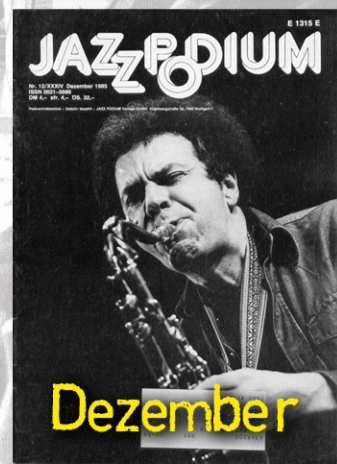
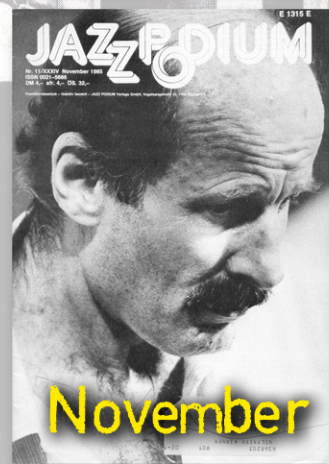
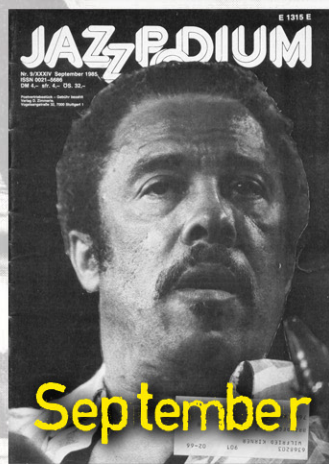
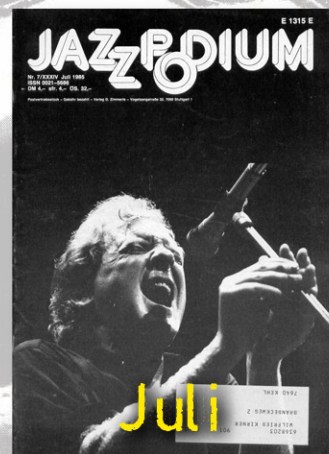
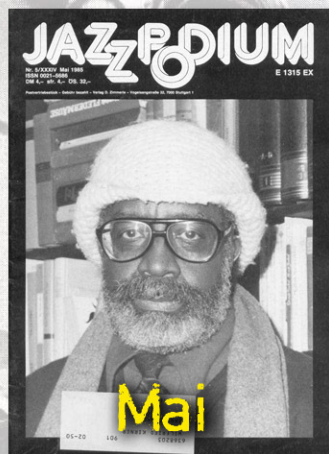
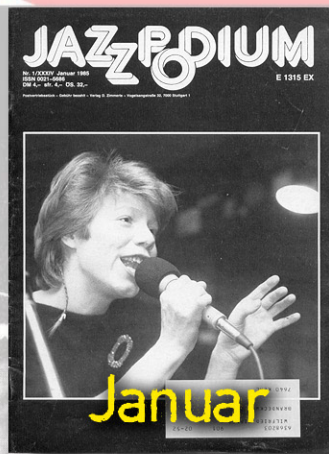


Jan. 1971
1985
Sf. 2,50
ös. 14,-

B 2032 E

PODIUM

Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



1985

Will
Hans
Rauscher

JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXXIV Januar 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

WILFRIED KIRNER

02-52

901

6368203



Foto: Hans Kumpf

Crazy Girl

Gabriele Hasler

Es ist so gar nichts Sensationelles, was man von ihr berichten könnte. Sie ist weder schwarz, noch besitzt sie eine Bluesröhre; sie singt sich nicht die Seele aus dem Leib und sie entspricht auch nicht der Gänsehaut-Erwartung, die das Publikum von Sängerinnen hat. Sie ist eine kontrollierte Sängerin, die so singt, wie sie ist: die 27jährige, in Bremen beheimatete Gabriele Hasler. Als sie im Herbst eine Jazzproduktion mit dem Erwin Lehn Orchester für den Südfunk machte, lobte Lehn sie anschließend als die beste Vokalistin in Deutschland in ihrem Fach. Es ist nicht ganz einfach ihr Profil zu umreißen; sie kommt aus der Tradition der Standards, ihre Stärke jedoch sind ihre eigenen, zum Teil recht modernen Stücke, die sie überzeugend eigenständig mit großer innerer Anteilnahme und gefühlsmäßiger Wärme vorträgt. Mit ihrer im Herbst bei Thein erschienenen Debütplatte legte sie eine repräsentative Visitenkarte vor, und man kann sicher sein, daß Gabriele Hasler dank ihres Talents, ihrer fundierten Ausbildung, ihrer sich ständig verbessernden Gesangstechnik eine vielversprechende Zukunft als Jazzsängerin vor sich hat.

„Ich muß einfach singen“, sagt die blonde, zart wirkende Vokalistin, die beachtliche Willensstärke aufweist. „Im Lauf der Zeit hat sich das Singen verselbständigt, alles andere trat in den Hintergrund.“ Sie brach ihr Studium für ein Lehramt in Deutsch und Geschichte, danach in Deutsch und Musik ab und widmete sich

ganz der Musik. Schon als Kind hat sie viel und gern gesungen, lernte später Gitarre spielen, versuchte u. a. Brecht zu vertonen, trat mit einer Folklore-Gruppe, später mit einer Rock-Band auf. In Berührung mit dem Jazz kam sie durch ihren jetzigen Lebensgefährten, den Schlagzeuger Jörn Schipper. Und sie erkannte im Jazz eine Möglichkeit des expressiven Gesangs.

Einen Schub in Richtung Jazz bekam sie durch ihr erstes Semester am Berklee College of Music in Boston im Jahr 1981. Damals hatte sie schon eine zweijährige klassische Stimmbildung hinter sich; in Berklee schulte sie sich in Theorie, Harmonielehre und Arrangement und vor allem im Ensemblespiel. Die Gesangsausbildung in Berklee läßt ihrer Meinung nach einige Wünsche offen. „Für jemanden, der in den Musicalbereich möchte oder in den Pop- und Rockbereich, für den ist die Ausbildung okay; aber vor allem in Hinsicht auf Improvisation gibt es für Vokalisten so gut wie nichts. Das habe ich bei meinem zweiten Berklee-Aufenthalt 1983 noch stärker empfunden.“ Ihr Gesangslehrer in Berklee verwies sie dann auf Vokalisten, die Improvisationsunterricht für 25 Dollar die Stunde geben.

In Richtung Jazzgesangsausbildung tut sich seit kurzer Zeit auch etwas hierzulande. Rachel Gould unterrichtet Jazzgesang an der Musikhochschule in Köln, Ala Heiler hat gerade in München ein Vokal-Studio eröffnet, und Gabriele Hasler unter-

richtet regelmäßig jede Woche vier Stunden an der Musikhochschule Oldenburg und fünf Stunden an der Universität Oldenburg Jazzgesang. Ein Schwerpunkt ihres Unterrichts liegt auf der Theorie; sie will ihre Studenten so weit bringen, daß sie ebenso ausgebildet sind wie Instrumentalisten. Da noch andere Dozenten Stimmbildung geben, legt sie einen weiteren Akzent auf die Improvisation. Sie führt dazu aus: „Das Material, das ich dazu verwende, sind weitgehend Standards; zudem ermutige ich alle, eigene Stücke zu schreiben. Wir arbeiten auch an den Texten, an der Aussprache; ich versuche, gleich die Improvisation miteinzubeziehen und erwarte, daß sich die Teilnehmer in der Stufentheorie so gut auskennen, daß sie - zumindest die einfachsten - Skalen theoretisch beherrschen, dann auch singen lernen. Das Ziel ist, sie als Vokalisten unabhängig zu machen von ihrer Begleitung. Ein weiterer Schwerpunkt ist das Rhythmische. Ich arbeite da auch mit Aebersold.“ Alles, was sie gelernt und erfahren hat - teilweise durch sehr un-pädagogische Kritik ihrer Mitmusiker -, läßt sie in den Unterricht einfließen.

Wer Gabriele Haslers Weg über eine längere Zeit hin verfolgt hat, erkennt, daß sie den Rahmen ihrer Ausdrucksskala abgesteckt hat, aber ständig an Verfeinerungen im Detail arbeitet, daß ihre Stimme wächst und reift, voluminöser wird. „Es kommt mir auf eine noch sicherere Beherrschung der Stimme an, auf noch mehr

Virtuosität", gesteht sie. Sie hat sich zu- erst einmal sehr stark auf sich selbst kon- zentriert, die Möglichkeiten erforscht, die in ihr stecken, und hat dabei nicht allzu viele Vokalistinnen gehört. Sie ist nie ins Fahrwasser eines berühmten Jazzvokali- sten geraten, hat auch nie versucht je- manden zu kopieren. „Ich habe nie eine Sängerin gehört, die mich sehr an mich erinnert hätte. Ich kann versuchen, mich stilistisch mit anderen zu vergleichen, phrasierungsmäßig, aber nicht von der Stimme her. Wenn jemand bei der Impro- visation artikulationsmäßig schöne Sa- chen macht, versuche ich, das auch in meinen Gesang einzubeziehen, aber so, daß etwas Eigenes daraus wird.“

In der Anfangszeit sang Gabriele noch in höherer Stimmlage; durch die Rockmusik erkannte sie aber, daß ihr eine tiefere mehr entspricht. In einer New Wave Band in Bremen experimentierte sie dann auch mit der Stimme. „Ich hatte dabei wahnsin- nige Schwierigkeiten und große Hemmun- gen, das damit verbundene Körpergefühl zu akzeptieren, die Stimme im Körper zu lassen. Ich hatte sie praktisch ab dem Hals abgeschottet. Das war Kopfstimme und der Körper hatte nichts dabei zu su- chen.“ An den Reaktionen des Publikums spürte sie, daß die tiefere Stimmlage bes- ser ankam, und sie erinnerte sich, wie sie schon als Teenager ihren Vater genervt hatte, wenn sie immer mit hoher Stimme sang. Nach einer längeren Phase, in der sie vorwiegend tief sang, weil sie für eine gewisse Zeit die beiden Bereiche nicht miteinander verbinden konnte, schaffte sie dann den Stimmausgleich und erreich- te eine für sie akzeptable Mittelstimme. Als sie noch Stimmbildungsunterricht hat- te, wurde sie zum Mezzo-Sopran erklärt, als sie die Ausbildung abbrach, galt sie als Kontra-Alt. Das Tiefersingen und die Stimme mehr im Körper belassen, zog auch ein gelösteres Bewegen beim Sin- gen nach sich, ein viel stärkeres Sicheins- fühlen mit der Musik. „Es ist auch ein fast erotisches Gefühl, die Stimme im Körper zu spüren, sie aus dem Körper zu holen“, meint die Sängerin. Sie erlebt immer wie- der die gleiche stereotype Publikumsreak- tion nach dem ersten Set, in der ersten Pause. Da taucht die Frage auf: „Wo kommt aus diesem schmalen Körper die- se tiefe Stimme her?“ Gabriele lacht dann und sagt: „Ich weiß es auch nicht!“

Daß ihr Publikum ständig wächst, führt Gabriele z. T. darauf zurück, daß der Jazz derzeit wieder Konjunktur hat. Vor zwei Jahren sang sie manchmal noch abends vor 15 Hörern; solche Publikumseinbrü- che gehören jetzt der Vergangenheit an. Die schönsten Erlebnisse mit der Reak- tion des Publikums hatte sie in Jugend- zentren, in Clubs, die ein vielseitiges Kul- turprogramm machen. Dabei hat sie die Erfahrung gemacht, daß Standards neben ihren Eigenkompositionen ganz über- ganglos nebeneinander stehen können.

Die jugendlichen Zuhörer entdecken kei- nen Bruch etwa zwischen ihrem eigenen „Lucky girl“ und dem Standard „There'll never be another you“. Die Musik von Gabriele Hasler, gleich ob sie vorwiegend auf eigenständige Art Standards oder ihre eigenen Stücke singt, verlangt Konzentra- tion vom Zuhörer. Im Idealfall ist das Pu- blikum aufnahmebereit und Gabriele kann - ausgehend von gemäßigten Stücken - aufbauen, sich freier, offener und experi- mentierfreudiger entfalten und weiß das Publikum hinter sich. Sie hat zwar für ihre Auftritte oft eine Liste vorbereitet, auf der die Stücke in der geplanten Reihenfolge für den Abend stehen, aber zumeist wirft sie dieses Programm bereits nach dem ersten Stück um, je nach Reaktion des Publikums. Bisweilen hat sie erlebt, daß die Besucher der Clubs laut sind, sich unterhalten, vor allem in den Clubs, die zumeist auf Oldtime und Swing ausgerich- tet sind und für die Gabriele Hasler und Foolish Heart schon sehr modern sind. Sie begeht dabei nicht den Fehler, die Dynamik ihres Vortrags auch anzuheben, denn dann schaukelt sich der Geräusch- pegel bekanntlich weiter hoch. Sie bittet die Leute auch nie leise zu sein, denn dabei käme sie sich dumm vor; sie weiß, wenn sie es mit ihrer Musik nicht schafft, die Leute zum Zuhören zu bewegen, daß daraus auch nie ihr Publikum entstehen kann. Eine Art, die Sache in den Griff zu bekommen, ist, zu versuchen, einen Teil des Publikums für sich einzunehmen und zu hoffen, daß es sich dann selbst gegen die lauten Störenfriede zur Wehr setzt. Schlimmstenfalls kann so eine bittere Er- fahrung bewirken, daß die Band sich auf sich selbst bezieht, nicht mehr fürs Publi- kum, sondern für sich selbst spielt, prak- tisch eine öffentliche Probe daraus macht.

Instrumentalisten haben dieses auf der Bühne stehen und sein Innerstes bloßle- gen mit Exhibitionismus verglichen. Auch Gabriele empfindet es so ähnlich, zudem muß sie ja gegen die Erwartungshaltung des Publikums einer Jazz-Sängerin ge- genüber angehen. Im Lauf der Jahre wur- de auch hierzulande der Ruf der Sänge- rinnen immer weiter heruntergewirschaf- tet. Allzu viele Bands sind mit Sängerin- nen aufgetreten, die nur ein paar Stücke beherrschen, deren Themen singen und dann die Musiker arbeiten lassen. An stimmliche Improvisation nicht zu denken. Kürzlich wurde Gabriele nach einem Auf- tritt, nach dem sie völlig fertig war und das Gefühl hatte, etwas Tolles gemacht zu haben, von jemand aus dem Publikum angesprochen: Es wäre ja alles gut, was sie technisch machen würde, hochentwik- kelt und virtuos, aber es könne so ja gar nicht mehr emotional sein.

„Emotion muß ja nicht immer etwas un- heimlich Lautes oder Aggressives sein“, gibt sie zu bedenken. „Meine Art von Emotion entspricht meinem Lebensgefühl.

Ich möchte es als humorvolle Wärme be- schreiben. Wenn ich ein Stück wie 'Lucky girl' oder eine Ballade singe, versuche ich Wärme zu vermitteln.“

Ursprünglich sollte die erste Platte von Gabriele Hasler & Foolish Heart noch im Sommer 1984 erscheinen, doch verzöger- te sich der Veröffentlichungstermin, da es bei der Produktion Schwierigkeiten gab. Gabriele führt das darauf zurück, daß sie mit den Musikern, mit denen sie den er- sten Studietermin wahrnahm, nicht genü- gend vorbereitet gewesen war, was bei den Live-Gigs jedoch nicht so zu spüren war. Die Produktion wurde abgebrochen und gemeinsam mit dem Produzenten, dem Tonstudio Thein in Bremen, wurde beratschlagt, wie es weitergehen solle. Die Vokalistin hatte keine Hoffnung mehr, daß es mit den selben Musikern beim zweiten Anlauf besser klappen würde und schließlich holte sie den Bassisten Sigi Busch dazu, der zuvor noch nie bei Foo- lish Heart gespielt hatte, den sie aber durch eine anderweitige Zusammenarbeit kennen und schätzen gelernt hatte, ferner den Pianisten Frank Wunsch und den Gi- tarristen Erik „Puppe“ Lundmark, einen der hervorragendsten Musiker, ihrer Mei- nung nach. Obwohl sie durch den ersten mißglückten Versuch nervlich gelitten hat- te, war sie fest entschlossen, die Platte zu machen, um dieses Projekt, das sie so viel Gedankenarbeit kostete, abzuschließen. Nach einer dreitägigen Probe kam es dann zur erneuten Aufnahme und sie ist mit dem Ergebnis zufrieden. Als Idee vom Produzenten kam noch bei zwei Stücken die Elektronik mit ins Spiel, eine zusätzli- che Erweiterung der Ausdrucksmöglich- keiten, über die man sich freilich streiten kann.

Obwohl die Aufnahmen mit dem Erwin Lehn Orchester beim Südfunk in Stuttgart ihre erste Produktion mit Big Band war, verliefen sie sehr gelöst, die Musik war erstaunlich schnell auf Band aufgenommen. Gabriele sagt, daß ihr die Big Band Version von „Crazy“, die Bernd Rabe ar- rangierte, besser gefällt als auf der Platte. Sie findet, daß sie dabei besser singt, die Musik in sich geschlossener ist und mehr Power besitzt. Die Vokalistin bekam den Auftrag, für die nächste Südfunk-Jazz- Matinee am 5. Mai eine Komposition für das Erwin Lehn Orchester zu schreiben. Sie hat natürlich schon eine Idee für ein Stück, das in eine zeitgemässere, kom- merziellere Richtung, also die der Pop- Musik, geht. Und hierbei wird sie auch einen Teil einplanen, in dem sie improvi- siert. Die Möglichkeit zu improvisieren vermißte sie bei der ersten Produktion mit dem Lehn Orchester. Sie kommentiert: „Ich kann improvisieren und will es auch, aber ich wurde erstmal sehr schonend behandelt, konnte nichts Unerwartetes tun, mußte vom Blatt lesen, konnte nicht das machen, was ich sonst immer tue.“ Sie bemängelt, daß vom Label her die

Promotion für die Platte etwas schiefge-
laufen ist und sie gemeinsam mit Jörn
Schipper versucht zu retten, was zu retten
ist. Da die beiden bislang ihr Management
in mühevoller Kleinarbeit selbst machten
und zuhause eine umfassende Kartei mit
Jazzclub-Adressen haben, werden sie
auch die Kontakte zu den Medien und zu
Festivalorganisatoren schaffen. Über den
Verkauf in den Plattenläden weiß sie noch
nichts, im Handverkauf bei den Auftritten
der Sängerin mit Foolish Heart-rst eine
gute Nachfrage zu verzeichnen.

Die beiden verhandeln jetzt mehr mit
Städten und mit Kulturämtern wegen Auf-
tritten, Jörn kümmert sich auch vermehrt
um Mitschnitt-Möglichkeiten bei den ARD-
Rundfunkanstalten. Für Februar ist eine
Produktion beim WDR-Köln angesetzt,
bei der Gabriele Hasler bevorzugt eigene
Sachen singen möchte.

Bei Gastspielen in Clubs ist das Verhältnis
von Standards zu Eigenkompositionen
1:1. Sie singt einige Standards schon seit
2 Jahren immer wieder gerne. Sie scheut
den Vergleich nicht mit anderen Sängerin-
nen, wenn sie etwa ein Standard wie „Bo-
dy and soul“ singt, denn sie ist überzeugt,
daß ihr davon eine eigenständige Fas-
sung gelingt. Sie ist zudem immer wieder
auf der Suche nach Stücken, die man
nicht als Standards bezeichnen kann, die
ihr aber so viel sagen, daß sie das Gefühl
hat, sie kann etwas daraus machen. Dazu
gehört etwa Abbey Lincolns „Rising sun“,
ein afrikanisch klingendes Stück. Beson-
deres Interesse hat sie in letzter Zeit an
von Frauen stammenden Stücken, die sie
aufgreift und auf ihre Weise verändert.
Wenn Gabriele Hasler & Foolish Heart ein
intensives, konzentriertes Konzert bestrei-
ten, dann werden zu 80-90% Eigenkom-
positionen gespielt, die nicht nur von Ga-
briele, sondern auch von den anderen Mit-
gliedern der Band stammen.

Hin und wieder kommt es vor, daß eines
der Stücke nach kurzer Zeit über Bord
geworfen wird, da sich erwiesen hat, daß
es nicht genügend Gestaltungsmöglich-
keiten bietet. Die Änderung des Reperto-
ires ist kein radikaler, sondern ein schlei-
chender Prozeß, die Gruppe geht nicht
nach einer Frühjahrstournee mit ganz
neuem Programm dann auf Herbsttour-
nee. Einige Stücke halten sich hartnäckig
im Repertoire, etwa „Crazy“, weil es im-
mer wieder anders klingen kann und weil
auch das Publikum bereits danach fragt.
Insgesamt gibt es zwanzig eigene Stücke,
die Gabriele für Foolish Heart konzipierte,
da sie aber mit ihren Partnern alle nur
erdenklichen Standards vorführen kann,
ist so gesehen das Repertoire unüber-
schaubar groß.

Ständig trägt Gabriele Hasler ein - wie sie
es nennt - Kritzelbuch mit sich, in dem sie
alles festhält, was ihr an Themen, Text-
fragmenten oder irgendwelchen Wendun-
gen, die sie witzig findet und von denen
sie annimmt, daß sie sie einmal verwen-

den kann. Die besten Ideen kommen ihr
immer dann, wenn sie alleine ist, das Zu-
hause hält sie für ihre künstlerischen Ein-
fälle als reizarme Umgebung. Das Gefühl
allein zu reisen, das eine Weltverlorenheit
bewirken kann, bringt ihr erfahrungsge-
mäß die meisten Ideen für ein Stück.
„Manchmal ist es so, daß ich einen Stau
von Stücken habe, die Zuhause liegen
und von denen ich weiß, daß es jetzt real
keine Möglichkeit gibt, sie vorzuführen,
weil keine Tournee ansteht oder weil die
Musiker, mit denen ich arbeite, den Stil
der Stücke nicht akzeptieren. Dann
schreibe ich nichts Neues, weil ich erst
einmal diese Stücke unterbringen möchte.
Jörn sagt, daß man mich keinen Tag allein
lassen könne, denn dann hätte ich wieder
drei neue Songs geschrieben. Ich bin im
Grunde genommen eine Pop-Song-Fa-
brik, ich habe ein riesengroßes Repertoire
an Pop-Song-Floskeln, textlichen und
musikalischen.“

Sie erinnert sich noch gut daran zurück,
wann sie die Idee zu ihrem „Crazy“ hatte.
Sie führt dazu aus: „Die Textidee kam mir,
als ich in einer musikalisch schwierigen
Zeit war. Ich war damals in Bremen höchst
umstritten, mit dem was ich gemacht ha-
be, und auch Jörn war, wie ich, nicht ir-
gendeiner Szene zugehörig. Wir galten
als ehrgeizig und es hieß: Die fahren nach
Berklee und geben ein unheimliches Geld
aus, was soll das alles! Ich habe mich
damals fürchterlich unverstanden ge-
fühlt.“ Jörn Schipper war für den Werde-
gang von Gabriele Hasler sehr wichtig,
ohne ihn hätte sie all das nicht durchge-
halten. „Seit ein, zwei Jahren habe ich so
meinen Tritt und ich könnte auch allein
weitermachen“, gesteht sie.

Den Namen der Gruppe, eben Foolish
Heart, hat Jörn Schipper mitgebracht. Er

hatte unter diesem Namen in Bremen ein
modernes Jazz Trio. Zuerst ließen Gabrie-
le Hasler und Jörn Schipper den Namen
so, aber dann entwickelte sich das Kon-
zept der Gruppe in die Richtung, daß der
Gesang immer mehr nach vorne trat. Und
es erwies sich dann auch publicitymäßig
als der bessere Begriff, daß die Gruppe
Gabriele Hasler & Foolish Heart heißt.
„Das Konzept von Foolish Heart wird
auch für die nächsten Jahre wahrschein-
lich noch so aussehen, daß Jörn und ich
die Arbeit machen, die Achse bilden. Wir
haben inzwischen einen sehr engen Kreis
von guten Musikern, mit denen wir zusam-
menarbeiten. Das gibt mir die Möglich-
keit, spezieller für diesen oder jenen Stücke
zu schreiben, mehr auszuprobieren. Das ist
einmal die Besetzung von der Platte mit
Frank Wunsch, der für mich ein Traum-
pianist ist und der so begleitet, daß es mich
von dannen trägt. Sigi Busch ist sehr be-
schäftigt, wir geben ihm die Termine und
wenn er Zeit hat, spielt er mit. Dann pla-
nen wir Tourneen mit Erik Lundmark,
durch ihn bekommt unsere Musik einen
offeneren, moderneren Klangcharakter.“
Gabriele Hasler bereitet die Tourneen
sorgfältig vor, sie sucht vorher das Reper-
toire aus und verschickt es an ihre Part-
ner. Früher, meint sie, war die Gruppe von
der Rhythmusarbeit her gesehen noch
nicht überzeugend, jetzt ist sie mit 90%
der Auftritte zufrieden. Nicht nur musika-
lisch ist eine stetige Aufwärtsentwicklung
auszumachen, auch der Zuspruch des
Publikums wird größer und die Nachfrage
der Veranstalter an Gabriele Hasler &
Foolish Heart steigt.

Gudrun Endress

Plattenhinweis:
Gabriele Hasler & Foolish Heart: Crazy
THEIN TH 100284



Bildet mit Gabriele Hasler die Achse der Foolish Heart Gruppe: Jörn Schipper

Auch Spiel mit Geräuschen

Baß-Duos im Jazz

„Was geschieht, wenn zwei Bassisten zusammentreffen, und andere Instrumentalisten fehlen?“ würde wohl derjenige hämisch fragen, der den Baß durch die gängigen Arrangements und Kollektivimprovisationen schätzen gelernt hat und sich nun darüber wundern, daß er einen überzähligen Bassisten antrifft. „Was kann geschehen, wenn zwei Bassisten sich der Aufgabe widmen, nur dieses Instrument in einem Duo vorzustellen?“ - Auf die zweite Fragestellung ist bereits einige Male ein Antwortversuch gegeben worden:

Barre Phillips und David Holland „Music from two basses“, ECM 1011, Feb. 1971, Ludwigsburg,

Glen Moore und David Friesen „In Concert“, Vanguard GP 3140, März 1975 live, Portland/Oregon (USA),

Peter Kowald und Barre Phillips „Die Jungen: Random Generators“, FMP 0680, März 1979 live, Berlin - Akademie der Künste,

Peter Kowald und Maarten Altena „Two making a triangle“ FMP 0990, März 1982 live, Berlin - Akademie der Künste

Peter Kowald und Barry Guy „Paintings“, FMP 0960, Okt. 1981 live, Berlin Akademie der Künste.

Barre Phillips und David Holland lassen auf „Music from two basses“ das freie und ungebundene Spiel überwiegen. Die typischen Klangeigenschaften des Basses werden dabei weit hinter sich gelassen. Die Saiten schwingen nicht nur volltönend, sondern es wird geklappert und gekratzt, daß es eine wahre Freude ist: Korpus und Saiten im Dienste perkussiver Effekte, als ginge es darum, alle akustischen Möglichkeiten konsequent auszuschöpfen und ein möglichst umfassendes Abbild des Instruments zu liefern (als ob die LP so etwas wie ein Hologramm im Akustischen sein könnte - desto mehr Informationen über das Instrument in die Rille gedrückt werden, desto realer ist bei Wiedergabe der Eindruck, den der Hörer vom klangerzeugenden Instrument erhält).

