanischen Geräuschorgien und langtönigen Themen ein, umgab sich mit ebenfalls afrikanisch inspirierten Tänzern und präsentierte eine etwas schrille Sängerin namens Brenda Bakr. Die Malopoets aus Südafrika boten Afro-Pop im Disco-Format mit hübschen Vokalsätzen aber bescheidenen instrumentalischen Fertigkeiten und knappem Material-Vorrat, so daß sich der exotische Reiz schnell verlor.

Einen großartigen Auftritt hatte die Gruppe Duck and Cover, die größte Ansammlung von Charakterköpfen aus der experimentellen New-Wave-Szene, die Heiner Goebbels bisher zur Verwirklichung seiner Ideen zur Verfügung hatte (mit der Muse des politisch motivierten Avantgarde-Rock, Dagmar Krause, dem Free-Jazz-Posaunisten George Lewis und anderen). Dem Namen der Gruppe (etwa: „Duck' dich und halt was über den Kopf“), einer zynisch verharmlosenden Anweisung zum „Überleben“ eines Atomkrieges aus den fünfziger Jahren, entsprach die Musik. Sie war eine Endzeitvision, angelegt als Collage aus verfremdeten Angstschreien, lyrischen Liedern, die von Sirenen und tikenden Geigerzählern ausgelöscht werden, aus Geräuschballungen des Horrors, die passagenweise die Glücksverheißungen von Schlägern und Politikerreden jaulend zersetzten, und aus Brecht-Eislerliedern und vor allem dem alten Volkslied „Es geht eine dunkle Wölke herein“, die vor dem Hintergrund der sich anhäufenden Vernichtungspotentiale eine apokalyptisch neue Bedeutung bekamen.

Kein anspruchsvolles Festival ohne einen Kompositionsauftrag. Er ging diesmal an den Berliner Komponisten und Saxophonisten Friedemann Graef. Dessen Übersetzung von Silben der indischen Trommelsprache ins Zeitlupentempo der Artikulationsmöglichkeiten eines deutschen Chors muß doch wohl als Schnaps-Idee bezeichnet werden. Über einen gewissen schwerblütigen Akademismus konnte sich das Werk trotz guter Besetzung auf der Jazzseite nur selten erheben.

Wie seit Jahren ist das Überangebot des Jazzfests zu beklagen. Sogar die Pausen wurden noch gefüllt: Im Foyer wurden die neuen Formen des amerikanischen Straßentanzes („Electric boogie“) vorgestellt, eine lustige City-Tanzfolklore mit Figuren, die in keinem Ballettlehrbuch stehen, mit verrückten gestischen Anspielungen auf Roboter-Eckigkeit und Travolta-Narzissmus und mit mokanter Austeilung von Handküssen. Das hätte sich auf der al-

lerheiligsten Hauptbühne auch nicht schlecht gemacht. Es war dieses Jahr unmöglich, auch nur eine Veranstaltung des Total Music Meeting im Quartier Latin zu besuchen, ohne ein Konzert des „offiziellen“ Programms zu verpassen. Die Ausrichter von der Free Music Production klagten denn auch über einen verheerenden Besucherschwund. Wenn die Free Music Production, was im Moment unabwendbar erscheint, ihre Tätigkeit Anfang des nächsten Jahres einstellen muß, so wird einer der Sargnägel das Signum von George Gruntz tragen.

Ulrich Olshausen

Farbe - Klang - Bewegung

Psychotropic Circle

Improvisierte Musik entsteht im Spannungsfeld strukturell-konstruktiver Gestaltung und emotionell-verfassungsbedingter Spontaneität. Bestimmte Klänge und deren Mischungen erzeugen (gedachte) Färbungen, melodische Entwicklungen projizieren (gedachte) Geometrien, zunächst statisch, aus der vollendeten Phrase heraus, bis das Metrum den Zeitablauf in einer (gedachten) Bewegung ins Bewußtsein bringt. Auch wem dieses Rezeptionsmodell zu kompliziert (oder zu simpel) erscheint, wird nicht entgangen sein, wie oft chromatisch-morphologisch-kinetische Metaphern in Versuchen sprachlicher Beschreibung von Musik verwendet werden. Farbe/Form/Bewegung scheinen also bei der „inneren“ Realisation von raum-zeitlich organisierten Klangereignissen - genannt Musik - „mitzuspielen“. Was passiert, wenn diese Komponenten konkret miteinander konfrontiert/verbunden werden?

In der Kreuzberger „Tanzfabrik“ bringt eine Veranstaltung mit dem Düsseldorfer Maler Wolfgang Schäfer, der Berliner Gruppe Psychotropic Circle um Ronald W. Fischer und dem japanischen Tänzer/Pantomimen Tadashi Endo Farbe-Klang-Bewegung auf einer Bühne zusammen. So erweitert sich das musikalische Instrumentarium um Pinsel, Farbe, Leinwand, Maske, Kostüm und Körper. Die zurückhaltend-klangschwelgerische Introdution besorgen die Musiker zunächst allein, in der diffusen Dämmerung eines Lichts, das sich dann zunehmend auf den in ein Tuch verwickelten Tänzer konzentriert. Erst nach und nach erfüllt sich dieses amorph-abstrakte Gebilde mit Leben und Bewegung, während der Maler die ersten ausgreifenden Striche setzt - Grundlage eines sich über zwei Leinwände erstreckenden „Monumentalgemäldes“ musikalischen Gefühls. In dem Maße, in dem sich

die Körpersprache Tadashi Endos aus den Fesseln ihrer Umhüllung befreit, bestimmt sie zunehmend den Verlauf der Performance, strukturiert diese durch pantomimische „Nummern“ und Kostümwechsel.

Stationäre Mimik und Gestik stehen bei dem jetzt am Deutschen Theater in Göttingen wirkenden Endo im Vordergrund, während das Bewegungsmoment sich deutlicher in den Malaktionen Wolfgang Schäfers artikuliert. An tachistische Traditionen anknüpfend, bedient sich Schäfer einer „art informel“, die den emotionalen Status und die Entwicklung der Musik in sich zunehmend verdichtenden Pinselstrichen umsetzt. Wirkungsvolle Kontraste ergeben sich hier durch die Beleuchtungs-Dramaturgie, die einerseits mit Gegenlicht

eine röntgenartige Reduktion auf Formen erzielt, andererseits durch gebündeltes Auflicht die Farbkompositionen betont. Psychotropic Circle trägt die Vorstellung mit meditativem Klangmaterial, das mittels durchgängig verwendetem elektronischem Echo eine zusätzliche „Entrückung“ erfährt. Dabei betätigen sich die vier Musiker multiinstrumental: Klarinetten, Flöten, Kontrabässe, Tastenelektronik und vielerlei Perkussion ermöglichen in immer neuen Konstellationen abwechslungsreiche klangliche Artikulation. Besonders reizvoll gestalten sich Passagen in doppelter Baßbesetzung mit Steeldrum-Begleitung und Synthesizer-Improvisationen. Mit sparsam-ausgefeilter Solistik auf der Baßklarinette gelingt es Ronald W. Fischer, markante Sequenzen in die im-

provisorische Entwicklung einzubringen. Psychotropic Circle verzichtet auf abrupte Kontraste, setzt vielmehr auf stetige Progressionen, auf ein fast unmerkliches Changieren der Klänge und Rhythmen in einem musikalischen Kontinuum. Hier geht es weniger um „akustisches Psychodrama“ (Joe Viera), vielmehr wird ein akustisches Environment aufgebaut, frei von Suggestion und Pression. Und so gewinnen Farbe, Klang und Bewegung genügend Freiraum zur Entfaltung eines Gesamtkunstwerks, das die traditionellen Beschränkungen überwindet, grenzüberschreitend neue Dimensionen erschließt: Berliner Konfrontation! Eine weitere Zusammenarbeit, die keine Wiederholung sein kann (und will), ist geplant.

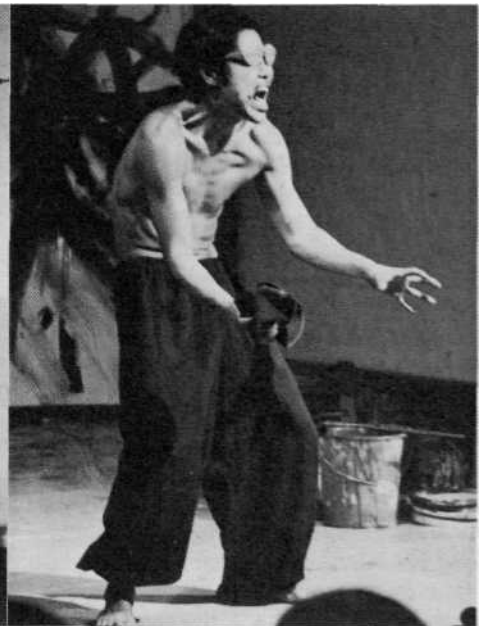
Eberhard Janke



Klang: Ronald W. Fischer



Farbe: Wolfgang Schäfer



Bewegung: Tadashi Endo

Fotos: Eberhard Janke

Manche mögen's heiß

Katie Webster

Manche mögen's heiß, Katie Webster um so mehr. Die Boogie Queen feuert in die Tastatur, bis ihr Blues-Piano kocht. Bitte schnell ein wenig frische Luft, zur Abkühlung natürlich. Was soll's? Die meisten Konzertbesucher, die den Tresen des Betzdorfer „Klostergartens“ bevölkern, kann die Show sowieso nicht begeistern. Lieber unterhält man sich lässig, locker. „Cool“ ist „in“. Und was dahinten auf der Bühne passiert? - Na ja, ganz nett: Als sich die korpolente Katie in ihrer Jugend das erste Mal ans Klavier klemmte, spielte sie Kirchenlieder, wandte sich dann aber Blues und Rhythm 'n' Blues zu. In dem Bereich afroamerikanischer Musik fühlt sie sich auch heute noch zu Hause. „Let the good times roll“, brüllt die Lady

mit den „200 pounds of joy“ an diesem Abend ins Mikro und läßt klipp und klar wissen, daß sie in der Siegstadt kräftig „einen drauf machen will“. Warum nicht - der „Klostergarten“ ist ja keine Baptist Church, sondern Domizil des Betzdorfer Jazzclubs.

Katie stammt aus Houston (Texas), wo sie im Januar 1939 geboren wurde. Später zog sie nach Lake Charles, einem Ort im südwestlichen Louisiana, der als Metropole des Swamp-Blues einen Namen hatte. Früh wurde sie mit den Songs von Fats Domino konfrontiert, der in den 50er Jahren die jungen Leute mit seinem Sound verrückt machte. „Blueberry hill“ hat auch in den 80ern nicht an Wirkung und Faszination verloren, jedenfalls in Betzdorf nicht, als Katie den alten Hit in den Saal schmetterte. Da rappelt das Gebälk des Fachwerkgebäudes im „Klostergarten“. Einige im Publikum swingen mit. Man erinnert sich vielleicht an damals, die wil-

de Zeit, die irren Kellerfeten mit billigem Rotwein, trockenen Salzstangen, lauwarmer Bockwurst und öligem Kartoffelsalat. Da hatte man noch mehr Power. Das ist wohl vorbei.

Weiter geht's mit „Tutti Frutti“, dem Dauerbrenner von Little Richard. „Crazy, man, crazy!“. Schließlich stöhnt Katie einen Lowdown-Blues, mit dem sie beweist, daß sie als Pianistin viele musikalische Erfahrungen in den Bands von Ashton Savoy, Juke Boy Bonner, Hop Wilson oder Lonnie Brooks alias Guitar Junior gesammelt hat. Das ist satter Sound. Ein Jazzclub-Mitglied steigt auf die Bühne, schnappt sich das Mikro und erzählt: „Leute, irgendwie klappt das mit der Stimmung nicht so richtig...“ Blue Friday! Katie, wie war's mit W. C. Handy? Keine Frage - sie singt ihn, den „St.-Louis-Blues“. Doch der hieße diesmal besser anders: „Betzdorf-Blues“.

Martin Feldmann

Jazz aktuell

Drummende Rollkommandos und maßvolle Größe

Freiburger Jazztage

Zuerst Sound, betäubender Starkstrom-sound. Hochgereckt, ausgeweitet bis in die frühen Morgenstunden die Allmacht des Mischpults. Diese 3. Freiburger Jazztage sind zum Kalkül des ersten Festivals, zum ganz bunten Mischprogramm zurückgekehrt, zielten auf massiven Publikumszulauf, überließen das Schlachtfeld der ersten Veranstaltungsnacht fast ausschließlich dem Jazzrock, der Fusionmusik.

Im Vordergrund immer wieder Schlagzeuger. Und nicht selten fungierten diese wie Rollkommandos. In Barbara Thompsons Band Paraphernalia beispielsweise hatte es ihr Mann Jon Hiseman am Schlagzeug immer wieder auf stramme Überwältigung angelegt, ließ der Thompson vor allem dann keine Chancen zur Konturierung, wenn diese versuchte, auf dem Tenorsaxophon dissonante Haken zu schlagen. Und vor dem Zusammentreffen der Drummer Alphonse Mouzon und Gerry Brown hatte Sängerin Ursula Dudziak mit Mouzons muskulösen Trommelsuaden zu kämpfen. Wenn ihr da nach einiger Zeit der Durchbruch gelang, wenn sich in der Formation „Violin, Voice and Drums“ dann auch wirklich der stimmlich steile Höhenflug, das gewitzte Scatgeschnatter der Dudziak bemerkbar machte, dann war das weniger ein Verdienst ihres Mannes, des Geigers Michal Urbaniak, sondern des endlich wieder einmal inspiriert drangehenden Keyboarders Jasper van't Hof. Den Festivalstart hatte man dieses Jahr dem Schweizer Fusion Orchestra überlassen, einem naiven Gemenge aus Jazzrockbesetzung und Streichern. Das war die Stunde der Unterhaltungsmusik, in der die Kolonnen abgenutzter oder manierierter Klangsignetten nur so heruntersprudelten - wenn den „Tatoif“-Redakteuren beim Fernsehen der jetzige Vorspannsound mal auf den Docht geht, da hätten sie Ersatz.

Zugleich ein Festival, das anspruchsvolle Experimente nicht verneint hat. In die Jazzrock-Nacht hineingezwängt Georg Gräwes Grubenklangorchester mit seiner Umsetzung historischer Lieder in die Sprache des zeitgenössischen Jazz. Bei Hanns Eisler und Robert Stolz wollte das Verfahren nicht so recht gelingen, wohl aber bei den schwermütigen, frommen Bergmannsliedern aus Westfalen, die Klarinetrist Theo Jörgensmann dann hauchend, umschreibend und schließlich immer drehender, wirbelnder zu großen Improvisationsereignissen werden ließ. Ganz abseits der Üblichkeiten auch das ROVA Saxophonquartett mit seinen vir-

tuos pulsierenden, komplexen Verschlingungen von Jazz und moderner Konzertmusik.

Zum Experiment bereit und fähig auch das Jugend-Jazzorchester Baden-Württemberg in jener vielschichtigen Komposition Bernd Konrads, die psychogrammatisch vom Schicksal der aussterbenden Wale erzählt. Überhaupt, diese blutjunge Auswahl-Bigband aus dem „Ländle“, ob sie nun unter Konrads oder unter Jiggs Whighams Leitung musizierte, ob sie Mainstream oder Jazzrock hören ließ, da war trotz einiger dynamischen Verzerrungen so viel Feuer und Genauigkeit, daß die Band flugs zur großen Überraschung wurde.

Längst sind wir beim Sonntag angelangt, seine Hauptrichtung war der Neue Hardbop in all seinen Varianten. Mit viel Wärme, bei allem Improvisationsengagement auch mit Wohlüberlegtheit kreierte Trompeter Uli Beckerhoff seinen Modern Jazz mit der schönen Adresse an Miles. Impo-nierend leidenschaftlich, bisweilen aber auch etwas pathetisch geschwollen und mit Attacken überladen die Trompete von Hannibal Marvin Peterson. Dessen singende Schwester Pat Peterson übrigens konnte dann gefallen, wenn sie nicht belanglos ins Ungefähre gurrte, sondern sich im Bewußtsein ihrer an sich kleinen Stimme in die Songform hineinschmiegte, sich phrasierungstechnisch dabei nur wenig von den Harmonien entfernte.

Was der Sonntag noch brachte, das waren große Gegenwürfe zu den Rockdrummern. Das Tokoto-Ensemble de danses africaines gefiel mit seinen Tänzen, seiner temperamentvollen, nie brutalen Perkussionskunst. Äußerster Gegenpol schließlich zu den rockenden Rollkommandos war Max Roach, Schlagzeuger der markanten Beatschichtungen, des Verzichts

auf Überrumpelung. Roach, Säule des Jazzschlagzeugs, ist zugleich ein Musterbeispiel an maßvoller Größe. Seine Freiburger Stadthallen-Session belegte zudem, daß man mit Streichern im Jazz nicht nur Unglück, sondern auch Glück haben kann. „Double Quartet“ nennt sich die Roachgruppe aus Jazzbesetzung plus Streichquartett, und wenn das rhythmisch unterlegte Beethoven-Allegro auch nicht so überwältigend gewesen sein mag, ansonsten ist diesen Streichern doch wirklich der jazzechte Achtelnotenbeat in die Saiten gefahren, kratzende Stakkatoketten rasseln um das Saxophon, fallen dann mit Wucht in die störrischen und fiebrigen Trompetenstöße Cecil Bridgewaters hinein.

Noch einmal das ganz Leichte, nicht Jazzrock, sondern mehr eine Praline aus der Popschachtel. Da war das Duo Diethelm-Famulari, verbreitete mit Gitarre, Tasteninstrumenten und Synthesizer neoromantische Süße, doch keineswegs Klebrigkeit. Das Publikum des letzten Festivals hingegen akzeptierte das nicht, es kam zu legitimen Mißfallensäußerungen, aber auch zu einigen recht feindseligen Angiftungen, und die wären doch besser unterblieben.

Schwerpunkt dieses Ausklangs: Perkussives und Vocals. Auf der Bühne Bobby McFerrin solo, das Ass des New-Jazzgesangs. öffnet den Mund und zaubert hervor: geschmeidige Kehlkopf-Vokalisieren, durchsetzt mit tiefen Resonanztönen, bibbert ein Fugato, setzt kunstvoll Baßstupfer darauf, assoziiert leicht verfremdet und ironisierend das „Concierto de Aranjuez“, hängt einen Chick Corea daran und bringt die Zuhörer mit Charlie Parkers zugespitzt rasendem „Donna Lee“ schier aus dem Häuschen. Als überraschenderweise noch Ursula Dudziak dazukommt, gibt es

Markante Beatschichtungen, Verzicht auf Überrumpelung, Säule des Jazzschlagzeugs: Max Roach
Foto: Manfred Rinderspacher



freche, andeutungsvolle Duette und schließlich auch einen Song der Beatles, behutsam stilisiert, aber doch so erkennbar, daß das Publikum mitzusummen beginnt. In seiner stimmlichen Festigkeit und Weite sehr ansprechend der Sänger Johnny Claasens, den Abdullah Ibrahim alias Dollar Brand in den Mittelpunkt seiner Klavierrhapsodie gestellt hat. Sehr schön, wie Claasens südafrikanische Melodik mit Jazzakzenten abrundet.

Zuerst nur interessant, dann aufregend und fesselnd verlief die Begegnung zwischen Peter Gigers Family of Percussion mit Posaunist Albert Mangelsdorff und Bassist Thomas Heidepriem. Interessant, wie sich da zuerst einmal die Posaune und der Kontrabaß in den Schlagwerkverhau hineintasten mußten, aufregend, musikalisch, wie dann später gezielte, erdenschwere Posaunenseufzer und Baßrepliken von den Perkussionisten kontrapunktisiert wurden.

Hektische Perkussionseinschübe auch ganz zum Schluß. Eine lange Wartezeit zuvor, durchs Publikum geistert nervöse Gaudilaune. Gellende Schreie oben vom Rang, in anderen Ecken der Halle Begrüßungsgeheul, das alles für das kostümierte Arkestra von Sun Ra, des vielleicht umstrittensten Musikers des Jazz. Für die einen Charismatiker, Erneuerer, für die anderen Frankenstein und Scharlatan - was wird der Heißverehrte, Gefürchtete, Gehäßte in Freiburg unternehmen? Einen Versuch mit radikalem, kompromißlosem Free-Jazz? Nein, es gibt keinen Free, und auch mit den Astralpredigten hat der Meister diesmal nicht allzuviel an jenem Silberhelm, der ihn häuptens schmückt. Der Dämon ist aber immer noch bei Sun Ra und seinen Musikanten, Sängern, Tänzern. Und wenn das Arkestra nun gepfeffert jumpende Swingnummern von Benny Goodman und Count Basie bringt, wenn es allerlei Evergreens und gar Schnulzen der Fünfziger Jahre aufspießt, dann ist das alles immer wieder durchschossen von brüllenden Überblasschreien, zerhackten Akkorden und Überhitzungen. Eine Trompete jagt irrwitzig hoch hinaus und davon und die ganze Band jagt hinter ihr her, so, als wären sie alle vom Dämon gepeitscht. Es bleibt, was bei Sun Ra immer bleibt, Verwirrung, Grübeln, „Hat der Mann inzwischen mehr Schläue als Mut?“, es bleibt aber auch Imposantes, eine Messerspitze Arsen und Satire. Die 3. Freiburger Jazztage sind zu Ende. In einem Kämmerchen abseits der Bühne singen die Leute von der „Festival-Kooperative“ einen Blues - den „Moneten- und Defizit-Blues“, das traurige Lied von einer Menge unverkaufter Karten und von roten Zahlen. - Was hingegen das Festivalprogramm angeht, so wartet hier nicht am Ende des Regenbogens der graue schwere Bleiklotz. Ein ausgetüfteltes

Schwerpunkt-Festival waren diese Jazztage gewiß nicht, die Veranstalter sind ja meist Schleusenwärter, die taxierend beäugen und abfangen, was auf den Tourneekanälen der Saison so alles schippert. Doch davon abgesehen, in Sachen „Jazzgesang“ hat die Festival-Kooperative ein durchaus repräsentatives Angebot auf die Beine gestellt, ebenso beim „Neuen Hardbop“. Und etliche Repräsentanz hatten auch die Randprogramme mit regionalen Musikern, im Empore-Saal waren die Christian-Knobel-Group und das Ut-Ut-Quintett, die Apocalypso-Band und das Marque-Loewenthal-Quartett zu hören, im Foyer schmetterte die Rotteck-Bigband und Werner Englerts vielbejubelte, furiose Free-Dig Big Band.