Mit Hilfe dieser befreienden, gänzlich unkonventionellen Spieltechnik gelingt es beiden, einiges an Emotionen zu vermitteln - was beim bloßen Hören mitunter unangenehm nervenspaltend auffällt; so intensiv und ausdrucksstark kommt der musikalische Kompromiß aus Klang und Geräusch zuweilen an. Sie spielen miteinander, gegeneinander, als ginge es darum, den anderen an Expressivität zu

übertreffen und steigern sich zuweilen auch in ein Finale reiner Expressivität ohne Harmonie, Kadenz oder Melodiebogen (Improviced Piece II, A-Seite, Stück 2). Eine modale Prägung der Improvisationen schlägt nur selten durch, und, wenn dies geschieht, dann zumeist mit gleichzeitiger Rhythmisierung und Rollenverteilung im Sinne von Improvisation und Improvisationsgrundlage. So zum Beispiel im „Improviced Piece II“ (A-Seite, Stück 1) oder im „Song for Clare“ (B-Seite, Stück 5). An markanten Stellen spielt der „Begleit“-Baß hier folgendes:

Improviced Piece I



Song for Clare



Verschieden davon ist die Musik von Glen Moore und David Friesen aus ihrem Live-Album „In Concert“. Sieht man von den beiden Aufnahmen ab, bei denen David Friesen den Baß gegen ein Piano tauscht, so bleiben drei Einspielungen übrig, in denen beide Bassisten miteinander dialogisieren. Doch dieses Zwiegespräch läuft anders ab als bei Phillips/Holland: „Waltz for Debby“ (A-Seite, Stück 2) ist ein Standard von Bill Evans. Und ebenso - wie ein Standard - wird es auch interpretiert, als wäre es überhaupt nicht außergewöhnlich, es in der Besetzung Baß/Baß zu spielen. Je einer verziert leicht die Leitmelodie des Stücks (Melismatik), während der andere das entsprechende akkordisch-harmonische Gerüst aufbaut: Gefälliger Jazz in altem Stil, der fast vergessen läßt, welche Instrumente ihn erzeugen. Die anderen Stücke sind zwar keine Standards, aber sie gleichen auch nicht den Klangexperimenten von Barre Phillips und David Holland. Eher ist das hier auftretende freie Spiel der Versuch einer improvisierten Melodiegestaltung über einer sehr unbestimmten Führung der Baß-Begleitung. Letzteres gerät in keine sich wieder-

holende Phrasenbildung, und der „improvisierende Baß“ spielt keine eigentliche Soli mit Hilfe irgendeines Modus, sondern erfindet Melodielinien, die nicht zum Abschluß gelangen - „Bass Duet“, B-Seite, Stück 4 und auch „Suite for Bass, Cello and Violin“, B-Seite, Stück 1. Im Gegensatz zu Phillips/Holland ist hier das begleitende Baß-Spiel dichter als das solistische, was bewirkt, daß das Solo als Melodieführung erscheint. In einem, wie ich meine, guten Cover-Kommentar hat Mikal Gilmore schlagwortartig das Wesentliche der Aufnahme hervorgehoben: „Das Spiel ist gesetzt, ohne emotionslos zu sein, ausgefallen, ohne sich jedoch wichtig zu machen, und zurückhaltend, ohne einfalllos zu werden.“

Weniger gesetzt und zurückhaltend ist da schon die erste der drei Duo-Aufnahmen mit Peter Kowald, der auch als Bassist vom Globe Unity Orchestra bekannt ist: Bei „Die Jungen: Random Generators“ mit Barre Phillips geht es zunächst sehr frei-assoziierend zu. Bevor man sich richtig eingehört hat, sind bereits die ersten beiden kurzen Stücke verklungen. Dann aber wird es interessanter: Wieder ist es der starke Gegensatz von freiem, nicht gesetztem Spiel in allen Hinsichten (rhythmisch, melodisch und spieltechnisch) und plötzlicher Metrisierung (hier: mit starkem drive), der auch schon Barre Phillips Aufnahme mit David Holland kennzeichnete. In „Avungularly yours“ wird nach anfänglicher musikalischer Freiheit nicht ein kurzes riff, sondern ein walking bass (der eigentlich schon rennt; also weit mehr als prestissimo) eingeworfen, um die Improvisation nicht im Einfalllosen enden zu lassen. Und dieser damit verbundene drive zieht die Ausdrucksstärke des Freien in das metrisierte Spiel hinüber (Glissandi, Vokalisation des Spiels). Nicht minder interessant ist die andere lange Improvisation („Ein Stück ins Blaue-Chops“, B-Seite, Stück 3), die allerdings ganz ohne drive auskommt.

Leicht kommt beim Hören von beiden die Frage auf, was denn eigentlich so fasziniert. Eine Melodie zum Mitsummen ist nicht da, kein beat, dem man folgen könnte, keine harmonischen Wendungen, deren Weiterentwicklung man entgegen sieht. Und doch wechseln ständig verschiedene Stimmungslagen in immer wieder neue Nuancierungen: heftig, schwermütig, verinnerlichend, sanft - erreicht nur durch das Lautmalerische, was beide hier gekonnt als Ausdrucksmittel für Emotionen entdecken - ohne vorherige Vereinbarungen.

Der Plattentitel gibt bereits einen Einblick in die Musik: Random Generators sind „ziellose Erzeuger“, die Musik ins Blaue machen (B-Seite, Stück 3, Ein Stück ins Blaue). Peter Kowald bemerkt hierzu: „Insgesamt waren etwa drei Stunden Musik (aus drei Konzerten) auf dem Band, aus denen wir ausgewählt haben. Kompo-

sitionen oder Absprachen gab es keine. Barre spielte auf einem 5-saitigen Baß (mit hoher C-Saite), ich auf einem gewöhnlichen 4-Saiter." Das Zitat ist auf dem Plattendcover veröffentlicht. Barre Phillips: „Gelegenheitsmusik - wir trafen uns in Berlin und spielten zusammen an drei aufeinander folgenden Tagen - wow - würdet ihr euch trauen, es zu veröffentlichen und auf Schallplatte zu pressen? Yeah, warum nicht? Ansteckende Musik - wir haben nicht darüber gesprochen, tranken ein paar Bier, lachten uns an und machten es . . ." (Zitat auch vom Plattendcover).

Peter Kowalds Duo „**Two makingxa triangle**“ mit Maarten Altena (die zweite der Aufnahmen bei FMP, der Free Music Production), ist ein Spiel mit Geräuschen. Nicht Melodien machen die Musik aus, sondern Schnarren und Quietschen: Eh' ist es an der Zeit, daß sich derartiges im Jazz emanzipiert: Es gibt keinen Grund, weshalb sich Knarren und Schnarren, Quietschen und Schrapen hinter sonorigen Tönen mit gestimmter Obertonstruktur verstecken sollte. Im Außereuropäischen existieren durchaus mögliche Vorbilder für Instrumente, die mit diesen Klangfarben und -strukturen arbeiten: Die Cuica und das Reco-reco aus Brasilien (Reibetrommel und Schrapper), Mirlitone an afrikanischen Xylophonen mit Kalebasenresonatoren, Schnarrkörper und -Saiten verschiedenster Ausprägungen oder Ratschen in Lateinamerika. Auf dieser Aufnahme wird es zum Stilmerkmal: Der vielfach eingesetzte Pizzicato-Baß, an dessen Saiten wohl ein Schnarrkörper befestigt war (War es der von Peter Kowald oder von Maarten Altena?), erinnert an den Klang afrikanischer Mbiras (auch: sanza, likembe, kalimba), deren Klang bisweilen ähnlich manipuliert wird - so metallisch scheppert es. Mehr noch als die anderen „freien“ Baß-Duos ist diese Aufnahme eine vorrangig perkussive. Immer wieder tauchen verschiedenartige Rhythmuseinheiten auf, aufeinander folgend und ständig neue Formen im freien Spiel findend (A-Seite, Stück 1, Stück 2; B-Seite, Stück 1).

Gleiches kann von „**Paintings**“ mit Barry Guy behauptet werden. Auch hier: Perkussives „Schlagbaß“-Spiel mit immer wieder rhythmisierenden Ansätzen und rasselnden, scheppernden Klängen (A-Seite, Stück 4: „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“). Die Aufnahme regt unentwegt neu an durch gelungene Wechsel von akzentuierendem Pizzicato zu sauberem Bogenstrich oder schrillen Quietschgeräuschen, von tiefen Baßbetonungen zu spontanem Hochlagenspiel - so in „Paintings“ (B-Seite). Bei aller Eskalation reagieren beide immer wieder aufeinander; die Aktion treibt sich fortlaufend solcherart voran: Ein Impuls wird aufgegriffen, verwertet und wieder fallengelassen. Nur in „Hier ist

noch immer alles fließend“ (A-Seite, Stück 3) spielt einer solistisch über die Baß-Begleitung des anderen:

Hier ist noch immer alles fließend

a. fl.

Ansonsten steht die Aufnahme im Grenzbereich zwischen Aktionskunst und Musik. In diesem Zusammenhang muß auch die Widmung der Platte für Rene Magritte, Marcel Duchamp, Max Ernst und Joseph Beuys gesehen werden: Marcel Duchamp hat von 1915 bis 1923, neben seinen ihn berühmt machenden Ready-Mades, am

absichtlich unvollendeten „Das große Glas (La mariee mise à nu par ses celibataires, meme)“ gearbeitet, worauf sich das zweite Stück der A-Seite bezieht („Die Braut, von ihren Junggesellen selbst entkleidet [das Große Glas]“).

„Das Große Glas, seit 1931 in den Fußboden des Marcel-Duchamp-Raumes im Philadelphia Museum fest eingemauert, ist ein aus Ölfarbe, Lack, Bleifolie, Bleidraht und einer Schokoladenmühle gefertigtes Objekt-Bild, eine Assemblage, zwischen zwei Glasscheiben montiert.“ (aus: Heinz Ohff, Anti-Kunst, Düsseldorf, 1973, S. 32)

Seine Kunstanschauung kann dem Free Jazz durchaus programmatischen Charakter unterlegen. Unnötig, dabei zu fragen, ob es eine Programmatik a priori oder a posteriori ist (also entweder als Intention für eine beabsichtigte Aufnahme,



Korpus und Saiten im Dienste perkussiver Effekte: Barre Phillips

Foto: Klaus Mümper

oder als nachträglich aufgedrückter Schlagwort-Stempel), denn der jeweilige Zusammenhang entsteht erst beim Hörer und ist nur für ihn wichtig. So gesehen prägt nämlich der Zuhörer die Musik.

„Das große Ziel meines Lebens bestand in einer Reaktion gegen den Geschmack ... Ich habe mich gezwungen, stets mir selber zu widersprechen, um zu vermeiden, daß ich meinem eigenen Geschmack nachfolge ... Der Geschmack erzeugt eine sinnliche Empfindung, keine ästhetische Emotion.“ (Duchamp-Zitat aus: Willy Rotzler, Objekt Kunst, Köln 1975, S. 33).

In der gleichen Hinsicht ist auch Kowalds Aufnahme mit Barry Guy gegen den Geschmack ausgerichtet, indem beide das althergebrachte Musik- (auch: Jazz-) Verständnis negieren. „Der gute Geschmack bedeutet den Tod der Kunst. Geschmack ist wie Kaugummi, elastisch und dehnbar. Mein Ziel war jedoch die äußerste Trockenheit, Härte, das Nicht-Ästhetische.“ (Duchamp-Zitat aus: Heinz Ohff, s. o., S. 34).

Duchamps entscheidende große Tat neben der Ready-Made-Idee seit „Fahrrad-Rad“ (1913) war sein Rückzug von 1923, „Ein Schweigen, das kein Ausharren im Schmollwinkel, sondern eine bewußte Aktion war...“ (Heinz Ohff, s. o., S. 37).

„Duchamps Schweigen“ gehört zu den eindrucksvollsten und nachhaltigsten kulturhistorischen Phänomenen. Es ist das Ergebnis seiner bisherigen Arbeit, die konsequente Endphase, eine bewußte Kunst-Tat: Nichts geht mehr, schweige Künstler, bilde nicht!“ (Heinz Ohff, s. o., S. 36).

Als Provokation verstanden hat es durchaus seinen Sinn, solange es Leute gibt, die um ihren eigenen Kunstbegriff bangen und ihn durch Duchamps Verweigerung ernstlich hinterfragt sehen. Als Ausfluß eines etablierten Duchampismus wird sein Schweigen jedoch zu kunsthistorischer Instanz erhoben, verliert radikale Verneinung ihren „Gegen-den-Strom“-Charakter und wird salonfähig. So gesehen kann man das „Schweigen“ von Marcel Duchamp als überbewertet ansehen (A-Seite, Stück 4: „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“) und einen Sinn in der Widmung des Stücks für Joseph Beuys entdecken. Es bliebe übrig, zu hinterfragen, ob die anderen Titel der LP („La robe de L'avonture“ und „Hier ist noch immer alles fließend“) sich in ähnlicher Weise auf die mit Widmung bedachten Künstler beziehen: Eine Verbindung zu Rene Magritte und Max Ernst wäre wahrscheinlich.

Gestatten wir uns nun einen Rückblick: Mit Hilfe der hier besprochenen Baß-Duos kann einiges hervorgehoben werden, was geeignet erscheint, der anfangs gestellten Frage näher zu kommen. Auffälligstes Merkmal ist sicherlich die klangliche Vielfalt mit großem Reichtum an dynami-

schen, technischen, rhythmischen und melodischen Variationen. Das heißt: Baß-Duos erschließen für sich mehr Ausdrucksmöglichkeiten, als es die Erfordernisse in der herkömmlichen Jazzgruppe nötig machen und zeichnen sich durch weniger zweckbestimmte Spieltechniken aus. J. E. Berendts Bemerkung, aus dem schwerfälligen „Elefanten“ der klassischen Sinfonieorchester hätte der Jazz eine hochsensible Instrumentalstimme gemacht, weist in die gleiche Richtung. Doch dies sind wohl Merkmale, die zwangsläufig aus der Tatsache erwachsen, daß es sich eben um Baß-Duos handelt. Der tiefe, bauchige, langschwingende Sound des Basses bedarf eben einer umfassenden Änderung der Ausdrucksmöglichkeiten, wenn das Instrument aus seinem alten Kontext isoliert allein die Mutprobe bestehen soll, sich der Frage zu stellen, ob ein Baß-Duo überhaupt hörensenswert ist. Ist es nicht zu plump, träge, zu wenig eingängig, ohne Heiterkeit und Vitalität, als daß es für derartige Experimente taugt? - Nein. Im freien Jazz weckt der Baß im Duo ebenso verblüffende Assoziationen (besonders gelungen bei: P. Kowald/B. Guy und P. Kowald/M. Altena) und setzt Emotionen frei, wie er einem Versuch standhält, traditionellere Jazzformen für ein Baß-Duo zugänglich zu machen (Glen Moore/D. Friesen).

Derartiges ist auch bei den Baß-Soli (vgl. meinen Artikel in JP VI/84) zu entdecken: Hier verlagern sich entsprechend die entscheidenden stilistischen Differenzen in eine Bindung (bei G. Peacock) oder Lö-

sung (bei D. Friesen, D. Darling) von einer an melodisch-rhythmischen Bausteinen festmachenden Spielweise, in eine Komplexbildung mit satzähnlicher Struktur unter Zuhilfenahme einzelner Leitmotive (bei J. Lindberg, D. Holland) oder in einen Integrationsversuch anderer musikalischer Bereiche in den Jazz (bei A. Pege, D. Darling, B. Phillips). Vergleicht man nun Soli und Duos untereinander, so fällt überraschender Weise auf, daß ein Paternbezug bei den Duo-Aufnahmen an Bedeutung verliert. Es hätte die Annahme nahegelegen, daß Duos durch eine Rollenzuweisung gestaltet werden, um beide Bässe konversationsfähig zu machen, doch die hier besprochenen Veröffentlichungen widerlegen dies. Gerade die Aufnahmen mit Peter Kowald gehen einen entscheidenden Schritt weiter und machen weniger „Baß-Musik“ als „Baß-Geräusche“.

„Der Bass ist immer unabhängiger geworden ... Was mir an der heutigen Situation des Basses so sehr gefällt, ist, daß man den Punkt, an dem man technische Schwierigkeiten haben kann, hinter sich gelassen hat. Es gibt keinen Grund mehr, von irgend etwas technisch beeindruckt zu sein.“ (Niels-Henning Orsted Pedersen in: J. E. Berendt, Das große Jazzbuch, Frankfurt a. M., 1982, S. 325 f.).

Wie man auch immer dazu steht: Die Situation des Basses, wie sie sich durch diese Soli und Duos darstellt, läßt auf eine zunehmende Bereicherung des Jazz durch Baßmusiker hoffen, die ihr Instrument auch als Soloinstrument begreifen.

Bernd Liebig



Alle akustischen Möglichkeiten konsequent ausschöpfen: David Holland

Foto: Robert Urmann

Wie sich die Bilder gleichen: Ob beim letztjährigen Internationalen Jazzfestival in Moers mit dem 29th Street Saxophone Quartet oder beim Dozentenkonzert anlässlich des 2. Internationalen Jazzworkshops '84 in Tübingen, - immer wenn der erst 31 Jahre alte Saxophonist Bobby Watson eines seiner halsbrecherischen Solos beendet hat, steht das Publikum köpf: Bravo-Rufe, frenetischer Beifall, Zustimmung von allen Seiten. Schickt sich hier einer an, ein ganz Großer zu werden? Mit einer verlegenen Handbewegung und schüchternem Kopfnicken bedankt sich der spindeldürre, hochgewachsene Altist höflich bei seinen Zuhörern und geht schüchtern lächelnd zum Bühnenrand.

Ja, seine Zuhörer sind ihm wichtig, genauso wichtig wie seine Musik, das merkt man schon seinem Auftreten an: er ist stets tadellos gekleidet, mit Anzug, Hemd, Krawatte, - auch das ist man dem Publikum schuldig. „Ich nehme meine Zuhörer sehr ernst, was manche Musiker nicht tun“, erklärt Watson. „Die sagen: Ich mache meine Musik und der Rest interessiert mich nicht. Aber wenn jemand 20 oder 30 Mark bezahlt hat, um dich zu hören, dann hast du als Künstler eine Verpflichtung, denn ohne diese Zuhörer bist du nichts.“

Ein bißchen irritiert das schon, bei einem jungen, zeitgenössischen Jazzmusiker auf ein beinahe mittelalterliches Arbeitsethos zu stoßen: Nicht rasch reich werden steht im Vordergrund, sondern der „langsame (aber sichere) Erfolg“. „Ich suche nicht das schnelle Geld“, beteuert der talentierte Saxophonist. Er hat diese Haltung von seinem musikalischen Ziehvater Art Blakey übernommen, in dessen Band er sich 1977 zum ersten Mal einer größeren Öffentlichkeit vorstellte. „Ich habe einiges von Art Blakey gelernt. Es hat doch seine Gründe, warum es dieser Mann als einer der wenigen geschafft hat, seine ganze musikalische Laufbahn hindurch eine Band zu halten, mit der er fünf, sechs Mal im Jahr nach Europa kommen kann, nach Japan und Südamerika und das deshalb, weil er Achtung vor den Zuhörern hat.“

Das ist ein ausgeprägter Zug im Denken des jungen Altisten: ökonomische Sicherheit, auch für die Zukunft, durch (Selbst-)Verpflichtung zur musikalischen Qualität. Aus diesem Grund hat er auch jüngst ein eigenes Label gegründet (New Note Records), um seine Familie finanziell abzusichern. Er hat keine Lust, sein Dasein als erfolgloser, verkannter Avantgardist zu fristen, um bestenfalls nach dem Tod von der Jazzgeschichte rehabilitiert zu werden. „Ich will nicht, daß man mir meine Lorbeeren auf den Sarg legt. Ich will, daß mich die Leute jetzt mögen, weil ich jetzt lebe. Ich möchte nicht, daß die Leute sagen: Hm, was macht denn der? Und sich nur nicht mokieren, weil sie sich schon bei Charlie Parker, John Coltrane, Eric Dolphy und Ornette Coleman geirrt haben



Bobby Watson

Originalität ist ungeheuer wichtig

und nicht schon wieder danebenliegen wollen.“

Deswegen versagt es sich Bobby Watson auch, heute schon Solokonzerte zu geben. Seine eigenen, selbstgesetzten Qualitätsmaßstäbe stehen ihm da im Wege. Sowohl musikalisch als auch künstlerisch fühlt er sich noch nicht reif dazu, und Halbgares will er dem Publikum nicht zumuten. „Ich habe schon ein paar Solostücke, von denen ich das eine oder andere ab und zu auf der Bühne spiele. Aber ein ganzes Konzert wollte ich davon nicht hören. Irgendwann würde ich es schon gerne einmal versuchen, aber bis dahin muß ich noch üben und daran arbeiten.“ Als Kind einer schwarzen Mittelschichtsfamilie ist Robert „Bobby“ Watson am 23. August 1953 in Lawrence, Kansas, zur

Welt gekommen, wo er als ältester von 6 Brüdern aufwuchs. Bald schon zog die Familie nach Kansas City. Hier fand sein Vater Arbeit als Nachtclubmusiker (Saxophon), bevor er sich auf die Fliegerei verlegte und staatlicher Fluglehrer wurde. Die Musik hat er jedoch nie aufgegeben: In seiner Freizeit spielte er weiterhin Saxophon und betätigte sich als Klavierstimmer. „Bei uns zu Hause gab es immer Musik“, erzählt Watson.

Mit 10 Jahren bekam Bobby seine ersten Klavierstunden, ein Jahr später wurde ihm eine Klarinette geschenkt, die er während seiner ganzen High School- und Collegezeit spielte. Auf der High School fing er dann an, auch Saxophon zu spielen. Seinen ersten öffentlichen Auftritt vor Publikum hatte er in der Kirche mit Gospelmusik. Seine Familie war sehr religiös, sein Großvater sowie alle Brüder seiner Mutter waren Pfarrer, „deswegen mußte ich oft in die Kirche gehen.“

Auf der High School verdiente er sich sein erstes Geld mit Musik. Mit Freunden gründete er eine Band, die Rockmusik spielte in der Art von Blood, Sweat & Tears, Cool and the Gang und James Brown. „Natürlich wollte ich auf meinem Instrument immer besser werden, so suchte ich nach der größtmöglichen Form der Kreativität. Das führte mich zum Jazz.“ Nach der High School ging Watson an die Universität von Miami, weil hier Jerry Coker lehrte, der als erster Jazzkurse an einer Universität durchführte. Aber als Bobby dort ankam, hatte Coker die Universität bereits wieder verlassen. Doch der junge Jazzsaxophonist ließ sich dadurch nicht entmutigen und blieb trotzdem.

Den größten Schritt auf der Karriereleiter nach oben machte Bobby Watson 1977, als ihn Art Blakey in seine Band holte. Welchem Zufall er das zu verdanken hat, erzählt er so: „1976 ging ich nach New York und spielte als Gast in einem Club mit Leuten aus der Count Basie Band: Pete Minger, Curtis Fuller, Butch Miles. Es war am 11. Oktober, an Arts Geburtstag, als ein Freund von mir ihn und seine Frau in den Club brachte, um sie zum Champagner einzuladen. So konnte er mich hören und ehe ich mich versah, war Art schon auf der Bühne und spielte mit. Wir jammten - und wie! Er engagierte mich dann im Januar 1977 und schon zwei Wochen später haben wir ‚Gipsy Folktales‘ aufgenommen.“

So wie Bobby Watson von Art Blakey das Berufsethos übernommen hat, so entwickelte der junge Altsaxophonist in der Zusammenarbeit mit Sam Rivers ein anderes Element seiner künstlerischen Identität: musikalische Offenheit und wirkliche, künstlerische Freiheit. „Er ist vollkommen frei“, schwärmt Watson über Rivers, „so frei wie seine Musik! Er zwingt dir nicht seine Persönlichkeit auf und versucht auch nicht, dich zu beeinflussen. Du kannst tun, was du willst. Und wenn du

wirklich ein Musiker bist und es ernst meinst, läßt er dich machen."

Diese Offenheit und Freiheit in einer einzigen Gruppe realisieren zu wollen, scheint fast ausgeschlossen. So spielt Watson neben dem 29th Street Saxophone Quartet noch in einer anderen Formation, die sich „Horizon“ nennt und die er mit dem Johnny-Griffin-Bassisten Curtis Lundy, mit dem er schon 12 Jahre zusammenarbeitet, gemeinsam leitet. „Unser Hauptziel ist es, zu swingen und die Leute neugierig zu machen“, umreißt er die musikalische Konzeption der beiden Gruppen. „Wir wollen alles spielen, was im Jazz von den Anfängen bis heute passiert ist. Wir sind schließlich keine alten Männer, wir sind jung, mögen auch die Avantgarde und die freien Musiker und deshalb versuchen wir, alles zu spielen, was wir je in unserem Leben gehört haben. Wir spielen ein wenig Gospel, ein bißchen Charlie Parker, etwas Stevie Wonder - einfach alles.“ Diese Offenheit gegenüber aller Musik gebietet es dem 31jährigen Saxophonisten auch, jede Möglichkeit zum Musizieren wahrzunehmen. Gerne spielt er deshalb auch mit lokalen Musikern der verschiedensten Länder. In Schottland, Italien und Holland hat er damit schon Erfahrungen gemacht. Darüber hinaus ist Watson auch als Jazzlehrer aktiv. Im Sommer '84 war er an Jazzkursen in Tübingen, London und Kopenhagen beteiligt.

Durch ein intensives Studium der Jazztradition, so seine didaktische Prämisse, soll sich bei seinen Schülern ein Gefühl für das Wesen des Jazz ausbilden, „denn alles Gute ist wert, daß man es bewahrt.“ „Jazzdidaktiker“ Watson erläutert: „Wenn du zu den Wurzeln dieser Musik vor-

dringst, merkst du sehr schnell, daß jeder, der einen Beitrag zu ihrer Entwicklung geleistet hat, sich sehr intensiv mit der Musik beschäftigt hat. Deswegen ist es mir wichtig, daß die jungen Musiker begreifen, daß - egal welche Musik du spielst - du zumindest ein bißchen Ahnung haben mußt von Harmonielehre, Musiktheorie und vor allem: der Tradition. Sie müssen begreifen, daß der Jazz eine bestimmte Tradition hat, auch wenn er noch nicht einmal hundert Jahre alt ist.“

Darüber hinaus versucht Watson, den jungen Musikern klarzumachen, „daß, egal was du lernst, das Wichtigste zuerst einmal du selbst bist, - und dann der Rhythmus. Das heißt, daß alles, was du übst, swingen muß. Man kann nicht im Geiste der klassischen Musik üben und dann auf die Bühne gehen und Jazz spielen - das muß man lernen.“ Auch ist für Watson wichtig, den jungen Musikern dabei zu helfen, eine künstlerische Persönlichkeit zu werden: „Wenn du ein Thema von Charlie Parker aufgreifst, spiele es ja nicht wie Charlie Parker. Denn, nehmen wir einmal an, Charlie Parker oder Thelonious Monk würden zurückkommen und hören, daß du ihre Musik so spielst, wie sie es taten, sie würden sicher sagen: Was ist los, hast du keine eigenen Ideen? Deswegen ist Originalität so wichtig. Zum Beispiel mit unserem Saxophon Quartett spielen wir Bird, aber wir spielen ihn nicht wie Charlie Parker. So verstehe ich auch die jüngsten Äußerungen von Miles Davis: Versucht nicht, Giant steps wie John Coltrane zu blasen, weil es niemand besser spielen kann als John Coltrane. Originalität, originelle Ideen, das ist es, was der Musik verlorengegangen ist. Diese Art von Originalität, wie sie früher da war, als es

noch als Todsünde angesehen wurde, jemanden zu kopieren.“

Auch für ihn selber, glaubt er, hat das Unterrichten eine positive Wirkung: „Ich unterrichte sehr gerne, weil es mir hilft, mein Wissen zu festigen. Wenn du jemand etwas beibringen willst, mußt du darüber genaue Kenntnisse haben und mußt auch wissen, wie du diese Kenntnisse am besten vermittelst! Das hält dich geistig und körperlich in Bewegung. Denn Wissen zu verarbeiten und weiterzugeben macht elastisch und frisch. Wenn man auf seiner Weisheit sitzt, stagniert man. Das ist auch eines der Geheimnisse von Art Blakey.“

So wünscht sich Bobby Watson die jungen Musiker als starke Persönlichkeiten, die aber trotzdem für alle Arten von Musik offen sind. Er selbst zum Beispiel interessiert sich sehr für klassische Musik. „Meinem Verständnis nach waren die alten Meister wie Bach und Beethoven vor allem große Improvisatoren und deswegen sagt mir deren Musik auch was. Heute hat die klassische Musik dieses improvisatorische Element verloren, weil die Musiker nur noch spielen, was auf dem Notenblatt steht.“

Allein für die Musik der neuen New Yorker Avantgardisten um David Moss, „Art Rock & Noise“-Szene genannt, kann er sich nicht recht erwärmen. Darauf angesprochen kam ein lakonisches: „Ich bemühe mich zwar, keine Musik niederzumachen, aber manches klingt für mich wie eine High School Band, die ihre Instrumente stimmt, bevor der Leiter kommt und ‚aufhören‘ brüllt.“

Christoph Wagner



Reiste auch mit einer vergrößerten Art Blakey Besetzung nach Deutschland: Bobby Watson (Mitte), an den Trompeten Valery Ponomarev und Wynton Marsalis
Foto: Hans Kumpf

Jazz aktuell

Ein Stück Weltmusik

SWF New Jazz Meeting

„Wer den Wind sät, der wird Sturm ernten“ sagt ein deutsches Sprichwort. Im überfüllten großen Saal des Mainzer Schlosses säte der Japaner Hozan Yamamoto den säuselnden Wind der Shakuha-chi-Flöte und erntete den brausenden Sturm des freien Kollektivs einer Big Band. „Kaze“, „Der Wind“, nannte der 47jährige sein Stück, das mit einem zarten Hauch auf der Bambusflöte anhub, sich mit eingestreuten Akkorden des Pianos und des Kontrabasses verband, im Trio auffrischend wehte, in den folgenden Tutti sich mit steigender Windgeschwindigkeit zu einem Orkan entwickelte und in der Intensität sowie der Kraft nicht mehr nachließ. Auf dem Sound-Teppich der anderen Instrumente entfalten sich die Soli des Pianisten Karl Berger, des Saxophonisten Charlie Mariano auf dem Sopranino, des Geigers Krzesimir Debski auf der Violine und schließlich des Frankfurter Saxophonisten Alfred Harth auf der Pocket-Trompete. In diesen Soli fließen die Eigenheiten der verschiedenen Musiktraditionen zusammen, entfaltet sich, ohne ihre Originalität zu verlieren, und integrieren sich zu einem Stück Weltmusik, das das diesjährige New Jazz Meeting mit seinem Konzert im Mainzer Schloß (in Zusammenarbeit des Südwestfunks mit der Stadt Mainz und dem AStA der Universität) ja präsentieren wollte. Das war seit zehn Jahren überfällig, weil Weltmusik bereits mit der Entwicklung des Free-Jazz in diesem eingesogen und einbezogen wurde - und noch immer zeitgemäß, wie die Musik und die Musiker jetzt belegten.