Daß einige Festivalbesucher, Altersgruppe über 25 Jahre, das ganze als zu lang, zu zermürendes Spektakel empfanden und dabei den Sinn solcher Veranstaltungen anzweifeln, es sollte zumindest zur Kenntnis genommen werden.

Klaus Robert Bachmann

Jazz & Belletristik

Emil Mangelsdorff - Martin Mosebach

Unter der Rubrik „Jazz & Lyrik“ kündigte der Frankfurter Sinkkasten eine Begegnung des Emil Mangelsdorff Quartetts mit Martin Mosebach an. Man durfte also gespannt sein, ob es zu einer Neuauflage eines bemerkenswerten Experiments kommen würde: Jazz und Lyrik gleichberechtigt zu verzahnen. Solch ein lyrisch-musikalisches Intermezzo ist dem Quartett - zusammen mit dem Sprecher Sebastian Norden - auf einer Schallplatte trefflich gelungen, als die Gedichte des Amerikaners Allen Ginsberg einfühlsam mit Jazz verbunden wurden (Emil Mangelsdorff Quartett/Sebastian Norden: Allen Ginsberg - Das Geheul. Trion 5101/2); Ulrich Vanek hat in seiner Besprechung dieses Doppelalbum eingehend vorgestellt und aufs höchste gelobt (JP 3/82, S. 54). Doch kam alles anders als erwartet. Zum einen ist der junge Frankfurter Autor Martin Mosebach kein Lyriker, sondern Romancier, zum anderen verquickten sich Jazz und Literatur nicht, sondern wurden nacheinander präsentiert. Im gut besuchten Sinkkasten übernimmt

die Gruppe aus Frankfurt den ersten Part, bemüht sich verzweifelt, gegen den Gesprächslärm anzuspielen. Undeutlich vernimmt man im Stimmengewirr modernen Jazz: ausgefeilt, präzise, wohltemperiert. Die Musiker um den Bandleader Emil Mangelsdorff, Altsaxophon, Flöte, haben auch im zweiten, schneller und etwas lauter gespielten Stück größte Mühe, sich das Gehör zu verschaffen, das ihnen fraglos gebührt. Mehr visuell als akustisch läßt sich der stabile Baß von Gerhard Bitter wahrnehmen, auch die beweglichen Pianoläufe eines Jochen Flinner sind mehr zu sehen als zu hören; leichter gewinnt da schon das differenzierte Schlagzeug von Wolfgang Wüsteney Kontur.

Der Jazz ist zu Beginn der Veranstaltung nur Staffage, dient als angenehm musikalische Untermauerung der Gespräche, schafft, modisch gesprochen, das Ambiente für eine Komödie der Eitelkeiten - sehen und gesehen werden. Emil Mangelsdorffs subtile Kompositionen sind indes viel zu schade, um als belanglose Einstimmung auf eine Dichterlesung mißbraucht zu werden. Einige Besucher dieser Verlagsveranstaltung von Hoffmann und Campe nahmen übrigens weder an der Musik noch an der Literatur Anteil, gaben sich ausschließlich dem small talk hin, so als sei durch physische Präsenz an der Bar genug Interesse bekundet worden.

Das mußte auch Mosebach, der vorher munter mitgeplaudert hatte, erfahren. Ruhiger nämlich, aber nicht still wird es, nachdem er sich an den kleinen Tisch auf die Bühne gesetzt hat, um aus seinem ersten Roman „Das Bett“ zu lesen. Zentriert um seine Hauptfigur, den deutsch-jüdischen Fabrikantensohn Stefan Korn, breitet Mosebach, deren Situation zwischen Nazi Herrschaft und Nachkriegszeit beleuchtend, die weitverzweigte Geschichte einer Familie aus.

Erst nach der Lesung, als der Sinkkasten sich merklich leert und nur die Jazzfans zurückbleiben, lassen sich die mehr visuellen Wahrnehmungen der Musik akustisch überprüfen: man hört das Emil Mangelsdorff Quartett. Modem intonierter Jazz erklingt, ohne Überraschungen zwar, aber doch von hoher Güte. Mit Elan bläst Mangelsdorff seine zupackenden, scharf konturierten Chorusse auf dem Altsaxophon, mit Verve entstehen irisierende Kreisbewegungen von Flinner auf dem Klavier; die feingliedrigen Schlagzeugstrukturen von Wüsteney und Bitters besonnene Baßbegleitung nehmen sich da schon zurückhaltender aus. Auch wenn Jazz & Belletristik einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt - dieses fein aufeinander abgestimmte Quartett lohnte den Besuch allemal.

Erk Walter

Universale Trommelsprache

Andrea Centazzos perkussive Weltmusik

Im Rahmen der in Mannheim stattfindenden „Italienischen Kulturtage“ veranstaltete das „Forum der Jugend“ ein Solokonzert mit dem aus Bologna stammenden Perkussionisten Andrea Centazzo. Obwohl in Deutschland - wie so viele hervorragende Musiker der italienischen Jazzszene (z. B. Franco D'Andrea oder Massimo Urbani) - nur wenig bekannt, machte sich Centazzo doch in kleinem Kennerkreis einen Namen vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Vertretern des zeitgenössischen Avantgarde Jazz (u. a. Steve Lacy, Evan Parker, Rova) und durch sein aufsehenerregendes Orchester „Mitteleuropa“, bei dem zeitweilig auch Albert Mangelsdorff mitwirkt.

In seinem Konzert in Mannheim, für das er speziell die weite Anreise aus Italien auf sich genommen hatte, zu dem dann leider nur etwa fünfzig Zuhörer kamen, trug er ausschließlich Stücke aus seinem Hauptwerk, den „Indian tapes“ vor. (Für eine von ihm selbst auf seiner eigenen Plattenfirma Ictus verlegten Dreifach LP-Kassette gleichen Titels erhielt er übrigens den italienischen Kritikerpreis.) In diesen Perkussionsepisoden, die Titel tragen wie „Rezitativ und Variationen für neun Alpenkuhlocken“ oder „Gesang eines buddhistischen Mönchspriesters“, ist der Jazz nur noch ein Teil von Centazzos musikalischer Welt, die Einflüssen verschiedenster Musikkulturen aus fast allen Erdteilen gegenüber offen ist. Ebenso ist ihm jazzmäßige Improvisation nur ein Gestaltungsmittel von vielen; Komponiertes oder durchstrukturierte Passagen prägen seine Musik in gleicher Weise.

Centazzo ist eigentlich kein spektakulärer Schlagzeuger im Sinne eines kraftstrotzenden Virtuosen, sondern vielmehr ein subtiler Klangbastler, der seinem ungemein reichhaltigen Perkussionsinstrumentarium aus Trommeln, Becken, Gongs, Glockenspiel, Rasseln, Schellen und vielem anderen mehr ungewohnte, ungehörte Klänge entlockt, die schon mal den einen oder anderen Zuhörer aufstehen und schauen lassen, wie denn diese Klänge auf der Bühne erzeugt werden - also doch ein spektakulärer Schlagzeuger, dieser Centazzo. Seine Perkussionsmusik, weniger rhythmisch als primär melodisch/klanglich sich vollziehend, schafft Atmosphäre, beschreibt Stimmungen: etwa die in einer japanischen Tempelhalle oder Impressionen aus der Karibik, zu der man sich sehr gut Landschaftsbilder vorstellen kann.

Aber wenn man Centazzo hinter seinem Schlagwerkberg sitzen sieht, förmlich zugemauert von seinen Instrumenten, dann wird doch auch die Einsamkeit dieses Solisten offenkundig. Eines Einzelnen, der sich einen ganz eigenen Klangkosmos aufgebaut hat, einen hermetischen Zirkel, in den einzudringen nicht ganz einfach ist, zu verschoben sind da manche Einfälle. Etwa das „Impossible concert“, in dem Centazzo zu einem von Band eingespielten Hintergrund aus Musikfetzen verschiedenster Herkunft wie von Sinnen auf seinem Schlagzeug wütet, die Tonbandcollage mal ironisch verfremdend, mal respektvoll kommentierend. Bei aller vordergründigen Clownerie fällt es dem Zuhörer nicht leicht, die Abgeschlossenheit des Künstlers zu teilen, eine Zurückgezogenheit, die ihren konsequenten Ausdruck findet in der ausschließlichen Kommunikation mit dem eigenen Ich, die sich bei Andrea Centazzo im Spiel mit vorgefertigten, von ihm selbst produzierten Tonbandparts oder Hallverstärkern vollzieht. Vielleicht ist dies die Einsamkeit dessen, der versucht, die Klänge der ganzen Welt zu einem neuen, universalen Kosmos zu verarbeiten; vielleicht war es an diesem Abend auch einfach nur die Distanziertheit eines Künstlers einem unvorbereiteten Publikum gegenüber. (Übrigens: Bezugsadresse für Ictus Records: P. O. Box 6 succ, 11 Bologna, Italien.)

Georg Spindler

Programmschiene Percussion

8. Leipziger Jazztage

Auch das vom „jazzclub leipzig“ im Kulturbund der DDR organisierte Jazzfestival hat sich auf die Fahrt von Programmschienen begeben. Standen im vergangenen Jahr großorchestrale Bemühungen im zeitgenössischen Jazz im Vordergrund, galt einer der diesjährigen Schwerpunkte zeitgenössischen Konzeptionen von Schlagzeug/Percussion. Stärker noch als ein Instrument oder Instrumentarium erwiesen sich jedoch - ohne daß dies bewußt geplant gewesen wäre - inhaltliche Fragen des Musizierens als Klammer oder reibungsvolle Entgegensetzung. Die musikalischen Richtungen sind heute im Jazz viel zu weit verzweigt, um Verallgemeinerungen zuzulassen, und Festivals sind immer nur Ausschnitte. Dennoch gab es bei den Leipziger Jazztagen (zufällig?) deutlich Tendenzen zu erkennen: Wiederbelebung bzw. Weiterführung der Intensität und Energie freier Improvisation sowie das Bemühen um Integration kompositorischer und improvisatorischer Methoden.

Zwei Gruppen mit Schlagzeugern, deren Namen aus der neueren amerikanischen Jazzentwicklung nicht mehr wegzudenken sind, standen im Eröffnungsprogramm. Das Trio Barry Altschul, Jay Oliver, Baß, und Conrad Bauer, Posaune, spann ein dichtes Netz musikalischer Interaktionen, wobei Conrad Bauers Souveränität nachhaltig beeindruckte. Bei Beaver Harris, der in der afroamerikanischen Tradition steht, wurde Time-Spiel zu einer vielschichtigen Erfahrung. Seine Gruppe hielt, was ihr Titel verspricht: sie ist wirklich eine All Star Group. Andrew White hat nicht nur Coltrane verinnerlicht; sein Spiel ließ eine ganze Phalanx schwarzer Saxophon-Innovatoren lebendig werden und bestach dennoch durch Authentizität. Francis Haynes spielte Steeldrums weitgehend ohne das gängige Klischee von Karibik, eher an das Klavier eines Cecil Taylor oder einen Free-Funk-Gitarristen erinnernd, aber eben weder das eine noch das andere, sondern ein eigener, beißender, schneidender Sound. Dazu noch ein Meister am Baß: Jooney Booth. Damit war ein Höhepunkt gesetzt.

Einen Höhepunkt anderer Art brachte das von Tony Oxley konzipierte und mit Musikern der jungen Improvisatorengeneration aus der DDR aufgeführte Drum Concert. Was Oxley an Sounds, Strukturen und dynamischen Abläufen erdacht und realisiert hat, ist ein Vorstoß in das Universum von Klang und Geräusch, demgegenüber manches Werk zeitgenössischer Avantgardisten konventionell anmutet. Bemerkenswert, wie stark Oxley auch bei Orchestralem vom Instrument her denkt und wie weit er über das Instrument hinaus denkt. In der DDR hat er Musiker gefunden, die seine Ideen aufnehmen und weitertragen.

Auch ein anderer englischer Schlagzeuger war in Leipzig sehr erfolgreich: Eddie Prevost. Mit seinem Quartett schlägt er den Boden von der modernen Tradition zur freien rhythmischen Verflechtung, ohne Brüche, stets mit spürbarem Engagement und unverkennbarer Qualität. Aus dieser Gruppe ist niemand herauszulösen, und dennoch möchte ich das imaginierende Spiel von Larry Stabbins besonders erwähnen.

Stark um kompositorischen Impuls geprägt ist das musikalische Denken von Michael Seil, der in einem Sextett um den Pianisten Hannes Zerbe auch als exzellenter Trompeter zu hören war. Schwierige Strukturen, besonders in Bläasersätzen bzw. -stimmen (Seil, Manfred Hering, John English), muteten eher kammermusikalisch an, doch Seil, der all das konzipiert hatte, läßt sich weder dem einen noch dem anderen Bereich zuordnen. Auch hier wächst ein neuer Musikertyp heran. Gut, daß so etwas auf Jazzfestivals Platz hat.

In eine ähnliche Richtung bewegt sich auch John Fischers Interface. Doch Fischer geht lockerer mit dem Material um. Er kombiniert und collagiert, läßt Raum für individuelle Entfaltungen und kollektive Gespräche. In Theo Jörgensmann und Melvin Poore hat er glänzende Mitstreiter gefunden. Klarinette und Tuba, an sich schon seltene Instrumente im Jazz, werden hier nun noch durch unverwechselbar individuellen Sound beseelt. Die Musik von Interface swingte ohne Schlagzeug, und sie strahlte etwas Beschwingtes aus, auch Witz und Leichtigkeit.

Ulrich Gumpert gab ein Solokonzert mit seiner Klaviermusik im Alten Rathaus. Gumperts Stücke scheinen länger und sparsamer zu werden. Bei manchen hat der unvereinnahmbare Erik Satie Pate gestanden. Vor allem bei der Musizierhaltung: Gumpert reflektiert die Zeit, gewissermaßen in einer musikalischen Gegenströmung. Prägnanz und Ausgezeichnetheit fordern zur Konzentration und verbreiten Nachdenklichkeit. Doch im Gruppenspiel gibt es nach wie vor auch den hochenergetischen Spieler Gumpert. In einem Nachtkonzert hörte man ihn mit Johannes Bauer und Dietmar Diesner. Zum Motor

dieses Konzerts wurden Peter Brötzmann und Willi Kellers. Das war mehr als eine Entschädigung für die ausgefallenen Sessions - berstende Intensität bis in die Morgenstunden. Hier nun also der Gegenpol zu allen vorbereitenden Konzeptionen, der pure Augenblick. Und wenn es solche Momente gibt, wie in jener Nacht, dann war all das Spielen nicht umsonst. Brötzmann und kein Ende.

Erfreulich auch die Wiederbegegnung mit John Tchicai, der sich diesmal in Leipzig mit dem ungarischen Karoly-Binder-Quartett hören ließ - eine Zusammenarbeit, die voriges Jahr bei den Jazztagen in Debrecen begann. Keine Frage, Tchicai besitzt Charisma, und die Binder-Gruppe (erwähnenswert der Saxophonist Mihaly Dresch) reflektiert es, auch wenn nicht immer alles zusammenkommt. Das tschechische Emil Viklicky Trio brachte den vergleichsweise konventionellen Beitrag des Festivals, doch dies ist kein Werturteil. Das Klaviertrio spielt integriert und versiert im fast zeitlos modernen Idiom.

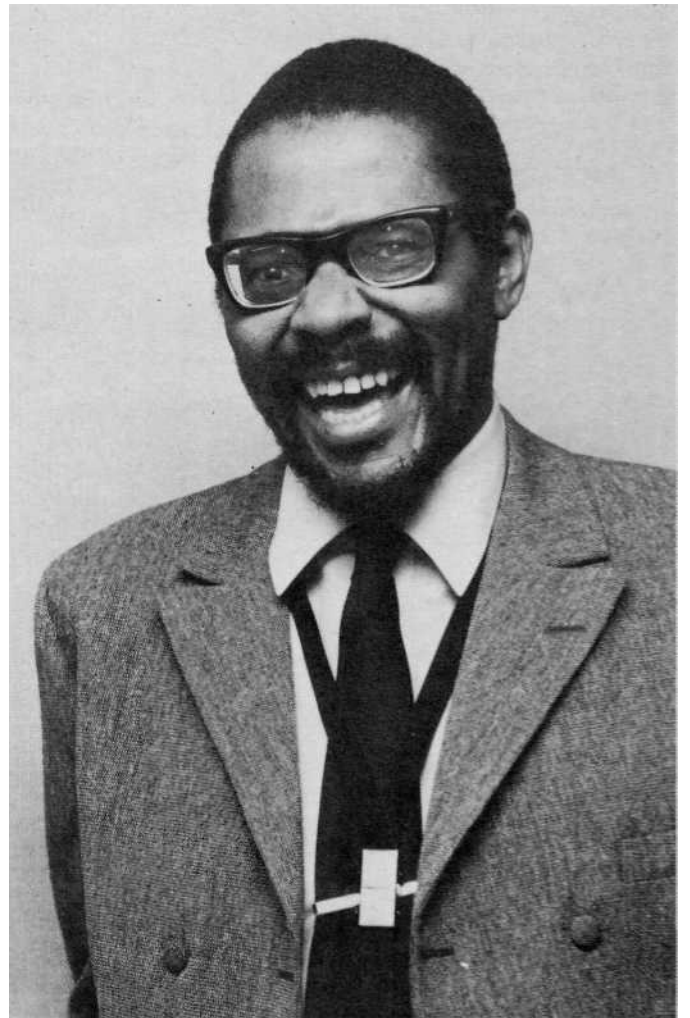
Reto Webers aus drei Musikern bestehendes Percussion Orchestra fiel restlos auseinander. Chemirani aus dem Iran spielte Zarb, ein Afrikaner diverse Perkussionsin-

strumente, und Reto Weber trat die Flucht nach hinten an, als sich der Afrikaner schließlich auf den Ego-Trip begab. Hier hatte Jazz die Welt nicht getroffen.

Fast am Schluß des Festivals stand die Studio Big Band Leipzig, eine Versammlung junger Amateure unter der Leitung des erfahrenen Ralph Stolle. Da steckt Arbeit dahinter, Elan und Engagement. Die Band kann sich hören lassen, und sie kann auch zu einer Schule für Leipziger Jazzmusiker werden.

Last not least - was wäre ein DDR-Festival mit der Schiene Percussion ohne den Soundexpres Günter Sommer. Sommer ist über sein Schlagzeugspiel hinaus gewissermaßen zu einem Universalmusiker gewachsen, der Musik aus verschiedenen Kulturen aufnimmt, integriert, umsetzt, der immer komplexer denkt: in großen klanglichen und räumlichen Dimensionen. Da gibt es Sakrales, gregorianisch Anmutendes, afrikanische Dynamik und mitteleuropäische Sensibilität. All das fügt sich organisch zu einer Art Programm, in sich zwar geschlossen, aber von der Auffassung her offen in alle Himmelsrichtungen.

Bert Nogiik



Time-Spiel wurde zu einer vielschichtigen Erfahrung: Beaver Harris
" Fotos: Marifred Rinderspacher

Ließ eine ganze Phalanx schwarzer Saxophon-Innovatoren lebendig werden, bestach dennoch durch Authentizität: Andrew White

Jazz aktuell

Zum 25. Mal in **Warschau**

Jazz Jamboree

„Jazz Jamboree“ 1983, nach dem polnisch-polnischen Krieg. „Jazz Manöver“ war statt des Festivals in der Hauptstadt voriges Jahr ein auf regionale Fronten aufgesplitteter Konzertkomplex genannt - was die Regierungszeitung augenzwinkernd tolerierte. Erlaubt war dieses Jahr wieder das gewohnte „Jamboree“. Nummer 25. Silber für Warschau.

Internationale Politik schlug diesmal bis zum Jazzfestival durch. Wegen der Verleihung des Friedensnobelpreises an Lech Walesa sollten Musiker aus der Bundesrepublik, Amerika und Norwegen geächtet werden. So weit verstieg man sich letztendlich dann doch nicht. Eingestampft werden sollte aber das Programmheft, denn darin erging der ausdrückliche Dank unter anderem an die Botschaften mißliebig gewordener Staaten. Zwar waren die USA verdachtsweise schon rausgelassen worden, ins Auge stachen jedoch noch die Norweger. Unbürokratisch verfiel man im Kultusministerium dann auf den Trick, die Bewilligungsverfügung auf zwei Tage vor dem Verdikt zu datieren. (So ein Gewährsmann.) Derartiges geht in Polen also schon noch. Möglich war sogar das Paradoxon, daß die Jeans-Firma „Lee“ als Festivalsponsor auf der Bühne werben und über die Import-Export-Firma „Pewex“ Handel treiben durfte. Als „Geheimtip“ für Jazzfans priesen vier Tage nach dem Festival die ARD-„Tagesthemen“ das Warschauer Festival an. Wie das? Wo Warschau lange Jahre Sitz der „International Jazz Federation“ war, wo das einzige internationale (von Korrespondenten aus der ganzen Welt bediente) Fachjournal - „Jazz Forum“ - bereits im 18. Jahr erscheint. Mehr noch: das Warschauer „Jamboree“ ist nicht nur ein musikalisches, sondern auch gruppensoziologisches Ereignis. Hier, und nicht in New York, treffen internationale Figuren der Jazzszene zusammen: Musiker, Kritiker, Manager, Produzenten. Immer dabei: Willis Connover aus Washington. Nur Russen fehlten diesmal völlig. Aus der UdSSR war auf die Einladungen nicht mal eine Antwort gekommen.