Was ist Weltmusik? Bestimmt nicht dies, wonach das von Initiator Joachim Ernst Berendt genannte „World Music Meeting“ bei den Workshops in Baden-Baden zunächst zu geraten schien: ein Konglomerat verschiedener Stile und Kulturen, ohne daß eine wirkliche Verbindung zustande kommt. Daß die Synthese dennoch gelang, ist vor allem Musikern mit so integrierenden Fähigkeiten zu verdanken, wie Karl Berger, der seit vielen Jahren in Woodstock das Creative Music Studio leitet und die Weltmusik in sein Programm geschrieben hat. Der Erfolg ist sicher auch dem Geist Collin Walcotts zuzuschreiben, dem Sitar- und Tabla-Spieler der Gruppe Oregon, der wenige Tage vor dem Meeting bei einem Autounfall in der DDR tödlich verunglückte. Ihm haben verständlicherweise die Musiker das erste Stück des Mainzer Abschlußkonzertes sowie das gesamte Treffen gewidmet. Colin Walcott zählte wie die meisten bei diesem World Music Meeting zu jenem neueren Typ, der in der Tradition des Jazz diese Musik nur als Ausgangsbasis benutzt, um die Elemente vieler Kulturen (von der indi-



Verbindung verschiedener Stile und Kulturen: Ponda O'Bryan, Trilok Gurtu, Krzesimir Debski und Ken Johnson



Peter Kowald und Alfred Harth

Fotos: Klaus Mümpfer

sehen und japanischen über die afrikanische und lateinamerikanische bis zur europäischen E-Musik) in seiner Spielweise zu integrieren.

Walcott war, wie Joachim Ernst Berendt es formulierte, ein Synonym für Weltmusik, in der sich die Roots artikulieren dürfen. Karl Berger hat dies in seinem Arrangement von „Again and again, again“ bewußt hervorgehoben. Da ist die Shakuha-chi-Flöte, die von Hozan Yamamoto zart schwebend und zugleich kraftvoll klingend geblasen wird. Eine Legato-Einführung, bei der sich die boppenden Saxophone, die folkloristischen Percussionsinstru-

mente, der betont marschierende Baß und die sparsamen Piano-Akkorde sowie das flirrende Marimbaphon hinzugesellen, geht plötzlich in einen drängenden, viestimmigen und pulsierenden Mittelteil über. In Duos mit dem Rest der Band treffen sich die vielschichtig rhythmisch getrommelten Tablas von Trilok Gurtu, die Shakuha-chi von Yamamoto und die (diesmal impressionistisch) gestrichene Geige von Debski, bevor die Bambusflöte wieder zart im Finale ausklingt.

Karl Berger war es auch, der nach dem Konzert und der Wiederholung des Walcott-Themas „Again and again, again“

Jazz aktuell

bewegt feststellte, Trilok Gurtu sei beim Tabla-Spiel im Geist des toten Collin aufgegangen. Denn in der Wiederholung bei der Zugabe manifestierte sich anders als bei der Eröffnung des Abschlußkonzertes die Komposition als „Weltmusik“ - und nicht als überlegtes Kalkül sowie Ergebnis analytischer Arbeit. Das hier hörbar gewordenen „Feeling“ wares, was den Jazz zur Musik macht.

Nachvollziehbar wurde dies bei den Workshoptagen in den Baden-Badener Studios vor allem im Trio-Stück „Eujapica“ mit dem Polen Debski, dem Japaner Yamamoto und dem Argentinier Juan Jose Mosalini. In diesem frei pulsierenden Spiel blieb viel Raum für kollektive Improvisation, die die völlige Übereinstimmung der Beteiligten voraussetzt. In diesem faszinierenden Ineinanderfließen des Feelings dreier so überragender Instrumentalisten gelang die Integration der Musiktraditionen ohne Probe und Vorarbeit.

Von Krzesimir Debski stammt die Bearbeitung der Zbiginiew Seifert-Komposition „Quo vadis“, ein tänzerisch beschwingtes Stück mit volksliedhafter Melodik, wie es polnischer Ursprünglichkeit offensichtlich entspricht. Im Violin-Solo wechselte Debski zum freien Spiel über und kehrte schließlich mit der Band zu einem swingenden Tutti-Teil zurück.

Von Mosalini, dem Vierten in diesem Kristallisationszentrum des Meetings, stammte das komplexeste und zugleich komplizierteste Stück dieser Workshop-Woche. Seiner Frau „Naomi“ hat der Bandoneon-Virtuose das Thema gewidmet: ein Tango ohne Tempi, ein Kreislauf von Ruf-und-Antwort-Spielen, ein frei eruptives Solo von Alfred Harth auf der Baßklarinette und dazu ein kontrastierendes Violin-Solo von Debski, lange Spannungsbögen sowie auf- und abschwelkende Intensitäten - das alles steigert sich im Ablauf zu mehreren Crescendi, bevor „Naomi“ balladesk ausklingt. Und in all der Zeit hat Juan Jose Mosalini ausreichend Zeit, sein Bandoneon melodisch und zart oder expressiv zerrissen zu spielen.

Visionär wie der Titel klang Alfred Harths „Honeymoon after 1st World Marriage in 1984“. Ein bißchen ironisch aber auch, obwohl nicht ganz geklärt scheint, daß dies auch so gemeint war. Mittelpunkt der Percussionisten, die im neuen Jazz eine bedeutsame Rolle spielen, war zweifelsohne der Inder Trilok Gurtu, der die Fähigkeit dieses Volkes, die kompliziertesten Rhythmen zu gestalten, vervollkommen hat. Ihm zur Seite standen der Pan-Spieler Ken Johnson aus Trinidad mit seinen Steel-Drums, Ponda O' Bryan aus Surinam (dessen Stück „Katibo“ noch am konventionellsten angelegt war) und der Schlagzeuger Barry Altschul aus Amerika. Trilok Gurtus „Pascha Love“ (ebenfalls Colin Walcott gewidmet) bot zum Schluß

des regulären Konzertes nochmals allen Musikern die Möglichkeit, im verzwickten 9/8-Takt zu ihren musikalischen Wurzeln zurückzugehen.

Peter Kowald, der sich als Free-Jazzler nur schwer in die Band integrieren konnte, brillierte in Mainz mit einem völlig freien Thema auf dem gestrichlenen und geschlagenen Baß; mit Verfremdungen zum Synthesizer-Klang durch Glissandi auf zusammengefaßten Saiten und einem vibrierenden Bogenstrich über der rhythmischen Basis der Congas und Kniertrommeln.

Sein Counterpart bei diesem Treffen war der amerikanische Saxophonist Charlie Mariano, dessen „Randy“ als eine melodische, schöne Ballade mit ausgereiften Soli auf dem Altsaxophon, der Violine und

dem Bandoneon klassisch zu nenne wäre.

Der Südwestfunk und das rheinland-pfälzische Kultusministerium nutzten die Gelegenheit, den mit 10 000 Mark dotierten Jazz-Förder-Preis zu verleihen. In diesem Jahr erhielt ihn der Stuttgarter Flügelhornist, Komponist und Grafiker Herbert Joos. Der Preis gilt als Anerkennung „für die Konstanz und die Qualität jahrelanger Arbeit sowie für die Aussagekraft seiner neuen Platte („Still Life“). Joos breitete den Facettenreichtum seiner Musik von den Geräuschkollagen und Naturlauten über den traditionellen Wohlklang bis zu den Verfremdungen elektronischer Sounds in zwei Solostücken aus.

Klaus Mumpfer



Joachim Ernst Berendt überreicht Herbert Joos (rechts) den Südwestfunk Jazz Preis beim New Jazz Meeting im Mainzer Schloß
Foto: Klaus Mumpfer

Jazz aktuell

Total Music Meeting '84

The Piano Project

Dank Jost Gebers ist es der Free Music Production auch in diesem Jahr gelungen, parallel zum „Jazzfest Berlin“ das „Total Music Meeting“ zu veranstalten. Eine ganz und gar außergewöhnliche Idee wurde realisiert: „The piano project“, Piano pur und satt! Drei Abende lang spielten in jeweils sechsstündigen Non-stop-Konzerten die folgenden sechzehn Pianisten aus elf Ländern: Bernhard Arndt, D; Curtis Clark, USA; Marilyn Crispell, USA; Bobby Few, USA; Ulrich Gumpert, DDR; Guus Janssen, NL; Misha Mengelberg, NL; Sakis Papadimitriou, GR; Howard Riley, GB; Alexander von Schlippenbach, D; Aki Takase, J; Fred van Hove, B; Urs Voerker, CH; Patrick Vollat, F; Per-Hendrik Wallin, S, Drei Flügel standen auf der Bühne des „Quartier Latin“, an denen die Pianisten mal als Solisten, mal im Duo und im Trio musizierten, im meist eingehaltenen, halbstündigen Wechsel. Die Pianisten ließen sich die Größe der Gruppe durch die Anzahl der vorhandenen Flügel vorgeben, jedoch an zwei Abenden beteiligten sich fast alle Pianisten im Rotationsverfahren an einem gemeinsamen Stück, wobei zwei Flügel von vier Händen bespielt wurden und an einem Flügel ein Solist nachrückte. Es ist fast unmöglich, hier das Spiel aller sechzehn Pianisten einzeln und in den verschiedenen Konstellationen angemessen zu besprechen, u. a. weil es eine Überforderung ist, abendlich fünf bis sechs Stunden ununterbrochen anwesend zu sein, geschweige denn gleichmäßig konzentriert zu lauschen. Andererseits lief es den Absichten des Projekts zuwider, die verschiedenen Musiker nach Stilrichtung und Spielweise katalogisieren zu wollen und sie solchermaßen unter einen Hut gezwängt abzuhandeln. Ein wesentlicher Reiz des Piano-Projekts war ja gerade, die Vielfalt in der Einheit zu entdecken, und zu hören, wie ganz verschiedene Musiker an ein und demselben Instrument völlig andere Musik machen, und jeder Spieler dasselbe Instrument anders zum Klingen bringt, und zu beobachten, wie sich die Musiker im Duo oder im Trio aneinander reiben, sich widersprechen oder sich ergänzen und sich inspirieren. Bei aller Variationsfülle ist eine Tendenz klar zum Ausdruck gekommen: die Entwicklung zur strukturierten Improvisation, die Rückbesinnung auf musikalische Traditionen und deren spielerische Verarbeitung, das ausbalancierte Verhältnis von Destruktion alter und Konstruktion neuer musikalischer Inhalte. Aufgrund des bewußten Formwillens war der Zuhörer der Musik nicht einfach nur passiv ausgesetzt, sondern er konnte den Aufbau der Improvisationen erkennen und nachvollziehen, sich also aktiv am Geschehen beteiligen.



Aneinanderreihen, Widersprechen, Ergänzen, Inspirieren: (v. l. n. r.) Curtis Clark, Bernhard Arndt und Ulrich Gumpert
Foto: FMP/Dagmar Gebers

Das gängige Vorurteil, improvisierte Musik verlaufe sich zwangsläufig in anarchischer Beliebigkeit, wurde einmal mehr widerlegt, und auch mit dem Klischee, Free Jazz sei vor allem laut und undifferenziert, wurde gründlich aufgeräumt.

Eine überzeugende Darbietung einer Strukturierung musikalischer Entwicklung im freien Spiel brachte Bobby Few. Aus seinen perlenden Clustern, gespielt mit einer faszinierenden Technik (er reißt die Saiten mit dem Fingernagel oder Fingerknöchel wie bei einer Harfe an), zauberte er ein „China“-Motiv, das zum Ausgang einer musikalischen Weltreise wurde, bei der es von Shanghai nach Chicago nur ein Katzensprung war. Fews Spiel pendelte zwischen deutlich heraushörbaren Verarbeitungen von Themen aus dem Blues, dem lustvoll-wollüstigen Zerspielen eines Sinatra-Songs, dem unkommentierten Zitierten bis hin zur subtilen Andeutung und vagen An-Spielung. Curtis Clark, ein auch in seinen Soli überaus zurückhaltender Pianist, der nach tastenden Überlegungen sehr zarte, fast melancholische Improvisationen hervorbrachte, hielt sich im Duo mit Bobby Few im Hintergrund und diente ihm als inspirierender Stichwortgeber. So hörbar bedacht wie Clark ging nur noch Ulrich Gumpert an die Tasten. Bedächtige Stille machte er zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Ton-Setzungen; seine Pausen sind nicht weiße Flecken der Phantasie, sondern sie geben Zeit zum Nachhall der Akkorde im Ohr.

Guus Janssen ging es u. a. um die Verarbeitung der Klassiker, sowohl der E- als auch der U-Musik. Er verzerrte Zitate bis zur Auflösung ins Diffuse oder mündete nach exzessiv freiem Spiel am Schluß bei einem Zitat aus einer Sonate. Im Unterschied zu Bobby Few basierten seine Ver-

fremdungen bekannter musikalischer Inhalte meist auf der von ihm genial beherrschten Kunst, „falsche“ Noten einzustreuen. Bei Janssen wurden die falschen Noten durch die Fremdheit in ihrer harmonischen Umgebung schrill betont (ein Vorgehen, das mit dem des Verpackungskünstlers Christo vergleichbar ist, der durch das Verpacken der Objekte diese gerade sichtbar macht) und bewußt als Dissonanzen stehengelassen. Bei Alexander von Schlippenbach dagegen wurden die Dissonanzen so in die Läufe eingebettet, daß sie fast darin verschwanden. Auch seine atonalen Akkordballungen ordnet er so an, als wolle er die Dissonanzen überhaupt erst schmackhaft machen. Schlippenbach begann seinen Vortrag extrem statisch mit minimalen Akkordvariationen und ging dann abrupt zu turbulenter Dynamik über. Auch bei äußerster Raselei auf den Tasten behielt er den Überblick des vorausdenkenden Konstrukteurs. Im Duo mit Bernhard Arndt kontrastierten seine ausufernden Klangkaskaden reizvoll mit den kleinen Ton-Figurationen, die Arndt mit viel Schwung und zugleich sehr bedacht ausformte. Im Trio mit Howard Riley wurde die Klangschichtung an die Grenze einer fast undurchhörbaren Dichte getrieben. Rileys Durchführung seiner athematischen musikalischen Ideen wirkte durchweg sehr kompakt. Dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch Marilyn Crispells ebenfalls extrem dichtes, kunstvoll hermetisches Spiel. Der introvertierte, zur Konzertanz neigende Stil beider Pianisten wurde im Trio mit Irene Schweizer aufgebrochen durch ihr rhythmisches Stampfen auf den Bühnenboden, durch Schaben auf den Flügelsaiten, durch Präparierung der Saiten mit Glocken und anderen Gegenständen, durch rhythmisches

Zuschlagen des Pianodeckels. Diese Elemente der Klangproduktion, mit denen sich Irene Schweizer bewußt über die konzertanten Funktionen des Instrumentes hinwegsetzt, sind konstruktiver Teil ihres Spiels, dessen hervorragendste Eigenart die perkussive Spielweise ist.

Sakis Papadimitriou benutzt die Flügelsaiten mit größter Selbstverständlichkeit als eigenes gleichberechtigtes und vollwertiges Instrument. Im Duo mit Urs Voerker ignorierten beide Musiker die Tasten des Flügels total und musizierten ausschließlich im Inneren der Instrumente. Patrick Vollat benutzte sowohl die Tasten als auch die Saiten. Es verblüfft, daß er die entrücktesten und ver-rücktesten Klangkumulationen gerade nicht durch das Anreißen der Saiten oder deren Präparierungen zauberte, sondern durch ausgeklügelte Akkord-Kombination. Seine Akkordballungen wechseln mit exzessivem Clusterspiel, das Vollat nie aus der Kontrolle gerät und dessen Strukturierung er offenlegte. Aki Takase beschränkte sich auf die Tastatur des Flügels. Als Strukturprinzipien benutzte sie provokante Brüchigkeit und manische Motivwiederholung, aber auch durch ihre fließend gespielte Bearbeitung eines Parker-Themas konnte sie überzeugen.

Bei den drei Pianisten aus den Benelux-Ländern, Fred van Hove, Janssen und Misha Mengelberg, ist die virtuose Beherrschung des Instruments selbstverständliche Voraussetzung für den spielerisch-leichten, ja sogar humoristischen Umgang mit dieser Virtuosität selbst und dem musikalischen Material. Die drei individuellen Künstler verwirklichen ihre musikalischen Ideen scheinbar unabhängig voneinander. Trotzdem war es dem Zuhörer möglich, Beziehungen untereinander in Richtung auf ein gemeinsames Musizieren zu konstituieren. Die Pianisten zogen sämtliche Register ihres Könnens und ihrer Ausdrucksvielfalt von atemberaubenden Akkordfolgen, jagenden Clustern, perkussivem Spiel, Einbeziehung des gesamten Instruments einschließlich des Holzrahmens. Zauberhaft, wie die drei in ihrem anspielungsreichen Spiel plötzlich offenlegten, was lange latent „angerichtet“ war.

In seinen Soli begeisterte Mengelberg mit seinen witzigen Zergliederungen und Umstrukturierungen historischer Jazz-Themen und seinen pointenreichen Zitat-Collagen. Selbst bei Bearbeitung der Tasten mit der ganzen Faust gelingen ihm immer wieder nicht nur enorm prononcierte, sondern auch höchst differenzierte musikalische Aussagen mit faszinierender Leichtigkeit. Gleichwohl stellt Mengelberg seine technische Perfektion und seinen inhaltlichen Konstruktivismus permanent in Frage. Als ihm die Asche seiner Zigarette auf die Hose fiel, unterbrach er seinen Spielfluß, um die Asche abzuschütteln. Derarti-

ge Gesten gab es mehrmals, und sie können programmatisch als Signal verstanden werden, daß sich letztlich die Musik dem Musiker unterzuordnen hat und der Musiker sich nicht zum Sklaven seiner eigenen Perfektion macht.

Zu einer subtilen und lustvollen Interaktion kam es im Duo mit Per-Hendrik Wallin, der eine gehörige Portion Selbstironie innerhalb seiner musikalischen Inhalte auszudrücken vermag. Gekonnt spielte er mit der einen Hand einen Gershwin-Song und völlig unabhängig davon mit der anderen Hand einen Blues. Seine etüdenhaften Improvisationen trug er nie ungebrochen vor und hielt sein Verhältnis zum musikalischen Erbe spielerisch in der Schwebe. Mengelberg verarbeitete das ihm zugespielte durch Wallin bereits einmal ironisch gebrochene Material respektlos zu einer musikalischen Satire.

Mengelberg beendete sein eigenes Spiel und zugleich das gesamte „Total Music Meeting '84 mit einem netten Liedchen; und wieder blieb offen, ob es sich um ein undogmatisches Bekenntnis (auch!) zu ungebrochener Harmonie auf einem Meeting totaler Musik handelte.

Ellen Brandt

Reinste Spielwut

4. Jazzseminar

Barsinghausen

Am Abend nach Unterrichtsschluß und in der Mittagspause konnten die meisten nicht von ihrem Instrument lassen - so groß war die Spielfreude beim vierten Jazz-Seminar, das die Jazzmusikerinitiative Hannover e. V. (JMI) in den Räumen des Schulzentrums Spalterhals in Barsinghausen am Deister veranstaltete. Die Lehrer - berühmte Namen mit einer gehörigen Portion Unterrichtserfahrung an Musikschulen und Musikhochschulen - hatten in den Teilnehmern das Interesse geweckt und vorangetrieben. Instrumentalunterricht, Groove, Theorie und Ensemblespiel gehörten zu den Schwerpunkten dieses anerkannten Kurses, der durch Mittel der Stadt Hannover und des Landes Niedersachsen gefördert wird.

Der Auftakt des Kursprojektes fand diesmal an anderer Stelle statt: Im Raschplatz-Pavillon in Hannover gaben sich die acht Dozenten in einer öffentlichen Jazz-Super-Session ein stark applaudiertes

Stelldichein. Nachdem die JMI-Big Band Thursday Evening Just For Fun Orchestra unter der Leitung von Wolf Struck das Publikum eingestimmt hatte, trafen die Lehrer ohne vorherige Probe aufeinander. Hier zeigten Herb Geller & Co., wie gut Jazzmusiker aufeinander eingehen können, wieviel verschiedene Temperamente und Stimmungen diese Musik auszudrücken vermag.

Alle bewiesen starkes solistisches Format, sei es Volker Stegmann auf dem Tenorsaxophon bei „Like Someone in Love“ (Burke/Van Heusen), Herb Geller auf dem Altsaxophon bei „I love you“ von Cole Porter oder die Sängerin Gabriele Hasler mit Keith Jarretts schwerem Song „Memories of tomorrow“. Höhepunkte waren ferner die Soli des Schlagzeugers Peter Giger, des Pianisten Otto Wolters, des Gitarristen Matthias Weise, des Bassisten Sigi Busch und des Trompeters Bernhard Mergner.

Alle acht machten also bei dieser Session die Kursteilnehmer neugierig, was sie denn von ihnen zu lernen hätten. An den beiden darauffolgenden Tagen wurden so in freundlich-besonnener Atmosphäre Jazz-Handwerk, Spieltechnik und freier Umgang mit dem Instrument gefördert. Pianisten und Gitarristen erfuhren viel über Akkordverbindungen und exakte „Voicings“ (Lagen der Akkorde), Sänger und Bläser machten Improvisationsübungen über leichte und schwere Grundharmonien, Bassisten und Schlagzeuger übten Timing und stilistische Abwechslung. Nachmittags hatte jeder die Gelegenheit, nacheinander in zwei Ensembles zu spielen. Darunter befanden sich außergewöhnliche Teams wie eine lärmende „Monsterband“, eine Zirkuskapelle um den Schlagzeuglehrer Peter Giger, ein Chor um Gabriele Hasler sowie eine ganze Saxophonfamilie mit Vater Matthias Weise. Vieles lief anders und anregender als bei gewöhnlichen Kursen, und so erklangen denn beim abschließenden Workshop-Konzert der Teilnehmer auch nicht die üblichen Seminar-Standards, sondern ein ausgewählter Reigen von Raritäten war zu hören. Calypso, brasilianische Karnevalsmusik, Bossa Nova, ein gesungener Blues, Jerome Kerns teuflisches Stück „All the things you are“ und ein mit Power dargebotener Rocktitel gehörten dazu. Die Lehrer bewiesen mit ihrem eifrigen Einsatz, die Schüler mit ihrer spontanen Bereitschaft, die Räume sofort wieder zu säubern, daß der Kurs viel Spaß gemacht hatte. Alle freuten sich auf ein nächstes Mal. Die Jazzmusikerinitiative Hannover sieht vor, eventuell in Verbindung mit anderen Institutionen mehrere Kurse im Jahr auszurichten, die dann verschiedene Themenschwerpunkte haben. Kontakt: Matthias Weise, Lavesstraße 72, 3000 Hannover 1, Telefon 05 11/32 35 66

Johannes Klose

Jazz aktuell

Weitblickender Mut zur Rückkehr

Slickaphonics

Soul-Shouter James Browns Bedeutung für das Selbstverständnis des schwarzen Amerika und sein direkter - und indirekter - Einfluß auf unzählige Sparten zeitgenössischer Populärmusik (vor allem Blues und Jazz) darf ich gar nicht hoch genug einschätzen. Zwar führte Mitte der fünfziger Jahre Blues-Sänger Ray Charles die Gospelmusik aus ihrer religiösen Weltabgeschiedenheit und übertrug ihre Klagebotschaft mit „I got a woman“ auf weltliche Problemkreise; er verspielte aber jegliche Chance, auch später noch Soul-Geschichte zu schreiben. Statt dessen verirrte er sich hoffnungslos in die künstlerische Sackgasse kommerzieller Absatzplanung. Die amerikanische Funk-Jazz-Formation Slickaphonics spielt Soul ganz im Schatten James Browns mit einer Vielfalt und Originalität, wie ich sie nicht für möglich gehalten hätte. Posaunist Ray Anderson - Leadsänger und Chefdenker - kehrte der allzu intellektuellen und deshalb wahrscheinlich nur wenige Insider ansprechenden Musik des Avantgarde-Saxophonisten Anthony Braxton den Rücken und entwarf zusammen mit Steve Elson, Tenorsaxophon/Synthesizer/Percussion/Vocals, Mark Helias, Baßgitarre/Vocals, Allan Jaffe, Gitarre/Vocals, und Jim Payne, Drums/Percussion/Vocals, ein Konzept, das das Genre Soul freispricht von Vorwürfen stilistischer Begrenztheit und rhythmischer Monotonie. Ähnlich vielen Beispielen Reggae-König Bob Marleys wirkt Slickaphonics Basisarbeit die ersten Takte simpel und auf Effekt bedacht, offenbart jedoch rasch Raffinesse und Hintergrund. Nahezu bittere Ironie, daß die Idee dieser „neuen Tanzmusik“ das Licht der Welt erblickte, ausgerechnet inmitten New Yorks stets um Progressivität bemühter Loftszene. Aber gerade der Mut zur Rückkehr beweist Fortschritt und Weitblick.

Ray Anderson und seine Freunde leisteten bei den Sessions zu ihren beiden bis heute erschienenen Langspielplatten „Wow Bag“ und „Modern Life“ (ENJA) respektable Arbeit. Sie rollen Rhythmen aus, straff und trocken, blasen Arrangements klingenscharf und prall, bauen Blues-Harmonien mit singender Slide-Gitarre, zitieren Reggae-Phrasen, sogar Bläseriffs schweißtreibend fetzend in der Tradition Tamla Motowns Orchester. Jeder Purist müßte ablehnend reagieren, aber auch Methode zugestehen; nämlich daß auf solch vertracktem Umweg hinreißende, jedoch für Unbedarfte schwer erfassbare Musik Brücken schlagen kann zwischen Künstler und Publikum, Vorstöße in atonale Bereiche mitunter ernsthaftes Interesse wecken und nicht nur tolerant geduldet bleiben.



Vielfalt und Originalität: Ray Anderson

Foto: Manfred Rinderspacher

Slickaphonics Ambitionen lassen wieder einmal die Frage offen, ob Farbige schwarze Musik tatsächlich authentischer interpretieren können. Vermutlich, aber der Vorsprung schmilzt. Übrigens: Ray Anderson ist für mich der beste (Rap-)Vocalist ohne Stimme seit langem.

Michael Wangler

Eklettizismus - positiv

Jazz aus Polen

Unter allen Ostblockländern hat wohl Polen, neben der CSSR, die lebendigste Jazz-Szene. Und während in der CSSR vor allem die traditionellen Spielweisen gepflegt zu werden scheinen, hört man aus Polen vor allem Modern Jazz mit eigenen Spielarten zwischen Free Jazz und Jazz-Rock. Wer kennt nicht die Musiken zu Filmen von Roman Polanski, von Krzysztof Komeda oder Michal Urbaniak, die belegen mögen, daß der Modern Jazz im kulturellen Leben Polens eine enorme Bedeutung hat. Verlag und Plattenfirma Helicon der internationalen Jazzföderation fördern den Jazz in Polen kontinuierlich und die jährlich stattfindende Jazz-Jamboree in Warschau mit ihrer Aufgeschlossenheit gegenüber westlichen Musikern bietet regelmäßigen Spielvergleich zwischen polnischen und ausländischen Musikern.