Aus der DDR, woher sonst 600 bis 800 Besucher einkalkuliert werden konnten, waren heuer nur drei Offizielle erlaubt, dazu kamen ein halbes Dutzend Fans, die sich mit Transitvisa nach Warschau gemogelt hatten. Doch auch ohne das DDR-Kontingent waren fast alle Konzerte im Kulturpalast ausverkauft. Immerhin betrug der Eintrittspreis für das gesamte Festival 5000 Zloty, was etwa der Hälfte eines durchschnittlichen Monatslohnes entspricht.

Gefangen im Zuckerbäcker-Palast

Stolz, unermesslicher Stolz erfüllte die Funktionäre der polnischen Jazz-Föderation, trotz allem ein Festival wie dieses hochgestemmt zu haben, mit einer Fülle von Randveranstaltungen: Konferenzen, Filme, Videos, eine Cover-Ausstellung von ECM - so viel wie nie zuvor. Und alles sollte so professionell wie möglich abgewickelt werden. Organisation war offenbar die Losung. Daraus wurde ein unüberschaubares Maß an Organisation. Da wurden scheinbar Privilegierte eigens mit Lichtbildausweisen ausgestattet, von denen es schließlich rund 400 gab. Hinter die Bühne kamen nur noch ganz Auserlesene. Doch damit geriet man in eine Zwickmühle. Denn hinten war auch ein Ausgang ins Freie, und wenn vorne die Pforten geschlossen waren, kam man nicht mehr raus. Da sah man sich plötzlich in der Situation eines Gefangenen in dem Zuckerbäcker-Palast - ein Geschenk von Stalin. Eine kafkaeske Situation. Wenn man nun vor der mittelmäßigen Musik eines Zbigniew Namyslowski davonlaufen wollte - was dann? Konfusion auch bei den Hotelreservierungen. Da war eines Nachts der Zimmerschlüssel weg - weil jemand zusätzlich einquartiert worden war; überraschend, doch nicht gerade erheiternd. Die Verpflegung in den interna-

tion en Hotels war gut und von westlichem Standard. Hier gab es auch Bier, meistens wenigstens. Sonst mußte man schon mal stundenlang nach 'nem kühlen Blondem rumrennen. Düster sah es auch mit den sonst so überreichlichen 100-Gramm-Wodkas aus. Dafür bekamen Eingeweihte aus obskuren Gefäßen „Mondschein-Wodka“ kredenzt, so genannt, weil verbotenerweise und nachts gebrannt. Im Kulturpalast wurden derweil zur Werbung Äpfel verteilt. Die Musik war wie auf allen Festivals: zu viel - an den vier Tagen sieben Hauptkonzerte mit bis zu fünf Bands im Kongreßsaal, um die Ecke in zwei Sälen der Kulturpalast-Galerie allnächtliche Vorstellungen von insgesamt 21 ausschließlich einheimischen Formationen, ein vorgezogener Konzert mit Don Cherry, dazu bis zum Morgengrauen Jam Sessions in den Jazzclubs „Remont“ (Reparatur) und „Stodola“ (Scheune).

Im „Sala Kongresowa“ des Kulturpalastes gingen die Haupt-Acts über die Bühne. Hier hatten Rainer Brüninghaus, Fredy Studer und Charlie Mariano einen schönen Erfolg. Die Auswechslung von Markus Stockhausen durch Charlie Mariano hat sich stark belebend ausgewirkt. Wynton Marsalis, ein neuer Trompeten-Star aus Amerika, exerzierte glatt und perfekt, um nicht zu sagen geschniegelt, Bebop neuester Prägung vor. Aufregend war das nicht.

Die „Lex Walesa“ hätte am härtesten die Jan Garbarek Group getroffen. Denn in ihr sind die vom Regierungs-Bann getroffenen Nationen vereint. Musikalisch wäre der Verlust zu verschmerzen gewesen. Erstaunlich immerhin, wie nordische Weierlichkeit slawische Seelen begeistert.

USA-Musiker vom Olymp

Der Verdacht von Geschmacksverwirrung entstand beim Auftritt des englischen Orchesters „Jazira“, in dem drei Punk-Mädchen auf Saxophon und Posaune Intonationsversuche in die Mikrofone bellten und die Tanz-Puppen ihre Ärsche nicht bewegen konnten. Wenigstens sorgten die afrikanischen Trommler für zeitweise Aufmunterung, sonst wäre der „Jazira“-Auftritt eine dilettantische, ärgerlich miese Show gewesen.

David Murray begann zögerlich. Man meinte mit einem Oktett müßten sich per Arrangement klanglichere Differenzierungen vollbringen lassen. Doch dann stellte sich heraus, daß dies eine kleine Ansammlung von heißen Bläsern ist, mit Julius Hemphill, Saxophon, Roy Campbell und Baikida Carroll, Trompete, und Craig Harris, Posaune. Unverbrüchlich waren hier Tradition und Avantgarde verschmolzen: fröhlicher Dixieland, tanzlustiger Calypso, und immer wieder losgehende, freie Fetzen.



War selten guter Laune in Warschau: Miles Davis
Foto: P. G. Deker

Heiß erwartet worden war James „Blood“ Ulmer. Der hatte den Geiger Charles Bumham dabei, der zwei Nächte vorher zu feige war, in einer Club-Session einzusteigen. Im Konzert konnte er nicht viel falsch machen, das Trio beschränkte sich auf Rock und Blues. Doch allein die Lautstärke schüttelte selbst abgebrühteste Fans durch. Freaks flippten aus und schmissen Gläser auf die Bühne, aus Begeisterung. Ulmer mochte das nicht und unterbrach das Konzert.

Die Begeisterung ist erklärlich: USA-Musiker kommen für das Warschauer Publikum wie vom Olymp. Bei Miles Davis war der Götterglaube noch stärker. „We want Miles“ wurde auf Plakaten, Buttons, Aufklebern und Plastiktüten gebetet. Denn für Polen war Miles Davis das absolute Non-plusultra. Monetäre Folge: Für sein Konzert zum „Jamboree“-Abschluß wurden auf dem Schwarzmarkt Karten für 5000 Zloty und mehr angeboten und - gekauft. Es war kaum zu glauben: 2000 erwachsene Leute ließen sich vor dem Davis Konzert im Kulturpalast wie Kinder vor die Tür schicken, bis die Bescherung geöffnet wurde.

Und Miles Davis beschenkte das Publikum reichlich. Er war selten guter Laune, Miles smiles, winkte sogar einmal verschämt mit drei Fingern dem Parkett zu, sprach und flaxte mit seinen Musikern, ungewöhnliche Begleiterscheinungen. Und die Musik kam gut über die Rampe. Alles an seiner Musik war simpel: der Rhythmus unterhalb des Mediums schleppend, die Motive nach Art von Kinderliedern, die Soli kaum aufregend, außer die von John Scofield - und doch lag eine eigenartige, durch Analyse kaum erklärbare Spannung darin. Die übertrug sich wieder aufs Publikum. So kam es, daß - oh Wunder - Miles Davis eine Zugabe gewährte, noch eine, und sogar noch eine dritte. Der Kongreßsaal, wo sonst Parteidelegierte sich beklatschen, stampfte im Takt: „We want Miles!“ Wir wollen Miles! Wenn's mehr nicht ist...

Werner Panke

Gelungenes Experiment

1. Oldenburger Jazz-Diagonale

Geht es nach der „Geometrisierung des Menschen“ (Rudolf zur Lippe) nun zwangsläufig auch noch dem Jazz an den Kragen? Die 1. Oldenburger Jazz-Diagonale hatte bestimmt nicht den Anspruch, primär diese Frage zu klären. Aber es ist ein gutes Zeichen, wenn man sie gerade nach einer Veranstaltung, die von der „akademischen“ Jazz-Ecke ausging, mit einem entschiedenen Nein beantworten kann.

Die Musikschule der Stadt Oldenburg, an der eben die zehnten Jazz- und Rock-Workshops angelaufen sind, und die städtische Presseabteilung haben mit der Jazz-Diagonale den Versuch unternommen, einem jazzinteressierten Publikum die musikalische Bandbreite zu erschließen, für die die Dozenten schon durch ihr musikalisches Eigenleben besorgt sind. Fünf Formationen standen am 22.10. im Cäcilienaal auf dem Programm.

Den Anfang machten Timeless mit ihrem auf Wohlklang abgesteckten Jazzrock, der sehr eingängig daherkommt. Die vier Musiker bauen mit solidem Handwerk eine Grundlage, von der allerdings nur bescheidene Erkundungsflüge ausgehen - meist pilotiert von Peter Bülow, Saxophon, Flöte, bestes Flugwetter, keine Gewitterfronten, alles roger... Auf wesentlich leiseren Sohlen lockten Florian Poser und Peter Finger das Publikum in ihre musikalische Bilderwelt. Da zauberten Vibraphon und akustische Gitarre leichtfüßig eine Hetzjagd auf die Bühne, dann entwarfen sie wieder ein Labyrinth, dem sie selbst auch erst wieder neu entrinnen mußten (und dabei bestimmt nicht genau denselben Weg nahmen wie das letzte Mal). Poser/Finger bewegen sich mit ihrer Musik an der Peripherie des Jazz. Aber die Chance, mit diesen Gratwanderungen Neuland selbst für den Jazz zu erschließen, lassen sie sich nicht entgehen.

Florian Posers Vibraphon konnte von da an sämtlichen Umbaupausen gelassen entgegensehen. Gleich anschließend war es wieder in Aktion bei Crossing, der Formation, die sicher für den hochklassigsten Jazz dieses Abends sorgte. Zu Crossing gehören neben Poser Pianist Klaus Ignatzek, Bassist Ede Brumund und am Schlagzeug Heinrich Hock. Mit den sehr intensiven und auch klangdynamisch anspruchsvollen Dialogen zwischen Piano und Vibraphon hatte die Technik leider ihre liebe Mühe. Gleichwohl erfüllte Crossing die hohen Erwartungen. Da sind vier gleichberechtigte Musiker am Werk, die es sich leisten können, auf allzu herkömmliche Arbeitsteilung zu verzichten. Das geht zugunsten eines improvisatorischen Konsens, der ein Thema auch mal müheelos „hoch vier“ potenziert.

Ein weiteres Duo schrieb das nächste Kapitel. Klaus Ignatzek, Piano, und Jochen Voss, Saxophon, verfügen selbst in dieser minimalen Besetzung über eine enorme Ausdrucksspannweite, die sich auch optisch von kammermusikalischem Miteinander bis hin zu ekstatischem Durcheinander erstrecken kann. Voss/Ignatzek live - das ist auch immer wieder ein emotionales Erlebnis und verbannt das unnahbar-spröde Element, das dieser Gruppe auf Platte durchaus anhaften kann.

Für den Ausklang mit Lifeline waren wohl die meisten im Publikum nicht mehr im

Vollbesitz ihrer Aufnahmefähigkeit. Aber die Lifeline-Musik zielt zu einem schönen Teil auch in die Bein- und Bauch-Gegend! Noch einmal standen Florian Poser und Ede Brumund im Brennpunkt des Geschehens, und aus dem (diesmal „gebündelten“) Baß schienen wirklich Funken zu sprühen. Auf die Mitmusiker sprangen sie noch über, das Publikum aber witterte schon den Zieleinlauf eines (für Oldenburger Verhältnisse) Marathons, der in vieler Hinsicht tüchtig unter die Haut gegangen ist.

Daß diesem eindrücklichen Lebensbeweis von Jazz (und erst noch einheimischem!) an diesem 22.10. ein voller Cäcilienaal beschert war, ist vielleicht die positivste Bilanz der 1. Oldenburger Jazz-Diagonale. Zu leiden hatte darunter allerdings der Jazzclub Alluvium, wo ausgerechnet für diesen Abend das Gijs Hendricks Quartet angesagt war! Mit dem unfreiwilligen Großstadt-Charakter, der durch diese Kollision entstand, ist ein solcher Wermutstropfen nicht weggewischt. Und noch eine kritische Anmerkung: Gerade die Tatsache, daß in Oldenburg viele der fachlich versierten Dozenten gleichzeitig aktive Jazzmusiker sind, ist das Szenenbildende am Angebot der Musikschule. Unter dieser Voraussetzung hätte es der Diagonale gut zu Gesicht gestanden, wenn im Programm auch eine Gruppe vertreten gewesen wäre, die beispielsweise aus den Workshops hervorgegangen ist. Es gibt deren einige, die mittlerweile auf eigenen Füßen stehen und sich auch musikalisch keineswegs zu verstecken brauchen.

Gelungen ist das Experiment Jazz-Diagonale allemal. Das mit einem Erfolgsfazit zu untermauern, hieße eine Diagonale zu einem geschlossenen Kreis zurechtzubiegen. Da soll sie doch lieber an beiden Enden weiterwachsen und sich so weit verästeln, wie sie nur kann!

Andreas Schäfler

Jazz aktuell

Jazz hinter **glitzernder Folie**

Musica '83/Straßburg

Ganz allmählich zeigen sich in Frankreich die Früchte der neuen, auf Dezentralisierung und Regionalisierung angelegten Kulturpolitik der sozialistischen Regierung. In den Genuß einer dieser Früchte konnte man vom 17. September bis 9. Oktober dieses Jahres in der elsässischen Metropole Straßburg kommen. Ehrgeizig und wagemutig zugleich hatte man - kaum waren die politischen Weichen dafür gestellt und demzufolge die finanzielle Basis geschaffen - ein unter dem Blickwinkel des Veranstaltungsrisikos wohl äußerst heikles Projekt auf die Beine gestellt: ein dreiwöchiges Festival zeitgenössischer Musik, das sich keinen Tag Atempause gönnte. Insgesamt 350 Musiker waren am „Musica '83“ beteiligt, in dessen Mittelpunkt die Auseinandersetzung mit dem Werk des 1965 verstorbenen französischen Komponisten Edgar Varese anlässlich dessen 100. Geburtstag stand - in Vorträgen, Kolloquien und Aufführungen. Nicht nur namhafte Orchester, Ensembles, Solisten, Dirigenten und Komponisten wurden eingeladen, sondern auch eine stattliche Anzahl Amateurvereine aus dem ganzen Elsaß dafür gewonnen, Werke zeitgenössischer Komponisten einzustudieren. Nicht zuletzt dies zeigt, mit welcher Begeisterung und mit welchem Nachholbedarf die französische Provinz solch neue Impulse aufnimmt.

Ein wenig versteckt im dicht terminierten Programm des Festivals, dessen Veranstaltungen zum Teil auch in anderen Städten des Elsaß wie Mulhouse und Colmar stattfanden bzw. wiederholt wurden, stieß der Liebhaber moderner Jazzmusik völlig unerwartet auf drei Veranstaltungen seines Interessenbereichs - wobei allerdings vorausgesetzt wurde, daß er diesen nicht allzu streng abgezirkelt hatte, denn die Vorstellungen fanden sich natürlich mit Bedacht in besagtem Programm. Auf Grenzüberschreitungen und mediale Mischformen hatte man sich demnach einzustellen für ein Konzert des Anthony Braxton Quartetts, ein musikalisches Tanztheater unter Mitwirkung des Steve Lacy Sextetts sowie für ein ähnliches „spectacle musical“ des Pariser Ensembles „Un drame musical instantane“.

Die weiteren Berührungspunkte mit dem Jazz waren mehr personeller Art - insofern, als im übrigen Programm Namen auftauchten, die auch auf der Jazzszene ein Begriff sind. Da ist einmal der Pianist Didier Levaillant, zum Kreis der französischen Free-Jazzer gehörend, aber auch als Interpret klassischer Kammermusik tätig, mit seinem Ensemble „Bleu 17“, zum anderen der Saxophonist und Klarinetist Jacques di Donato, ebenfalls im freien

Jazz aktiv, und zwar mit eigenem Quartett und als Mitglied des Quatuor du Saxophone und der Bernard Lubat Cie., in Straßburg partizipierend an der Vorstellung des Künstlerkollektivs „L'Accroche-Note“, das sich seinerseits zusammensetzt aus zwei Jazzformationen, dem Open Drive Quintett und dem Triple Buse Sextett (mit dabei u. a. der Saxophonist/Klarinetist Armand Angster). Dieses Grenzgängertum zwischen zeitgenössischer Musik und - vor allem: freiem - Jazz kann man schon fast als eine Besonderheit des französischen (vielleicht auch noch des italienischen) Musiklebens feststellen, denn es sind auffallend viele namhafte Musiker, die konsequent diesen zweispurigen musikalischen Weg verfolgen bzw. dem Versuch eines Brückenschlags zwischen beiden Richtungen nachgehen, ohne daß hierfür - wie schon geschrieben wurde - hauptsächlich finanzielle Gründe den Ausschlag geben.

Eine kahle, mit Plastikfolie in steriles Weiß gekleidete Bühne, von deren Nahtstelle zum Publikum sich transparente Folienbahnen zur Decke erhoben, an denen wiederum feinerleuchtende Wasserrinnsale herunterliefen, so daß im Zusammenwirken mit dem Lichtspiel der Scheinwerfer eine glitzernde, irrisierende Wand zwischen Betrachterauge und Bühnenaktion gezaubert wurde, ein ebenfalls weißbekleideter Tänzer sowie ein Musikensemble, das erst gar nicht zu sehen, sondern nur über die Verstärkeranlage zu hören war, bildete die Ausstattung des ersten Teils des musikalischen Tanztheaters „Brackets“. Erst der zweite Aufzug des Werkes, das Anfang des Jahres in Bologna uraufgeführt und danach noch in Mailand und La Rochelle gezeigt wurde, gab den Blick frei auf den in einem fahlgrauen Anzug steckenden Mann, aus dessen Feder die vorgefertigten Teile der eigenwillig-schönen, überraschend melodioreichen, kraftvollen und in ihrem textvertönenden Bezug treffsicheren Musik stammten - Steve Lacy, Jahrgang 1934, einer der wenigen Saxophonisten, die ausschließlich Sopran spielen. Die aus solcher Identifikation mit diesem einen Instrument erwachsene Meisterschaft galt es auch beim Straßburger Konzert wieder zu bewundern, sei es in Form ausdrucksstarker, klangnuancenreicher solistischer Leistungen oder in einer längeren Call & Response-Passage im Duo mit dem durch den Zuhörerraum flanierenden Alt-saxophonisten Steve Potts. Lacy zu dem Werk: „Was wir auf die Beine stellen wollen, ist die erste Version einer Jazzshow, in der es Improvisation gibt und die dazu bestimmt ist, sich zu verändern und weiterzuentwickeln in dem Maße ihrer Aufführungen. Es ist eine Art work in progress, die unterschiedliche Disziplinen und Künstler vereinigt... Es ist vielleicht ein

Tanztheater, aber der Ausgangspunkt liegt ohne Zweifel in den Worten, den einfachen, aber tiefgründigen Texten...“

Der Gesang, dem Texte von Samuel Beckett (Sands, 1948) und William Burroughs (Naked Lunch, 1959, überarbeitet von Brion Gysin) zugrundelagen und der bisweilen opernartige Stilelemente aufwies, wurde von Irene Aebi und Thomas Pollard in der Gesamtsicht überzeugend dargeboten, hätte jedoch durch eine stärkere stimmliche Differenzierung in Intensität und Färbung noch hinzugewonnen. Mit Aebi, die auch Cello und Violine spielte, Potts und dem Schlagzeuger Oliver Johnson stand Lacy bis auf eine Position (Kent Carter) die nunmehr vierzehn Jahre wählende Stammbesetzung zur Verfügung. Kein Wunder also, daß das Ensemble, zu dem noch der sehr pointiert aufspielende Pianist Bobby Few hinzugezogen war, einen ungemein sicheren, kompakten Eindruck hinterließ.

Weniger ausgereift stellte sich hingegen der tänzerisch-theatralische Teil der Vorstellung dar, der - bestritten von Dominique Petit und Pierre Doussaint - mit dem Jazzpart die Gemeinsamkeit der Verbindung von choreographischer Festlegung und Improvisation teilte. Auf lange Strecken vermißte man eine Synchronität der Dramaturgie des Tanzes mit derjenigen von Text und Musik. Und ebensooft wollte einem die eingesetzte Körpersprache recht einsilbig erscheinen... Von der Idee her positiv, von der inhaltlichen Beziehungslosigkeit hingegen negativ zu Buche schlug das im zweiten Teil mittels Diaprojektion bewerkstelligte, sich stets verändernde Bühnenbild von Rene Guiffrey. Die bemerkenswerte künstlerische Offenheit Lacys sollte es ihm nicht verbieten, auf eine Beseitigung dieser Mängel hinzuwirken - schließlich zeichnet er nicht nur für die Musik, sondern auch für die Gesamtkonzeption verantwortlich.

Es gilt als eines der interessantesten jungen Ensembles zeitgenössischer Konzertmusik im Schnittpunkt zum freien Jazz, das es derzeit auf der französischen Musikszene gibt: das um ein 12-köpfiges Orchester verstärkte Pariser Trio „Un drame musical instantane“, das diesem verpflichtenden Ruf auch bei seinem Auftritt im Rahmen des Festivals „Musica '83“ gerecht wurde.

Angesagt war zum einen die musikalische Vertonung eines sowjetischen Stummfilmes von Dziga Vertov aus dem Jahre 1929, zum anderen ein „Chambre noir“ betiteltes Stück Musiktheater. Bei der Aufführung geriet dann vor allem deren erster Teil zu einem äußerst anregenden Hör- und Seherlebnis - sofern der Rezipient bereit war, seine Sinne auch für gänzlich ungewohnte Eindrücke und Erfahrungen zu öffnen. Vor dem Orchester senkte sich eine siebartig transparente Leinwand, auf

welcher der Film ablief, dessen Geschehen - eine in ihrer filmtechnischen Dokumentation für jene Zeit atemberaubende Sammlung von Eindrücken aus einer ungenannten Stadt irgendwo in den Sowjetrepubliken - von dem schemenhaft erkennbaren Orchester musikalisch kommentiert wurde. Was in den Kindertagen des Films von einem einsamen Pianisten bewerkstelligt wurde, was später in den Tonstudios Hollywoods und andernorts unter Ausschuß des Publikums geschah und heute mehr und mehr durch die Verwendung vorproduzierten Tonmaterials ersetzt wird, ist für das „plötzliche musikalische Drama“ Gegenstand künstlerischer Darbietung. Vor „L'homme à la camera“ hatten Jean-Jacques Birge, Francis Gorge und Bernard Vitet schon zeitgenössische Filmmusiken für so bekannte Streifen wie „A propos de Nice“ (J. Vigo), „Potemkine“ (S. M. Eisenstein), „Le cabinet du Docteur Caligari“ (R. Wiene) oder „Nosferatu“ (F. W. Murnau) entworfen, ohne daß diese Beziehung zur Cinematographie das alleinige Anliegen ihrer 1976 gegründeten und 1981 um ein Orchester erweiterte Formation geworden wäre. Bizarren verwobene Klang- und Geräuschschichten wechseln sich ab mit simpel-melodischen Phrasen, die - kaum ausgeführt - wieder abgewandelt und verfremdet werden in einem klangerforschenden Abenteuer, das stets der Dramaturgie seines visuellen Bezugsmediums folgt. Obwohl der weitaus überwiegende Teil der Filmmusik auf Partitur festgehalten ist, gibt es aleatorische Freiräume und Gelegenheiten zur Improvisation, so daß keine Aufführung aufs i-Tüpfelchen der anderen gleicht. Das sind dann auch die Stellen, auf die vor allem die vom freien Jazz her kommenden Musiker im Ensemble warten, um sie mit einem jazzmäßig improvisierten solistischen Einwurf zu füllen. Dazu gehört neben dem Posaunisten Yves Robert insbesondere einer der drei Leiter des Orchesters, der Trompeter Bernard Vitet, der in den frühen Siebzigerjahren zur damals führenden französischen Free-Jazz-Formation, der Michel Portal Unit, gehörte und danach gelegentlich Mitglied des Berliner Globe Unity Orchesters war, während der Perkussionsbeitrag Gerard Siracusas, Mitglied der Mar-seiller Vereinigung improvisierender Musiker GRIM, der auch der Saxophonist Andre Jaume angehört und in dessen Gruppierungen Siracusa oft zu finden ist, beim Straßburger Konzert etwas überraschend bar jeden Jazzanklangs ausfiel. Dafür war wiederum von ganz unerwarteter Seite ein herrlich swingendes und jazzmäßig phrasiertes Flötensolo zu hören: von dem Bläser Youen Le Berre, der von der bretonischen Folklore herkommt. Das „schwarze Zimmer“ schließlich war eine in Ton- und Sprachcollagen humo-



„Un drame musical instantane“: Yves Robert (l.) und Bernard Vitet Foto: Gerhard Litterst

resk umgesetzte Alptraumnacht eines von seiner Bettlektüre verfolgten und gepeinigten Schläfers, dessen erlösendes Erwachen besagter Le Berre durch ein folkloristisches, kraftvolles, leicht pathetisches Dudelsackfinale nachzeichnete. Dieses Nützen der unterschiedlichen musikalischen Herkünfte bei den Mitgliedern des Orchesters - Birge und Gorge stehen der Rockmusik nahe -, das Vermeiden einer Gleichschaltung machen sicher einen der Hauptgründe des Erfolges von „Un drame musical instantane“ aus. Dank einer wirkungsvollen Animation waren nicht nur die hier angesprochenen Vorstellungen unerwartet gut besucht, sondern nahezu das gesamte Festival, ein Ergebnis, das Mut macht für die geplante Fortsetzung im kommenden Jahr. Die gelegentlich aufgetretenen Sättigungsanzeichen könnte man entweder durch eine Reduzierung auf zwei Wochen oder durch das Einschieben veranstaltungsfreier Tage vermeiden.

Gerhard Litterst

Zufriedenstellendes Ergebnis

5. Jazzseminar in Braunschweig

Das fünfte Jazzseminar der Musikerinitiative fand vom 21. bis 23. Oktober in den bewährten Räumlichkeiten des Freizeit- und Bildungszentrums in Braunschweig statt. Mit 45 Teilnehmern, zumeist aus dem Braunschweiger Raum, war der Andrang deutlich geringer als in den letzten Jahren. So hatten die Dozenten - Uli Bekkerhoff, Trompete, Lothar Krist, Saxophon und Flöte, John English, Posaune, Alex Sputh, Gitarre, Otto Wolters, Klavier, Jochen Schmidt, Baß, und Hans Clauss, Schlagzeug - diesmal mehr Zeit, den the-

matischen Rahmen voll auszuschöpfen und in ihrer musikpädagogischen Arbeit intensiver den einzelnen zu fördern: Geboten wurden an drei Tagen Unterricht in Rhythmik, Gehörbildung, Harmonielehre und Improvisation sowie Instrumentalunterricht und Ensemblespiel.

Organisatorisch verlief das Jazzseminar erfreulicherweise reibungslos. Dies war nicht zuletzt auf die traditionell gute Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern des FBZ zurückzuführen, wie Otto Wolters von der Musikerinitiative anerkennend hervorhob. Auch die Versorgung mit Klavieren erwies sich als ausreichend und den Gegebenheiten angemessen.

Zum Abschluß des zweiten Seminartages fanden sich im leider schwach besetzten Saal des FBZ die Dozenten zu einer Session zusammen. Am dritten und letzten Abend zeigten die Teilnehmer beim Abschlußkonzert im Atelier des Hauses, was sie während des Kurses im Combospiele erarbeitet hatten. In Gruppen unterschiedlichster Besetzung und Stilrichtung musizierten sie frei und selbstbewußt vor einem kleinen, aber fachkundigen Publikum. Auch wenn die Zeit, sich untereinander musikalisch näher kennenzulernen, knapp bemessen war, konnte man doch über das Niveau einzelner Darbietungen erstaunt sein, zumal ein nicht unwesentlicher Teil der Gruppenmitglieder noch ausgesprochen in den Kinderschuhen des Jazz steckte.

Dozenten und Teilnehmer waren sich auf der Abschlußbesprechung einig, daß man sowohl mit der Atmosphäre als auch mit den Ergebnissen des Seminars durchaus zufrieden sein könne. Die Musikerinitiative nahm dies zum Anlaß, ein weiteres Seminar oder einen Workshop für das kommende Jahr zu planen,

Hans-Christian Hasse

Jazz aktuell

Obergreifen von Disziplinen

Grenzüberschreitungen

Grenzüberschreitungen sind geographisch gelegentlich nicht ohne Hindernisse zu bewerkstelligen. Auf dem Gebiet der Kunst steht Eifersucht im Weg und Schubladen klemmen. Daraus einen Ausweg zu finden versuchte eine „Grenzüberschreitungen“ genannte Veranstaltung im Oktober in Wuppertal. Ihr Titel verrät auf den ersten Blick, daß Grenzen in der Kunst überhaupt anerkannt werden. Es liegt darin aber auch, daß die Künstler aus stürmischen Jahren gelernt und ihr Bewußtsein erweitert haben, und daß sie nun an neue Grenzen stoßen und sie überwinden wollen. Initiatoren waren Musiker aus dem Brennpunkt des deutschen Free Jazz: Peter Kowald, Rüdiger Carl, Peter Brötzmann und Detlef Schönenberg. Eingeladen waren von ihnen mit Vorliebe solche Künstler, die - im unkompliziert-direkten Tonfall Kowalds - „ihre Dinge und Töne aus der Lamäng geraten lassen können“. Spontane Improvisation also. Ort der Begegnungen war die für solche Zwecke entgegenkommende „Börse“, das schon ruhmreiche, aber politisch auch umstrittene Wuppertaler Kommunikationszentrum. Ohne auswärtige Hilfe gings jedoch nicht ab. Aus Berlin wurden die Mikrofone der FMP noch in letzter Minute herbeigeschafft, nachdem man zunächst vorgehabt hatte, alles unverstärkt zu lassen, was sicherlich angenehmer gewesen wäre. Manches ging etwas drunter und drüber bei der Organisation. Die Veranstalter hatten wohl vorausgesehen, „vollmundig“ nannten sie selbst ihr Vorhaben. Das viertägige Mammutprogramm startete mit einem fast fußballmannschaftsstarke Aufgebot an Bläsern; es klang wie eine ganze Verbandsliga zur gleichen Zeit auf einem Platz. Free Jazz war natürlich extrem angesagt - blutvoll von Peter Brötzmann mit Peter Kowald und Andrew Cyrille oder als merkwürdige Mischung von Derek Bailey mit Toshinori Kondo und Johnny Dyani. Letzteres Trio war, da alle drei über ausgeprägt individuelle Spielweisen verfügen und - grob gesehen jedenfalls - verschiedenen Lagern angehören, schon eine Grenzüberschreitung im kleinen. Ein Kontrast tat sich auf, wenn der Ostberliner Ulrich Gumpert süffige Elegien aus dem Klavier tröpfeln ließ, später der Holländer Michel Waisvisz am selbst konstruierten Elektronikinstrumentarium gewaltige Klanggewitter entfachte. Irgendwann, weit nach Mitternacht: ein Posaunist aus der DDR, Johannes Bauer, ein englischer Gitarrist, Derek Bailey, der amerikanische Allespieler John Zorn und der Wuppertaler Bassist Peter Kowald, versuchten sich an Nervosität zu übertreffen. „Kaputt“ nannte man wohl mal solche

Musik. In den Grenzen von '68. „Grenzüberschreitungen“? Free Jazz überfrachtete die als so grenzenlos gedachte Veranstaltung.

Eigentlicher Kern waren die intermedialen Projekte. Beeindruckend in hohem Maße war der japanische Tänzer Kazuo Ohno. Wer sich von seiner mimischen Magie überhaupt ansprechen ließ, der ließ sich leicht total fesseln von der verblüffenden Wandlungsfähigkeit. Von einem Moment zum anderen schlüpfte er in verschiedene Rollen, vom 20- zum 70jährigen, vom agilen Flippy zum biedereren Hausmann. Fernöstliche Lebensgewohnheiten, Tischsitten etwa, waren ein ergiebiges Thema für ihn. Von Statur und Physiognomie strahlte der fast 80jährige eine beinahe unheimliche Demagogie aus. Von beachtlichem Interesse war auch die von der Dichterin Kazuko Shiraishi selbst vorgetragene Lyrik, die

überhaupt wünschenswert gewesen wäre. Ein Erfolg kann, vollzieht man die Intentionen nach, eher liegen im Obergreifen von Disziplinen, im Aufreißen von Grenzen, für eine kulturszenarische Ausweitung. Darum wohl auch hat das Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen Geld beigesteuert. 80 000 DM hat das Ganze gekostet, nur knapp 10 000 DM kamen über Eintrittskarten herein. Die Gagen für die 33 zum Teil exklusiv und weit angereisten Künstler beliefen sich auf rund 30 000 DM.

Bei Licht bilanziert war die Wuppertaler „Grenzüberschreitung“ ein Familientreffen, ein internationales zwar, doch nicht weniger intim. Nur die Gäste aus Japan muteten wie Fremdlinge, wie Störenfriede an. Denn sie praktizierten wirklich Grenzüberschreitungen.

Werner Panke



Fesselte mit mimischer Magie: Kazuo Ohno (links) bei den „Grenzüberschreitungen“

Foto: Werner Panke

auch als Musik aufgenommen wurde, während Peter Brötzmann an der Klarinette zarte Töne spinn. Manch skurriles spielte sich auf der Bühne ab. Da stakste der Schweizer Anton Bruhin als stilisierte Mohrrübe einher; später rezitierte er eine von ihm so genannte „Idiotenarbeit“, ein halbstündiger Endlostext. Oder der Nürnberger Bildhauer Bernd Klötzer und Peter Brötzmann an der Klarinette lieferten sich ein kleines Happening. Oder es trat ein gemischtes Duo auf. Er, Walther Giger, mit Gitarre und Spitzenärmeln, sie Lupa Herz, in buntem Fledder, aus tiefem Busen auf italienisch Moritaten singend, von verlassenen Geliebten und von der Hölle im Paradies.

„Ein voller Erfolg“, meldete der lokale „Generalanzeiger“. Bei nur rund 1000 Besuchern insgesamt ist man da nicht so sicher. Sicher ist auch nicht, ob es ein meßbarer Erfolg für diese Unternehmung

Motto: Transblusion

3. SWF-Blues-Festival

Ein Hauch nur. Eine brechende Stimme im Kehlkopf. Ein langgezogener Ton, der durch den Saal schwebt: „Mojo working“. Der Blues erklingt in der dunklen Stadthalle von Lahnstein. Illuminert von einigen züngelnden Feuerzeugflämmchen verzückter Zuhörer. Der Spot erfaßt die Sängerin Jean Shy, die plötzlich ekstatisch explodiert: „Mojo working“. Die Frau auf der Bühne, klein von Gestalt und groß in der Stimme, singt das erotische Lied mit dem Timbre jener ewigen Jungfrauen aus den Bordells von New Orleans - der Frauen mit dem sündigen Körper und der reinen, gläubigen Seele.

Jean Shy, ein musikalisches Energiebündel, schaffte die mehr als tausend Zuhörer beim 3. SWF-Blues-Festival: „Amazing

grace" und „Honky tonk woman" brachten den Blues zum Brodeln. Dazu die sirrenden Glissandi auf den Gitarren, der harte Beat auf E-Baß und Schlagzeug, das röhrende Soul-Saxophon und die atemlose Mundharmonika. Die Orgel hat nur mehr begleitende Hintergrundfunktion. Die Blues Co. mit Toscho Todorovic und Peter Uhlig waren der Sängerin eine adäquate Begleitung: aggressiv und expressiv, wie die Company bereits zuvor in der Quintett-Besetzung gerockt hatte. Deutsch-Blues („Hey Bedienung") wechselte mit amerikanischen Titeln. „Let the good times roll" animierte das vielköpfige und lautstarke Publikum zum Mitsingen. „Sweet home Chicago".

Musikalisches „sweet home" ist Chicago auch für die „Bad Boys": Maestro Sanders und Michael Coleman, Gitarren, Gary Wiggins, Tenorsaxophon, Fred Grady, Schlagzeug, Aron Burton, Baß-Gitarre und Chris Rannenberg, Piano. Alle fünf, die aus der jungen Blues-Szene kommen, sind in jener Musik heimisch, die seit B. B. King dem Rock so starke Impulse vermittelte. Sanders ist Leadgitarrist in der Band von Koko Taylor, Michael Coleman spielt eine Schlüsselrolle bei James Cotton und Gary Wiggins bläst ein heißes Saxophon wie einst King Curtis und Houston Person. Aron Burton ist einer der meistbeschäftigten Bassisten und Sänger aus der Szene von Chicago. Und Fred Grady trommelte unter anderem für Hip Linkchain. In Lahnstein spielten sie (zum Abschluß mit der Sängerin Jean Shy zusammen) so heiß, daß das Fegefeuer cool dagegen wirken müßte: drängend und mitreißend das Schlagzeug und der Baß, expressiv die Bläserstimmen und flirrend die Gitarrenläufe - „Rhythm and Blues".

„Transblusion" nannte der Südwestfunk das Thema für diesen Konzertabend. Ein Wortspiel in gleich dreifacher Weise: „Transatlantisch" im Zusammentreffen von deutschen und amerikanischen Musikern; Blues-„Fusion" aus den Richtungen Mississippi, Chicago, Louisiana-Cajun und Euro-Folk, „Transfusion" die Art und Weise, wie sich der Blues von den Musikern auf das Publikum übertrug. Es war ein Bazillus, gegen den an diesem Abend kein Antibiotikum wirken konnte: alle hatten sie den Blues!

„Das Dritte Ohr" als deutscher Verwalter dieser schwarzen Musik mit dem extrovertierten Sänger und Mundharmonikaspieler Udo Wolff sowie dem kraftvollen Background der präzisen Gitarre von Tom Schrader;

Louisiana Red, der politische Poet mit seinem Lied „Reagan is for the rich men" und der Südstaaten-Ausprägung im Bottleneck-Spiel.

Werner Lammerhirt, der Sebastian-Bach-Linien ins Finger-Picking-Spiel der Folkloristen einfließen ließ (und nach eigenem

Bekenntnis drei Blues-Titel kennt, die er an diesem Abend zum besten gab. Unter anderem eine dennoch reizvolle, parodistische Version von „Won't you come home, Bill Baley").

Die bajuwarische Al Jones Blues Band mit ihrem etwas sanfteren Klang von Al Jones sowie den ausgefallenen, ostinaten Rhythmusfiguren auf Trompete und Tenorsaxophon.

Die deutsch-französische Gruppe Le Clou, die die Cajun-Musik der Arcadians aufleben lassen durfte. Die aber auch den Zydeco, den französischen Blues jener in Louisiana ansässigen Kanada-Emigranten nicht vergaßen.

Das Publikum zeigte sich offen für diese gewagte Zusammenstellung der Programmgestalter Tom Schröder und Manfred Miller. Es bejubelte das International Blues Duo mit dem deutschen Boogie-

Pianisten Chris Kannenberg und dem Soul-Saxophonisten Gary Wiggins ebenso wie Le Clou, die auf dem Akkordeon, Fiddle, Baß und Klarinette mit leichten Country-Anklängen zum Walzer und Musette aufspielten. Und allesamt beklatschten sie Jean Shys leicht süßliche Interpretation von „Blue berry hill" nicht weniger als Aron Burtons harten Gesang bei „When I sing the blues".

27 Künstler erklimmen in ganzen sieben Stunden den weitverästelten Baum des Blues und führten zugleich zurück auf Berendts Nada Brahma-Formel: „Die Welt ist Blues." Da blieb selbst das Umfeld der Veranstaltung nicht verschont: Fans hatten hinter der Bühne die Kartonaufschrift „Plüschtiere" in „Blues-cthiere" verändert.

Klaus Mümpfer



Musikalisches Energiebündel: Jean Shy mit der Blues Co.



Politischer Poet: Louisiana Red

Fotos: Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Überwiegend ungewohnte Klänge

Total Music Meeting '83

Wenn der Free Music Production nicht doch noch eine kräftige finanzielle Unterstützung gewährt wird, so hat der verdienstvolle Jost Gebers in diesem Herbst wohl zum letzten Male freie und improvisierte Musik parallel zum Jazz Fest Berlin präsentiert. Der Name des Meetings ist Programm: „total music“ - nicht im Sinne der Erfassung von Musik in ihrer Totalität, sondern extreme Musik, die die Grenzen des herrschenden Kult-Uhr-Betriebs überschreitet. Solange in subventionierten Konzerten ungewohnte, weil neue Klänge nur als äußerliche, aufgesetzte Effekte mit Lacherfolg eingesetzt werden oder auf Auslöser für Assoziation aus dem Alltagsleben reduziert werden, solange wird wohl ein Teil der free-music-Avantgarde radikal das andere Extrem vertreten und Musik mit überwiegend ungewohnten Klängen machen, bis sie gleichberechtigt gemeinsam mit herkömmlichen Klängen schlicht und einfach als das anerkannt werden, was sie sind: als Musik. Musik ist die Organisation von Klängen; eine Instanz, die definiert, welches Klangmaterial dazu taugt und welches nicht, was mithin als Musik, als förderungswürdige Musik akzeptiert wird, scheint von der Entwicklung menschlicher Kreativität in der Kunst nicht viel begriffen zu haben. Es ist ein Mißverständnis, wenn einige Kritiker Erhard Hirts Gitarrenspiel mit dem Etikett „Klangexperimente“ beschreiben. Hirt hat sich sehr bewußt der Produktion von Klängen verschrieben, die von einer Gitarre nicht erwartet werden. Er antizipiert das klangliche Resultat, er organisiert die meist mit Metallstäben, dem Geigenbogen oder der Handkante erzeugte Klänge, er macht Musik, gute Musik von sperriger Schönheit. Kaum zu glauben, daß er seine Klangwelt alleine herstellt: streckenweise klingt er wie ein ganzes Gamelan-Orchester, bei einem Stück drängt sich gar die Frage auf, warum Rockgruppen - wie einst Genies - mehrerer Musiker und einer gigantischen Technik bedurften, um

Musik zu machen, hinter deren Klanggewalt Hirt in keiner Weise zurücksteht.