Jazz aus Polen, wie er am Büß- und Betttag im Berliner „Quartier Latin“ vorgestellt wurde, brachte dreimal Jazz von unterschiedlicher Ausprägung. Mit dem Trompeter Tomasz Stanko und dem Saxophonisten Tomasz Szukalski begann ein Duo mit zwei der renommiertesten polnischen Jazzmusikern; beide sind hervorragende Solisten auf ihren Instrumenten, agieren miteinander in freien Improvisationen, die von jener Spannung zwischen Abstraktheit und konkreter erfahrbarer Mitteilbarkeit getragen sind, wie sie zum Beispiel stets die Musiken von Polanski-Filmen ausgezeichnet hat. Stanko und Szukalski



Improvisationen zwischen Abstraktheit und konkreter erfahrbarer Mitteilbarkeit: Tomasz Stanko Foto: Paul Gerhard Deker

Jazz aktuell

**Osteuropäische Schwermut
jazzgerecht eingeflochten**

Leszek Zadlos Polski Jazz Ensemble

Tenor- und Sopransaxophonist Leszek Zadlo, Jahrgang 1945, sieht sich keinesfalls ausschließlich als Botschafter polnischen Musikverständnisses im europäisch gefärbten Jazz unserer Tage. Er engagiert sich auch politisch, versäumt keine Gelegenheit, auf das Schicksal der in seiner Heimat verbotenen Gewerkschaft Solidarität aufmerksam zu machen und widmet ihr sogar eine seiner Kompositionen. Leszek Zadlo arbeitet als Komponist, Arrangeur und Lehrer. Er studierte Saxophon, Klarinette, Flöte und Komposition in Krakau, Wien und Prag. Zu seinem aktuellen Polski Jazz Ensemble - nur eine seiner zahlreichen Aktivitäten; ich darf beispielsweise an das erstklassig besetzte European Jazz Quintet mit Gerd Dudek, Alan Skidmore, Ali Haurand und Pierre Courbois erinnern - gehörten während seines Auftritts beim Zweiten Erlanger Jazz Weekend Pianist Adzik Senddecki (Michal Urbaniak), Schlagzeuger Janusz Stefanski (Vienna Art Orchestra) und für Bassist Bronek Suchanek der Kanadier Rocky Knauer (Charly Antolinis Jazz Power).

1967 starb John Coltrane. Wie stark sein Vorbild selbst nach anderthalb Jahrzehnten noch wirkt, spüren wir nicht allein etwa im Spiel von Heinz Sauer oder Günther Klatt; auch Leszek Zadlo steht unter seinem Einfluß. Allerdings dort, wo Heinz Sauer kantig-trocken reagiert, Günther Klatt intellektuell abgeklärt, überwiegen bei Zadlo Sehnsucht und Introvertiertheit. Sein „Polonez“ lebte mit Adzik Sendeckis perlenden Pianosoli, impulsiven Tenorerergänzungen und geschmeidiger Baßunterstützung; seine „Some Other Samba“ durchbrach Schwermut und Trauertendenzen, tanzte gelöst, heiter und optimistisch; Adzik Sendeckis „Frühlingsballade“ („Ballada Wiosenna“) warf Schatten intim und rücksichtsvoll Sopransaxophon/Piano, gewann Kraft und Energie; Janusz Stefanskis „Märchen“ („Bajka“) verdrängte Realitätsbezogenheit, erschloß Phantasiewelten, die sich kindlich-naiv Unschuld bewahrten; sein „Song for Eva“ offenbarte McCoy-Tyner-Touch - kein Plagiat, sondern Inspiration.

Vieles klang düster und schwer. „Rosemary's baby“, Krzysztof Komedas musikalische Begleitung zu Roman Polanskis berühmter Schocktherapie in Bildern, bestätigte trotz folkloristischer Anleihen diesen Eindruck. Beabsichtigt, unbeabsichtigt, Mentalität? Keine leichte Aufgabe, zu beurteilen. Höremn jedenfalls, die bereit sind, vorurteilsfrei zu konsumieren, eröffnen sich faszinierende Klangperspektiven.

Michael Wangler

machen zugleich deutlich, warum der polnische Jazz, mehr als in jedem anderen osteuropäischen Land, eine große Zahl hervorragender Jazzmusiker hervorgebracht hat: obwohl man spürbar von den Großen des westlichen Jazz beeinflusst ist, imitiert man nicht, sondern hat den Geist, in diesem Fall etwa von John Coltrane und Miles Davis, erfaßt und macht daraus eine eigene Musik - der Begriff Eklektizismus erfährt eine positive Deutung.

Auch Krzysztof Szieranski ist ein solcher Eklektiker, hat sein Spiel auf der Baß-Gitarre soweit emanzipiert, daß er sich als Solist behaupten kann in einer bunt schillernden Klangwelt voller elektronischer Effekte mit Echo-Chorus, Harmonizer, die es ihm ermöglichen, im Duo zu spielen mit sich allein. Szieranski wie auch die folgenden Janusz Brycha auf dem Tenorsaxo-

phon und Romuald Zakrewski bewiesen, daß es in Polen auch ein großes Reservoir an begabten Nachwuchsmusikern gibt, wenn einem Brycha und Zakrewski auch leid tun mußten, wie sie mit nervigem Spiel den Verlust ihres Schlagzeugers, der sich nach einem Konzert in Bremen von der Gruppe abgesetzt hatte, zu überwinden suchten - der zur Zeit in Berlin weilende Schlagzeuger Peter Giger, war dabei kaum mehr als ein Ersatz, fand sich in den andeutungsweise sehr geschlossenen Arrangements nur mühsam zurecht und konnte am Schluß des Konzertes in einem freien Duo mit Tomasz Stanko weit mehr gefallen, einem Duo, das belegen konnte, wie lange sich deutsche und polnische Jazzmusiker schon kennen, denn beide trafen vor zehn Jahren in Frankfurt erstmals zusammen.

Lothar Jänichen



Sehnsucht und Introvertiertheit überwiegen: Leszek Zadlo Foto: Manfred Rinderspacher

Jazz aktuell

Blues als Grundlage

Lou Blackburn International Quartet

Who's Got The Blues? - Wer hat den Blues? Wenn man sich diese Frage nach dem Jazzkonzert im „Domicile“ in Pforzheim-Brötzingen stellte, konnte man nur antworten: „Das Lou Blackburn International Jazz Quartett!“ Denn ob die vier Musiker nun bekannte Standards oder originale Blueskompositionen spielten - immer war die Quelle der Blues. Wie wichtig es ist, Jazz von dessen Wurzeln her zu empfinden und im Bewußtsein seiner Tradition zu spielen, zeigte sich besonders deutlich, als der Posaunist Lou Blackburn zusammen mit dem Pianisten Emil Viklicky im Duo Jay Jay Johnsons melancholische Ballade „Lament“ spielte. Dieses romantische Stück „of the greatest trombone player ever lived“, so Lou Blackburn über seinen Kollegen, wurde von den beiden Musikern wunderschön gestaltet. Lou Blackburns Spiel auf der Posaune strahlte hier eine Wärme und Menschlichkeit aus, die man schlecht beschreiben kann, war man nicht selber dabei. Der aus den USA stammende Lou Blackburn, der übrigens am selben Tag seinen 65. Geburtstag feierte, hat eine bewegte und abwechslungsreiche Karriere hinter sich. Er spielte in den namhaften Big Bands von Lionel Hampton, Count Basie, Duke Ellington und Stan Kenton, er arbeitete mit Stars der amerikanischen Musik wie Ray Charles, Frank Sinatra und Liza Minelli; auch bei Hollywood-Fernsehserien wie „Columbo“, „Bonanza“ und „Daktari“ war er, wie viele seiner Jazzmusiker-Kollegen in den 50er und 60er Jahren, als Studiomusiker an der „Westcoast“ beschäftigt. Schon damals konnte man sich mit Jazzmusik allein nicht seinen Lebensunterhalt verdienen.

Im Jahr 1971 kam er dann nach Europa, wo er zunächst wieder in verschiedenen Big Bands arbeitete, um schließlich 1975 seine eigene, in Europa inzwischen sehr beliebte Gruppe „Mombasa“ zu gründen, mit der er durch 16 west- und osteuropäischen Länder und Indonesien tourte.

Die Musiker seines Quartetts unterscheiden sich wesentlich von der mehr perkussiven, afro-amerikanischen Musik „Mombasa“. Die vier Musiker spielen swingenden Mainstream Jazz und Bebop ohne allerdings zu sehr in dieser Tradition verhaftet zu sein. Ihr Repertoire umfaßt eine ganze Reihe Eigenkompositionen, und die Standards, die sie natürlich spielen, formen sie in ihrem eigenen Sinne um. Das eigentlich langsame „The days of wine and roses“ von Henry Mancini wird bei ihnen zur heiß swingenden „Bop“-Nummer.

Alle vier Musiker überzeugten durch ihr ideenreiches Spiel. Der aus Curagao stammende Schlagzeuger Tony Nahar hat eigentlich Klavier und Arrangement studiert und brachte sich das Schlagzeugspiel selbst bei. Er spielt Schlagzeug, denkt dabei aber pianistisch. So bekommen seine Soli eine Melodie, er läßt sein Schlagzeug klingen und versucht sich nicht, wie viele andere Drummer in effektvollen Kabinettstückchen. Für ihn ist die Technik zwar Voraussetzung, aber sie dient dem Ausdruck, der ja beim Jazz viel wichtiger ist. Auch glänzt Nahar nicht mit langen Schlagzeuggalleingängen, sondern er integriert seine Soli im viertaktigen Wechsel mit Klavier und Posaune in den

musikalischen Ablauf. Überhaupt spielen die vier mehr miteinander als gegeneinander, wie das oft bei anderen Gruppen der Fall zu sein scheint. Dieses Miteinander wurde ganz besonders dann deutlich, wenn Lou Blackburn mit einigen Chorusen an der Reihe war.

Bei seinem rasanten Stück „Grand Pear“ zu deutsch „Birne Helene,“ das er 1965 komponierte, merkte man während seines Solos, daß er genau auf das hörte, was der Pianist als Begleitung spielte. Diese Akzente nahm er sofort in seine Improvisation auf und entwickelte so eine Linie. Auch bewies er, daß es möglich ist, mit wenigen Noten viel auszudrücken. Bei „Easy living“, das durch die Interpretation



Strahlte Wärme und Menschlichkeit aus: Lou Blackburn mit Pianist Emil Viklicky

Foto: Schmidt

des Quartetts einen gospelhaften, „souli- gen“ Klang bekam, bestach besonders der amerikanische Bassist Leonard Jones durch einen Drahtseilakt im wahrsten Sinne des Wortes.

Er spielte sein Solo nämlich fast unbegleitet von Klavier oder Schlagzeug, was gewiß nicht leicht war. Ein kontrastreicherer Solo hat man bisher sicherlich kaum gehört: hier der satte, tiefe seelenvolle Klang des Basses, dort die sparsamen, fast so daher geklimperte Einwüfe des Klaviers; ein besonders herzlicher Applaus des - wie immer aufmerksamer Publikums löste denn auch die durch dieses Solo entstandene Spannung.

Das wohl interessanteste Stück des Abends war eine viersätzig Suite, die Blackburn dem italienischen Dorf Accadia widmete, das durch das Erdbeben von 1976 völlig zerstört wurde. Der erste Satz beschreibt das alte Dorf „Accadia Vecchia“. Um den Zuhörern dieses zu verdeutlichen, greifen die Musiker zu besonderen stilistischen Mitteln. Der Pianist berührte mit einem Glas die Saiten des Flügels, was den Klang verfremdet; ein Zirpen wie von Grillen, so etwa könnte man sich das vorstellen. Blackburn hingegen spielte auf einer Schalmel, die klanglich an eine Oboe erinnert. Der Ton wird auch durch das Blättchen einer Oboe erzeugt. Durch all diese Mittel vermochte Blackburn wirklich die Vorstellung eines alten Dorfes zu wecken. Die Musik ist hier äußerst frei gestaltet, man improvisierte nur über wenige Akkorde.

Der Schlagzeuger, der bei diesem Stück mit Paukenschlegeln spielte, hatte hier ein längeres Solo. Der Pianist Emil Viklicky aus der CSSR bewies bei seinem Solo, daß er technisch brillant und erfinderisch improvisieren kann. Der zweite Satz beschreibt das wieder aufgebaute, neue Dorf „Accadia Nuovo“ nach dem Erdbeben. Hier spielten wieder alle Musiker zusammen.

Der dritte Satz - mit „Ti Arno Puglia“ überschrieben - handelt von der Landschaft, in die das neue Dorf gebettet ist. Dieser im Dreivierteltakt vorgetragene Liebeserklärung an „Puglia“ folgt ein Blues, der vierte Satz dieser Suite, der dem Veranstalter eines Konzertes der Band in diesem Dorf gewidmet ist. Er trägt als Titel die Straße und Hausnummer des Veranstalters: „Mira Vista 29“. Diesem Blues drückte Blackburn seinen ganz persönlichen Stempel auf, weil er ihn in un-nachahmlicher Weise sang. Bei dieser Komposition zeigte sich die breite Palette der Ausdrucksmöglichkeiten des Quartetts.

Aber immer war der Blues die Grundlage, von der die vier Musiker ausgingen und zu der sie zurückkehrten. Als Zugabe spielten sie eine der bekanntesten Blueskompositionen des modernen Jazz, „All Blues“ von Miles Davis, und dabei konnte

vor allem der Pianist sein herausragendes rhythmisches Gespür unter Beweis stellen. Von ihm stammt auch die Blueskomposition, die mit der Frage übertitelt war, auf die wir nun alle die Antwort kennen: „Who's Got The Blues?“

Bruno Leicht

Heterogenes Programm

2. Erlanger Jazzweekend

Enttäuschung, vor allem am ersten Abend des Festivals, gab's bei den Veranstaltern: Nachdem vergleichbare Veranstaltungen der letzten beiden Jahre stets ausverkauft waren, bekam man diesmal das E-Werk nicht ganz voll. Über die Gründe darf geraten werden. Ganz abgesehen von den mäßigen akustischen und räumlichen Gegebenheiten spielte vielleicht auch das heterogene Programm eine Rolle. Zwar wurden renommierte Gruppen und Solisten engagiert, doch dem Laien war ein Großteil der Formationen weitgehend unbekannt - und ein publikumswirksames Zugpferd war gar nicht extra vorgesehen. Dem potentiell Interessierten bot sich kaum ein besonderer Anreiz: Über das bei derartigen Anlässen unvermeidliche Jazz Workshop Orchestra hinaus war allzu Bekanntes angesagt: Keith Tippett, Uli Beckerhoff und Toto Blanke waren alle erst vor kurzem in Nürnberg zu hören. Die Gruppe Touch eröffnete das Programm. Auch sie war in diesem Jahr schon mehrmals in Erlangen aufgetreten. Doch war es eine Freude, Wolfgang Lauers leicht umbesetzte Band mit dem versierten Frantisek Uhlir am Kontrabaß bei ihrer gelungenen Hommage an den im Herbst verstorbenen Lauer zu erleben. Leszek Zadlos Polski Jazz Ensemble markierte einen Schwerpunkt des Festivals: Modernen Mainstream amerikanischer Provenienz. Bei aller Achtung vor der beteiligten instrumentalen Virtuosität vermißte ich doch die eigene, die „Polski“-Note, die doch polnische Jazzler, wie etwa Namyslowski gerade auszeichnet. Die Aufnahme ethnischen Materials beschränkte sich in Zadlos Ensemble leider auf die Titel der Stücke.

Deutlich neben dem Mainstream steht der Brite Keith Tippett. Seine Konzeption weicht erheblich vom Konventionellen ab und verlangt schon in der Form vom Publikum eine Aufmerksamkeit, die offenbar nicht jeder zu geben bereit ist. Sein sich ganz pianistischer Motorik ergebender Auftritt betrat aber auch neue Gebiete der Konvention, die ebenso ermüdend sind wie die der Tradition. Versatzstücke des Rockjazz der Siebziger servierte die

Gruppe um Toto Blanke, wobei gelegentliche Abstiege bis in die Niederungen des „Autobahnfahren + Radiohören-Jazz“ trotz der Präsenz des exzellenten Saxophonisten Tony Lakatos zu bemerken waren.

Einen Höhepunkt der Veranstaltung brachte der in München lebende Pianist Paul Grabowsky mit seinem Trio. Seine harmonisch wie rhythmisch vitale Musik wurde von denen, die tatsächlich zum Zuhören gekommen waren, begeistert aufgenommen. Komplexes Material eigener Produktion wurde ebenso überzeugend dargeboten wie rhythmisch pffiffig frisierte Standards. Besonders das Zusammenspiel mit dem unerhört einfühlsamen Schlagzeuger Sunk Pöschl eröffnete kaum für möglich gehaltene Perspektiven gemeinsamen Improvisierens.

Der zweite Abend begann gleich auf diesem vorgegebenen Niveau: Abbey Raders „Right Time“ ist eine im wörtlichen Sinne maßgebende Gruppe: Ihr zwingender Auftritt setzt Maßstäbe, die man beim Hören anderer Formationen zwangsläufig im Hinterkopf behält. Rader ist eigentlich eine permanente Explosion am Schlagzeug - und das bei einer vielschichtigen und differenzierten perkussiven Strukturierungsfähigkeit, die ihresgleichen sucht. Ken Simon und George Bishop sind Stilisten unter den Saxophonisten, die, besonders am Tenor, durch ihre Darstellungskraft die Frage nach technischen Aspekten des Spiels überhaupt nicht aufkommen lassen.

Das schon erwähnte Jazz-Workshop-Orchestra konnte sich vor vollem Saal präsentieren. Vor allem die Bläser zeigten Beachtliches, bedenkt man die kurze Probezeit, die zur Verfügung stand. So wichtig solche Projekte gerade im Jazz sind: Daß es sich nicht um ein permanent arbeitendes Ensemble handelt, kam in der Diskrepanz zwischen Rhythmusgruppe und Bläsesätzen doch spürbar zum Ausdruck, es verhinderte so eine volle Realisierung des in den Schoofschen Arrangements enthaltenen Potentials.

Jürgen Wuchners „String Project“ brachte vier Streicher auf die Kellerbühne, die für meine Begriffe dem freilich immensen Problem der gemeinsamen Stimmführung im Kontext der Improvisation nicht voll gewachsen waren. Das vielversprechende Konzept bedarf wohl noch der Reifung.

Die hat das Uli Beckerhoff Quintett schon hinter sich. Man bezieht sich schwer auf die Tradition des modernen Jazz, und der gute alte Miles wird verbal wie spirituell bemüht. Dabei könnte man glatt die Klasse des überragenden Tenoristen Christoph Lauer übersehen, der in seinem virtuososen Spiel die ganze Geschichte des Tenorsaxophons im Jazz erzählen kann. Oder den elegant und doch zupackend phrasierenden Bob Degen am Piano. Das Quintett weist Musiker mit imponierender

Jazz aktuell

musikalischer Substanz auf und würde es ohne weiteres vertragen, wenn diese auch in ihr Konzept einflösse.

Ein Glanzlicht setzte das Chris Beier/Michael Trierweiler Duo zum Schluß. Die beiden durchstreiften tatsächlich zusammen ein weites Gebiet: Lyrisch-kontemplative Momente, Balkanrhythmen, eruptive Ausbrüche wurden souverän realisiert. Beier, pianistisch mit allen Wassern gewaschen, gibt zwar dem Ganzen die Richtung, doch spielt hier ein Duo, nicht zwei Instrumentalisten: Der Posaunist Trierweiler erwies sich als kongenialer Partner, der es verstand, konstruktiv auf Beier einzugehen und mit ihm zusammen den zu Recht umjubelten Abschluß zu gestalten.

Klaus Treuheit

Minimalistische **Patterns**, **erstaunlich** viel Tonates

Irene Schweizer/ Uli Kieckbusch

Irene Schweizer betritt ohne ein Wort an die Zuhörer das Podium, zieht die Lederjacke aus, trinkt einen kleinen Schluck Sekt und setzt sich an den Flügel, der zwei Tage vorher gründlich gestimmt worden ist. Als wolle sie Maß nehmen, betrachtet sie die schwarz-weiße Elfenbeintastatur, das schwarzpolierte Klangteil. Ein Akkord mit Riesenintervall: und dann folgt ein Auftritt, wie ihn die Trossinger Musikhochschule wohl noch nie gesehen hat und den man lange nicht vergessen wird.

Die zierliche Irene Schweizer läßt Läufe perlen, scharf, als wären sie mit dem Laserstrahl gestochen. In rasantem Tempo baut sie Klang-Bilder auf, mit jähen Abgründen. Dabei wippt sie mit den Füßen, stampft, springt plötzlich auf und attackiert die Tasten mit präzisen Ellenbogen- und Unterarmschlägen. Yamashita macht's nicht besser, höchstens schneller. Mit Stöckchen und Stäben bearbeitet Irene die Saiten im Inneren des Flügels, fabriziert harte Akkorde, ineinanderfließende Läufe, wehende Glissandi. Dann wieder scharfe, prägnante Virtuosität auf den Tasten, und der Schlußton: ein Klang-Kosmos in einer über halbständigen Improvisation. Die Zuhörer jubeln.

Es wundert nicht, daß Uli Kieckbusch, der andere Solist des Abends, angesichts dieser Rasanz anfangs Schwierigkeiten mit seinen Läufen zu haben scheint, die sonst glänzend kommen. Auch die leicht zähe Mechanik des Steinway-Flügels mag an diesem Eindruck Anteil haben. Die Kieckbusch'sche Komposition freilich - klangliche Betrachtungen zu einem Satz Wittgensteins, daß das Ganze aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet das Ganze ist - ist interessant, vermittelt Einsichten.



Begegnung besonderer Art: Uli Kieckbusch und Irene Schweizer

Foto: B. G. Weber

Viel Beifall gibt's für sein zweites Stück nach einem Robert-Walser-Gedicht. Das wird witzig und publikumswirksam mit klaren Linien und dem Einsatz der verschiedensten Hupen vorgebracht; virtuos gespielt und erfrischend kurz.

Im zweiten Teil ist ein Duo von Irene Schweizer, weltweit gefragter Jazzerin und wohl eine der wichtigsten Pianistinnen, mit Uli Kieckbusch angesagt. Uli Kieckbusch ist in der südwestdeutschen Region bekannt, hat schon als AStA-Mann in Trossingen gute Jazzkonzerte organisiert, mit Bubü Mehne (Straßbourg) im Duo getourt, mit Michael Frohne in Winzeln zusammengearbeitet. Aber ob das jetzt gut geht, diese Begegnung besonderer Art? Ja. Uli Kieckbusch macht seine Sache hervorragend, fällt nicht angesichts der Schweizer'schen Vorgaben in Starre. Ein solches spannendes Zusammenspiel hat kaum einer erwartet in der Aula der Musikhochschule, zumal die beiden vorher zwar miteinander Kaffee getrunken, aber kein Musikstück vorbereitet haben.

Irene Schweizer arbeitet mit Schellen, wirft Stäbe in die Seiten, die mittlerweile leicht verstimmt sind, während Uli Kieckbusch den Oberton singt, beinahe wie Michael Vetter oder Roberto Lanieri. Dann wieder Rhythmik und minimalistische Patterns, erstaunlich viel Tonales: Trillerpfeifen, wilde Läufe, Fußgestampfe, Händeklatschen, Töne, die bis an das unterste Ende der Tastatur verfolgt werden.

Für die beiden Musiker und das Publikum, das teilweise eine weite Fahrt auf sich genommen hatte, war's ein beeindruckender Abend. Ob die beiden nochmals zusammenspielen würden? Gewiß. Aber da fehlen die Veranstalter, die ein Herz für den Jazz, etwas Experimentierfreude und zwei gute Flügel haben.

Bernd Guido Weber

Gast bei der Maryland Jazzband

Freddie Kohlman

Wie in den vergangenen Jahren hat die inzwischen 25jährige Maryland Jazzband aus Kerpen-Sindorf bei Köln auch in den Herbstferien 1984 wieder einen Gast aus New Orleans in die Rheinische Jazz-Szene eingeladen. Diesmal war es der Schlagzeuger Freddie Kohlman, der ca. 14 Tage mit Gerhard „Doggy“ Hund, seinen fünf Kollegen und dem Pianisten Jon Marks auf Tournee ging. Ich berichte im Kontext dieser Maryland-Reise von einem Konzert in der Sindorfer Ulrichschule, die der Bandleader hauptberuflich als Rektor leitet.

Das Konzert bot 16 Themen, die von den ca. 200 Zuhörern mit Begeisterung aufgenommen wurden, einer Begeisterung, die sich eindeutig von dem 69jährigen Drummer und Sänger auf das Publikum übertragen hatte. Mit „Hindustan“ ging's los, von einem feinen Kollektiv überleitend zur Vorstellung der gesamten Band einschließlich Peter Wechlin als Stamm-Schlagzeuger der Gastgeber. Hier bereits kündigte sich der Posaunist Gerhard Hund mit einem für meine Ohren veränderten Blasstil an: Während ich ihn aus Veranstaltungen „Em Streckstrump“ noch im Louis Nelson Stil spielend kenne, stellte sich Doggy in seiner Schule sehr gedämpft und dennoch zackiger blasend vor.

In „Let us walk through the streets of the city“ präsentierte sich der Gast aus New Orleans als bluesiger Sänger, der im Publikum hier - wie später noch bei allen anderen Vokals - große Zustimmung finden sollte. Bei „Second line“ ging dann die Post ab: Freddie führte ein stetiges Tempo, füllte das Ganze mit seiner Stimme, allerdings auch mit seinem eigenwillig

Jazz aktuell

genieteten Becken, das er den vor ihm sitzenden Frank Nowak und Doggy „um die Ohren“ knallte. Natürlich heizt ein solches Beckenspiel die Zuhörerschaft ganz ordentlich an; für die Band war es manchmal sicher schwierig, in ungewohnter Manier weder sich selbst noch seine Nachbarmusiker deutlich hören zu können. „Ains, Suei, Durei, Wir“ so zählte Fred das wunderschöne „Black and blue“ an, in dem er wieder sehr bestimmend die Soli verteilte. Diesmal war der Trompeter an der Reihe.

Alles in allem ein gelungenes Jazzkonzert, versehen mit ein paar Schwierigkeiten und Vergnüglichkeiten, die man als New Orleans Jazzenkel mit seinen Großvätern hat, wenn sie mal zu Besuch kommen. Ein Lob für Doggy Hund, daß er keine Mühe scheut, immer wieder Großväter nach Deutschland zu holen, ein Lob für den alten Fred, daß er sich erlaubt, auf seine alten Tage noch so weit zu reisen. Last not least: ein Dank auch an Wolfram Limberg und seine Kollegen von der Aachener New Orleans Kapelle Sun Lane Ltd, daß sie für dieses schöne Konzert ihre Verstärker- einschließlich Bandaufzeichnungsanlage zur Verfügung stellte, so daß man hoffen kann, von der Maryland Jazzband bald eine weitere gute Schallplatte vorgelegt zu bekommen, in der dieses Konzert auch klanglich dokumentiert bleibt.

Fats Lumma

In Bewegung

Volker Kriegels Mild Maniac Orchestra

Kontinuität wird auf der deutschen Jazz-Szene zur Zeit nicht unbedingt gerade groß geschrieben. Das mag ein Zeichen dafür sein, daß junge Talente nachdrängen in einer lange nicht gekannten Zahl. Der Gitarrist Volker Kriegel hat seine Sturm- und Drang-Jahre jedenfalls schon lange hinter sich, gehört er doch zu jenem knappen Dutzend von Musikern, die man gemeinhin als die zweite Generation im deutschen Nachkriegsjazz zu bezeichnen pflegt. In den siebziger Jahren propagierte er als einer der ersten und beständigsten die musikalische Verbindung von Jazz und Rock und verhalf ihr damit zum entscheidenden Durchbruch auch in den Jazz-Clubs. Heute hat sich Kriegel in klassische Dimensionen des Spannungsfeldes zwischen Jazz und Rock gespielt. Nein, ein Purist ist er ganz sicher nicht, ein Bebop-Spieler ist er nie gewesen, seine musikalische Pubertät lag genau in der Zeit, als sich der Jazz aufs Munterste mit anderen musikalischen Dingen zu vermischen begann. So war für Kriegel der Jazz

nie eine heilige Kuh oder ein Tabu, das es strengstens zu beachten gegolten hätte. In der Musik des Mild Maniac Orchestra entpuppt sich der Begriff „Jazz“ auch mehr als ein Chiffre, ein Kürzel für eine bestimmte Art lebendigen Musizierens, das klar konzipiert und zugleich für spontane Ideen offen ist, das in seiner Grundstruktur von der Improvisation bestimmt ist und Klänge und Rhythmen vom Rock oder der südamerikanischen Musik gehören zum selbstverständlichen musikalischen Umgang. So wie Kriegel sich bei all dem Irrsinn des Alltags seine intellektuelle Souveränität zu bewahren scheint, wenn man dem Musiker im Gespräch begegnet, so verhindert sein Mild Maniac, jener freundliche Wahnsinnige, daß sich lähmender Jazz-Rock-Wohlklang breit macht, auch noch so angenehm ins Ohr gehende Klänge müssen durch Akkord-Alterationen auf ihren Wahrheitsgehalt hin geprüft werden. Auf die so aktuellen Funk-Rhythmen ist Kriegeis Klangmaschine schon gar nicht programmiert. Die Schlagzeuger Junior Weerasinghe und Ernst Ströer sorgen zwar für enorme rhythmische Dichte, geben mit dem Baß von Hansi Ströer eine wuchtige Rhythmusgruppe ab, dennoch bilden sie eher einen differenziert swingenden Untergrund für das musikalische Geschehen.

Begriffe wie Romantik und Lyrik hatten in Volker Kriegeis Kompositionen und Improvisationen immer schon einen gewissen Stellenwert und sie zeichnen trotz der elektronischen Klänge auch die aktuelle Musik des Mild Maniac Orchestra aus. So nüchtern konstruiert die Kriegeischen Klangwelten auch immer wieder anmuten, so anheimelnd ist die Atmosphäre, der sich darin eröffnenden Klanglandschaften, wenn Kriegel auf bewährte Klangmuster zurückgreift und diesen mit seinen sensiblen, intellektuell verspielten Gitarrenlinien einen „eigenen Dreh“ gibt. Und Frank Loef, ein vielversprechendes Talent aus der jungen Saxophonisten-Riege, sorgt mit seinem soulig-angehauchten Spiel für kontrastreiche Übermalungen, wie auch Thomas Bettermann an den Tasteninstrumenten, ein Keyboard-Talent voller blühender Phantasie, der in einem Solo-Stück „allein und ungestört“ vorführen darf, wie man ein Rock-Ostinato in Klänge und kleine melodische Fetzen weiterentwickeln und zugleich auflösen kann und sich flugs zum Publikumsliebling in der überfüllten Passionskirche in Berlin-Kreuzberg mauserte.

Volker Kriegel hat es bewiesen: Kontinuität muß nicht immer musikalische Stagnation bedeuten, er hat wahrlich eine trefflich musizierende Truppe zusammen, bei der Musik ständig in Bewegung bleibt und was bleibt, egal ob Jazz ob Rock, ist der Blues - aber selbst der Blues bleibt im „Mild Maniac Orchestra“ in Bewegung.

Lothar Jänichen

Jazz aktuell

Einzigartig in seiner Struktur

7. Kölner Jazz-Haus-Festival

Bei der heutigen Festival-Schwemme müssen sich die Organisatoren schon einiges einfallen lassen, um attraktiv zu bleiben, ein unverwechselbares Profil zu bekommen. Zwar gelingt das nicht immer, doch im großen und ganzen profitiert der Hörer davon: der wird wählerischer. Und gerade wenn sich - Flaute für Novitätenjäger - die stilistische Großwetterlage des Jazz eher in einem satten Dümpeln von Bewährtem spiegelt, dann gewinnen plötzlich Aspekte eines Jazzfestivals an Bedeutung, die früher eher unter der Rubrik „Nebensache“ liefen: Atmosphäre, Publikumservice und Musikerbetreuung. Vielleicht liegt gerade hierin das Erfolgsgeheimnis des Kölner Jazz-Haus-Festivals: einzigartig ist es weniger in seinem Programm (da ist es originell), einzigartig ist es in seiner Struktur. Immer noch ist es das „Festival der Musiker“: rundum geplant, organisiert und durchgeführt von Kölner Musikern (die meisten von ihnen arbeiten ehrenamtlich). Und bei einer so lockeren und unverkrampften Atmosphäre wie beim Kölner Jazz-Haus-Festival wundert man sich kaum, wenn dann diese „groove“ auch positiv auf das musikalische Programm abfährt.

Das siebte Jazz-Haus-Festival war ein Festival der Emanzipationen. Gleich in dreierlei Hinsicht versuchten sich Musiker zu emanzipieren: die europäischen Jazzer von der Stärke des amerikanischen Einflusses, die Schlagzeuger von der Rolle der rhythmischen Lastenträger und die Frauen von dem Vorurteil, der Jazz sei eine rein männliche Musik. Nicht immer gelangen diese Gleichstellungsversuche, manches klang bemüht. Und besonders unglücklich wirkte sich die Programmaufteilung der ersten beiden Tage aus: da schwebte ein riesiger unsichtbarer Taktstock über dem Festival, weil hier die Vertreter des durchkomponierten, vorstrukturierten und arrangierten Jazz so sehr überwogen, daß der Eindruck entstand, im heutigen Jazz werde mehr dirigiert als improvisiert.

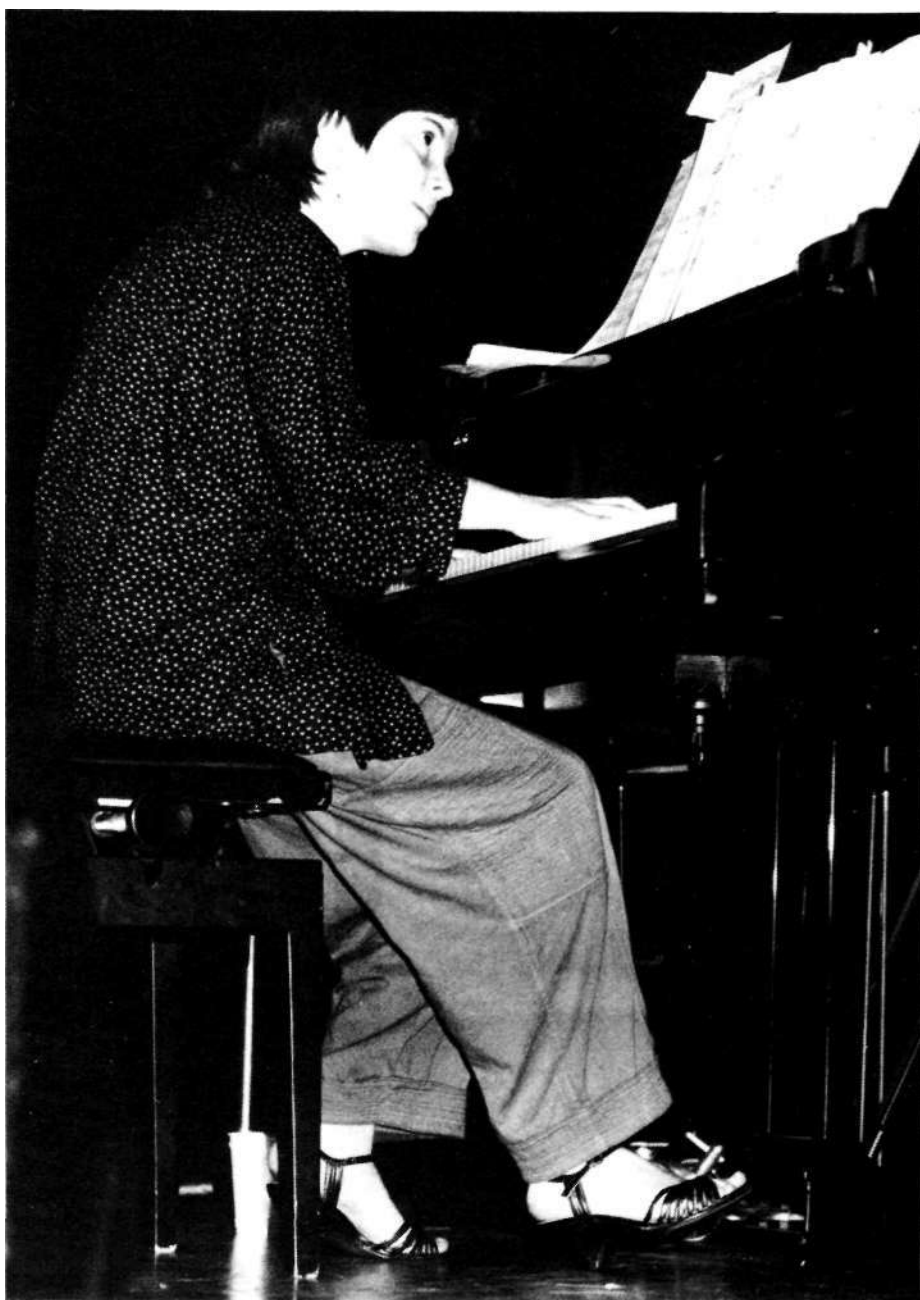
Mit dem Kassler „Siebengeschnetz“ servierte das Kölner Jazz-Haus-Festival ein gepfeffertes Überraschungsmenü. Daß allein ein E-Baß und ein Schlagzeug, einmal aus dem Zaumzeug der Rhythmus-Ochsen entlassen, lang faszinieren können, man hätte es kaum für möglich gehalten, wenn nicht Wietn Wito, E-Baß, und Jojo Mayer, Drums, mit sprühendem Temperament durch aufgemotztes Jazzrock-Terrain gesprengt wären. Frech, gewitzt und handwerklich in großartiger Politur wird

hier mit Tricks und Licks jongliert, so sehr übrigens, daß dieses Duo manch einem europäischen Jazzrock-Kollegen die Blässe ins Gesicht treibt. Natürlich werden musikalische Tiefenforscher beim „Siebengeschnetz“ nicht gerade fündig werden „aber dieses Duo groovt ohne Melodie-Fraktion intensiver, als so manch andere Band mit Bläsern. Und wo sonst noch auf dem Kontinent findet man einen Jazzrock-Schlagzeuger, der so artistisch, druckvoll und differenziert sein Genre beherrscht wie der 21 jährige Schweizer Jojo Mayer? Ein Powerhouse, eine Offenbarung.

Als raffinierter Grenzgänger zwischen Jazz und moderner Konzertmusik präsentierte sich der Italiener Andrea Centazzo

am Soloschlagzeug. Centazzo ist ein Klangbastler, ein Sound-Konstrukteur: helle obertonreiche Beckensounds bevorzugend, schafft er ein Klangkontinuum aus gläsernen, glockenähnlichen Sounds. Fast scheint er in sie hineinkriechen zu wollen, in- und auswendig tastet er sie ab. Bei auskomponierten Stücken allerdings - meist dann, wenn Centazzo gegen ein Tonband anspielt - klopft musikalische Starrheit und übertriebene Statik aufs Schlagzeug.

Mit „Tom The Whom & The Pharaos“, einem Workshopunternehmen aus Kölner und Londoner Jazzern, gab's einen jazz-diplomatischen Auftakt. Zwölf Musiker werfen diesige, verschleierte Klangfarbenschichten zu langen Entwicklungsbö-



Wichtigste neue Stimme im zeitgenössischen Piano-Bereich: Marilyn Crispell

Foto: Hyou Vielz

gen mit dissonanten Spitzen auf. Free-Jazz-Turbulenzen und Kollektivausbrüche zerfasern das Ganze. Am Ende klammert man sich an massive, homophone Sätze, die Intonation bedürfte der Feile, doch gab es interessante Einblicke in die aufstrebende junge englische Szene mit Tim Wells, einem enorm biegsamen Bassisten, und Simon Picard, dem draufgängerischen Tenorsaxophonisten.

Ein Rascheln im Notenwald - schwere Kost vom großen Meister: noch esoterischer, noch artifizierter klettert Anthony Braxton in seinem Quintett durch auskomponiertes, atonales Gestänge. Kein Zweifel: das ist ein neuer Braxton. Geblieben ist die sprunghafte Intervallik, geblieben sind die punktualistisch getupften Motivschleifen. Doch jetzt läßt Braxton seine Mitmusiker die an rhythmischer Komplexität kaum mehr zu steigernden „Themen“ ständig wiederholen, während er darüber improvisiert. Braxton macht nur im atonalen Bereich das, was die Bop-Musiker im tonalen tun: er spielt „Form“, er spielt Chorus. Die Pianistin Marilyn Crispell setzte der unterkühlten Geste Braxtons ein begeisterndes, freitonales Piano entgegen: die wichtigste neue Stimme im zeitgenössischen Piano-Bereich, wie mir scheint. Humorvoll torpedierten die Italiener Guido Mazzon, Trompete, und Mario Schiano, Altsaxophon, den musikalischen Ernst, diverse Showtunes („I can't give you ...“) einschließend sich selbst. Im Grunde persiflierten sie aber ihre eigene Schwäche: die Unfähigkeit nämlich, wirklich „together“, wirklich zusammen zu spielen.

Blendend startete die Kölner Workshopband um den Schlagzeuger und Komponisten Bob Moses. Doch am Ende erwies sich diese Band als ein künstlich aufgeblähter Klangkörper. Moses mag hervorragende Kompositionen für Combos schreiben, auf ein Big-Band-Format übertragen aber kommen sie plötzlich daher wie frisch aus dem Gefrierfach: da fehlt die Bewegungsfreiheit für Solisten, da fehlt jeglicher Raum zum Atmen. „Drümmele Maa“, ein Quartett um den Schlagzeuger Christoph Haberer, geht einen Schritt darüber hinaus, was bis heute in der Perkussionsmusik als melodisch galt. Bei „Drümmele Maa“ scheinen Perkussionsinstrumente zu singen, sie scheinen vokale Qualitäten anzunehmen. So hochmelodisch und reizvoll wie „Drümmele Maa“ hat man noch kein Perkussionsensemble spielen gehört. Stefan Bauer empfahl sich als vielversprechendes Vibraphon-Talent.

Klangbastler, Sound-Konstrukteur: Andrea Centazzo (oben)
Hochmelodisch und reizvoll: Christoph Haberer (Mitte)
Leitete die Kölner Workshopband: Bob Moses (unten)
Fotos: Hyou Vielz



Jazz aktuell

„Transition“ ist ein junges Quartett, das gepflegten Mainstream-Jazz mit den Idealen des freien Jazz auffrischt. Zahm, fast zaghaft begann man, doch steigerten sich Peter Feil, Posaune, Lutz Köllges, Tenorsaxophon, Martin Degener, Baß, und Reinhard Kobialke, Schlagzeug, in einem mitreißenden Shuffle-Stück und einer humorvollen Gospel-Reverenz. Am Schluß verwandelte der Geiger Billy Bang die Aula der Musikhochschule in einen Tanzpalast. An den Bewegungsdrang appelliert Bangs Disco-Gruppe „Forbidden Planet“ mit knackigem Funk, motorischen Rap-Nummern und gestriegelten Pop-Balladen. Von Avantgarde-Geige indes, wie sie Bang ja famos zu vertreten vermag, war hier keine Spur. Bedauerlich ist das schon: Stromlinienförmig und undurchsichtig wie er spielte, ließ Bang die Improvisation in der Abstellkammer. Der vielleicht verblüffendste Aspekt der jungen Kölner Jazzszene ist ihre Lebendigkeit. Jahr für Jahr tauchen - auch beim Jazz-Haus-Festival - neue Namen auf, junge Musiker knüpfen an den Erfahrungen der älteren an. Den Begriff „Verkrustung“ scheint die junge Kölner Szene (noch?) nicht zu kennen.

Günther Huesmann

Neues Jazzleben in Aachen

Jazz Workshop

Thomas Fiedler, pädagogischer Mitarbeiter der VHS Aachen und selbst Jazzgitarrist in der Schule von Eddy Marron hat im November 1984 den zweiten Anlauf genommen, dem Jazzleben in Aachen mit dem 2. Aachener Jazz Workshop (8.-11. November) Auftrieb zu geben. Die dazu eingeladenen Dozenten waren: Albert Mangelsdorff, Posaune, Manfred Schoof, Trompete, Hugo Read, Saxophon, Charles Loos, Klavier, Eddy Marron, Gitarre, Sigi Busch, Bass, Peter Giger, Schlagzeug und Wolfgang Breuer für Theorie, Arrangements und Big Band. Es gab 7 Workshops mit ca. 10 Lernenden je Gruppe, so daß man insgesamt 72 Teilnehmer nachzuweisen hatte. Sehr beachtlich für diesen „2. Versuch“ der Aachener, nachdem sich im vergangenen Jahr lediglich 30, diesmal insgesamt 120 Interessenten gemeldet hatten, so daß Thomas Fiedler auch Absagen erteilen mußte. Wie kam es zu dieser Initiative? Thomas Fiedler kommt aus Köln und ist vertraut mit der dortigen Jazz-Szene, auch ist er befreundet mit Wolfgang Breuer, jenem engagierten Dürener Jazzpianisten, der heute Professor am Aachener Grenzlandinstitut der Musikhochschule Rheinland ist. Beides miteinander verbunden im Kontext der

Aachener VHS und mit dem Bewußtsein, daß die lokale Jazzszene angekurbelt werden muß, läßt den freundlich-bestimmten VHS Dozenten in Aktion treten. Er wirbt für sein Unterfangen und gewinnt mehrere Unterstützer: Die VHS selbst als Organisator und Ort der meisten Veranstaltungen, den Kulturdezernenten der Stadt, Johannes Malms, die EUREGIO Rhein-Maas als Gemeindeverbindung von Aachen, Maastricht, Lüttich, den Belgischen Rundfunk BRF Eupen, den Westdeutschen Rundfunk, direkt vertreten durch Manfred Niehaus. Thomas Fiedler: „Ich wollte diesmal eine überregionale Veranstaltung, überregionale Resonanz, und deshalb brauchte ich Sponsoren sowie populäre Dozenten, z. B. Albert Mangelsdorff, Sigi Busch und Manfred Schoof.“

Auf dem Workshop gab es Instrumentalklassen für Posaune, Trompete, Saxophon, Klavier, Gitarre, Bass und Schlagzeug. „Diese Klassen“, so Fiedler, „stellten keinen Unterricht im eigentlichen Sinn dar, sondern sie sollten vielmehr eine musikalische Standortbestimmung vornehmen: In welchem Stadium meiner musikalischen Reifeentwicklung befinde ich mich gerade, und was kann ich in Zukunft weiterhin trainieren?“ Thomas Fiedler hat vergangenes Jahr auch selbst teilgenommen, um direkten Kontakt mit den Gastdozenten zu haben und das Lernprinzip des Workshops zu testen.

An zwei Vormittagen und einem Nachmittag gab es dann außerdem Theorieseminare zur Harmonielehre und zur Arrangierkunst, außerdem Anleitung in der Entwicklung von Jazz-Combos. Wolfgang Breuer leitete das Big Band Studio, zu dem sich am ersten Abend die Saxophonisten nur „kleckerweise“ einfänden wollten: Nach und nach entpuppte sich der eine oder der andere „Zuhörer“ als Saxophonist, als wenn er erst habe testen wollen, ob er sich auch zu erkennen geben könne. Da das Spielreifespektrum der Lernenden sehr weit gefächert war, mußte Wolfgang Breuer viel Satztraining anbieten, bevor die Big Band als Ganzes zum Klingen kommen konnte. Mir schien, daß alle beteiligten Musiker, die übrigens von überall aus der Bundesrepublik angereist waren, ganz erheblich gefordert wurden und deshalb auch viel lernen konnten, selbst bei einem so leicht klingenden Arrangement wie dem von „Lazy Lion“. Voraussetzung der Teilnahme war übrigens, einigermaßen flüssig vom Blatt spielen zu können.

Für Samstagabend hatte man im Programm ein Dozentenkonzert eingeplant, zu dem die Öffentlichkeit eingeladen war. Ort des Geschehens war in altbewährter Weise das Aachener Audimax, das allerdings nur zu einem Drittel besetzt war. Die Band erschien dann mit ca. 20 Minuten

Verspätung. Es scheint, daß man sich in renommiertem Kreise so etwas leisten kann. Mir gefiel das gar nicht, nicht bei aller Achtung vor den hervorragenden Musikern, die auch erst beim zweiten Stück, der „Old Ballad“ von Manfred Schoof richtig zueinander fanden, zum einen, weil irgendwelche Noten plötzlich verschwunden waren - was sich als eingeplanter Gag erwies -, zum anderen, weil die Verstärkeranlage das Saxophon nicht genügend berücksichtigte. Balladenhaft schön wurde das Thema hintereinander von Posaune, Flügelhorn und Saxophon bearbeitet, dies nach einer dicht gesetzten Einleitung. Hugo Read überzeugte durch Ton- und Laufrkraft. Sein Spiel wirkte trotz hoher technischer Perfektion noch sehr lyrisch. Manfred Schoof spielte auf dem weiten Flügelhorn wie auf einer hyperwendigen Klarinette, und Albert Mangelsdorff schritt wie meist über die Grenzen der Posaunenkunst erheblich hinaus. Auffallend klar fand ich Charles Loos „trotz“ E-Piano, erfrischend Sigi Busch am Baß und Eddy Marron an der Gitarre. Peter Giger war begeistert und stellenweise auch begeisternd, doch für mein Empfinden einfach zu lautstark im Verhältnis zu den drei Bläsern.

Am Sonntagmorgen gab es dann ein Teilnehmerkonzert im „Labyrinth“, einer Aachener Studentenkneipe. Die Combos und die Big Band spielten, was das Zeug hielt. Albert Mangelsdorff hatte eine spezielle Posaunencombo gebildet. Es war schon urgewaltig, 13 Posaunisten auf einen Schlag zu hören. Die Stimmung - und auch die musikalische Qualität - waren so gut, daß die Leute vom „Labyrinth“ jetzt Pläne schmieden, regelmäßig an Sonntagen Jazz anzubieten. Bis weit in den Nachmittag hinein ging dann die anschließende Jam-Session, und viele Teilnehmer konnten sich nur mühsam aufraffen, um den weiten Heimweg anzutreten.

Last not least machte das Workshop Geschehen deutlich, daß Initiativen wie die des 2. Aachener Jazz Workshops notwendiger denn je geworden sind, um das Jazzleben dieser Region anzukurbeln; und man kann ja dazu auch wegen der Grenznahe weiterhin die Niederlande und Belgien mit einbeziehen. Bei dem durchgängigen Erfolg der Veranstaltung wird wohl auch mit einem 3. Aachener Workshop zu rechnen sein. In der Zwischenzeit wird die VHS mittwochs abends ein kleines Jazzpraktikum anbieten, zu dem lokale Musiker auf Absprache mit Thomas Fiedler herzlich eingeladen sind. (Tel. 0 24 03-4 4817).

Am 1. und 2. Juni 1985 soll es einen „Band-Workshop“ geben, der musikalische Probleme, aber auch Fragen der Organisation und der Öffentlichkeitsarbeit von Jazz-Gruppen behandeln wird.

Fats Lumma

Kulturelles Aushängeschild

Jazz Jamboree Warschau

Daß Ray Charles blind ist dürfte bekannt sein. Aber daß er derart mit Blindheit geschlagen ist, um nicht die Augenwischerei von Ronald Reagans angeblicher Friedens- und Sozialpolitik zu erkennen, ist bedauerlich. Zum Abschluß des Jubel-Partei-Tages der Republikaner in Dallas sang er pathetisch und patriotisch „God bless America“. Reagan bringt Segen? Vermutlich beschenkte der alte und neue Mime im Weißen Haus seinen schwarzen Show-Kollegen mit einem Paar leibhaftiger Body Guards. In Warschau hatte Ray Charles nämlich beim Jazz Jamboree 84 zwei mit Walkie-Talkies bewaffnete Leibwächter dabei, einer auf der Bühne, der andere unten - mit stierem Blick ins Publikum - vor der Rampe. Zunächst wurde einmal die Fotografenmeute vertrieben und streng darauf geachtet, daß die Kameras in den Taschen verschwanden. Und ein heimlicher Versuch, aus der zweiten Sitzreihe den Fotoapparat zu zücken, konnte mit einem kräftigen Stoß in den Rücken quitiert werden - von einem bulligen Kollaborateur, der sich unter die Zuschauer gemischt hatte. Selbst Miles Davis, der umjubelte Superstar des vorangegangenen Internationalen Festivals in der polnischen Hauptstadt, entwickelte nicht solche Anti-Knips-Allüren. Ray Charles spulte dagegen sein normales Programm ab und fand kein Wort fürs Auditorium (und für die spezielle geographisch-politische Situation). „Georgia on my mind“, „I can't stop loving you“, „What'd I say“ und so weiter von einem abgecoolten Profi, der die alten Hits immer noch mit einem Flair von Frische erscheinen lassen kann. Namenlos blieben die singenden und tänzelnden Raelets-Damen sowie die grauen Big-Band-Herren. Stets glänzend: die Lackschuhe.

Entgegen den Erwartungen geriet Ray Charles also nicht zum Knüller der Konzerte im „Sala Kongresowa“. Im Komplex von Stalins zuckerstiligem Kulturtempel konnte vielmehr Lester Bowie mit seinem nicht mehr gerade neuen Projekt „From the roots to the source“ den größten Erfolg einheimen. Spielfreude, Action und Power vom Trompeter im Arztkittel und seinen gewichtigen Vokalistinnen verfehlten die emotionale Wirkung nicht. Wie Bowie traten auch die anderen Bands aus den USA jeweils als krönendes Finale der fünf Hauptkonzerte auf. Da präsentierte Cecil Taylor „Music from two Continents“, wobei der amerikanische Pianist zumindest quantitativ über seine europäischen Partner (Hampel, Rava, Stanko, Conny Bauer) dominierte. Mit Ornette Coleman konnte man die zweite Free-Jazz-Kultfigur erle-

ben. Bei Prime Time hatte er Gitarre, E-Baß und Drums jeweils doppelt besetzt - eine lautstarke Vielschichtigkeit.

Weniger überzeugen vermochte - wie eine Woche später in Berlin - die Pianistin Michelle Rosewoman mit der Konstruktion „New Yoruba“. Da war Woody Shaw schon interessanter. Hymnische Modalität und statische Feierlichkeit zelebrierte der Mann mit der Trompete, und Shaw verdingte sich dazu noch als Robot-Dancer in „slow motion“. Ebenfalls skurril gab sich der langgezopfte Posaunist Steve Turre beim Beblasen von Muscheln. Eine lyrische, geheimnisvolle Stimmung tat sich auf. Bassist bei Shaw war Red Mitchell, der auch beeindruckend mit polnischen Musikern kooperierte, den linken Fuß stets gestützt auf eine rote Coca-Cola-Kiste (bei der politischen Zwangsfreundin, der Sowjetunion, besitzt die Konkurrenz Pepsi Cola das Lizenz-Monopol für das braune Zuckerwasser). Einen Soft Rock praktizierte er in dem Ensemble In/Formation des sehr dicht spielenden Pianisten Slawomir Kulpowicz. Als einheimischer Gast gesellte sich zu dieser Gruppe noch der Geiger Krzesimir Debski, der inzwischen als der führende Jazzler Polens gilt und diese Position durch die jüngste Umfrage vom „Jazz Forum“ bestätigt fand. Sein vom Quintett zum Trio abgemagertes Ensemble String Connection wurde zur besten Combo des Landes gewählt. Mit impressionistischen Klanglandschaften und elektronischen Klangtürmen entstand eine zeitgenössische Musik, die ein volles und breites Klangspektrum auf-

wies und Rockrhythmisches als motorisches Fundament besitzt. Als Guest Star fungierte John Blake - und die Lust der beiden Violinisten am Zusammenspiel war offenkundig.

Ein Mitglied von String Connection steuerte beim „Poljazz Festival“, das als Ambiente in drei Kinosälen des Kulturpalastes abgezogen wurde, den bemerkenswertesten Beitrag bei: Baßgitarrist Krzysztof Scieranski. Mit vielen Pedalen, Phaser und viel japanischem Elektrogerät generierte dieser reizvolle polyphone Abläufe. Er trat in einem Programm auf, welches die Jazz-Szene von Krakau zum Inhalt hatte. In einem anderen Lichtspieltheater präsentierten sich Vertreter der Musikakademie von Katowice. Aber meist wärmten die polnischen Jazzler einen stilistischen Einheitsbrei auf: Hard Bop, begründet auf Modalharmonik.

Zurück zum Kongreßsaal. Da waren natürlich traditionsgemäß Gruppen von den sozialistischen Bruderländern zu hören. Nach zehn Jahren kam wieder aus der Sowjetunion der Pianist Leonid Chizhik. Er sagte: „Musikalische Freiheit demonstriere ich, wenn ich mich jeden Stils bedienen kann.“ Diese Mixtur löst bei den Jazz-Fans zuweilen unterschiedliche Resonanz aus, bei seinem Solo-Auftritt beeindruckte er jedoch mit einer technischen Meisterschaft die ganze riesige Halle, als er aus klassischen und folkloristischen Quellen schöpfte. Für Mai 1985 plant Chizhik Konzerte in der Bundesrepublik Deutschland.