Ähnlich radikal geht der New Yorker Perkussionist David Moss bei der Integration und Verarbeitung ungewohnter Klänge vor. Schon sein Schlagzeug - dekoriert wie eine moderne Plastik - signalisiert, worum es geht: Alltagsgegenstände werden gleichberechtigt mit dem „normalen“ drum-set und einer steel-drum zum Musizieren verwendet: Rascheln mit Alu-Folie vor dem Mikrofon, Quitschen auf Luftballons, Zupfen und Streichen einer Kinder-Plastik-Gitarre. Während in der bildenden Kunst die Verwendung von Zigarettenkippen, U-Bahn-Tickets und dergleichen zu Collagen längst anerkannt ist und ein Flaschentrockner und Fahrradsattel Einlaß in die Museen gefunden hat, wird in der Musik die Erzeugung von neuartigen Klängen und Verwendung von nichttraditionellen Klangerzeugern häufig als Kinderkram abgetan. Moss, der sein Perkussionsspiel mit a-semantischen Vokalismen verschmolz, die wie eine Parodie auf sinnentleerte Phrasen aneinandervorbeibrab-
4=elnder Gesprächspartner wirkten, spielte im Duo mit Hans Reichet, aus dessen Gitarren-Clustern sich unerwartet Kinderlieder wie „Hänschen klein“ entwirrten. Die beiden Musiker verstanden es, die Beobachtungsbereitschaft der Zuhörer ständig in Bewegung zu halten.

Der Berliner Austausch-Dienst ist eine wirkliche Alternative zu denjenigen Formationen, in denen Individualität im Gruppensound verschwindet und nur in eingebauten Solo-Passagen erkennbar wird (z. B. beim David Murray Octet, den Hampel All Stars und den Sun Ra All Stars, die auf dem Jazz-Fest zu hören waren). Der BAD ist ein Ensemble gleichzeitig spielender Solisten, die sich in ihrer Verschiedenheit akzeptieren und nicht zu übertönen versuchen. Sie führen einen nuancen- und detailreichen Diskurs, der gut durchdacht überraschende musikalische Entwicklungen bringt. Bei aller Power gerät die Gruppenimprovisation nie aus der Kontrolle. Franz de Byls Blues-Phrasen auf der Gitarre kontrastieren hart mit Wolf-

gang Fuchs auf Saxophon, Klarinette oder Baßklarinette exakt gespielten Oberton-Pointilismen und Andreas Bojes schlicht-schönen Klangmodulationen auf der Posaune. Hans Schneider gelingt es am Baß seine Ideen mit strikter Eigenständigkeit auszuführen und gleichzeitig den Gruppenzusammenhalt zu stützen. Einzigartig als Drummer, extrem und originell ist Knut Remond. Er hat sein Schlagzeug auf drei Teile reduziert (sofern man den Bühnenboden nicht mitzählt) und konzentriert sich auf die Arbeit im Detail. Seine rhythmischen Muster legen sich immer wieder quer zum Gruppengeschehen und widersprechen den Hörerwartungen energisch. In der Sparsamkeit der Mittel, der Selbstbeschränkung auf jeweils eine rhythmische Figur und der Ausfüllung mit feinsten Klangnuancen bildet Remond einen frappierenden Gegensatz zu dem am Vortag gehörten David Moss, der in der Fülle verschiedener Klangerzeuger schwelgt. Beide Perkussionisten sind auf ihre Weise überzeugend, der eine durch seine Fähigkeit, den Luxus nicht in die Übersättigung gleiten zu lassen, der andere durch die Fähigkeit, mit äußerst spartanischen Mitteln differenzierte und nuancenreiche Musik zu machen. Der Gründung eines Oktetts aus Musikern des BAD zusammen mit Martin Theurer, Klavier, der zusammen mit Schlippenbach im Jazz-Fest spielte, und Erhard Hirt darf man mit hohen Erwartungen entgegensetzen.

Ebenfalls begeistert hat mich das Klavierkonzert der New Yorkerin Marilyn Crispell. Sie spielt mit hartem, sehr prononciertem, fast schon mechanischem Anschlag, sehr sachlich aber nie beiläufig, sondern sehr vertieft. Ihr jazziges Spiel steckt voller Klassikanspielungen von der Romantik bis zur Moderne. Die Gleichzeitigkeit von chromatischen und diatonischen Läufen bereiten einen intellektuellen und emotionalen Hochgenuß.

Irene Schweizer, ebenfalls als Solo-Pianistin, widmete sich der Tradition und Bearbeitung des Jazz vom eckig gespielten Boogie bis zum Coleman-Zitat. Sie schlägt die Tasten nicht nur perkussiv an

sondern setzt den ganzen Klavierkörper wie ein Schlaginstrument ein, integriert Holz und Saiten in ihr Spiel. Neu erschien mir, daß sie sich über weite Strecken mit der einen Hand auf repetitive Muster konzentrierte, auf die sie mit der anderen Hand ihre ausschweifenden Improvisationen aufbaute.

Über zwei Trios gibt es noch zu berichten. Zunächst zu Brötzmann, Kowald, Cyrille. Die Kraft dieser drei Musiker ist Legende. Dem Bassisten Peter Kowald gelingt es, die schier endlosen Klangkaskaden durch ruhigeres und nuancenreicheres Spiel aufzubrechen. Meine Bewunderung gilt auch Andrew Cyrille, einer der wenigen großen alten Star-Drummer, der sich (im Gegensatz etwa zu Elvin Jones oder Max Roach - letzterer war im Jazz-Fest zu hören) seit seinem mutigen Entschluß, Cecil Taylor zu verlassen, ständig weiterentwickelt.

Aus der DDR kommt das andere Trio, dem Ernst-Ludwig Petrowsky den Namen gibt. Neben freien Ausbrüchen spielen die drei Musiker vorbehaltlos sanfte aber zugleich sehr eindringliche Melodien. Die Stärke dieser Gruppe liegt in der kunstvollen Vermischung der drei Instrumente (Blasinstrumente: Ernst-Ludwig Petrowsky; Gitarre und Querflöte: Helmut „Joe“ Sachse; Baß: Klaus Koch), die zu einem Klangresultat führt, das man mit keinem der verwendeten Instrumente assoziiert. Von allen Gruppen möchte ich den Workshop de Lyon besonders hervorheben, weil hier die für mich bisher überzeugendste Lösung vorliegt, wie Free Jazz seine Isolation überwinden und im besten Sinne populär werden kann, ohne Abstriche an musikalische Qualität zu machen, ohne dumm zu werden, ohne irritierende radikale Elemente zu eliminieren. Auch diese vier hervorragenden Instrumentalisten stellen ihre individuelle Kreativität voll in den Dienst eines Gruppenprodukts. Bei aller Professionalität und Perfektion und bei aller Kontrolle der musikalischen Entwicklung verlieren ihre Improvisationen und ihre Variationen älterer Stücke nichts an Spontaneität, an sichtbarer und hörbarer

spielerischer Freude und Leichtigkeit. Sie reagieren humorvoll und mit viel Charme auf ihr Publikum, sie nehmen es wahr und nehmen es ernst.

Ihre Musik ist intelligent und einfallsreich in der Verarbeitung verschiedenster musikalischer Richtungen vom Free Jazz bis zum Folk. Sie ist sensibel und spannungsreich-kontrovers, sie ist spannend ohne sich suggestiver Mittel zu bedienen, z. B. durch geschickt eingebaute Gesangseinlagen als retardierende Momente. Die vier Musiker kennen keine musikalischen Tabus, neben und mit extrem freien Passagen stehen eingängige und schöne Melodien, regelrechte Ohrwürmer. Keiner der Solisten bleibt beim üblichen Einsatz seines Instrumentes stehen. Christian Rollet, der Drummer, beschränkt sich oft, nachdem er gestisch einen großen Anlauf genommen hat, auf minimale aber äußerst effektive Energie-Akzente; Jean Bolcato spielt seinen Baß als Perkussionsinstrument, wenn Rollet zur Posaune greift; in besonders freien Passagen bedient Louis Sclavis seine Saxophon- und Klarinettenklappen wie die Tasten eines Klaviers (hierin Marshall Allen vergleichbar und ebenbürtig); Maurice Merle entlockt seinen Saxophonen die eigenartigsten Klänge, auch ohne sie zu demontieren. Anspruchsvolle und zugleich vergnügungslustvolle Unterhaltung, diese schwere Verbindung wird vom Workshop de Lyon für die neue Musik realisiert, so wie sie sich Brecht einst fürs Theater wünschte. Insofern halte ich den Workshop für bahnbrechend auf dem Wege, Free Jazz einem größeren Hörerkreis als bisher zu erschließen.

In diesem einen Punkt, in der Verbindung von populärer mit nichtverdummender Musik, ist der Workshop de Lyon mit Miles Davis vergleichbar, (der auf dem Jazz-Fest ein hervorragendes Konzert bot), auch wenn er in seiner Musik auf die Verbindung von Blues, Rock und modaler Jazz-Improvisation beschränkt bleibt, der Workshop in der Verarbeitung musikalischer Stile viel weiter geht.

Es ist das Verdienst der FMP, in Deutsch-

land weniger bekannte Musiker vorzustellen. Einige von ihr geförderte und unterstützte Musiker spielten in diesem Jahr auf dem Jazz-Fest. So z. B. Martin Theurer (im Duo mit Schlippenbach), der erstmals 1979 auf dem Total Music Meeting einem größeren Publikum präsentiert wurde und seine erste Platte mit der FMP produzierte. So auch Günter 'Baby' Sommer, Percussion, und Hans-Günther Wauer, Orgel, die auf Einladung der FMP schon mehrmals in einer Berliner Kirche spielten, und auch Heiner Goebbels, Keyboards und Alfred Harth, Saxophone, die jetzt mit anderer Gruppe Druck and Cover auf dem Jazz-Fest spielten. Sie wollten sich mit ihrer Musik abgrenzen von der - ihrer Meinung nach - allzu glatten Musik des Jazz-Fests. Angesichts der akuten Atomkriegsgefahr und angesichts eines in Stationierungsgegner-Kreisen praktizierten Symbolismus wollten sie nicht tief, sondern effektiv sein. Ihre derzeitige Popularität scheint mir aber auf einer eher effekt-vollen Musik zu basieren.

Eingebettet in die Konzerte des Jazz-Festes in „Viel-Harmonie“, in denen überwiegend komponierter Jazz geboten wurde, ging unter, daß Richard Teitelbaum improvisierte Musik macht. Unter den Tasten seines Flügels befinden sich Druckschalter und elektronische Tonabnehmer, die über einen Computer mit der Tastatur zweier weiterer Flügel verbunden sind. Diese beiden Flügel können nun die von Teitelbaum gespielten Noten mit bestimmter zeitlicher Verschiebung und bestimmter Geschwindigkeit (oder auch als Umkehrung) nachspielen. Das musikalische Resultat ist vom Pianisten nicht exakt vorhersehbar, es handelt sich aber nicht um chance-music, sondern um improvisierte Musik, so wie bei jeder Gruppenimprovisation vom einzelnen Musiker auch nicht genau abzuschätzen ist, wann wer was spielen wird und wie das zusammen klingt. Teitelbaum zeigt neue Wege auf, wie ein Solist nicht-synthetische Musik quasi als Gruppenimprovisation herstellen kann.

Ellen Brandt

Jazz aktuell

Brillant war nur die Zugabe

Didier Lockwood

Rockjazz braucht Klangpower, braucht Lautstärke wie der Rock, von dem er schließlich einen Teil seiner Bauelemente bezieht. Mittels Lautstärke ist nicht nur auf direktem Wege emotionale Wirkung zu erzielen, sondern auch eine Freilegung oder Unterstreichung bestimmter Klangnuancen, die ansonsten überhört blieben. Allzuoft muß indes eine hohe Phonzahl dafür herhalten, um über mangelhafte musikalische Substanz hinwegzutäuschen. Bedauerlich ist es allerdings, daß es immer wieder einmal vorkommt, daß diese Täuschung gelingt.

Mit Ausnahme der Zugabe war genau dies auch das Manko eines Gastspieles, das der französische Geiger Didier Lockwood mit seiner Gruppe im Straßburger Jazzlokal „Lazy Bird“ gab. Ausgerüstet mit einer Anlage, die einen mittleren Konzertsaal hätte beschallen können, erreichte man bei den das Fassungsvermögen des kleinen Lokals übersteigenden Zahl von Zuhörern nahezu die Schmerzgrenze. Lockwood, der Ende der Siebzigerjahre als der neue Geigenstar am traditionsreichen französischen Jazzgeigenhimmel gefeiert wurde, bestätigte beim Straßburger Konzert, was sich schon bald nach seinem internationalen (europäischen) Durchbruch, den er mit einem perfekt produzierten, mit internationalen Instrumentalgrößen besetzten, herrlich jazzigen Debotalbum erreicht hatte, abzeichnete: Sein wirkliches Können als Jazzgeiger zeigte Lockwood seither - abgesehen vom Saitentrio Lockwood/Texier/Capon und Duobegegnungen mit dem Pianisten Martial Solal - nur als Gastsolist fremder Gruppierungen, deren stilistische Ausrichtung vorgegeben im Bereich des zeitgenössischen Jazz lagen (New Jazz Meeting Baden-Baden 1980 - String Summit -, Michel Herr Perspektive, Bernd Konrad Quartett).

Unter eigenem Namen verkauft er sich als Rockjazz - jedoch mit einem überwiegend profillosen, seichten Rockjazz, der in keiner Weise unter die Haut geht, unter Wert. Zu hören ist dies auf seinen seitherigen Plattenveröffentlichungen, zu hören war dies auch beim Straßburger Konzert. Daß dies nicht allein auf seine eher durchschnittlich besetzten Sidemen zurückzuführen ist, unter denen sich sein akzent- und einfallslos in die Tasten greifender Bruder Francis befindet, sondern auch auf Lockwood selbst, wurde im „Lazy Bird“ überdeutlich. Verliebt in seine elektronischen Klangverfremdungsgeräte setzte er diese nach allen sich bietenden Effekten haschend bis zum Überdruß ein. Paralle-

len zur Entwicklung seines renommierten Landsmannes und Instrumentalkollegen Jean-Luc Ponty sind unüberschaubar... Avancierte Spieltechnik und beseelte Interpretation, aber auch wohldosierte Elektronik gab es nur einmal zu hören - in der Zugabe. In einem Alleingang stellte er eingebungsvoll formulierend akustisches Geigenspiel und elektronische Verfremdung - im Hinblick auf die Möglichkeiten der elektronischen Soundegalisation der unterschiedlichsten Instrumente aber auch: Entfremdung - bis hin zu Hendrix'schen Klangfindungen kontrastierend und im Ablauf stimmig gegenüber. Hier hatte der ansonsten erschreckend unkritische Applaus seine Berechtigung.

Gerhard Litterst

Enorme rhythmisch-emotionale Ausstrahlung

American Folk Blues Festival 83

Muddy Waters war der direkte Erbe des Blues der 30er Jahre - von Son House und Robert Johnson. Die Intensität seiner Slide-Gitarre, seine deklamatorische Stimme, seine Souveränität als Bandleader und vor allem sein kraftvoller, vitaler, drängender Blues haben ihn unvergeßlich werden lassen. Schon zu Lebzeiten wie auch nach seinem Tod in diesem Jahr. Rockmusikern des Formats von Eric Clapton und der Rolling Stones war er ein Vorbild. Aber auch Vertreter des Blues wie Louisiana Red gingen durch seine Schule. Muddy Waters - und auch das trägt zum Verständnis des „American Folk-Blues-Festivals 83“ bei - war am stärksten im Duo mit dem Mundharmonika-Spieler Little Walter, der sich zu ebenso spröden wie intimen Zwiegesprächen mit dem Gitarristen zusammenfand - oder die Band mit intuitiver Sensibilität vor sich hertrieb.

„Tribute to Muddy Waters“ nennt Louisiana Red programmatisch die diesjährige Tournee des AFBF. Und seine Duos mit dem Blues-Harp-Spieler Carey Bell im zweiten Konzert-Teil haben die Erinnerungen einfühlsam beschworen. Mit 14 Jahren war Louisiana Red nach Chicago gegangen, um bei Muddy Waters wesentliche Impulse für sein Spiel zu erhalten. Noch heute betrachtet er „Paps Muddy“ als seinen musikalischen Adoptivvater. Seine harten und intensiven Glissandi beim Bottle-Neck-Spiel - ja selbst seine

Finger-Picking-Einwürfe - weisen wie auch die auffordernde Stimme auf den Ziehvater hin. Die politischen Texte vieler Lieder allerdings heben Red von Waters ab. Beim American Folk Blues Festival 83 kommen sie zwar zugunsten des Zusammenspiels mit den Chicagoer Freunden etwas zu kurz, doch allein schon der „Future Blues“ belegt den sozialkritischen Biß, zu dem der Musiker fähig ist. Die Chicago Blues Friends in diesem starken Konzertteil sind Jimmy Rogers, Gitarre und Gesang, Lovie Lee, Piano, Cary Bell, Mundharmonika, Queen Sylvia; Baß, und Charles Honey Boy-Otis, Schlagzeug. Dabei entlockt Carey Bell der Blues-Harp mit unwiderstehlichem Drive erstaunliche Klangschattierungen. Er reißt wie kaum ein anderer Musiker des AFBF die Zuhörer mit, um schließlich zum Finale von der Bühne zu springen und sich unter die Fans zu mischen.

Zu diesem Zeitpunkt hat sich die stimmgewaltige Queen Sylvia, die auch Elektrobaß spielt, hinzugesellt. Eine Frau, die den Kehlkopf bis zu den extremen Nuancen auslotet; die schreit, röhr, wispert und säuselt. Eine voluminöse Gospelstimme, die auch beim rockenden Blues zupackt. Queen Sylvias Spiel auf dem Elektrobaß ist eher solide denn virtuos zu nennen. Doch ihre anspringende Herzlichkeit und ihr ausdrucksstarker Gesang bestimmen den Eindruck weit stärker als das instrumentale Spiel.

Blues - das ist bei aller Einfachheit mehr als zwölf Takte in drei Vierergruppen. Und das ist auch mehr als drei Harmonien - selbst wenn man die One-String-Gitar spielt wie Lonnie Pitchford. Dennoch läßt sich nicht leugnen, daß dieses Instrument (auf dem wahrlich viele Blues-Musiker ihre ersten Lieder zupften) in einem solchen Programm kaum mehr als ein netter Gag sein kann. Doch wie bei allem Ausgefallenen, zeigt sich das Publikum vom „One String Boogie“ und „My babe“ hingerissen. Da konnte Larry Johnson vom Typ „Baumwollpflücker singt vor sich hin“ mit einigen Robert Johnson-Songs schon eher überzeugen. Obwohl sein „Blue berry Hill“ ein bißchen abgedroschen sentimental wirkt. „St. Louis Woman“ und „I got the blues“ kommen dem musikalischen Ursprung weit näher.

Mit zwei, drei Liedern und einer Löffel-Show eröffnete James Sparkey Rucker das diesjährige Blues-Festival, dessen Programm er dann fröhlich moderierte. Als Gitarrist ist er so solide und wenig auffallend wie Jimmy Rogers, der sich offensichtlich zurückhält. Wie expressiv er sein kann, bewies Rogers im Windy City Trio mit Waters und Little Walter, als die drei den BIURR der 50er Jahre prägten.

Eines der zeitlos expressiven Stücke bei der 83er Tournee ist gewiß „Caledonia“ mit dem 64jährigen Lovie Lee am Piano,

dem Schlagzeuger Charles Honey Boy Otis und Lonnie Pitchford am Baß. Mitreißend ist aber auch das schier endlose Thema zum Finale, das allerdings gleichzeitig die Grenzen des Blues aufzeigt: die Anhäufung von Klischees, die einfache Struktur, die Beschränkung auf wenige Grundharmonien und die Wiederholungen. Demgegenüber stehen die zwiespältige Spannung der Blue-Notes und die enorme rhythmisch-emotionale Ausstrahlung. Das American Folk-Blues Festival 83 läßt beide Seiten offenbar werden. Es dominieren allerdings Spielfreude und Vitalität, was das Publikum mit Applaus und Zugabenforderungen honoriert.

Zur Tournee gibt es wie in den Jahren zuvor eine Langspielplatte, die Louisiana Red mit seinen Chicagoer Freunden wenigstens zum Teil in diesem Frühjahr auf-

nahm. Einige ältere Stücke wurden hinzugefügt, von denen Sparkey Ruckers „Black snake moan“ von miserabler Aufnahmequalität zeugt. Neben den Tourneemitgliedern sind auf American Folk Blues Festival 83 (Lippmann und Rau-Records, LR 50 002) die komplette Band von Queen Sylvia mit dem famosen Gitarristen Jimmy Dawkins sowie der Bassist Larry Exum, der Schlagzeuger Earl Howell und der Mundharmonika-Spieler Nat Riddle im Duo mit Larry Johnson zu hören. Die Platte belegt mehr als das Konzert, wo das Ohr vom Augenschein abgelenkt wird, wie dürftig die One-String-Gitar wirkt, wenn ein Song mehr als drei Strophen hat: „Johnny stole the apple“ lautet der Titel des überdehnten Pitchford-Liedes.

Klaus Mümpfer



Voluminöse Gospelstimme, die auch beim rockenden Blues zupackt: Queen Sylvia mit Carey Bell
Foto: Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Komplexes Verhältnis aus Tradition

John Fischer- Theo Jörgensmann

Der Wiener Musik Galerie unter ihrer rüh- rigen Chefin Ingrid Karl gelang es mit der Präsentation des Duos John Fischer- Theo Jörgensmann erneut, einen gewich- tigen New Jazz-Event in die doch etwas konservative Wiener Jazzszene zu set- zen. Im Museum moderner Kunst, in der Umgebung von Werken Jean Dubuffets, Robert Kushners, Brad Davis, konnte sich der artifizielle Charakter der Musik dieses intelligenten Duos in besonderem Maße entfalten. Die eigenwilligen Stücke des amerikanischen Pianisten und Malers John Fischer sind stark im liedhaft-lyri- schen Bereich verankert und beziehen ihre besondere Kraft aus dem melodischen Vermögen des Komponisten. Fischers Klavierspiel hinterläßt gelegentlich einen etwas zwiespältigen Eindruck: einerseits die glasklare, wenigstens zum Teil von seinem einstigen Lehrer Lennie Tristano herkommende gespannte Linie, anderer- seits ein derart bombastisches Tastenge- donner, daß man sich in einen irrtümlich geratenen Rachmaninow-Abend wähnt. Jedoch was er unzweifelhaft vermag: eventuell aufkeimende Süßlichkeit in har- monischen Gefilden durch sofortige Ver- schärfung und Verfremdung zu relativie- ren. So entgleitet er geschickt der reinen Virtuosen-Attitude und die Priorität des geschmacklich Einwandfreien ist sofort wieder hergestellt.

Das Klarinettenspiel des Theo Jörgens- mann wirkt im Vergleich dazu in sich ge- schlossener. Die einnehmende Wärme seines Tons, der unglaubliche Einfalls- reichum seiner melodischen Wendungen, sowie die gelassene und absolut sichere

Instrumentenbeherrschung vermitteln ei- ne künstlerische Potenz, wie sie ihresglei- chen in der heutigen Euroszene zu su- chen ist. Jörgensmann, gleichwohl aus dem Free Jazz kommend, verzichtet auf jegliche zur Plattitude verkommene Aus- drucksmöglichkeit des gängigen Free-Vo- kabulars - Überblaser, Kreischer, Quiet- scher etc. - und verläßt sich bedingungs- los auf die Kraft seiner melodischen Inspi- ration. Daß Mut, Ehrlichkeit und Können vorausgesetzte Eigenschaften eines sol- chen Unterfangens sind, liegt auf der Hand und werden von Jörgensmann in hohem Grade mitgebracht.

Eine besondere Eigenheit des Duos scheint mit in einem komplexen Verhältnis zur Tradition zu liegen, d. h. bei aller Frei- heit der Improvisation sind bestimmte klassische Muster der Jazztradition deutli- cher präsent als solche des Free Jazz. Gerade dadurch aber wirkt das Duo „mo- derner“ als die vielen sich noch immer revolutionär gebärdenden, in Wirklichkeit jedoch in starrem Ritual verharrenden Free-Jazz-Ensembles. Etwaig übernom- mene Kunstmittel eines Lennie Tristano oder Jimmy Giuffre scheinen heute unver- braucher zu klingen als die eines Cecil Taylor oder Peter Brötzmann und bilden offensichtlich einen brauchbaren Ansatz- punkt, von dem sich neue Wege erschlie- ßen lassen. Also Aneignung von Tradition, aber nicht um Mainstream oder „endlich wieder hörbaren Jazz“ zu machen, son- dern um den etwas anachronistisch ge- wordenen Free Jazz zu überwinden. Das Ergebnis, eine zeitlose, unmodische, von John Fischer „Real Music“ bezeichnete, geistreiche Interaktion, wurde von einem aufnahmebereiten Wiener Publikum der- maßen goutiert, daß Fischer (allerdings solo) vier Zugaben spielte. Darunter ein zu konventionell geratenes „The man I love“, aber auch eine harmonisch extravagante

Version von „All the things you are“. Nach dem Konzert konnte man auf einem Vi- deoschirm einen vom schweizerischen Fernsehen gedrehten Kurzfilm über den bildenden Künstler John Fischer sehen. Auch hier Rückgriff und Vorstoß zugleich. Überwindung der neuen Salonkunst mit den (natürlich nicht neuen) Mitteln des abstrakten Expressionismus.

Inwieweit diese Vorgangsweise in Musik und Malerei von relevanter Bedeutung ist, wird eine sicherlich nahe Zukunft weisen.

Andrea Maier

Gegenwart fest verwurzelt in der Vergangenheit

Dave Holland

Direkt aus England und den USA kamen der berühmte britische Bassist Dave Hol- land und seine bewundernswerten Part- ner, Trompeter Kenny Wheeler, Saxopho- nist Steve Coleman und Schlagzeuger Steve Ellington, zum ersten Konzert ihrer Europatour ins Linzer Brucknerhaus. Ju- lian Priester, Posaunist der vorzüglich ein- gespielten Runde, hatte in New York we- gen Schlechtwetters den Anschlußflug verpaßt.

Holland, zu jenen Europäern gehörend, die Amerikas maßstabgebende Jazzsze- ne mitprägen, kreiert mit viel Phantasie seine individuelle wie zeitgemäße Jazz- wirklichkeit. Diese besitzt Charme und eindeutige Charaktere, ihre Tiefe ist alle- mal glaubwürdig, ihre Oberfläche durch- wegs delikat koloriert. Obgleich Holland auch Fährten in die Zukunft verfolgt, tönt dem Hörer nie Unverständliches ans Ohr. Zugleich ist Hollands Gegenwart fest ver- wurzelt in der Vergangenheit, verführt zu Erinnerungen, etwa an Chico Hamiltons Combo der Westcoast-Ära, an den coolen Konitz, an Coreas Circle, an Braxtons Bands... und auch das Erbe des Abend- landes swingt mit.

Alle aufgeführten Kompositionen stam- men von Holland. Sie zeichnen sich durch reichliche Spannung und gediegene Pro- portionen aus, sind mit untrüglich klarem künstlerischen Kalkül klug und vielfach verblüffend fein durchgestaltet. Keine ih- rer Konturen klingt verwackelt. Sämtliche Soli, herzlich wie eindringlich ins Spiel gebracht und auch durch besonders be- sonnen gesteigerte Dramatik beeindruck- end, erweisen sich als unverbrauchte und aussagekräftige, formal fabelhaft fort- geführte Meinungen zum jeweiligen The- ma. Holland selbst formuliert mit kultivier- tem Ton flinkfingrig nuancenreiche Figu- ren, ebenso meisterhaft beherrscht er die traditionelle Rolle des Basses als antrei- bendes Begleitinstrument.

Robert Urmann



Komplexes Verhältnis zur Tradition: John Fischer (l.) und Theo Jörgensmann

Herbschöne Klangschantierungen

3. Hausacher Jazzfest

Die umgekehrte Programmabfolge hätte eine Steigerung gebracht. So aber gab es beim 3. Hausacher Jazzfest nach dem letzten Auftritt doch noch enttäuschte Gesichter. Denn bei der Michael Sagmeister Band, in welcher der Keyboarder Christoph Weller ein Heimspiel gab, lief nicht alles so zusammen wie es wünschenswert und bei ausreichender Probenarbeit auch präsentierbar gewesen wäre. Weller selbst konnte, nachdem zuvor zwei große Kollegen am Flügel Platz genommen und

die hohe Schule der Jazzpianistik dargeboten hatten, keine Glanzpunkte mehr setzen, sondern allenfalls solide Spieltechnik und Interpretationsgeist vorführen. Hinzu kamen die sich über den gesamten Auftritt erstreckenden, für den Zuhörer nicht nachvollziehbaren und damit störenden Mißfallenskundbekundungen des Bandchefs über die Einstellung der Verstärkeranlage. Unzufrieden mit dem Sound ging es bei ihm Stecker raus, Stecker rein, Schalter aus, Schalter ein, hier ein Drehen, dort ein Drehen und dies alles während des Spielens, so daß Lücken im Spielfluß nicht ausbleiben konnten - da machte das Zuhören keinen Spaß mehr, wenn auch der Rockjazz, der gespielt wurde, ganz gefällig war. Wäre man zu Beginn aufgetreten und hätte man auf die exponierte Position des letzten Pro-

grammpunkts verzichtet, hätte man zum einen die einstündige Umbaupause vermieden und zum anderen eine Menge Zeit für den Soundcheck zur Verfügung gehabt. Doch vielleicht hatte der Frankfurter Saitenartist Sagmeister den Auftritt bei einem Jazzfest am hinteren Ende eines malerischen Schwarzwaldtals, wo ansonsten nur folkloristische Umtriebe vermutet werden, nicht allzu wichtig genommen.

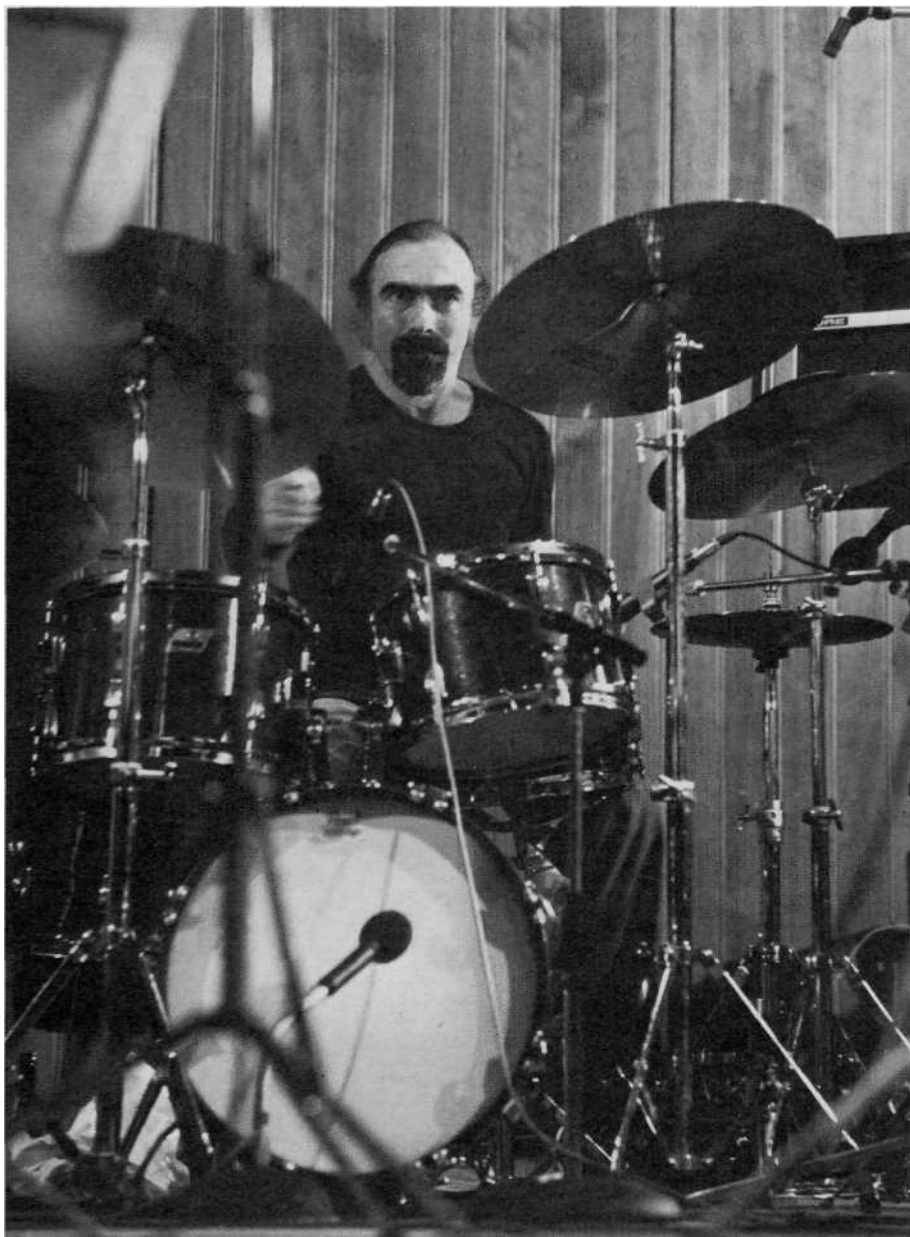
Dagegen ging der Beitrag des Duos Heinz Sauer/Bob Degen, obgleich auch sie schon in besserer Form zu hören waren, deutlich über das Level einer bloßen Pflichtübung hinaus. Da war schon eine gehörige, routinierte Portion Kür in den beredten, wendungsreichen Tondialogen der beiden, die von profundem musikalischem Konsens zeugte. Während sich der eine am Piano in Petersonscher Manier förmlich in Spiellaune „sang“ und kraftvolle rhythmische Präsenz mit gefühlvollem Begleitwerk verband, entrang der andere seinem Saxophon ein Kaleidoskop herbschöner Klangschantierungen.

Glanzpunkt des Jazzfestes war indes ohne Frage das Quartett des Frankfurter Trommelkünstlers Ralf Hübner mit dem holländischen Keyboarder Jasper van't Hof, das den Abend mit melodiebewußtem und rhythmisch betontem New Jazz eröffnete. Hübner, konstante Größe der deutschen Szene auf seinem Instrument, lieferte nahezu alle der gespielten Themen und realisierte sie mit einem sehr feingliedrigen und voranstrebenden Schlagwerk, das sich mit dem umsichtigen Kontrabaßspiel des talentierten Freiburgers Thomas Heidepriem - er war als E-Bassist auch noch bei Sagmeister zu hören - zu einem festen, verlässlichen Rhythmusgefüge verband. Van't Hof, der sich in dieser Gruppierung fast ausschließlich am Flügel präsentierte, gab beeindruckende Kostproben seiner pianistischen Virtuosität, sei es nun in stimmungsvoll intonierten Solointroduktionen oder in ausgedehnten Chorussen mit spritzigen, perlenden Linien von streckenweise debussyistischem Charakter.

Reizvoll war schließlich noch der Kontrast der beiden - wiederum Frankfurter - Saxophonisten, die gelegentlich im Ensemble des Hessischen Rundfunks auch Seite an Seite stehen: Rau und widerborstig die Klanglinien des Altmeisters Heinz Sauer, schlank und geschmeidig diejenigen des begabten Newcomers Christoph Lauer.

Eine fast vollbesetzte Stadthalle zeigte den Bedarf der Schwarzwaldregion an einer solchen Veranstaltung. Die Stadt Hausach und die VHS Kinzigtal, die gemeinsam als Veranstalter zeichneten, werden deshalb gut daran tun, im kommenden Jahr eine Neuauflage anzubieten.

Gerhard Litterst



Sorgte mit seinem Quartett für den Glanzpunkt des 3. Hausacher Jazzfestes: Ralf Hübner
Foto: Manfred Rinderspacher

Jazz aktuell

Jazz-Bilder aus

New York

New York City und der Jazz: das eine ist ohne das andere nur schlecht denkbar. Das Lebensgefühl Manhattans wäre sicher ein anderes ohne die überall vorzufindenden Jazzsounds, umgekehrt bezieht die Musik viele Inspirationen aus dem Lebensrhythmus dieser City. Nicht von ungefähr ist New York das Mekka aller Jazzmusiker und -liebhaber. Wie reimte schon der Sänger Jon Hendricks vor 25 Jahren: „... there is one thing all New York has ... and that's jazz ... East Side ... West Side ... Updown ... Downtown.“

„So war es schon immer“, sagt ein alter Mann beim Small-Talk an der Bar, „ich bin früher immer ins Stuyvesant Casino gegangen, um Bunk Johnson zu hören, den Lehrer von Louis Armstrong. Aber der Größte war der Klarinettist Jimmy Noone, glauben Sie mir.“

Sogar bei der New Yorker Stadtverwaltung hat sich mittlerweile die Einsicht durchgesetzt, daß der Nimbus der Stadt auch ihren zahlreichen „Jazzmen“ zu verdanken ist. Jüngst wurde eine Kreuzung auf der Westside offiziell als „Thelonious Sphere Monk Plaza“ ausgemeldet. Monks Musik wird zur Zeit häufig zelebriert. Beispielsweise spielte der Pianist Dick Katz einige Tage lang im „Westend“ an der 114. Straße ausschließlich Kompositionen von Thelonious Monk. Im „Blue Note“ geraten wir erstmalig in Verärgerung: Toshiko Akiyoshi und ihr Orchester direkt vor unserem Tisch. Keine verzerrenden Lautsprechertürme, kein wilder Typ am Mischpult, der meint, der Baß müsse lauter sein als das Piano und das Piano selbst müsse klingen wie eine Orgel. Nichts dergleichen, nur der unmittelbare Klang einer Big Band. Phantastisch die Arrangements aus der Feder der grünen Japanerin, umwerfend die Präzision des Klangkörpers, kochend die Improvisation des Hauptsolisten Lew Tabackin. Wenn man Lew Tabackin hört, weiß man, wie Don Byas in seinen besten Zeiten geklungen hat. So geht es bis um halb zwei Uhr nachts. Wir werden süchtig nach Klängen. Wo gibt es heute noch etwas? Na klar, ein paar Ecken weiter im „Seventh Avenue South“ spielt heute Gil Evans und sein Orchester. Vielleicht läuft da noch etwas? Einige wilde Chorüsse von George Adams erreichen noch unser Ohr, dann ist auch hier Schluß. Uns bleibt der Whiskey, der wird schließlich immer ausgetrunken: „Straight, no chaser, please.“

Am folgenden Abend eilen wir zu „Marty's“ in der Hoffnung, dort Mel Torme hö-

ren zu können. Hier hat der Sänger seine schönsten „Live“-Alben eingespielt. Doch das ehemals mondäne Restaurant ist geschossen. „Live at Marty's“ wird es nie wieder geben. Der Besitzer ist pleite, erfahren wir in der Kneipe „Gregory's“, nicht weit davon. Wir trösten uns hier mit einem Dry Martini (Wodka auf Eis mit Olive) und den Gitarrensounds des Bebop-Veteranen Chuck Wayne. Der spielt so schnell, daß sein Begleitpianist nur mühsam folgen kann.

Am nächsten Tag rät uns ein New Yorker Freund (der selbst Musiker ist) unbedingt zu Bobby Enriquez zu gehen. Der sei ein philippinischer Pianist mit einer atemberaubenden Technik. Gesagt, getan. Bobby Enriquez tritt in einem exquisiten philippinischen Restaurant „Maharlika“ in der feinsten Gegend an der Fifth Avenue auf. Auf dem Plakat läßt er sich als „drittbester Jazzpianist der Welt“ ankündigen. Jedoch - was wir von ihm hören, ist schlicht gesagt „Asche“. Bobby Enriquez entpuppt sich als 100-m-Sprinter am Klavier: schnelle Finger, musikalischer Leerlauf. Zudem sind seine Ansagen gespickt mit Angebereien: „Dieses Stück ist von Chick Corea, bisher Nummer eins unter den Jazzpianisten. Nächstes Jahr werden wir sehen, wer dann die Nummer eins wird“, usw. Ein Ehrgeizling - mehr nicht. Wir verlassen das Lokal vorzeitig. Wir dürsten nach richtigem Jazz.

Im „Village Vanguard“ wird man nie enttäuscht. Tatsächlich: Der Tenorsaxophonist George Coleman bläst sich die Seele aus dem Leib, sein Pianist Harold Mabern läßt mit seinem wuchtigen Anschlag das Podium erzittern. Hart swingend die Rhythmusgruppe. Das ist genau das, was wir jetzt brauchen. Spät nachts schaue ich

noch mal ins „Blue Note“. Joe Williams singt Blues, everyday, wie er sagt, seit mindestens vierzig Jahren. Er liebt es, mit seinem Publikum zu plaudern, meistens über die Texte seiner Songs. Um drei Uhr ist sein Auftritt beendet. Das Publikum macht sich bereits auf den Heimweg, als der Trompeter Ted Curson auf dem Podium erscheint und eine „open jam session“ ankündigt. Jeder, der ein Instrument spielen oder singen könne, dürfe mitmachen. Junge Musiker stehen Schlange: Schlagzeuger, Trompeter, Pianisten, Saxophonisten und vor allem Sänger und Sängerinnen. Selbst die Serviererinnen steigen ein. Ted Curson erweist sich als routinierter Löwenbändiger. Mit Geschick organisiert er die Session, mit Humor komplimentiert er die Falschspieler und Übernervösen wieder von der Bühne, um den wirklichen Talenten Raum zu geben. Zeitweilig geht die Session unheimlich los. In New York gibt es eben eine Unzahl unbekannter Begabungen. Sie alle warten auf die Chance, gehört zu werden in der Hoffnung, irgendwann einmal in bekannten Clubs ein Engagement zu erhalten. Solche Sessions gibt es im „Blue Note“ jede Nacht zwischen zwei und vier Uhr; auch wir landen dort für den Rest der Woche.

Freitagabend: Ich treffe mich mit einem Freund, der in einer kleinen Aula unter der Leitung des ungemein begabten Waldhornisten Tom Varner spielt. Ein Quartett aus Waldhorn, Altsaxophon, Baß, Schlagzeug: ein reizvoller Sound. Die Musik dieses Quartetts erinnert mich in manchen Momenten an die Eric Dolphys. Von Tom Varner und Ed Jackson, dem Altsaxophonisten, wird man noch viel erwarten dürfen. Zu Mitternacht ist ein Tisch im „Villa-



Phantastische Arrangements, umwerfende Präzision des Klangkörpers: Toshiko Akiyoshi
Foto: Frank Knittermeier

ge Gate" für uns reserviert. Betty Carter tritt dort auf, vielleicht die kompromißloseste und schwierigste unter den großen Jazz-Vokalistinnen. Tatsächlich, Betty Carter ist unvergleichlich. Die Art, wie sie vertraute Standardsongs interpretiert, indem sie Harmonik, Rhythmus und Text verfremdet, erscheint mir äußerst eigenwillig. Manchmal fällt es direkt schwer, zu erraten, welches Stück sie singt. Ist es eine Eigenkomposition? Nein, es ist der alte Schlager „I remember you“. Betty Carter ist nicht jedermanns Sache, sie ist eine Bebop-Sängerin. Songs sind für sie nur harmonische Gerüste, auf denen sie ihre eigenen Melodien spontan „komponiert“. Wir haben einen großen Abend mit ihr erlebt. Hinterher schauen wir auf ein paar Takte ins „Lush Life“ zu Mose Allison. Mose Allison ist Mose Allison, entweder man mag ihn oder man mag ihn nicht. Heute nacht klingt er in unseren Ohren fade, vermutlich weil Betty Carter noch nachklingt.