Wegen Termenschwierigkeiten reiste aus



Hymnische Modalität und statische Feierlichkeit: Woody Shaw

Foto: Hans Kumpf

Jazz aktuell

der DDR Doppel Moppel nur in halbiertes Besetzung an - ein Duo von Conrad Bauer, Posaune, mit Uwe Kropinsky, Gitarre. Temperamentvoll und furios gebärdete sich das kubanische Arturo Sandoval Sextett, Am agilsten führte sich dabei der trompetende Bandleader, früher Mitglied von Irakere, auf. Sandoval war in die Programmschiene „Que Viva El Jazz“ integriert. Latino-Bezüge gab es ferner bei Latin Lover (Polen/Schweden) und bei Flamenco Inspiration (Polen/Spanien). Polnischen Jazz in Reinkultur lieferten Jaroslaw Smietana Symphonie Sound (das Orchester klingt so wie es heißt), die mit Arrangements und Notenblättern kämpfende Band um den Saxophonisten Jan Ptaszyn Wróblewski, das ziemlich aktionslos bleibende Quintett „Acoustic Action“ sowie das Erfolg versprechende neue Ensemble der beiden profilierten Bandleader Zbigniew Namysłowski (Saxophone) und Jaroslaw Smietana (Gitarre) und die unauffällige Big Band des Trompeters Henryk Majewski.

Das punkige Quartett Basspace wurde mit dem norwegischen Gast Terje Rypdal zum Quintett erweitert. Rypdal war freilich auch mit eigenem Trio zu erleben. Weitere europäische Gruppierungen: das gefeierte United Jazz und Rock Ensemble mit einem hervorragenden Wolfgang Dauner, die farblosen Umbria Jazz All Stars, bei „Air Mail“ mit dem Saxophonisten Wolfgang Puschnig und ohne den Trompeter Bumi Fian ging die Post nicht ab, Schlag-

zeuger Daniel Humair mit den versierten Tenoristen Larry Schneider, Christof Lauer und Tomasz Szukalski. Bieder wirkte nun die holländische Noodband. Das Fehlen der Sängerin Greetje Bijma machte sich deutlich bemerkbar. Als klingende Vertreter von Moers Records fungierte dieses Sextett. Burkhard Hennen hatte zudem Gelegenheit, sein Label in einer Pressekonferenz vor- und Plattencover auszustellen. Die eigens importierten New-Jazz-Scheiben aus Moers wurden danach auch in Plattenläden feilgeboten - für 1600 Zlotys das Stück. Ein Arzt in Warschau konnte sich von seinem Monatslohn genau 7,5 derartiger LPs leisten.

Auch Anthony Braxton war im Moers-Paket enthalten. Er spielte im Club „Remont“. In drei weiteren Lokalisationen gastierten nach den „großen“ Konzerten im Kulturpalast noch Jazz-Formationen. Beim 26. Jamboree gab es somit mehr als siebenzig Programmpunkte. Die Jazzmusik machte da die desolaten wirtschaftlichen Situation des Landes vergessen, immerhin dient das riesige Festival als kulturelles Aushängeschild, und von staatlicher Seite werden Devisen für die westlichen Bands lockergemacht. Ende Oktober beschäftigte man sich, nicht nur in der Volksrepublik Polen, mit dem Schicksal des Priesters Jerzy Popiełuszko. Dies war bei den Jazzveranstaltungen nur ein Gesprächsthema am Rande.

Hans Kumpf + Juliane Sonntag

Europäische Zeitgenossen

Leimgruber/Burri/ Friedman/Allouche

Auf den Notenmappen des Bassisten Bobby Burri und des Saxophonisten Urs Leimgruber steht noch „OM Musik“-OM, das aus östlichen Religions- und Meditationspraktiken stammende Wort, das zum Zauberwort wurde für „Weltmusiker“; für Burri und Leimgruber taugte es, inspiriert durch das Cover der Schallplatte von John Coltrane, zum Namen ihrer Formation der siebziger Jahre, die sich programmatisch der Electric Music und dem Free Jazz verschrieben hatte. Die elektroakustischen Möglichkeiten der siebziger Jahre scheinen ausgereizt zu sein für die beiden Schweizer Musiker, die jetzt wieder dem natürlichen Klang ihrer Instrumente den Vorzug geben, und sie setzen die Tradition der vielen Gruppen und Musiker, die aus der Schweiz stammend, auf der europäischen New-Jazz- und Free-Music-Szene so erfolgreich sind, fort, mit einer sehr geschlossenen Gruppenkonzeption. Da bleibt selbst für den amerikanischen Pianisten Don Friedman viel Raum zur solistischen Entfaltung, wenn auch seine Improvisation mit ihrer harmonischen Orientierung an Swing-Standards ein wenig fremdartig wirken. Fast zu betulich wirkten seine kultivierten Tupfer in dem von Burris Baß mit kaum zu bändigender Motorik und dem dynamisch ausgreifenden Saxophonspiel von Urs Leimgruber bestimmten Klangbild. Urs Leimgruber zollte einmal mehr seinem Coltraneschen Vorbild Tribut, setzte mit statischem, sich immer wieder an einem Ton festblasenden Spiel inmitten rasanter Skalen-Läufe, ausdrucksstarke Akzente. In die zu erwartenden musikalischen Verläufe werden stets spontane Töne und Harmonien eingefügt, es entstand Musik, die vom Augenblick lebte, ihn aber zugleich auch meisterte. Und da erwies sich der Schlagzeuger Joel Allouche wirklich als Talent, als das man den jungen Franzosen bisher einschätzte. Er versteht es vorzüglich Becken und Trommeln mit sensibler Klangerzeugung den musikalischen Talenten dieses Quartetts anzupassen; mit Tablas und Becken durfte er sich auch als Solist vorstellen, begeisterte nahezu beiläufig mit rhythmisch-metrischer Gewandtheit. Da hatten sich vier eigenwillige Solisten-Persönlichkeiten im Berliner „Quasimodo“ getroffen und brachten leuchtende Schlaglichter europäischen zeitgenössischen Jazz-Musizierens.

Lothar Jänichen



Impressionistische Klanglandschaften, elektronische Klangtürme: Krzesimir Debski und John Blake
Foto: Hans Kumpf

Coltrane, Balladen und Blues

Heinz Sauer Quartett

Keine Frage - er zählt zu den Schlüsselfiguren der deutschen Jazzszene: Heinz Sauer, lange Zeit Weggefährte Albert Mangelsdorffs, Mitglied bei Voices und Makaya & The Tsotsis, aufgewachsen mit John Coltrane, Bebop, Blues, Tradition, Free Jazz. Plattenproduzent Horst Lippmann konstatiert in den Liner Notes zu dem Album „Blues After Sunrise“ (übrige Besetzung: Bob Degen, Piano, Carey Bell, Mundharmonika): „Heinz Sauer ist nicht alleine ein exzellenter Tenorist; er gehört nach meiner Überzeugung zu jenen Weltbesten, denen gelang, einen spezifisch-persönlichen Stil und Sound zu entwickeln, unverwechselbar im Vergleich zu anderen Vertretern dieses Instruments. Wichtiger jedoch ist seine Einstellung Musik gegenüber im allgemeinen. Er entzieht sich jeder Etikettierung. Er bleibt sich treu; unwesentlich ob er Jazz interpretiert, Indiomusik aus Südamerika, argentinische Tangos oder - wie hier zum erstmal - erdverbundenen Blues.“ Heinz Sauer rief in sein aktuelles Quartett für Adelhard Roidinger den Bassisten Manfred Bründl, für Joe Nay den Schlagzeuger Thomas Cremer. Der Amerikaner Bob Degen blieb gleichberechtigter Partner und ideenfördernder „Gegenspieler“.

Tenorsaxophonist John Coltrane inspiriert Heinz Sauer offensichtlich auf allen seinen musikalischen Wegen. Stärker, sobald er sich mit Blues und Bluesverwandten beschäftigt (erinnern wir uns: John Coltrane nahm 1960 eine ganze Langspielplatte mit Bluesthemen unterschiedlichster Stimmungen auf); weniger intensiv, sobald er atonale Berührungspunkte sucht. Hier überschreitet er nie die Grenzen des Zumutbaren. Er spielt nicht für eine Clique akademisch gebildeter Theoretiker; er bleibt sich jeden Augenblick der Strömungen bewußt, aus denen sich Jazzmusik ursprünglich mitherauskristallisierte.

Als Albert Mangelsdorff und Heinz Sauer während der sechziger Jahre gemeinsam musizierten, barg ihre Partnerschaft besonderen Reiz: Mangelsdorffs Vorwärtstreben, eher intellektuell ausgerichtet, einerseits; Heinz Sauers Pragmatikermotivität, down-to-earth-motiviert, andererseits. Ähnliches gilt für die Beziehung Bob Degen/Heinz Sauer: Bob Degens elegant fließende Improvisationen, swingend, organisch, unerhört locker, selbstverständlich wie aus einem Guß, stets die passende Akzentuierung am richtigen Platz contra Heinz Sauers provozierende Naturgewalt. Ungeschliffenheit die er nie zu verbergen sucht, sondern trotzig und selbst-

bewußt zur Schau stellt, die aber auch Zartheit und Feingefühl kennt. George Gershwins „Summertime“, das Traditional „Greensleeves“ und die beiden Spirituals „I want to die easy when I die“ und „Deep river“ trugen mit ihren Neuverpackungen diesen stilistischen Eigenarten Rechnung. Billy Strayhorns Ballade „Chelsea Bridge“ und Duke Ellingtons Swingklassiker „It don't mean a thing if it ain't got that swing“ erklangen variantenreich: auf der Höhe des Geschehens, zeitgenössisch modern, trotzdem nahtlos integriert dem Verständnis, das ihrer Geburt Pate stand. John Coltranes Blues „Lonnie's lament“ orientierte sich an der Gedankenwelt seines Erfinders; erwartungsgemäß weit davon entfernt, bereits Er-

zähltes zu wiederholen. Manfred Bründl (er zupfte u. a. samtweicheempfindend als tragende Persönlichkeit in Heinz Sauers lyrisch-selbsterdachtem „Eternal verities“) und Thomas Cremer (er stützte u. a. als Duopartner Heinz Sauers zurückhaltend geführte Free Jazz-Exkurse in Bob Degens geradeaus gestyltem „Children of the night“) zeigten sich dem hohen Standard ihrer Kollegen gewachsen. Sie heizten souverän, trieben voran, ließen keine Sekunde locker.

Heinz Sauers Auftritt im Bamberger Jazzclub bestätigte: Bescheidenheit und Understatement des Künstlers in Ehren; doch drohen die Talente zu verschleiern, die es vorbehaltlos zu entdecken lohnt.

Michael Wangler



Er bleibt sich treu: Heinz Sauer

Foto: Manfred Rinderspacher

Spitzenstars aus Ost und West

XV. Int. Jazz Festival Prag '84

Es begann am 18. Oktober wie immer in der Lucerna-Hall, die von Jazzfreunden schon längst in „Sauna-Hall“ umbenannt wurde, mit einer vitalen Version von Charlie Barnets „Skyliner“ geboten von Gustav Brom und seinem Orchester, dem der erste Set gehörte. Die Band spielte neben Stücken von Barnet und Hefti auch Kompositionen aus der eigenen Brom-Werkstatt. Besonders schöne Beiträge dazu lieferten Josef Audes, Baritonsaxophon, Zdenk Novák, Tenorsaxophon, Mojmir Bärtek, Posaune, Jaromir Hnilicka, Trompete, sowie Milan Vidlák, Keyboards. Dem Stück „Airmail special“ verlieh Helena Blehářova mit ihrem Scatgesang einen besonderen Drive, und der zweite Gast des Ensembles, der berühmte Tenorsaxophonist Georgij Garanjan, spielte ein Stück mit dem Titel „Nonstop“.

Mit der Gruppe Tandem erschienen die ersten ausländischen Musiker des Festivals: Hannes Zerbe, Piano, und Dietrich Unkrodt, Tuba, präsentierten eine ungewöhnliche Folge von Improvisationen in Witold Lutoslawskis „Bucolica“, Zerbes „Calvados“ und in Carla Bley's „Ictus“. Dietrich Unkrodt ist wirklich ein Phänomen auf seinem Instrument. Bulgarien wurde von dem Ljubomir Denev Trio und zwei Gästen, dem Saxophonisten und Flötisten Petko Tomanov und der Sängerin Yaldaz Ibrahimova, repräsentiert. Der Pianist Ljubomir Denev arrangierte nicht nur zu einem Medley zusammengefaßte Gershwin-Melodien, sondern lieferte auch eigene Beiträge. Yaldaz Ibrahimova sang mit großer Aussagekraft und echtem Jazzfeeling. Wie sie „Summertime“ oder „The man I love“ gestaltete, das war schon ein erstrangiges Erlebnis. Ebenfalls aus dem Balkan stammte das folgende Quartett des jugoslawischen Pianisten Vanja Lisak. Die Gruppe bot mit dem Klarinettenisten Vladimir Bolcevic sowie Zvonimir Makar und Vladimir Pankovic kammermusikalischen Swing à la Goodman in eigener Bearbeitung. Diese Botschafter aus dem sonnigen Süden ernteten einen Sturm von Begeisterung. Ihre Musik zeichnete sich durch Charme und Eleganz im Vortrag, durch eine Menge guter Einfälle und exzellente Zusammenarbeit aus. Die letzte Gruppe des Abends, die Cecil Taylor Segments mit ihrer „Music from two continents“, wurde mit Spannung erwartet. Die Musik von Taylors vierteiliger Suite war äußerst frei und löste damit einige Diskussionen aus, wie sie in Prag noch nie zuvor derart heftig geführt worden sind. Solche Super-Avantgarde ist wirklich nicht für je-

des Ohr, doch muß man es den Festival-Organisatoren hoch anrechnen, wenn sie nicht in konventionellen Bahnen steckenbleiben wollen und auch Experimente dieser Art wagen. Mit Taylor kamen die Trompeter Enrico Rava und Tomasz Stanko, ferner Jimmy und Karen Lyons mit Altsaxophon und Fagott, der Tenorsaxophonist Frank Wright, John Tchicai, Altsaxophon, Baßklarinette, Percussion, Gunter Hampel, Flöte, Baßklarinette, William Parker, Bass, und Andres Martinez, Percussion.

Am nächsten Morgen fand im Interhotel Olympic ein Seminar mit drei Referenten statt, die über die Entwicklung und die Eigenständigkeit des tschechischen und des slowakischen Jazz sprachen. Abends konnte gleich zu Beginn eine junge Amateur-Formation ihr Debut an der Lucerna-Bühne geben: die P. Jazz Combo aus Pilsen unter der Leitung des Trompeters Frantisek Kucera. Die jungen Nachwuchskräfte trugen mit viel drive ausschließlich Titel aus eigener Feder vor. Das Eichi Hayashi Quartet vertrat den Jazz im Fernen Osten. Physisch subtil, aber robust im Spiel verdeutlichte sich die Weiterentwicklung der uns vom vergangenen Jazz Festival schon bekannten Pianistin Aki Takase. Hayashis Alto korrespondierte zauberhaft mit Takases Piano und dem Rest der Gruppe, die ausnahmslos Kompositionen von Aki Takase spielte. Das Günter Fischer Sextett aus der DDR wirkte ein wenig kühl und teilweise langweilig, dennoch gab es einige interessante Momente. Das russische Georgij Garanjan Trio, das sich stilistisch zwischen Bird und Cannonball Adderley bewegt, war in sehr guter Form, und das Publikum sparte nicht mit Beifall. Der Bassist ist einer der besten „warhorses of the Soviet jazz scene“. Garanjan glänzte vor allem in „Cherokee“ und „Stardust“.

Kaum hatte die Big Band von Buddy Rich die Bühne betreten, herrschte in der überfüllten Lucerna eine geradezu erdbebenähnliche Atmosphäre. Buddys Spitzenleistung im „West Side Story Medley“ wurde zum märchenhaften Erlebnis. Es stellt sich die Frage, woher der 67jährige Buddy Rich nach vier Infarkten, als „Mr. Drummer Nr. 1“ mit seiner Band 9 Monate im Jahr auf Tournee, diesen unglaublichen Elan und die Ausdauer nimmt. Um Mitternacht folgte Chris Barber mit seinen Leuten, bei denen auch dieses Mal die beiden dienstältesten Kräfte, der Trompeter Pat Halcox und der Klarinettenist Ian Wheeler, nicht fehlten. Die Band überzeugte durch Professionalität, gemäßigte Show und vor allem durch beständige Musizierfreude. Als die Musiker lange nach ein Uhr mit Mützen und großen Trommeln herummarschierten und dazu sangen, fühlte man sich wie im New Orleans der goldenen Zeiten.

Am Samstag trat die zweite Amateurgruppe dieses Jahres, das Trio des begabten französischen Keyboard-Spielers Olivier Hutman aus Paris, mit eigenen Stücken auf. Darauf folgte die Metropolitan Jazz Band in einer ungewöhnlichen Kombination mit der „First Lady of Czechoslovakian Jazz“ Jana Koubová. Meiner Ansicht nach spielte sich zwischen der Combo und der Sängerin nicht viel ab, denn Jana ist modern orientiert. Doch erfüllte sie auch unter diesen Umständen ihre Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit. Heißblütigen Jazz aus Ungarn brachte die Benkő Dixieland Band. Erfahrene Profis, deren Temperament es leicht mit dem der besten schwarzen, traditionellen Bands aufnehmen kann. Ihr Repertoire besteht aus „Oldies but goodies“, und der „Basscat“ von und mit Bassist Sándor Vajda à la Slam Stewart ist eine wahre Delikatesse. Die Titel des Lembit Saarsalu Quintetts aus Tallin sind zu 90% von der Folklore seiner Heimat beeinflusst. Der Saxophonist Saarsalu blies enorm inspiriert bis auf die eine Ausnahme in dem populären „My funny Valentine“.

Als Highlight des Abends kann man wohl den Auftritt der indischen Gäste, dem Vemu Mukunda Quartett, bewerten. Mukunda spielt ein 5000 Jahre altes Instrument, die Vina, seine Partner Keshavan, Anand und Murali begleiteten mit Mridangam, Ghatham und Tamboura. Die Kombination traditioneller indischer Musik mit Jazzeinflüssen gelang ihnen außerordentlich gut. Auch aus der ganz anderen Ecke des Erdballs kam Brillanz mit dem Arthuro Sandoval Orchestra aus Kuba. Sandoval gilt schon heute in der Jazzwelt als „Maynard Ferguson Nr. 2“. Er ist ein universaler Musiker, spielt Trompete, Flügelhorn, Piano, Perkussion und singt. Besonders Michel Legrands „What are you doing the rest of your life?“ und Sandovals „Salute to Dizzy Gillespie“ bezauberten. Unglaubliche Beweglichkeit auch in höchsten Registern, weiche Elastizität in Balladen, das sind Merkmale für Arthuros Vortrag, vor allem aber Lebensfreude, die bei jedem Ton mitklingt. Latein-amerikanische Rhythmen mit Jazz wie zu Chano Pozzos Zeiten, aber jetzt, nach 40 Jahren, von zeitgenössischer Prägung.

Erst nach Mitternacht konnte der Auftritt von Anthony Braxton mit der Pianistin Marilyn Crispell, dem Bassisten John Lindberg und dem Schlagzeuger Gerry Hemingway beginnen. Aus ihrem Repertoire stammte u. a. eine 5teilige Suite. Sicherlich auch dies - wie Cecil Taylor - keine leichte Angelegenheit für alle Zuhörer, besonders nach einem 5stündigen Konzert. Am Finale-Abend, dem Sonntag, spielte zum Auftakt die Big Band „Sovremenik“ aus Moskau unter der Leitung von A. Kroll. Als interessanteste Beiträge sind Bud Poppers „Fingers“, „Viktorina“ von Nikolaj

Levinovski und Juan Tizols „Caravan“, bei dem der Posaunist Vjaceslav Nazarov glänzte, nennenswert. Einige der Titel in dem eigenständigen Repertoire waren stark von der russischen Folklore inspiriert. Sovremenik besteht seit 1970 und gehört zu den führenden Big Bands in der Sowjetunion. Esprit ist der Name einer Amateur-Band, deren 10 Mitglieder aus der slowakischen Hauptstadt Bratislava stammen. Sie spielen unter der Leitung des erfahrenen Schlagzeugers Pavol Kozma ein wenig im Chicagostil, begeisterten aber speziell auch Jazzrock-Fans. Das belgische Duo von Charles Loos und Steve Houben an Piano und Altsaxophon vervollkommnete die bunte Palette der Stile und Länder mit ihren ruhigen, kammermusikalischen Klängen. Einmalig aus Rumänien die Gruppe von Catalin Tircolea, dem einzigen Musiker in der Jazzwelt, der die Panflöte so souverän und vor allem so jazzig beherrscht. Der Sound dieses Quartetts bleibt unvergeßlich. Die polnische Formation String Connection unter der Leitung des Violinisten Krzesimir Debski ist schon allgemein in Jazzkreisen bekannt und wurde entsprechend herzlich begrüßt. Der italienische Pianist Roberto Magris trug solistisch einige Standards vor, wie „The night has a thousand eyes“ und Ellingtons „In a sentimental mood“. Knapp vor Mitternacht baute man die Bühne für den finnischen Drummer Edward Vesala mit seinem ganzen Arsenal auf und danach spielte noch das Star-Trio Escoude-Catherine-Lockwood. Leider konnte ich diese beiden Gruppen nicht mehr hören. Sie bekamen von der Presse Kritiken mit lobenden Superlativen.

Dank der Künstler-Agentur Pragokonzert war auch diese Biennale ein Volltreffer und jedem anderen europäischen Jazzfestival ebenbürtig, mit dem zusätzlichen Vorteil, daß hier nicht nur verschiedene Jazz-Epochen und Stile, sondern auch Spitzen-Formationen aus Ost und West gleichermaßen vorgestellt wurden. Wenn man sagt: „Musik verbindet Nationen“, so tut dies der Jazz in besonderem Maße.

Antonfn Truhläf

Modern Jazz - intensiv und ekstatisch

Serene

Aus Berlin kommt ein Quartett, das auf der deutschen Jazzszene noch für einiges Aufsehen sorgen wird. Serene - nach einer Komposition von Eric Dolphy - haben Johannes Barthelmes, Tenor- und Sopransaxophon, Michael Henning, Piano, Fred Stern, Baß, und Michael Landmesser, Schlagzeug, ihre Gruppe genannt, die sich vor kurzem mit einigen Konzerten im



Bewegt sich im Grenzbereich zwischen tonalem und freiem Jazz: Serene

Foto: Manfred Rinderspacher

Rhein/Neckar-Raum vorgestellt und beim Publikum für helle Begeisterung gesorgt hat.

Die Gruppe - sie macht damit ihrem Namen alle Ehre - bewegt sich im Grenzbereich zwischen tonalem und freiem Jazz. In aufregender Weise verbinden die vier Musiker Elemente aus beiden Bereichen: da findet die Klangästhetik des Free Jazz mit kreischenden Überblaseffekten Eingang in harmonisch gebundene Improvisationen, ebenso beruhen aber auch die freien Improvisationen auf dem traditionellen Gestaltungsmoment motivischer Variation.

Johannes Barthelmes treibt die Musik mit bohrenden Saxophonspiralen in immer neue Höhen, jagt in wilden Parforce-Ritten durch die Harmoniestrukturen und steigert die Intensität manchmal bis an die Grenze zur Raserei. Selbst der mit brennender Leidenschaft gespielte Blues wird ihm zum Vehikel für ungestümes Suchen und Forschen, das fast bis zur Auflösung und Sprengung der Form führt. Mehr in die Breite ergeht sich dagegen Pianist Michael Henning, der mit einer Vorliebe für dissonante Zwischenklänge die von den Saxophonvorstößen nur gestreifte Umgebung erkundet. Perkussive Baßakkorde dienen dabei als Fixpunkte für wogende Improvisationslinien in den Höhenlagen. Mit Fred Stern hat die Gruppe einen Bassisten gefunden, wie man ihn sich für modernen Jazz wünscht: ungemein treibend und drängend in der Begleitung, nachdenklich monologisierend in den Solopassagen. Dynamisch und mit einem Gespür für spannungsreiche Schlagfolgen trommelt Michael Landmesser, der im freien Zusammenspiel förmlich zu explodieren vermag.

Einen weiten Bogen schlagen Serene mit ihrem Repertoire: von den vertrackten

Tempowechseln in der Mingus-Nummer „Fables of Faubus“ bis zu Coltranes modalem „Afro blue“, wo Henning durch monotone Motivwiederholungen eine hypnotische Spannung erzeugt. Überraschend aber sind die erstklassigen Eigenkompositionen der Band: welch ein geniales Stück ist etwa „Zwölf Sprossen auf der Jakobsleiter“ mit seinen wahnwitzig schnellen Akkordfolgen, durch die Henning und Barthelmes nach oben hetzen. Von Barthelmes stammt die Calypsonummer „Carl Ypsilon“ mit seinen Bop- und Free-Passagen und den Timbales-Schlägen, die Landmesser auf seinem Drumset spielt. Es gibt noch viele solcher selbstgezogener Perlen, etwa die Bearbeitung eines mittelalterlichen Chorals oder ein Stück, in dem der Blues Tango tanzen lernt.

Höhepunkte der Serene-Konzerte werden aber immer dann erreicht, wenn die Gruppe in Momenten höchster Ekstase plötzlich zu einer überindividuellen Einheit verschmilzt, wie sie in dieser Geschlossenheit nur durch intensive, schweißtreibende Anstrengung zu erreichen ist. Da fällt dann auch die Kluft zwischen Musiker und Publikum, alle haben teil an einem kollektiv Gemeinsamen. Die Musik ist dann nur noch Ausdruck eines gesteigerten Augenblickempfindens, der Augenblick wird ausgeweitet und zum zeitlosen Erlebnis. - Das sind Stimmungen, wie sie wohl nur der Jazz, hervorragender Jazz, erzeugen kann.

Mit Serene stellte sich - für alle unerwartet, weil kaum einer die Band kannte - eine Gruppe vor, die hervorragenden Jazz spielt. Dies ist eines der hoffnungsvollsten und talentiertesten Ensembles in unserem Land. Keine Frage: man wird noch hören von Serene!

Georg Spindler

Jazz News

Der 14. Internationale Wettbewerb für Jazzkompositionen ist jetzt von der Academie de Musique Prince Rainier III in Monaco ausgeschrieben. Der Wettbewerb steht allen Komponisten offen, allerdings dürfen nur bisher unveröffentlichte Stücke bis zum 28. Februar eingereicht werden. Ausgeschrieben sind drei Preise in Höhe von 6000, 4000 bzw. 2000 francs. Unter den bisherigen Preisträgern waren aus Deutschland Peter Herbolzheimer und Lajos Dudas. Kontakt: Secretariat du Concours International de Composition de Themes de Jazz, Academie de Musique Prince Rainier III, 17, Rue Princesse Florestine, Principality of Monaco.

Jo Rickfelder veröffentlicht demnächst unter dem Titel „Strömung“ bei Autogram Records seine erste Soloplatte. Der Gitarrist nahm die LP im Multi-Playback-Verfahren auf und ließ sich bei zwei Stücken von dem Schlagzeuger Ben Bönniger begleiten. Rickfelder arbeitet derzeit mit seinen beiden Gruppen Callas, zu der der Gitarrist Uwe Ziegler und der Saxophonist Roland Schmitt gehören, und Quatre Portes, dem Acoustic New Jazz Quartett mit Lars Motel, Trompete, Flügelhorn, Jürgen Knautz, Bass, und Ben Bönniger, Schlagzeug. Kontakt: Jo Rickfelder, Am Mittelhafen 23/24, 4400 Münster, Tel. 02 51/6 02 86.

Carla Bley stellte die Vertonung des Malcolm Lowry Gedichtes „For under the vulcano“ am 22. November bei der Veranstaltung „Lyrics“ im historischen Spiegelzelt auf dem Domplatz in Köln vor. Mit der Pianistin spielten dabei Rainer Brüninghaus, Jack Bruce und Steve Swallow. Bei der Veranstaltung, die vom Westdeutschen Fernsehen aufgezeichnet wurde, las auch Ernst Jandl aus seinen Werken und Manfred Schoof untermalte diesen Vortrag musikalisch.

Peter Zisler geht mit seiner neuformierten Group, zu der Klaus Marquart, Violine, Bernd Bauer, Alt-, Tenorsaxophon und Baßklarinette, Gypsy Geiger, Bass, und Gerhart Ziegler, Schlagzeug, gehören, im März wieder auf Tournee. Kontakt: Peter Zisler, Bronniesenweg 18, 7062 Rudersberg, Tel. 0 71 83/27 50.

Zbigniew Namyslowski und Jaroslaw Smietana haben eine gemeinsame Gruppe gegründet, zu der noch der Bassist Jan Cichy und der Schlagzeuger Jacek Pelc gehören. Das Quartett geht Ende März auf eine zweiwöchige Tournee. Kontakt: Martin Wanner, Tel. 0 71 71/6 56 65.

Subway live **Jazz aus Köln** heißt die neue Sendereihe im 3. Programm des WDR-Fernsehens, bei der während des Winterhalbjahres einmal monatlich, jeweils an einem Donnerstag, für eine Stunde live aus dem Subway in Köln ausgestrahlt wird. Der nächste Termin ist am 10. Januar 1985 um 23.00 Uhr mit dem Philip Catherine-Christian Escoude-Didier Lockwood-Trio.