Dinner und Tanz im „Rainbow Room“, dem luxuriösen Ballsaal im 65. Stock des Rockefeller Centers. Traumhaft die Aussicht auf dieses größte Lichtspektakel der Welt - New York City bei Nacht - exzellent der Service und die leiblichen Genüsse. Hier erblickt man extravagante Abendroben, funkelnde Brillanten und dollarschwere ältere Herren, die ihre Damen zwischen Vorspeise und Hauptgericht zum Tanze auffordern. Beim Tanzen stößt man versehentlich an einen Gentlemen vom Typ Jock Ewing, der seine Miß Elli zu den Klängen von „Take the A-Train“ herumschwenkt. Ein junger Vamp in einem sündhaften Glamourkleid rauscht mit ihrem Partner über das Parkett und zieht alle Register ihrer weiblichen Reize. Zwei ältere schwarze Ladies demonstrieren, daß sie auch heute noch Jitterbug tanzen können. Die Musik wird von der Band des alten Trommlers Panama Francis gemacht. Swing und Sweet - wie in den vierziger Jahren. Wir würden lügen, wenn wir sagten, daß wir diese Atmosphäre nicht genossen hätten.

Zu fortgeschrittener Stunde allerdings ist uns nach Saturday Night Fever zumute. Das ist für uns gleichbedeutend mit Salsa. Bei „Mikell's“ an der Columbus Avenue finden wir, was wir brauchen: „Machito“ und seine Salsa Big Band. Eine Orgie von Rhythmen bricht aus. Das ganze Lokal steht auf dem Kopf; alles bewegt sich im Rhythmus dieser elektrisierenden kubanischen Musik. Selbst die Kellner balancieren die Tablettts hüftschwenkend durch die Tischreihen. Salsa live, präsentiert vom Großmeister Machito, verhext einen geradezu, ob man will oder nicht. Schon vor vierzig Jahren haben Jazzmusiker sich darum gerissen, über diesen afro-cubanischen Rhythmen improvisieren zu dürfen. In der Pause ergibt sich, daß Machito sich

an unseren Tisch setzt und anfängt, Geschichten aus seinem Leben zu erzählen: Er blicke jetzt auf 74 Lebensjahre zurück, ihm sei es hier in den USA, seitdem er Havanna als junger Mann verlassen habe, immer gut gegangen. Charlie Parker habe immer nur kurz auf die Noten geblickt und sie dann für den Rest des Abends weggepackt, „der konnte alles aus dem Hut spielen“. Mit Dizzy Gillespie habe er oft zusammengearbeitet, der sei ja noch jung, gerade 61 Jahre. „Touneen halten jung“, schließt der Grandseigneur, hebt den Arm und gibt der Band das Zeichen zu einem furiosen Finale. Mucho salute, Machito. Manhattan, was wärest du ohne Latin-Rico? Curtis Lange

Duo und Solo DDR-Jazz

Ja, also das war so: Erst sang die Uschi Schlager. Dann kam der große Ludwig P. mit dem markanten Backenbart und sagte trocken, aber nicht ohne innere Anteilnahme: Uschi mach' kein' Quatsch und gab ihr einen heißen, anarchistischen Free-Jazz-Kuß auf den süßen Schlagermund, und von diesem Augenblick an war sie dazu auserwählt, nur noch Jazz und Jazzverwandtes zu singen. Und so gingen sie auf Tournee und kamen auch in das kleine Städtchen Nürnberg.

Daß Uschi Brüning aus dem anderen Teil Deutschlands Jazz singt, dürfte wohl in erster Linie daran liegen, daß sie seit einiger Zeit mit DDR-Jazz-Grenzgänger Ernst-Ludwig Petrowsky verheiratet ist. Ihre Stimme ließe solches nicht unbedingt erwarten; genuin jazzig ist sie nicht. Sicher in der Linienführung, scattet sie sich an die Saxophonphrasen ihres Partners heran. Auf Texte wurde weitgehend verzichtet. Im vokal-instrumentalen Dialog besteht der Reiz dieser ungewöhnlichen Duo-Konfrontation. Mir scheint, die intendierte Annäherung und Verzahnung gelingt am gefälligsten mit der Klarinette. Was noch fehlt: Charakter. Große, unverwechselbare Ausstrahlungskraft hat ihre Stimme nicht.

Leicht haben sie sich's nicht gemacht. Mit Bambusblatt und Stimme pure lassen sich selbst bei fliegendem Wechsel von Alt, Tenor, Bariton und Klarinette keine große Soundsprünge vollbringen. Das Repertoire ist vielfältig, es reicht von Jelly Roll Morton bis Ornette Coleman. Mal dies, mal das und immer ein wenig anders als es gemeint ist. Petrowsky hat ja alles selbst schon vortrefflich gesagt: eine „Gratwanderung“ zwischen „unheimlichen Platteiten“ und „ironisiertem Swing“, zwischen Bebop und Free Jazz, als dessen Protagonist er sich verschreiben glaubt. Mit Hinterlist und Hintersinn bringt E.-L. P. alles wieder ins rechte Lot. Saxophonist und Humorist? Das ist hier die

Frage.

Unter Mitwirkung aller Jazzstudiobesucher gelang schließlich fulminant auf dem Kammerton „a“ die Vereinigung von Basis und Überbau mit Ludwigs Hilfe. Das war ein Ding! Gar panisch wurde das Doppelflötenständchen für Uschi und den Rest der Welt. Das muß ja nicht das letzte Wort gewesen sein.

Nochmals DDR-Jazz. Solo. Wie der sechsbarmige Gott Schiwa steht er auf der Bühne des Nürnberger Jazzstudios, tänzelnd, Uwe Kropinski, die Gitarre vor dem Bauch, steil aufragend der Gitarrenhals, allüberall Arme und Hände, in schnellen, fast mechanischen Bewegungen. Samba total. Doch während das Publikum im überfüllten Jazzkeller sich langsam wie in einem Schwitzkasten fühlt, bleibt der junge Mann mit dem dezenten Mittelscheitel eher unterkühlt; ein Lächeln, ein mimischer Gefühlsausdruck, um Gottes willen nein!

Der Fingerkünstler arbeitet mit allerlei Kniffs und Tricks. Die Gitarre wird zum Gesamtkunstwerk. Virtuosität ist großgeschrieben, auch wenn manches dem eingefleischten Jazzler eher spanisch vorgekommen sein mag. Kropinski spielt die Gitarre naß und trocken, auf den Saiten wie auf dem Holz. Originalität heißt in dem Fall nicht Stil als authentische Handschrift, sondern Ungewöhnliches produzieren. Auf etwas festlegen will er sich dabei nicht.

Wie andere DDR-Jazzler versteht auch Kropinski Jazz als die Freiheit, das zu spielen, was Spaß macht. Auch ein Blues wird dann nur zur Parodie auf einen Blues, die sich der blue notes ebenso bedient wie zuvor der Stilmittel des Flamenco. Das funktioniert wie geschmiert, als wäre der Mann aufgezogen. Die Gefahr dabei: Abgleiten ins Etüdenhafte, in eher technisch motivierte Bravourstückchen.

Kropinski geht mit den musikalischen Materialien nur um, er eignet sie sich nicht an. Er bleibt auf Distanz und erinnert dabei an seinen Kollegen Hans Reichel. Vom Mississippi-Delta ist nun der Sprung nicht weit nach Südamerika oder Andalusien, auch Hawaii ist dann nicht mehr fern. Da Kropinski auch noch sein eigener Tabla-Spieler ist (natürlich auf der Gitarre) kann er auf eine Rhythmusgruppe gut verzichten.

Statt zu strukturieren, wählt er die Ljndwurmform: Aneinanderreihung und Wiederholung besonders auffälliger Motive und Klangelemente. Was zunächst überraschend und lehrreich wirkte, wurde dann leider zunehmend zum eloquenten Leerlauf. Keinesfalls dürfte passieren, daß die Gags und Tricks sich wiederholen. Manierismen können Seele nicht ersetzen. Auf den großen emotionalen Durchbruch warteten deshalb viele vergebens.

Bernd Ogan

Jazz aktuell

Variantenreiches **Abschlußkonzert**

Jazz-Seminar Barsinghausen

„Das Seminar war Spitze, aber zu kurz“, meinte ein junger Saxophonist am Schluß des dreitägigen landesweiten Jazz-Seminars im Schulzentrum Barsinghausen. Die meisten der über 60 Teilnehmer stimmten ihm zu. Viele hätten am liebsten weitere drei Tage gemeinsam gejammt und von den Dozenten neue Tips für Spieltechnik und Improvisation erhalten. Dabei war der von der Jazzmusikerinitiative (JMI) Hannover organisierte Kurs ohnehin schon mit einem sehr umfangreichen Programm ausgestattet: Instrumentalunterricht, Harmonielehre, Improvisationsübungen, Combospiel und die abschließenden Konzerte aller Schüler und Dozenten füllten den Stundenplan. Die acht von der JMI verpflichteten Lehrer beschäftigten sich mit den aus allen Teilen Niedersachsens angereisten Seminarteilnehmern - der jüngste war 14, der älteste 47 Jahre alt - auch in den unterrichtsfreien Stunden, wobei sie vielen Instrumentalisten zusätzlich wertvolle Anregungen mit auf den „Weg gaben.“

Beim dritten landesweiten Jazz-Seminar der JMI in Barsinghausen dozierten weiterhin bekannte Musiker aus der Bundesrepublik Deutschland und der Tschechoslowakei. Saxophonisten, Flötisten und Sängerinnen wurden von Herb Geller und Lothar Krist, Mitglied der Rundfunk-Big Band, Leiter von Big Bands und Musikschulensembles, betreut. Bernhard Mergner aus Oldenburg, nicht minder pädagogisch erfahren, trainierte die Trompeter und Posaunisten. Die Pianisten ließen sich von Dr. Peter Ortmann aus Remscheid in die Jazzspielweisen einführen. Die über Mitteleuropa hinaus bekannten Musiker Toto Blanke aus Paderborn und Rudolf Dasek aus Prag, die zur Zeit als Gitarrenduo durch Deutschland reisen, unterrichteten die Gitarrenschüler. Dozent für die Bassisten war Ede Brumund-Rüther aus Jade. Die Schlagzeuger und Perkussionisten probten mit dem Wahlmünchener Brüning von Alten.

Das abschließende Konzert aller Schülercombos spiegelte wider, was die einzelnen Gruppen während des Seminars erarbeitet hatten. Variantenreich waren sowohl Größe und Art der Besetzungen - vom Gitarrenduo bis zur bläserstarken 20-Personen-Big Band - als auch die Stilikken - vom Bebop über Hardbop, Blues, Rockjazz und Folklore bis zu lateinamerikanischen Themen. Stimmung und gegenseitige Begeisterung waren großartig. Die Beifallsfreude kannte keine Grenzen: herzlich applaudiert wurde nach jedem Solo.

Zu guter Letzt traten die Meister auf die Bühne. In einer kurzen Abschlusssession präsentierten sie Modern-Jazz-Standards in exzellenter Manier. Die akzentuierte Dynamik und das ideenreiche Solospiel faszinierte die Teilnehmerschar, die sich mit einem anhaltenden Schlußapplaus bei den Lehrern gleichzeitig für die dreitägige Arbeit bedankte.

Kurt Klose

Vocal Summit und Amateurorchester

Jazz in Donaueschingen

Liefern die „seriösen“ Zeitgenossen in Donaueschingen oft nicht gerade spannungsreiche Werke ab, so ist im Normalfall das reguläre Jazzkonzert eine Quelle sprudelnder Vitalität. Außerdem wird bei den von Joachim-Ernst Berendt organisierten Veranstaltungen häufig mit weniger (finanziellem) Aufwand musikalisch oft mehr erreicht; freilich mag die künstlerisch-innovative Kraft gegenüber den Produkten der Neuen Musik in Donaueschingen nicht so groß sein.

Bei der SWF-Jazz-Session entwickelte sich (ohne langatmiges Theoretisieren im Programmheft) zumindest beim aufgewärmten „Vocal Summit“ interessante Musik. Ende vergangenen Jahres kamen die fünf Sängerinnen und ein Sänger erstmals beim Baden-Baden Free-Jazz-Meeting zusammen. In Donaueschingen wurde lediglich der prominente Newcomer Bobby McFerrin durch Bob Stolfoff ersetzt, dem besonders das schnellzüngige Aneinanderreihen von Patterns liegt, wobei fast eine Mehrstimmigkeit entsteht. Andererseits liebt Stolfoff - wie McFerrin und Al Jarreau - das Imitieren von Instrumenten. Und in einem Duett mit Urszula Dudziak reproduzierte er humorvoll die Geräusch-

kulisse eines Bauernhofs. Ihren großen Registerumfang und das Know-how neuer Vokalmusik (beispielsweise Cathy Berberians „Stripsody“) wußte Lauren Newton gekonnt auszuspielen, während Jay Clayton, immerhin Interpretin von Steve Reich und John Cage, etwas blaß blieb. Jeanne Lee brachte das bluesige und das „lyrics“-lyrische Moment ein.

Im Jahr 1982 bekam die Initiative „Kölner Jazz Haus“ den SWF-Jazz-Preis zuerkannt. Damit sollte das Engagement der jungen Jazzler für eine Probe-, Kommunikations-, Ausbildungs- und Konzertstätte gewürdigt werden. Beim fünften Kölner Jazz-Haus-Festival war die von dem Drummer-Star Ronald Shannon Jackson geleitete Workshop-Big-Band einer der Höhepunkte. Der Erfolg am Rhein sollte an der Brigach wiederholt werden, doch Jackson sagte kurzfristig ab. Nun wurde Sam Rivers, langjähriger Partner von Cecil Taylor, verpflichtet. Ein avantgardistisches Jazz-Orchester kann nur dann überzeugend agieren, wenn der Komponist die individuellen Fähigkeiten seiner Spieler bewußt einbezieht. Rivers konnte die Vorgabe nicht erfüllen und schickte doch ziemlich komplizierte Noten nach Deutschland. Polyphone Bläusersätze und Rock-Rhythmen wirkten auf die Dauer langweilig.

Der Meister aus Amerika konnte sich bei seinem Auftritt auf Flöte, Sopransaxophon und am Piano ausgiebig solistisch entfalten, während für die mitunter zaghaften Kölner nur Mini-Improvisationen übrigblieben. Im Gegensatz zum „Vocal-Summit“ war beim „Workshop Orchestra“ die impulsive Musizierfreude am Nullpunkt. Womit Parallelen zu manchem Orchestermusiker aus der „seriösen“ Branche zu konstatieren waren.

Hans Kumpf



Schnellzüngiges Aneinanderreihen von Patterns: Bob Stolfoff mit Urszula Dudziak

Foto: Hans Kumpf

Thomas Horstmann und **Wolfgang Lauer** werden im Februar in Deutschland, im März und April in Österreich auftreten. Der Gitarrist und der Bassist gingen im Oktober zusammen mit dem in Prag beheimateten Schlagzeuger Josef Vejvoda auf Tournee. Dieses Trio, das sich New Jazz Corporation nennt, wird im Mai 84 wieder arbeiten, u. a. in Prag und Berlin gastieren. Kontakt: Wolfgang Lauer, Scheffelmühle, 7250 Leonberg, Tel. 0 71 52/2 1314.

Jazz- und Rockkurse in Altenmeile

Vom 11. bis 16. Dezember führt das Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle zwei Kurse durch. Eileen Fiss hat für den Gesangskurs ein Lehrprogramm entwickelt, das das Kennenlernen verschiedener Gesangsstile und -interpreten, Interpretation von Jazz- und Latin-Standards, Scatimprovisationen, Experimente mit Sounds, Chorarbeit und Backgrounds umfaßt. Es wird sowohl einzeln als auch in kleinen Gruppen und in größerer Gemeinschaft gearbeitet. Eine Combo steht den Teilnehmern als Begleitgruppe zur Verfügung. Notenkenntnisse der Teilnehmer sind wünschenswert aber nicht unbedingt erforderlich. George Kochbeck richtet den Jazz- und Rock-Piano Kurs aus. Er richtet sich sowohl an Anfänger wie auch an Fortgeschrittene. Grundkenntnisse im Klavierspielen sollten vorhanden sein. Der Schwerpunkt liegt auf der Begleitung und Improvisation in der modernen Jazz- und Rockmusik. Neben dem Piano werden auch andere Tasteninstrumente behandelt. Die Kurse kosten jeweils einschließlich Unterkunft und Verpflegung DM 200,-. Kontakt: SPM, Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle, Borgholzhausener Str. 75, 4250 Meile 1, Tel. 0 54 22/57 63.

Sieger des Pop-Nachwuchs-Festivals

Drei Tage lang gehörte das Stadttheater Würzburg wieder dem Pop-Nachwuchs. Workshops, Rundfunkinterviews, Informationsgespräche und die Festivalkonzerte standen auf dem Programm des 6. Pop-Nachwuchs-Festivals der Deutschen Phono-Akademie. 93 junge Musiker aus 7 Ländern begeisterten das Publikum. Der dritte Festivalabend war dem Jazz vorbehalten. Bei der Preisverleihung entschied sich die Jury für ein

Splitting. Der eine Preisträger ist das Steven Reich-Hendrick Meurkens Quartett, der andere das Willers-Ullmann Duo, das, wie die Jury formulierte, „der Tradition ein Schnippchen schlug und unverkrampft und waghalsig auf nicht ausgetretenen Pfaden nach vorn musizierte“. Besonders die zweite Preisvergabe möge auch - so die Jury - „als Ermunterung zum respektvollen Umgang mit Jazzkonventionen verstanden werden“.

Die **Intercity Jazzband** hat die Nachfolge der aufgelösten Intercity Bluesband angetreten. Zur Jazzband gehören der Trompeter Christian Trauvetter, der Tenorsaxophonist Roland Blume, der Pianist Helmut Zimmer, der Bassist Stefan Krieger und der Schlagzeuger Rudolf Theilmann. Das Quintett bietet swingenden Mainstream-Jazz. Kontakt: Roland Blume, Maximiliansau, Robert-Koch-Str. 4, 6729 Wörth/Rhein, Tel. 0 72 71/4 14 12.



Arbeiten als Duo: Juray Galan (l.) und Norbert Dömling

Salut!, ein Quintett aus Werne an der Lippe, das sich z. Z. auf einer Herbsttournee befindet, nahm vom 18.-20. November in Münster in der Besetzung Rüdiger Wilke, Saxophone und Mundharmonika, Gerold Heitbaum, Gitarre und Kontrabass, Theo Hegemann und Axel Schäfer, Gitarre, und Jo Fischer, Kontrabass und Perkussion, ihre erste Langspielplatte auf. Unter dem Titel „Swingin' Jazz, inspiriert von Django Reinhardt“ werden sich auf der LP neben einigen Eigenkompositionen auch Interpretationen von Stücken des legendären Zigeungitarri- sten finden. Außerdem plant das Quintett für April/Mai '84 eine Tournee durch Süddeutschland, Österreich und die Schweiz. Kontakt: Rüdiger Wilke, Kettelerstr. 6, 4712 Werne a. d. Lippe, Tel. 0 23 89/53 17 93.

Gerhard Engbarth arbeitet zur Zeit an einer Biografie von Louisiana Red, mit dem er monatelang zusammen gelebt und gearbeitet hat und auch weiterhin auftreten wird. Kontakt: Gerhard Engbarth, Friedhofsallee 21, 6553 Sobornheim, Tel. 0 67 51/24 04.

Norbert Dömling und **Juray Galan** arbeiten jetzt als Duo zusammen, nachdem sie sich bei den Aufnahmen mit Billy Cobham so gut verstanden haben. Galan spielt eine siebenstimmige Gitarre und Dömling verwendet sein selbstentwickeltes Baß Pick-up, bei dem sein E-Baß wie ein Kontrabaß klingen kann. Die beiden spielen vorwiegend eigene Kompositionen. Kontakt: Norbert Dömling, Schulstr. 46, 6104 Seeheim/Bergstraße, Tel. 0 62 57/8 45 73.

Improvisationskurs in Berlin

Der Pianist Bernhard Ardt, der Bassist Klaus Wilmanns und der Schlagzeuger, Percussionist und Darbukaspieler Peter Hollingen bieten vom 2.-4.12. im Berliner Kunst- und Kultur-Centrum Kreuzberg einen Workshop für Anfänger und Fortgeschrittene aller Instrumente zur Improvisation im Jazz

an. Es werden Erfahrungen und Übungen zu den Themenkreisen Rhythmik, Metrum, Tempo, Form, Struktur, Harmonik sowie Ensemblespiel und freie Interaktion vom Duo bis zum großen Ensemble geboten. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 75,-. Kontakt: Tel. 0 30/ 6 86 32 60 und 3 44 78 87.



Neues Quartett aufgestellt: Roman Schwallier (2. v. l.) mit Thomas Stabenow (l.), Paul Grabowski und Joris Dudli (r.)

Foto: Roland Fischer

Workshop mit George Russell in Wien

Die Wiener Musik Galerie wird vom 23. bis 28. Januar 84 einen Theorie- und Praxisworkshop mit George Russell durchführen. Russell wird dabei täglich zwei Stunden sein Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation vortragen und drei Stunden mit den Teilnehmern seine Kompositionen er-

arbeiten. Der Workshop wird mit einem Abschlußkonzert beendet. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 150,-. Interessenten (keine Anfänger, alle „jazz-related“ Instrumente, keine Streicher) wenden sich an die Wiener Musik Galerie, Wilhelm-Exnergasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 31 80 84.

ARTist heißt das neue Domizil der Kooperative New Jazz Wiesbaden. In der Lokalität in der Friedr. 35 sind außer Jazzkonzerten auch zahlreiche andere Aktivitäten geplant, so z. B. Workshops, Musikseminare, Textlesungen, Fusionexperimente von Musik, Malerei und Tanz. In den neuen Räumlichkeiten wird auch die Workshop-Konzertreihe der Kooperative weiterlaufen, die als Anlaufstelle für kontaktsuchende Musiker aus dem Mainz-Wiesbadener Raum gilt. Kontakt: Eberhard Emmel, Lehrstr. 33, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/5 93 74.

Roman Schwallier hat mit dem Pianisten Paul Grabowsky, dem Bassisten Thomas Stabenow und dem Schlagzeuger Joris Dudli ein eigenes Quartett aufgestellt. Die Gruppe wird im Frühjahr 84 in der BRD, der Schweiz und Österreich auf Tournee gehen. Geboten werden ausgewählte Jazz-Standards sowie Eigenkompositionen der Bandmitglieder. Kontakt: Roman Schwallier, Klenzestr. 22, 8000 München 5, Tel. 0 89/2 60 31 64.

Beim **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** wurden sechs Schallplatten der Sparte Jazz mit einem Preis ausgezeichnet: Count Basie and his Orchestra „Me And You“, Pablo 2310 981, Jane Ira Bloom „Mighty Lights“, ENJA/TIS 4044, Jerry Gonzalez & The Fort Apache Band „The River Is Deep“, ENJA/TIS 4040, Keith Jarrett „Standards. Vol. 1“, ECM 1255, Pee Wee Russell „The Pied Piper Of Jazz“, Commodore/TIS 6.25490 und Lennie Tristano „New York Improvisations“, Elektra Musician TIS 96 0246-1 (historische Aufnahme).

Jazz News

Perry Robinson formierte in der letzten Zeit in New York drei verschiedene Gruppen. Bagdad, so der Name der einen Band, besteht aus einem Quintett in der Verbindung mit drei Bauchtänzerinnen, dessen Auftritt schon im New Yorker Kabelfernsehen gezeigt wurde. Pipe Dreams, ein Quartett mit der Besetzung Gitarre, Klarinette und zwei Sängerinnen, hat sich mehr dem konventionelleren Jazz verschrieben. Standards von Fats Waller bis zu Thelonious Monk bilden das Repertoire der Gruppe, die in den nächsten Monaten eine Schallplatte vorlegen wird. Sechs Klarinetten + Rhythmusgruppe bilden Perry Robertson's Licorice Factory, die schon im Jazzmania in New York mit Tony Scott als Gastsolisten auftrat. Kontakt: Perry Robinson, 105 Crosby St., New York City 10013, Tel. (212) 966-1118.

Salangane ist der Name einer Gruppe, die freie Musik spielt, in der Elemente des Jazz aus allen Stilepochen mit denen der neuen europäischen Musik und der Folklore aus dem asiatischen Bereich miteinander verschmolzen werden. Das Ensemble, das aus Wolfgang Lettl, Geige, Uli Teichmann, Klarinette und andere Blasinstrumente, sowie Fred Braceful, Schlagzeug, besteht, ist bis März auf Tournee. Von April bis Juli 84 wird Mal Waldron bei Salangane mitwirken. Kontakt: Uli Teichmann, Zieroldtspatz 3,8400 Regensburg, Tel. 09 41/5611 47.

Kunst-Dünger nennt sich eine Gruppe, die sich dem modernen Mainstream mit stark lateinamerikanischen Einflüssen verschrieben hat. In dem Sextett spielen der Alt- und Baritonsaxophonist Uli Stemmler, der Tenorsaxophonist Uwe Plath, der Posaunist Christoph Damm, der Pianist Guido Schlegel, der Bassist Stefan Kienekämper und der Schlagzeuger Hubert Burghardt. Kontakt: Mediatour, Helferstr. 17, 5800 Hagen, Tel. 0 23 31/63 33 12.

Ekkehard Jost hat mit seinem neuen Quintett für die Firma View Records eine Platte unter dem Titel „Varambolage“ aufgenommen. Die Gruppe, zu der neben Jost der Trompeter Heribert Hellhund, der Tenorist Dirk Huelst, der Bassist Georg Wolff und der Schlagzeuger Joe Bonica gehören, wird im Dezember gemeinsam mit dem Pianisten Dieter Glawischig eine Reihe von Konzerten geben. Kontakt: Ekkehard Jost, Georg-Ph.-Gail-Str. 10, 6300 Gießen, Tel. 06 41/4 75 23.

Tony Oxley gründete eine Projekt Band, die im vergangenen September eine Tournee durch die DDR unternahm. Im Frühjahr wird der englische Schlagzeuger mit diesem Orchester, zu dem neben Oxley u. a. noch Dietmar Diesner, Johannes Bauer, Gerd Dudek, Rob van den Broeck, Phil Wachsmann und Ali Haurand gehören, nach Sizilien reisen. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10,4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

G. A. P. ist der Name einer German-American-Polish Jazzgruppe, die der Tenorsaxophonist Jürgen Seefelder mit dem Trompeter Benny Bailey, dem Bassisten Broniek Suchanek und dem Schlagzeuger Don Mumford zusammengestellt hat. Das Quartett ist in der Zeit vom 7. bis 14. Dezember auf Österreich-Tournee und wird dabei in Lambach, Innsbruck, Lana/Meran, Linz, Klagenfurt und Salzburg zu hören sein.

Sense, das Quintett mit dem Flügelhornisten Kenny Wheeler, dem Vibraphonisten Tom van der Geld und dem Bassisten Ali Haurand geht im März 1984 auf Tournee durch die DDR und Dänemark, tritt am 14. 3. beim WDR in Köln und am 20. 3. beim RIAS Berlin auf. **Gordon Beck** formierte wieder eine eigene Gruppe, nachdem er zwei Jahre lang als freelancing Musiker gearbeitet hatte. Mit dem englischen Pianisten, der durch seine Arbeit mit Phil Woods, Gary Burton und Didier Lockwood bekannt wurde, spielen der Saxophonist Stan Sulzmann, der Bassist Mick Hutton und der Schlagzeuger Steve Arguelles. Kontakt: B.P.R. 46-47 Frith Street, London W1V 6HT, Tel. 01-439 77 91.

Salt Peanuts, der im Kölner Süden beheimatete und über die regionalen Grenzen hinaus bekannte Jazzclub, steht vor dem finanziellen Ende. Nach dem Münchner Domizil und Hamburgs Onkel Pö wird wieder ein renommierter Jazzclub seine Pforten schließen, wenn sich die Stadt Köln nicht doch noch zu einer baldigen Subvention entschließt.

Les Lundis d'Hortense, die belgische Jazzmusikervereinigung, führte vom 25. bis 27. November in Brüssel ein Jazz Festival unter dem Namen „Jazz 83“ durch. Dabei stellten sich 15 der besten belgischen Gruppen vor. Darunter waren Musiker wie Toots Thielemans, Philip Catherine, Michel Herr, Steve Houben u. a.

Ala Heiler unternimmt im April und Mai mit einer um den Saxophonisten Charles Walker formierten Gruppe eine Deutschlandtournee. Der in München lebende Vokalist machte sich einem größeren Publikum durch seine Platte „A la Ala“ bekannt. Kontakt: Keytone Productions, R. Mattauch/C. Peichl, Schlichtner Str. 40,7060 Schorndorf, Tel. 0 71 81/6 56 29.

The Quartet - Gerd Dudek, Saxophon, Rob van den Broek, Klavier, Ali Haurand, Baß, und Tony Oxley, Schlagzeug - hat eine Platte für View Records, Berlin, aufgenommen. Die Gruppe wird im Frühjahr in Spanien und Italien auftreten. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10,4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Claude Boiling gab kürzlich in der Avery Fisher Hall ein Konzert, bei dem seine „Suite for Flute & Jazz Piano“, sowie ein „Concerto for Classic Guitar & Jazz Piano“ aufgeführt wurden. Als Solisten traten die Flötistin Eugenia Zukerman und der Gitarrist Charlie Byrd auf.

Freddies Free Brass Gang, die Big Band des Saxophonisten Achim Göttert-Zadek wird im Mai/Juni 84 wieder zu einer Reihe von Konzerten formiert. Geplant ist u. a. ein Auftritt beim Jazz Festival „Jazz Ost-West“ in Nürnberg und eine Plattenproduktion. Besetzt ist die Gang mit fünf Saxophonen, drei Posaunen, zwei Bässen, Gitarrensynthesizer, Vibraphon, Percussion und Schlagzeug. Die Kompositionen stammen alle aus der Feder des Bandleaders. Kontakt: Achim Göttert-Zadek, Bieblingstr. 25,8500 Nürnberg, Tel. 09 11/33 72 55.

Chet Baker machte vor einiger Zeit zusammen mit dem Flötisten Nicola Stila, dem Pianisten Dennis Luxion und dem Bassisten Ricardo del Fra im Kölner Jazzclub „Subway“ Aufnahmen, die jetzt bei Circle Records unter dem Titel „In your own sweet way“ vorliegen. Kontakt: Rainer-Maria Quester, Postfach 26 02 52,5000 Köln 1.

Achim Göttert-Zadek hat mit seinem Quartett, der Freddie Free-loader Group, eine LP mit dem Titel „Hello Goodbye“ aufgenommen. Alle Stücke sind Eigenkompositionen - Bebop mit Latin-Einflüssen - und Thelonious Monk gewidmet. Die Platte wird im Januar in der Galerie Dada Morgana in Nürnberg im Zusammenhang mit einer Kunstaktion vorgestellt. Die ersten 200 Covers werden im Original von ca. fünfzehn Künstlern bemalt und in einer Auktion versteigert. Kontakt: A. Göttert-Zadek, Bieblingstr. 25, 8500 Nürnberg 90, Tel. 09 11/33 72 55.

Der 4. Ferienkurs für Jazz, Blues & Jazzrock findet vom 21. bis 28. April in Erlangen statt. Er wird von der IG Jazz Erlangen e. V. in Zusammenarbeit mit dem Freizeitamt der Stadt Erlangen veranstaltet. Dozenten sind: Alan Praskin, Charles Walker, Saxophon, Hermann Breuer, Posaune, Werner Pusch, Trompete, Götz Tangerding, Klavier, John Thomas, Gitarre, Rainer Glas, Baß, und Rudi Roth, Schlagzeug. Das Kursprogramm umfaßt Instrumentalunterricht, Harmonielehre, Combospiel, Rhythmik, einen Vortrag über das Lydian Chromatic Concept und ein Abschlusskonzert. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 160,-. Kontakt: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/99 28 25.

George Russell stellte im Oktober in New York eine 14 Mann starke

Big Band auf, mit der er auch in Houston, Albuquerque und Tampa gastierte.

Otto Wolters Innovation Group ist der Name des neuen Trios von Otto Wolters. Mit dem Pianisten spielen Jochen Schmidt, Baß, und Heinrich Hock, Schlagzeug. Das Trio bietet individuellen Jazzrock mit Schwergewicht auf dem Jazz. Kontakt: Otto Wolters, 3304 Wendenburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55 und 43 64.

Das **Heinrich-Mucken-Saalorchester** unternimmt vom 10. August bis 23. September 84 eine Tournee durch Süddeutschland, Österreich, die Schweiz und Norditalien. Das Orchester wird im Februar 84 die Zusammenarbeit mit Künstlern aus anderen Medienbereichen aktivieren und am 1. Mai zur Vollmondnacht am Niederrhein ein Landschaftsmusikprojekt aufführen. Kontakt: Dieter Schienschon, Schloß Gnadenenthal, 4190 Kleve, Tel. 0 28 21/2 90 80.

Slidin' Alex & the Down Home Bluesband nennt sich eine Formation, deren Mitglieder im Sauer- und Siegerland zu Hause sind. Die Truppe, die bisher vor allem im südwestfälischen Raum auftrat, orientiert sich vorwiegend am Chicago Blues, wie er von Elmore James, Hound Dog Taylor, J. B. Hutto oder Magic Sam gespielt wurde. Zur Band gehören: Marina Grünberg, Gesang, Gerhard Suster, Gitarre, Michael Alexander, Gitarre, Mundharmonika, Tobias Schneider, Klavier, Markus „Hugo“ Schörder, Baß, und Bernd Alexander, Schlagzeug. Kontakt: Michael Alexander, Th.-Mietens-Weg 3,5960 Olpe/Biggesee.

Ceddo, die Gruppe des Dortmunder Gitarristen Jochen Schruppf, wird während ihrer ausgedehnten Dezembertournee, die vom 2. bis 16. läuft, ihre 5. Platte vorstellen, die unter dem Titel „Step by step“ auf dem musikereigenen Saguitar-Music Label erschien. Bei den Aufnahmen waren außer den Ceddo-Bandmitgliedern Jochen Schruppf, Gitarre, Thomas Haberkamp, Saxophon, Hartmut Kracht, Baß, Peter Knollmann, Schlagzeug, und Martin Hesselbach, Percussion, noch einige Gäste aus der Ruhrgebiets-Jazz-Szene mit dabei. Kontakt: Saguitar-Music, Jochen Schruppf, Osakarweg 44,4600 Dortmund 18, Tel. 02 31/31 01 95.

Karlsruhe: Komposition/Improvisation

Vom 3.-7. Dezember 1983 wird in Karlsruhe erstmals die „Musik auf dem 49ten“ stattfinden, eine Veranstaltung des ensembles 13 in Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Stadt Karlsruhe, dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg, dem Jazzclub Karlsruhe sowie dem Kino im Prinz-Max-Palais. In den Konzerten geht es um das Thema „Komposition und Improvisation“ Die Antony Braxton Group, Don Cherry-Ed Blackwell, die Lester

Bowie Brass Fantasy und aas Ml-exander von Schlippenbach Quartett vertreten bei diesen Konzerten den Jazz. Außerdem stellt das Kino im Prinz-Max-Palais am 4. Dezember in einem Sonderprogramm drei Filme über Jazz-Musiker vor: Meade Lux Lewis, Tal Farlow und Jimmy Smith. Informationen gibt die Geschäfts- <führung des ensembles 13, Hirschstr. 164,7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21/212 22.

SWF-Jazz-Preis geht an die Gruppe Brüninghaus-Stockhausen-Studer

Der SWF-Jazz-Preis geht in diesem Jahr an die Gruppe Brüninghaus-Stockhausen-Studer. Der Preis in Höhe von DM 10 000,- wurde vom Programmdirektor des Südwestfunks, Dr. Hubert Locher, beim Abschlußkonzert des New Jazz Meetings am 25. November 1983 im Großen Saal des Kurfürstlichen Schlosses zu Mainz überreicht. Der SWF-Jazz-Preis wurde

gemeinsam vom Land Rheinland-Pfalz und vom Südwestfunk gestiftet. Die Jury, die unter Vorsitz von Prof. h. c. Joachim Ernst Berendt tagte, begründete ihre Entscheidung wie folgt: „Die Gruppe Brüninghaus-Stockhausen-Studer ist die profilierteste Gruppe, die auf der deutschen Jazz-Szene in den letzten zwei Jahren entstanden ist. In der kurzen Zeit ihres Bestehens

hat sie ein eigenständiges Gruppenkonzept gefunden, das nicht zuletzt wegen seiner Ausgewogenheit zwischen Naturklang und Elektronik bemerkenswert ist. Die Musik von Brüninghaus-Stockhausen-Studer ist in mehrfacher Hinsicht grenzüberschreitend - sowohl zur modernen Konzertmusik hin wie nach Brasilien, Bali und zur Minimalmusik. Es ist eine Musik, die gleichermaßen meditativ wie emotional wie jazzmäßig-swingend ist.“ Bis zum 5. Dezember ist das Trio auf einer vom Goethe Institut organisierten Mittelamerika-Tournee. Es machte im September Aufnahmen für eine neue ECM-Platte. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

Ein **Sonderkurs für Gitarre und Rhythmik** findet vom 16. bis 20. April in Erlangen statt. Dozenten sind John Thomas, Gitarre, und Rudi Roth, Schlagzeug. Kontakt: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31 / 99 28 25.

Die **George Gruntz Concert Jazz Band** wird im Januar beim Jazz Yatra Festival in Bombay und danach in Neu Delhi, Singapur und Bangkok auftreten. Kontakt: Euro-musik, Switzerland, Blumenstr. 24, CH-4106 Therwil/Basel.

Die **Christoph-Feiler Group**, eine neue Gruppe aus Bremen, die aus dem Tenorsaxophonisten Rolf Feiler, dem Pianisten Jan Christoph, dem Kontrabassisten Reinhart Hammerschmidt und dem Schlagzeuger Reinhard Schiemann besteht, wird im Herbst und Winter eine Süddeutschland-Tournee unternehmen. Die Formation, die voraussichtlich im Januar bei Radio Bremen einen Live-Mitschnitt produzieren wird, spielt hauptsächlich Eigenkompositionen, die stilistisch dem New Jazz zuzuordnen sind. Kontakt: Reinhart Hammerschmidt, Delmenstr. 68, 2800 Bremen, Tel. 04 21/59 40 00.

Toshinori Kondo, der bei der japanischen Schallplattenfirma Trio Records kürzlich eine LP mit seiner Tibetan Blue Air Liquid Band herausbrachte, legte jetzt auf seinem eigenen Label IMA zwei neue Schallplatten vor. Eine davon dokumentiert einen Live-Mitschnitt des ICP Orchesters, das im September des vergangenen Jahres in Japan auf Tournee war (ICP Orchestra in Japan, IMA 007). Die andere wurde im Studio eingespielt, bei der außer dem japanischen Trompeter noch der kanadische Cellist Tristan Honsinger, der deutsche Bassist Peter Kowald und Sabu Toyozumi dabei waren (IMA 003). Kontakt: Toshinori Kondo, 99 Ohkura-cho, Machida-shi, Japan, Tel. 0427-34-8654.

Wolf Records, Wien, haben folgende neue Bluesplatten vorgelegt: Blind Roosevelt Graves 1929 bis 1936, Speckled Red with Robert Lee McCoy 1929 bis 1938, Vera & Eddie Taylor „Big Town Playboy“ sowie Original South Side Piano Blues mit Jimmy Walker. Kontakt: Wolf-Records, P. O. Box 375, A-1120 Wien.

Lucille Armstrong, die Witwe von Louis Armstrong, starb am 5. Oktober in Boston im Alter von 69 Jahren an Herzversagen. Lucille war nach Boston gekommen, um am 5. Louis Armstrong Music Fund Concert an der Brandeis University in Waltham teilzunehmen und mußte am 20. September nach einem Herzanfall in ein Bostoner Krankenhaus eingeliefert werden. Die Louis Armstrong Intermediate School 227 in Corona ehrte Lucille Armstrong mit einer Gedenkfeier. Sie wurde neben Louis Armstrongs Grab auf dem Flushing Cemetery in Corona beigesetzt.

Amateurbands, die beim 14. internationalen Wettbewerb im Rahmen des Oude Stijl Jazz-Festivals in Breda mitwirken möchten, können sich bis zum 15. Januar dort anmelden. Insgesamt 15 Bands können am 31. Mai und 1. Juni 84 antreten, die Endentscheidung wurde auf den 3. Juni festgelegt. Kontakt: Willy Weller, P. O. Box 2147, 4800 CC Breda, Tel. 13 42 22.

Nana, eine New Jazz Band aus Köln, die dem Kreis der Kölner Jazz Haus Initiative e. V. angehört, nimmt Anfang Januar ihre erste LP in Ludwigsburg auf, die auf dem Jazz Haus Label erscheinen wird. Kontakt: Rainer Linke, Eichendorffstr. 8, 5000 Köln 30 Tel. 02 21/55 59 26.

Das **European Tuba Quartet** wird vom 12. bis 22. Februar seine erste Deutschland-Tournee unternehmen. Die vier Tubaspieler Paul Rutherford, Pinguin Moschner, Melvyn Poore und Larry Fishkind spielen hauptsächlich eigene Kompositionen oder freie Improvisationen, aber auch Jazz- und Klassiktranskriptionen. Kontakt: Pinguin Moschner, Oranienstr. 4, 5100 Aachen, Tel. 02 41 / 54 22 71.

Elaine Delmar wird sich im Dezember wieder einmal in Deutschland vorstellen. Die englische Sängerin, die im November die Hauptrolle in David Hares neuem Bühnenstück „A map of the world“ im National Theatre in London spielte, wird vom Brian Dee Trio featuring Charly Antolini begleitet. Kontakt: Mario Castronari, 9 Cheviot Court, Luxborough St., London W1.

White Light, das Trio von Fredi Alberti, Cello, Peter Berger, Gitarre, Gesang, Percussion, und Albin Michel, Sitar, Basse, Gesang, hat für Februar 1984 eine Einladung von der Brahma Kumaris World Spiritual University nach Mount Abu, Indien, erhalten. Im Anschluß daran findet eine Tournee durch 8 indische Städte statt. Kontakt: Albin Michel, Mozartstr. 44, 6232 Bad Soden/Ts., Tel. 0 61 96 / 2 30 38.

Jean-Paul Brun wird noch bis zum 31. Dezember im Museum in Beifort Jazz-Fotos in einer Ausstellung zeigen, die am 5. November eröffnet wurde. Für den musikalischen Rahmen sorgte dabei Daunik Lazro.



Rainer Brüninghaus

Foto: Klaus Mümper



Markus Stockhausen

Foto: Hans Kumpf



Fredy Studer

Foto: Ralph Quinke