Das Larry Blackshere Trio mit Larry Blackshere, Vibraphon, James Kervin, Kontrabaß, und James Reynolds, Schlagzeug, wird im Mai und Juni wieder auf Europagastspielreise sein. Kontakt: Dietlinde Gogl, Am Judenbroich 16, 5020 Frechen, Tel. 0 22 34/1 51 48.

Jochen Schrupf und Carol Knauber nahmen im Dezember in Dortmund ihre erste gemeinsame Platte auf. Die beiden Gitarristen zogen dafür noch die Sängerin Martina Wille, den Saxophonisten Klaus Dapper und den Keyboardspieler Heinz Frentrop hinzu. Schrupf und Knauber werden auch in Zukunft mit Martina Wille gemeinsam auftreten. Kontakt: Saguitarius Music, Jochen Schrupf, Oskarweg 44, 4600 Dortmund 18, Tel. 02 31/31 01 95.

Arbeitskreis Jazzpädagogik gegründet

Anfang November wurde von der Jazzmusikerinitiative Hannover in den Räumen des Landesmusikrates Niedersachsen der Arbeitskreis Jazzpädagogik gegründet. Er setzt sich zusammen aus Vertretern der Musikschulen, Musikhochschulen, Initiativen, Musikgemeinschaften und sonstigen Institutionen, die im Bereich des Jazz pädagogisch arbeiten. Zu den vorrangigen Zielen des Arbeitskreises gehören die bessere Koordination der Unterrichts- und Kursan-

Banff Jazz Workshop in Kanada

Für den Banff Jazz Workshop, der vom 15. Juli bis 9. August durchgeführt wird, konnten zwei neue Dozenten gewonnen werden: der Pianist und Komponist Cecil Taylor und der Gründer der Plattenfirma ECM Manfred Eicher. Zudem unterrichten beim Workshop, der von David Holland geleitet wird: John Abercrombie, Gitarre, Jay Clayton, Gesang, Steve Coleman, Saxophone, Julian Priester, Posaune, Marvin „Smitty“ Smith, Percussion, Don Thompson, Kla-

Kixx-No Wave-Noise Trio aus Oldenburg ist im Januar und Februar wieder in Deutschland unterwegs. Der Trompeter der Gruppe, Lars Rudolph, kam kürzlich von einer 8wöchigen USA- und Kanada-Tournee zurück, bei der er u. a. mit John Zorn, David Williams, LaDonna Smith, Elliott Sharpe und Jack Wright spielte und beim ersten Free Music Festival in Philadelphia auftrat. Kontakt: Lars Rudolph, Breslauerstr. 66, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/20 38 10.

Singing Drums, das Percussions-Ensemble mit Pierre Favre, Nana Vasconcelos, Fredy Studer und Paul Motian, wird vom 15. April bis 15. Mai auf Tournee gehen. Kontakt für Deutschland: W. Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

Geschichte und Theorie des Jazz heißt ein Kurs, der von der Volkshochschule Langen veranstaltet wird und im Januar beginnt. Er endet mit einem Konzert am 10. März in der Stadthalle Langen, bei dem unter dem Titel „History of Jazz - from Blues to Swing“ die Barrelhouse Jazzband und Louisiana Red mitwirken. Referent des Kurses ist Dieter Nentwig. Kontakt: VHS Langen, Tel. 0 61 03/20 31 20.

Jasper van't Hof plant für den Juni eine Tournee mit dem Gitarristen Philip Catherine und dem Schlagzeuger Billy Cobham. Der Keyboardspieler wird außer Konzerten mit Bo Stief und Jon Christensen auch als Solist am Flügel und Synthesizer auftreten. Kontakt: W. Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

Ein **regelmäßiges Jazzprogramm** sendet Radio Dreyeckland seit Oktober 1984 jeweils montags zwischen 16.00 und 17.00 Uhr auf UKW 101,7 Megahertz. Radio Dreyeckland hat seinen Sitz im Elsaß, sendet 5 Stunden täglich und kann zwischen Lörrach und Karlsruhe bis zur schwäbischen Alb empfangen werden. In der Sendung gibt es Jazz aller Stilrichtungen mit Schwerpunkt auf Modern Jazz, Raritäten für Spezialisten und Berichte über Aktivitäten aus der Region. Kontakt: Radio Dreyeckland, Habsburgerstr. 9, 7800 Freiburg.

The Dirty Dozen Brass Band aus New Orleans wird vom 5.-12. Juli auf Deutschlandtournee sein. Kontakt: Dieter Nentwig, Tauusstr. 44, 6457 Maintal 2, Tel. 0 61 09/610 48.

Balance, ein Quartett vom Niederrhein, das zeitgenössischen Jazz bietet, spielt seit einiger Zeit in folgender Besetzung: Dieter Hermes, Sopran-, Altsaxophon, Bassklarinette, Christoph Eidens, Vibraphon, Norbert Hotz, Kontrabaß, und Thomas Alkir, Schlagzeug. Kontakt: Dieter Hermes, Am Domacker 76, 4130 Moers, Tel. 0 2841/311 84.

Das 7. Jazzfestival Münster soll im Juni 1985 als Freiluftveranstaltung durchgeführt werden und die Schwerpunkte auf Gospel & Spiritual im neuen Jazz sowie Keyboards setzen. Kontakt: Frank Schraven, Hansaring 35, 4400 Münster, Tel. 02 51/66 48 28.

Broadcast Music Inc., international music licensing organization, vergab kürzlich im Copacabana 219 „jazz pioneer awards.“ BMI plant in naher Zukunft ein Jazz-Archiv einzurichten, das jungen Musikern, und Musikinteressierten offenstehen soll. Zu diesem Zweck stiftete Lionel Hampton bereits eine Menge Notenmaterial.

Overtone, das Jazztrio mit Chris Beier, Klavier, Rainer Glas, Baß, und Rudi Roth, Schlagzeug, nimmt im März im Anschluß an die Quartett-Tournee mit dem Saxophonisten Leszek Zadlo die zweite Platte auf. Im September und Oktober geht Overtone zusammen mit dem Posaunisten Michael „Doc“ Trieweller auf Gastspielreise. Danach folgt die Tournee mit dem 16köpfigen Overtone Orchestra, zu dem u. a. Toto Blanke und Tony Lakatos gehören. Kontakt: Workshop Records, Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 09131/99 28 25.

Ein Reprint von „**Jazz erzählt**“ von Nat Shapiro/Nat Hentoff erschien kürzlich bei Jas Publikationen, Frankfurt. Preis DM 42,-, Broschur, 464 Seiten.

Dick Wellstood plant von Mitte Februar bis Mitte März 1985 wieder eine Deutschlandtournee. Kontakt: Klaus Pehl, Leerbachstr. 113, 6000 Frankfurt 1, Tel. 0 69/59 56 72.

5 Jazzkurse Burghausen im Februar

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen führt vom 22. bis 24. Februar fünf Jazzkurse durch. Es sind dies:

204. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 32 für Gitarre**, vor allem für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Anschlag, Akkorde, Themen, Improvisation. Dozenten: Wolfgang Ruß; Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

205. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 4 für Saxophon**, vor allem für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Instrument einschließlich Bearbeitung von Blättern, Ansatz, Tonleitern/Akkorde, Übungen im Zusammenspiel, Improvisation, Geschichte des Saxophons im Jazz. Dozent: Joe Viera.

206. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 21 für Jazztanz**, vor allem für Fortgeschrittene. Unterrichtsprogramm: Polyzentrik, Erleben von Schrittkombinationen, Umsetzen eines Musikstücks in Tanz. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

207. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 10 für Gesang** (Chor), Notenkenntnisse sind Voraussetzung, Blattsingen ist erwünscht. Das Hauptgewicht des Kurses liegt auf der Arbeit in einem Chor. Unterrichtsprogramm: Atemtechnik, Stimmbildung, Blues, Seat, Textgesang, neue Techniken. Dozenten: Axel Prasuhn, Gesang, Joe Viera, Geschichte des Gesangs im Jazz.

208. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 30 für Perkussion**, für alle, die am Spiel von Perkussionsinstrumenten interessiert sind. Unterrichtsprogramm: Jazz-Rhythmen, lateinamerikanische und afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation, Schallplattenbeispiele. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Theorie, Geschichte, Hörbeispiele. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr von DM 50,- pro Kurs auf das Konto Nr. 47 716 BLZ 710 930 00 (H. Viert!) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Consortium wählten der in Zürich ansässige Schlagzeuger Billy Cobham und der in Stuttgart beim Erwin Lehn Orchester tätige Trompeter Johannes Faber als Name für ihre gemeinsame Gruppe. Zu diesem Quintett gehören noch der Pianist Jörg Reiter, der Saxophonist Christof Lauer und der Bassist Dave King. Consortium wird Anfang Januar in Stuttgart eine Platte für Mood Records aufnehmen und am 11. Januar beim Treffpunkt Jazz des Süddeutschen Rundfunks im „Jubez“ in Karlsruhe auftreten. Die Gruppe wird im Juni und Juli auf Tournee gehen. Kontakt: Johannes Faber, Bahnhofstr. 11, 7060 Schorndorf-Weiler, Tel. 0 71 81/7 40 62.

Der Film „**Art Blakey und die Jazz Messengers**“, der von Joe Viera und Rainer Standke konzipiert wurde, wird anlässlich der Eröffnung des 203. Jazzkurses Burghausen am 2. Januar um 14 Uhr in der Aula des Mautnerschlosses in Burghausen vom Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht gezeigt. Dieser 20minütige Film wurde im März 1984 bei der 15. Internationalen Jazz-Woche aufgenommen und ist vor allem für den Musikunterricht an Schulen gedacht. Er enthält auch ein Interview mit dem Schlagzeuger. Ab Sommer 1985 wird der Film bei den Stadt- und Kreisbildstellen auszuleihen sein. Kontakt: Institut für Film und Bild, Abteilung 1, Postfach 260, 8022 Grünwald.

Beim **Jazz Photo '84** Wettbewerb, der hauptsächlich von der polnischen Kulturorganisation gesponsert wird, wurde die aus Heilbronn stammende, in Paris lebende Irgard Pozorski dritte Preisträgerin. Ihre Fotoserie über das französische Saxophonorchester Urban Sax wurde ausgezeichnet.

Swiss Jazz Pool ist der Name einer kollektiv von Irene Schweizer, Urs Blöchliger und George Gruntz geleiteten Vereinigung führender Schweizer Jazzmusiker, die auch förderungswürdigen Nachwuchs miteinbezieht. Zu den Gründungsmitgliedern des Pool zählen Franco Ambrosetti, Urs Blöchliger, Daniel Bourquin, Isla Eckinger, Pierre Favre, Leon Francioli, George Gruntz, Hans Kennel, Andy Scherrer, Irene Schweizer, Fredy Studer und Stephan Wittwer. Ihr Ziel ist es, ein Konzertprogramm zu gestalten, das international interessierten Veranstaltern angeboten wird. Eine erste Arbeitsperiode findet im März statt, mit einer Direktübertragung des ersten Konzerts durch das DRS Fernsehen und anschließenden Konzerten, so am 24. März in Paris. Kontakt: Maria Zehender, Zwinglistr. 35, CH-8004 Zürich. Beim **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** wurden unter „Jazz“ in der Vierteljahresliste 4/84 folgende Platten aufgelistet: John Abercrombie „Night“, ECM, Ed Hall und Teddy Wilson „Two of a kind“, Commodore, Carmen McRae „Your're lookin' at me“, Concord, Oscar Peterson Quartett „A tribute to my friends“, Pablo.

The most happy piano ist der Titel des Erroll Garner Buches, das von James M. Doran verfaßt wurde und vom Institute of Jazz Studies der Rutgers Universität herausgegeben wurde. Das Buch enthält 40 Gespräche mit Begleitmusikern, Freunden und Familienangehörigen des Pianisten, sowie eine Diskographie mit über 1200 Platten aus 18 Ländern. Das Institute of Jazz Studies hat bisher die Jazzbücher „Benny Carter - A Life in American Music“ und Art Tatum „A Guide to his Recorded Music“ vorgelegt. In Vorbereitung ist ein James P. Johnson Band, sowie The Piano Player's Jazz Handbook. Das **8. Invitational High School Vocal Jazz Ensemble Festival** findet vom 8.-9. März an der University of Northern Colorado statt. Das Programm umfaßt Clinics, die von Anne Marie Moss und Roberta Davis geleitet werden, sowie Konzerte mit dem High School Vocal Jazz Ensemble, den Teilnehmern und Dozenten. Kontakt: University of Northern Colorado, Jazz Studies Program Gene Aitken, Director Greeley, Colorado 80639 USA. Eine neue Konzertreihe **Kirchenorgel & Jazz** findet im Februar und Mai in einigen Städten Nordrhein-Westfalens statt. Dabei soll die Verbindung zwischen Kirchenorgel und improvisierter Jazzmusik gezeigt werden. Im Programm sind u. a. John Tchicai, Hans-Günther Wauer, Fred van Hove und das Trio Becker/Köppen/Moschner. Kontakt: Ulli Blobel, Nützenberger Str. 91, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/30 92 84. Der **Jazzclub Karlsruhe** verlegt im Januar sein Domizil in das Jugend- und Begegnungszentrum (Jubez) am Kronenplatz 1 in Karlsruhe und begibt sich mit diesem Wechsel unter städtische Obhut. Die Räumlichkeiten schließen auch eine Cafeteria mit ein, die die Möglichkeit zur Kommunikation bietet. Der Club veranstaltet jeweils donnerstags und samstags Konzerte. Kontakt: Jazzclub Karlsruhe e. V. Postfach 34 71, 7500 Karlsruhe 1.



Gründete mit Johannes Faber und Jörg Reiter die Gruppe Consortium: **Billy Cobham**
Foto: Manfred Rinderspacher

Jazz- und Big Band Workshops

Advance Music wird ab Ostermontag eine Reihe von Jazz-, Arranging und Big Band Workshops mit namhaften Musikern veranstalten. David Liebman und Richard Beirach bestreiten vom 8.-12. April einen Jazz Combo Workshop für Fortgeschrittene, Slide Hampton, Bobby Burgess, Sal Nistico, Jo-

hannes Faber und Bill Dobbins vom 8.-13. April einen Big Band Workshop, Bill Dobbins leitet den Arranging Workshop vom 8.-13. April. Zudem gibt es vom 8.-13. April noch ein Seminar für Big Band Leiter. Kontakt: Advance music, z. Hd. Hans Gruber, Stadlanggasse 9, 7407 Rottenburg, Tel. 0 74 72/18 32.

Ruhr Jazz e. V. nennt sich ein Verein zur Förderung zeitgenössischer Jazzmusik, der von Georg Grawe, Theo Jörgensmann, Heinz Becker, Peter Kowald und Peter Brötzmann ins Leben gerufen wurde. Diese Selbsthilfeorganisation will Festivals, Workshops, Konzerte u. a. Veranstaltungen in Bochum, Esser, Herne, Mülheim und Wuppertal durchführen. Kontakt: 02 02/30 92 84.

A hymn for world peace, eine Komposition der beiden ehemaligen Berklee College of Music Absolventen K. Tyrone Jefferson und Françoise Lancreot, wurde kürzlich auf Guadeloupe uraufgeführt. Das Werk wurde bei seiner Uraufführung gefilmt und auf Videoband aufgenommen von A. J. U. Communications in Verbindung mit dem French National Television.

Bestverkaufte Jazz-LPs sind derzeit nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift *Billboard* in den USA: 1. Wynton Marsalis „Hot house of flowers“, 2. Pat Metheny Group „First circle“, 3. Spyro Gyra „Access all areas“, 4. Dave Grusin „Night lines“, 5. Miles Davis „Decoy“, 6. David Sanborn „Backstreet“, 7. Earl Klugh „Night songs“, 8. Graver Washington Jr. „Inside moves“, 9. Sadao Watanabe „Rendezvous“, 10. George Winston „Autumn“.

Ein **Podienprogramm zur Förderung des Jazz** wird der Landesmusikrat Niedersachsen in Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst in diesem Jahr veranstalten. Dabei sollen professionellen niedersächsischen Jazzmusikern Mindestgagen bei Konzerten in diesem Bundesland garantiert werden. Informationen: Landesmusikrat Niedersachsen, z. Hd. Manfred Sauga, Auf dem Lärchenberger 14 c. 3000 Hannover.

Jazz News

WIE!? heißt eine Gruppe der Koperative New Jazz Wiesbaden mit Eberhard Emmel, Saxophone, Percussion, Ulrich Philipp, Baß, und Wolfgang Schliemann, Schlagzeug, Percussion. Zu diesem Wiesbadener Improvisationsensemble gesellen sich bisweilen Gäste der Wiesbadener Musikerinitiative. Kontakt: Eberhard Emmel, Lehrstr. 33, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/5 93 74.

Das Toshiko Akiyoshi **New York Jazz Orchestra** hat im Jazzclub „Lush life“ jetzt für jeweils montags ein Domizil gefunden. Hauptsoolist der Band ist Lew Tabackin. George Kelly, 71 jähriger amerikanischer Tenorsaxophonist, der durch seine Arbeit mit den Savoy Sultans bekannt wurde und sich im vergangenen Herbst auch bei den Rems-Murr-Jazztagen vorstellte, nahm seine erste Platte unter eigenem Namen auf. Sie erschien auf Stash unter dem Titel „George Kelly plays the music of Don Redman“. Kelly ist derzeit auch als Schauspieler und Musiker in dem Film „Moscow on the Hudson“ zu sehen und zu hören.

Miles Davis und **Dee Dee Bridgewater** mit ihrem Trio gehen im Februar und März auf Europatournee. Buchung für Deutschland über: Contact-LiB, Lisa Boulton, Adlerring 7, 7730 VS-Villingen, Tel. 0 77 21/6 22 63.

Art Hodes wird sich vom 12. bis 21. März und vom 1. bis 3. April wieder einmal in Deutschland vorstellen. Kontakt: Concert Büro Rolf Schubert, Karl-Korn-Str. 2, 5000 Köln 1, Tel. 0221/32 27 29.

Palace Court ist der Name eines neuen Jazzclubs in Los Angeles, der 120 Sitzplätze hat. Bisher traten dort schon auf: Harold Land, Joe Farrell, Eddie Harris und Freddie Hubbard.

Eine **Bill Evans Diskographie** hat Peter H. Larsen unter dem Titel „Turn on the stars“ vorgelegt. Sie umfaßt 128 Seiten im DIN A5 Format und ist zum Preis von 11 Dollar erhältlich von Peter H. Larsen, 41 Lyngskraenten, DK 2840 Holte, Dänemark.

Billy Taylor gastierte kürzlich während der New York Week in Madrid. Der Pianist gab zwei Konzerte im städtischen Kulturzentrum der spanischen Hauptstadt.

Peter Brötzmann stellt für Tourneen im Januar und März ein Trio mit Albert Mangelsdorff und Han Bennink zusammen. Mit Peter Kowald wird sich Brötzmann am 18. Februar in einem von deutschen Jazzmusikern organisierten Konzert in der New Yorker Carnegie Hall vorstellen. Der Abend wird vom Goethe-Institut unterstützt. Mit Brötzmann spielen der Bassist William Parker und der Schlagzeuger Milford Graves, mit Kowald David S. Ware und Beaver Harris. Tickets incl. Flug für dieses New Yorker Konzert sind zum Preis von DM 1050,- unter der Telefonnummer 02 02/30 92 84 zu bestellen. Kontakt: Ulli Blobel, Nützenberger Str. 9 a, 5600 Wuppertal 1.

Harry Tavitian hielt sich im November im süddeutschen Raum auf. Der rumänische Pianist spielte in Stuttgart ein auf armenischer Folklore basierendes Stück ein, das - zusammen mit Stücken seiner Avantgardeformation Creativ - im Februar bei Leo Records, London, erscheinen wird. Zudem führte Tavitian mit dem Klarinettenisten Hans Kumpf eine Studio-Session durch.

Das **Kemper-Oelemann Duo** wird im April eine Deutschlandtournee unternehmen. Ralf Kemper wird dabei hauptsächlich Synthesizer und Christian Oelemann Piano spielen. Das Duo wird beim Abschlußkonzert der Gastspielreise, das in der Wuppertaler Börse stattfindet, eine Live-Platte aufnehmen. Kontakt: Christian Oelemann, Werth 56, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/55 44 41.

Theo Jörgensmann wird im März mit Paul McCandless und Barre Phillips auf Europatournee gehen. Kontakt: Ulli Blobel, Nützenberger Str. 9 a, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/30 92 84.

Max Roach schrieb und arrangierte die Musik zu drei Bühnenstücken von Sam Shepard, die im La Mama Theater in New York aufgeführt wurden. Es sind dies „Suicide in Bb“, „Angel city“ und „Back bog beast bait“.

Abbey Rader hat seine Gruppe Right Time neu besetzt. Mit dem in der Bundesrepublik Deutschland lebenden amerikanischen Schlagzeuger spielen nun Ken Simons und George Bishop, Saxophone, Klarinetten, Flöten, und der Bassist Gert Zimanowsky. Rader bezieht mitunter auch eigene Texte in die New Jazz orientierte Musik mit ein. Als Gastsolist arbeitet bisweilen der Trompeter Marc Levin mit Right Time. Kontakt: Eberhard Emmel, Lehrstr. 33, 6200 Wiesbaden, Tel. 061 21/5 93 74.

Das **Günther Klatt Quintett** ist vom 15. April bis 11. Mai sowie vom 20. bis 27. Mai wieder auf Tournee. Der in München lebende Tenorsaxophonist Klatt geht mit Jürgen Wuchner, Baß, und Andreas Krieger, Schlagzeug, nach seinem vierwöchigen Athen-Gastspiel Ende Februar in Deutschland auf Konzertreise. Kontakt: Andreas Krieger, Preysingstr. 22, 8000 München 80, Tel. 0 89/ 48 61 55.

Seventh Avenue South, die Wuppertaler Modern Jazz Group, die aus dem Keyboardspieler Christian Oelemann, dem Bassisten Christoph Filier und dem Schlagzeuger Peter Henschel besteht, arbeitet jetzt mit dem Düsseldorfer Saxophonisten und Flötisten Johannes Seidemann zusammen. Das Quartett tritt im Januar in Bielefeld, Braunschweig, Köln, Iserlohn und Remscheid und im Februar im süddeutschen Raum und in der Schweiz auf. Kontakt: Modern Jazz Music, Christian Oelemann, Werth 58, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/55 44 41.

Vic Dickenson starb am 16. November im Alter von 78 Jahren in New York an Krebs. Der Posunist, der schon in den 20er Jahren auf die Szene kam, wurde in den 30er Jahren berühmt. Er arbeitete mit Claude Hopkins, Count Basie, Benny Carter, Hot Lips Page, Sidney Bechet, Eddie Heywood, Red Allen, Bobby Hackett und der World's Greatest Jazzband. Dickenson war einer der großen Individualisten der Jazz-Posaune, der auch zahlreiche Plattenaufnahmen z. T. unter seinem Namen machte.

Billy Eckstine hat bei Kimbo Records unter dem Titel „I am a Singer“ eine Platte vorgelegt. Der Vokalist wird dabei u. a. von Toots Thielemans begleitet. Die **Boogie Woogie Company**, die von 1964-1980 bestanden hat, gibt am 16. Februar in der Ölmühle von Langen (Frankfurt) ein Reunion-Konzert. Es spielt die Originalbesetzung mit dem Pianisten Leo von Knobelsdorff, dem Gitarristen Ali Claudi, dem Bassisten Heinz Grah und dem Schlagzeuger Kalle Hoffmeister.

Podium Jam Session

Thema: **Über die Situation der Jazz-Fans in der DDR** (JP 12/84, S. 35)

Mit Genugtuung habe ich den Artikel zur Situation der Jazz-Fans in der DDR aufgenommen. Von den Bedingungen unter denen Jazzfreunde in der DDR leben, macht man sich hierzulande oft keine rechte Vorstellung. Da ist es begrüßenswert, daß diese Thematik im Jazz Podium zur Sprache kommt.

Da ich selbst einen Tauschpartner und Freund im „anderen“ Teil Deutschlands gefunden habe und zwischenzeitlich zweimal DDR-Luft schnuppern konnte, glaube ich zu wissen, wovon ich rede. Für begehrte Westpressungen, die bei uns oft zu Billigpreisen im „cut-out“ verküpert werden, blättern Jazzfreunde in der DDR nicht selten 120 Mark (Ost) auf den Tisch (Schwarzmarkt). Auch scheuen sie nicht vor Reisen quer durch die Republik und zurück, um sich die eine oder andere Scheibe in polnischen, ungarischen oder tschechischen Informationszentren zu ergattern (Preis pro LP 16,10 M; für eine DLP 32,20 M).

Der eigentliche Grund meines Leserbriefs ist jedoch, alle interessierten Jazzfreunde dazu aufzufordern, Gesuche nach Tauschpartnerschaften (z. B. in Kleinanzeigen) aus der DDR oder auch aus anderen sozialistischen Ländern zu beachten und darauf einzugehen. Bei dem hiesigen Überangebot an Jazzschallplatten scheint der Bedarf der Jazz-Fans gedeckt zu sein, doch übersieht man dabei schnell, daß einem viel entgeht, denn das Schallplattenprogramm in den sozialistischen Ländern ist qualitativ recht hochstehend und alles andere als ein Abklatsch westlicher Produktionen. Zwar muß man im Spezialfall

AMIGA tatsächlich deren zurückhaltende Veröffentlichungspolitik rügen, doch andererseits braucht man dort keine überflüssigen Routineproduktionen zu befürchten, von denen es bei uns zu viele gibt. Leider mußte ich die Erfahrung machen, daß es nicht so leicht ist, Tauschpartner für Freunde in der DDR zu finden, was eigentlich recht erstaunlich ist. So gehören Auftritte von DDR-Musikern wie Zerbe/Unkrodt oder Sachse/Hering zu den Höhepunkten vergangener Kölner Jazz Haus Festivals (auch in der Publikumsresonanz). Vielleicht sind gewisse nicht lein-zukriegende Vorbehalte daran schuld, was Ost-West-Kontakte angeht. Ich kann jedenfalls bislang nur Positives berichten: Alle Platten wurden beiderseitig korrekt gestellt, und es gab z. B. auch keine Beanstandungen beim Zoll bezüglich des von mir mitgeführten „Großen Jazzbuches“ (J. E. B.), welches ich ordnungsgemäß in der Zollerklärung über mitgeführte Gegenstände aufgeführt hatte. Statt über angeblich „offene Fragen“ zu diskutieren, sollte man mit weitaus größerer Realitätsnähe die vorhandenen Möglichkeiten nutzen, um den „Eisernen Vorhang“ durchlässiger zu machen. Da liegt auf unserer Seite noch viel ungenutztes Terrain brach.

Klaus Pichmann, Köln

Thema: **Rezeension:** Cannonball **Adderley** „Alison's Uncle“ **JP 12/84, S. 55**

Peter Wießmüller irrt: auf der B-Seite von „Alison's Uncle“ (Blue Note BNJ-27001) will er einen zweiten Take von „Autumn leaves“ aus der legendären „Something else“-Session gehört haben. „Geradezu ein Kleinod“ wird dem Leser versprochen. Nun ist diese Aufnahme in der Tat ein Kleinod, allerdings eines, das wir seit 26 Jahren schon kennen. Ton für Ton, Akkord für Akkord entspricht das „Autumn leaves“ der besprochenen Platte dem „Autumn leaves“ von „Something else“ (Blue Note 81 595). Aber Wießmüller muß da wohl andere Ohren haben, und er beginnt zu vergleichen, wo es überhaupt nichts zu vergleichen gibt. Mit „Take eins“ verglichen gäbe es eine „spontan erweiterte Coda zu hören“. Wie denn das, bitte schön, wenn es sich um zwei völlig identische Aufnahmen handelt? Da hört doch wohl jemand die Flöhe husten, wenn er von zwei Takes spricht, wo nur einer ist. Doch versprochen wird uns „ein atemberaubendes Hörerlebnis ... gleich einem auditorischen Schaumbad in Melancholie“. Ein bißchen weniger Melancholie, ein bißchen weniger Euphorie im Schaumbad der Euphorie, dann hätte der Rezensent längst bemerkt, daß es sich hier um ein und dieselbe Version handelt. Übrigens: Es würde mich brennend interessieren, wie man eine Trompete mit „völlig atemlosen Ansatz“ blasen kann.

Günther Huesmann, Köln

JAZZ PODIUM

Nr. 2/XXXIV Februar 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

WILFRIED KIRNER

6368203

901

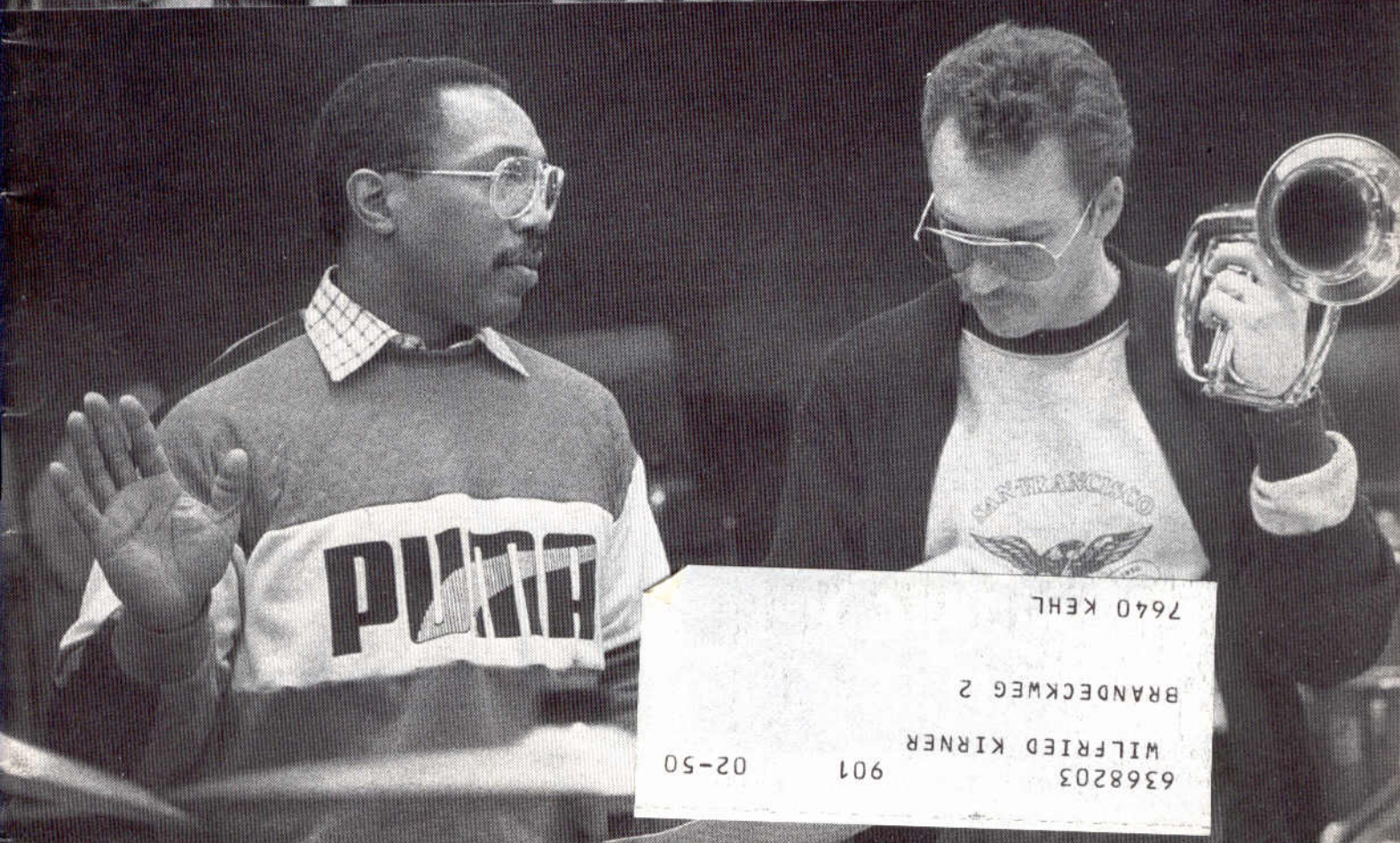
02-52

JAZZ PODIUM

E 1315 EX

Nr. 3/XXXIV März 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



JAZZ PODIUM

Nr. 4/XXXIV April 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



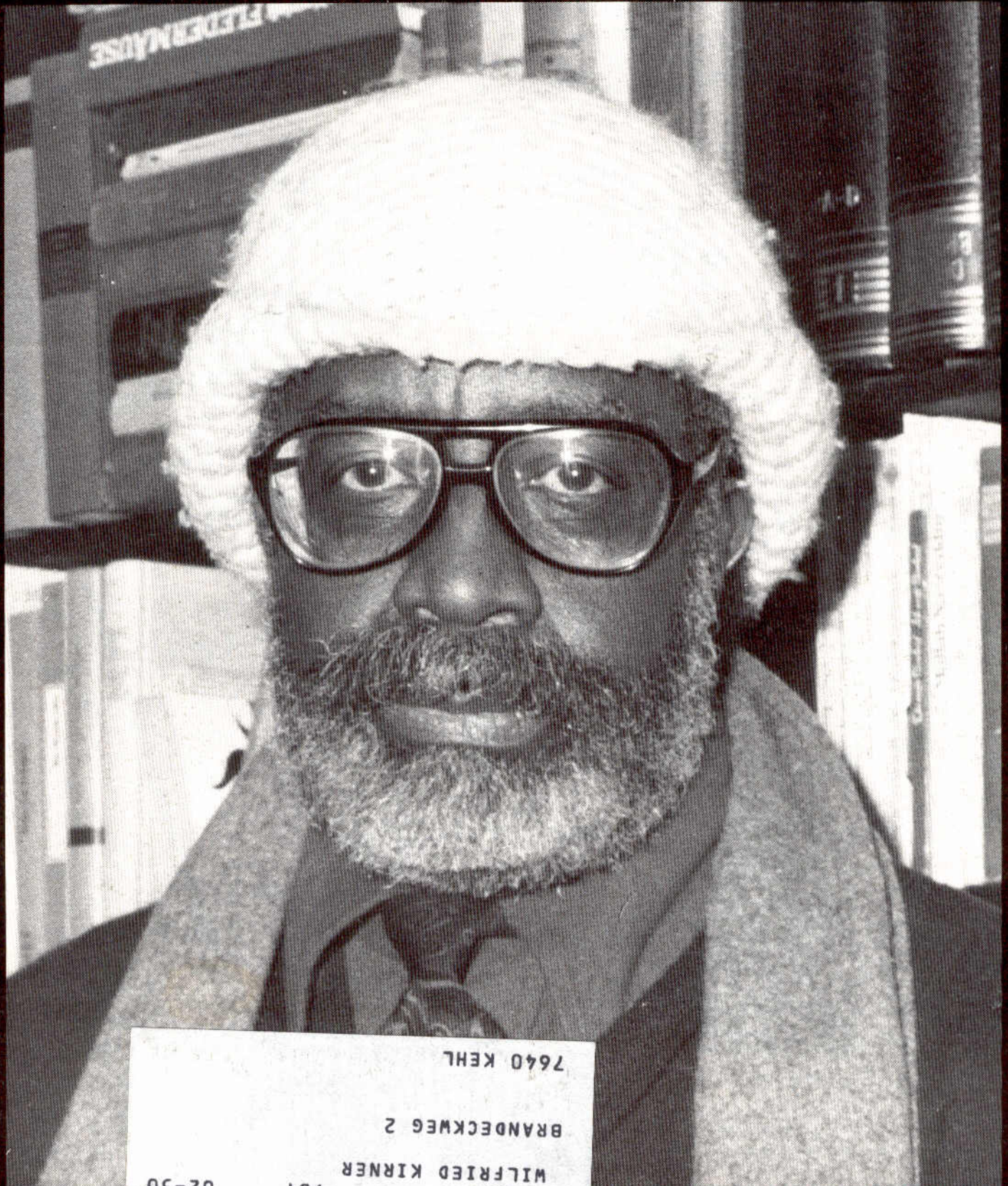
7640 KEHL
BRANDECKMEG 2
WILFRIED KIRNER
901
6368203
02-48

JAZZ PODIUM

Nr. 5/XXXIV Mai 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



7640 KEHL
BRANDECKWEG 2
WILFRIED KIRNER
6368203
901
02-50

JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXXIV Juni 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



7640 KEHL
BRANDECKWEG 2
WILFRIED KIRNER
901
6368203
02-53

E 1315 E

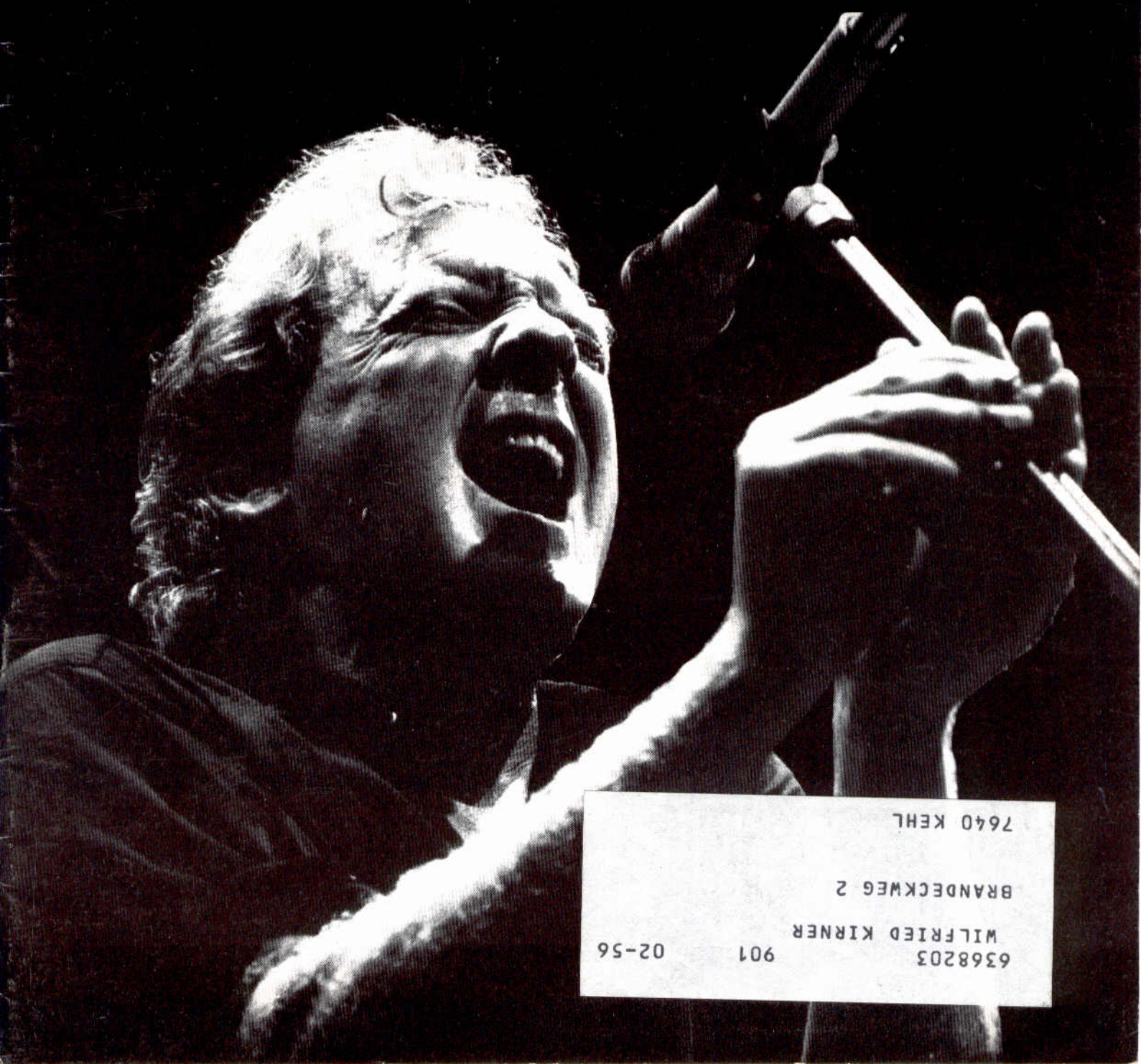
JAZZ PODIUM

Nr. 7/XXXIV Juli 1985

ISSN 0021-5686

DM 4,- sfr. 4,- öS. 32,-

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



7640 KEHL
BRANDECKWEG 2
WILFRIED KIRNER
6368203 901
02-56

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 8/XXXIV August 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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

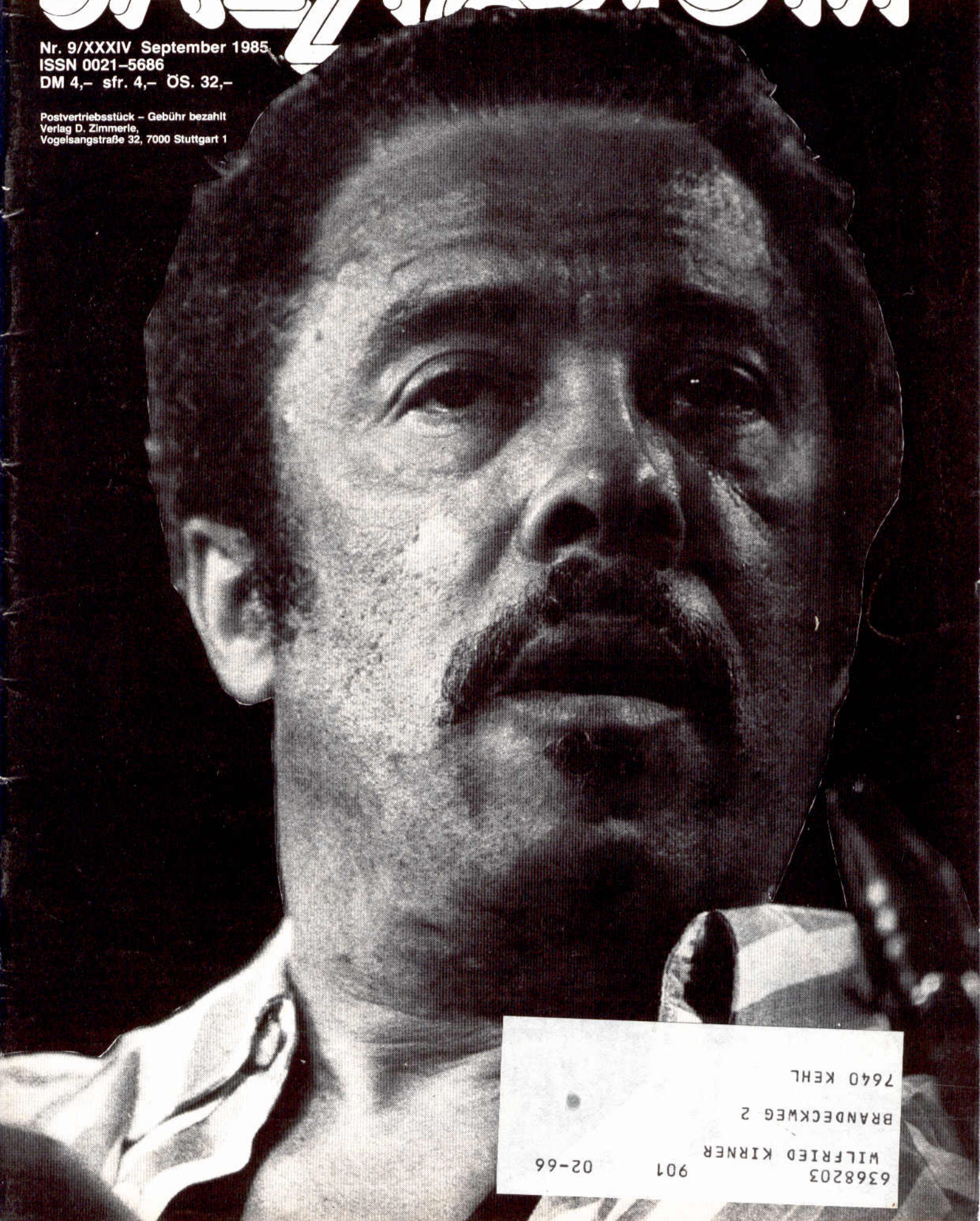


E 1315 E

JAZZIDIUM

Nr. 9/XXXIV September 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- öS. 32,-

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



6368203
WILFRIED KIRNER
901
02-66
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 10/XXXIV Oktober 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

Postvertriebsstück - Gebühr bezahlt - JAZZ PODIUM Verlags GmbH, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

WILFRIED KIRNER

6368203

901

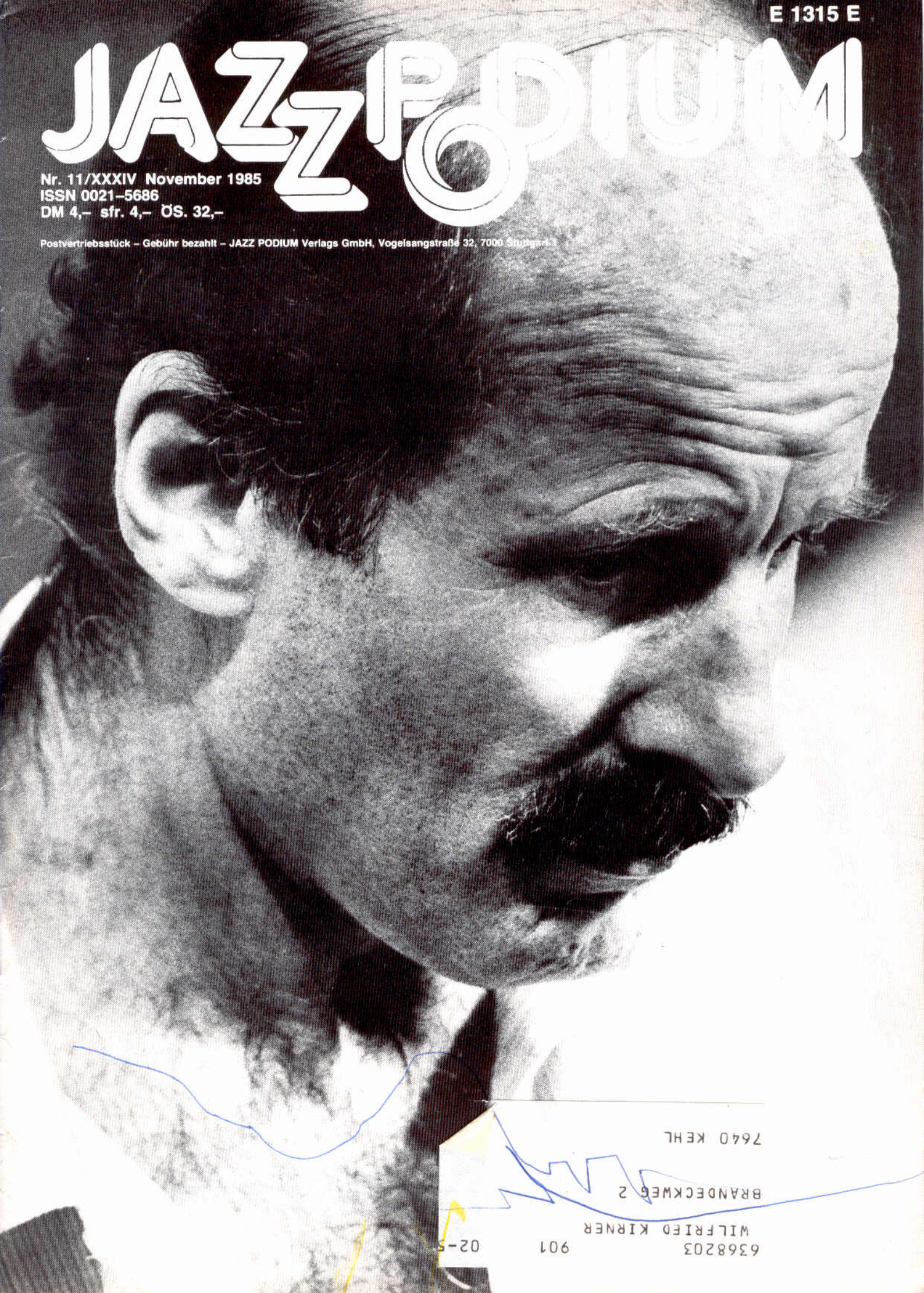
02-65

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 11/XXXIV November 1985
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

Postvertriebsstück - Gebühr bezahlt - JAZZ PODIUM Verlags GmbH, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart



6368203
901
02-5
WILFRIED KIRNER
BRANDECKMEYER 2
7640 KEHL

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 12/XXXIV Dezember 1985

ISSN 0021-5686

DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

Postvertriebsstück - Gebühr bezahlt - JAZZ PODIUM Verlags GmbH, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



7640 KEHL
BRANDECKMEG 2
WILFRIED KIRNER
6368203
901
02-59

Ein Suchender

Heinz Sauer

„Du mußt mich fragen, wie wenig ich mit der Jazz-Szene zufrieden bin“, fordert mich Heinz Sauer zu Beginn unseres Gesprächs heraus und fügt hinzu: „Sie zwingt uns ja eigentlich dahin, nicht? Die Szene hat sich stark verändert.“

„Wo siehst Du Grenzen, wohin zwingt sie Dich, hängt es nicht in starkem Maß von der eigenen Aktivität ab, was man macht?“ fragte ich Heinz Sauer.

„Grenzen sieht man also zumindest innerhalb Deutschlands. Und als Deutscher in Deutschland sieht man auch Grenzen, die Spielmöglichkeiten haben sich gegenüber früher, als ich mit Albert spielte, verringert. Das Clubspielen, die Konzerte, das ist ja noch immer das Wichtigste im Jazz, die Schallplatten sind eigentlich nur Werbeträger für die Musik. Die Anzahl der Gruppen hat sich vermehrt, insofern ist es auf dem Jazzmarkt eng geworden.“

„Du spielst konsequent mit eigener Gruppe Deine Musik in Clubs, hin und wieder in Konzerten, bei Veranstaltungen, die von Kulturinstitutionen gefördert werden. Wie sieht Dein Alltag aus, wie oft trittst Du pro Monat im Schnitt auf?“

„So zwischen acht- und fünfzehnmal und mehr möchte ich auch gar nicht machen. Wenn ich ein Konzert spiele, verausgabe ich mich ziemlich, ich schone mich da nicht. Wenn ich jeden Tag spielen würde, müßte ich doch ein Mikrofon nehmen, müßte also so manches anders machen.“

„Wie ist das ‚Verausgaben‘ zu verstehen? Ist es nicht nur das körperliche, auch das seelische?“

„Beides. Ich spiele ohne Mikrofon, möchte die Leute so erreichen, weil ich das gut finde, doch das strengt körperlich sehr an. Auf den Trick bin ich jetzt erst gekommen, leider, aber trotzdem ist es gut, es macht mir Spaß. Früher habe ich immer nach dem Mikrofon geschrien, alle Jungen jammern ständig nach dem Mikrofon. Ich habe bemerkt, daß ich den Leuten mehr überbringen kann, seit ich ohne Mikrofon spiele, ich habe da engeren Kontakt zu den Zuhörern, kann mich auch besser ausdrücken auf dem Instrument.“

„Und wie bist Du zu dieser Entdeckung gekommen?“

„Weil ich mich immer wieder über die

Anlagen geärgert habe, die da installiert waren, auch die eigenen, und da habe ich mir gesagt: jetzt machst du das ohne. Albert ist auch so ein Freak für den Naturklang, er ist mir ja etwas später nachgefolgt. Da ist mehr Dynamik drin, darum geht's mir ja. Ich möchte ja nicht nur vorführen, was ich geübt habe, sondern möchte vor allem mitteilen, was ich erlebt habe, was ich fühle, und gerade das Saxophon hat da enorme dynamische Möglichkeiten. Eine Anlage, die egalisiert das. Manchmal geht's nicht ohne Mikrofon, und da bin ich dann auch gar nicht glücklich. In der klassischen Musik werden auch keine Mikrofone benutzt, eine Sängerin in einem riesigen Opernhaus macht das auch ohne. Und da geht's dann doch in eine ganz andere Bandbreite, die möchte ich auch haben.“

„Hast Du Dir grundsätzlich andere Gedanken für Dein Leben gemacht, mehr zur Natur zurück?“

„Sicher, ich halte mich sehr fit, ich weiß, daß ich auf der Bühne in Schuß sein muß, sonst kann ich nicht spielen, zumindest nicht so, wie ich das will.“

„Treibst Du Sport, ernährst Du Dich mit Vollwertkost?“

„Also nichts mit Verkrampfung. Ich liebe überhaupt keinen Krampf, in keiner Weise. Ich werde nicht auf einmal kein Fleisch mehr essen oder dieses und jenes nicht, sondern suche möglichst alles auszugleichen. Mehr Bewegung ist besser als weniger essen. Ich steigere mich nicht hinein, aber im Hinblick auf die Auftritte will ich mich einfach wohlfühlen.“

„Du hast eine Phase gehabt, in der Du ganz stark free gespielt hast. Danach bist Du mehr zur Tradition zurückgekehrt. Wie ist es jetzt, pendelst Du hin und her?“

„Nein, das geht nicht hin und her, ich bin noch immer mit der Tradition beschäftigt. Das hat eigentlich angefangen, als ich mit Archie Shepp und George Adams zusammenkam, da wurde ich draufgestoßen. Da mußte ich noch einmal zurück, denn mit Albert, da habe ich die Tradition vernachlässigt. Ich war ja damals ein Youngster, und Albert hatte sich mit seinen Partnern früher mehr mit der Tradition beschäftigt. Die fünf Jahre Altersunterschied machen's ja schon. Das habe ich dann später

nachgeholt, und gerade jetzt überlege ich mir, daß es mal abgeschlossen werden müßte. Also ins Freiere gehe ich nie so wie andere, die sich darauf spezialisiert haben. So richtigen Free Jazz werde ich nie machen.“

„Hast Du dafür Gründe, die Du formulieren kannst?“

„Ich komme eigentlich aus einem Haus, in dem viel Kirchen- und Barockmusik gespielt wurde. Da war eine Orgel. Mein Großvater war Organist und hat auch viel komponiert. Meine Schwester hat Kirchenmusik studiert, und Freunde haben dann auch im Haus geübt. Mein Kopf ist eigentlich voll von Barockmusik. Dann die Auseinandersetzung mit Archie Shepp und George Adams, bei denen ich nun ganz genau gesehen habe, daß sie sich sehr auf ihre Tradition beziehen. Und das macht sie ungeheuer stark im Bereich der Musik, die wir Jazz nennen. Doch benutzen sie nicht nur afrikanische Elemente, die machen nur etwa die Hälfte ihrer Musik aus. Das beste Beispiel ist John Coltrane, er übernimmt in ganz starkem Maße unsere Musiktradition, hat aber zudem sehr große afrikanische Einflüsse. Das ist eine Mischung, und das ist auch in Ordnung, daß der eine von uns, der andere von Afrika nimmt, und all das mischt, das tun wir auch. Ich möchte auch unsere Tradition einbringen. Und ich habe mich nun einmal damit beschäftigt, ich möchte die Harmonik nicht vernachlässigen. Dazu kommt noch ein zweiter Grund, und das ist ein ganz persönlicher: in den zehn, fünfzehn Jahren mit Albert ist es mir nicht möglich gewesen, mit einem Pianisten zu spielen. Doch haben mich harmonische Zusammenhänge immer noch interessiert, und das hole ich jetzt nach.“

„Ist Bob Degen dafür der ideale Partner am Klavier?“

„Ja, das wird immer so gesagt: ich habe es nicht gesagt. Er ist ein Partner, aber es wäre jetzt wirklich blöd, wenn das der ideale und wirklich einzige Partner wäre. Was ich mal möchte - und das kann ich mit Bob Degen nicht machen - ist elektronische Instrumente dazunehmen. Ich denke, es ist interessant, und ich will es einmal versuchen. Und das macht Bob Degen nicht.“

„Die elektronischen Klänge sollen nur von einem Partner, einem Keyboarder gespielt werden?“

„Ja natürlich von einem Keyboarder, mit Synthesizer und so, und da muß ich mir einen anderen Partner suchen, Bob Degen ist dazu zu naturverbunden.“

„So im Scheinwerferlicht wie früher mit Albert stehst Du nicht mehr, das kommt wohl auch daher, daß es heute sehr viele Nachwuchs-Saxophonisten gibt, die es verstehen, auf sich aufmerksam zu machen.“

„Das ist klar, es hat sich auch das Publikum gewandelt. Und damit die Anforderungen, der Geschmack. Und mit dem



„Ich gehe auf die Bühne, um mich möglichst deutlich auszudrücken“ - Heinz Sauer
Foto: Manfred Rinderspacher

Jazz bin ich so ein bißchen traurig. Das, was wir Jazz nannten, das ist am Aussterben. Beim Jazz, der in Europa gepflegt wird, da sind die Perfektionisten am Werk, und das läuft eigentlich dem zuwider, was früher der Jazz war. Es war zwar eine improvisierte Musik mit mehr oder weniger Freiheit, aber eine Musik, die Ausdruck vermittelt hat. Und gerade dabei verliert sich so ein bißchen etwas. Es sind eben viele Leute da - gerade jetzt auf dem Saxophon - die kommen von den Schulen und spielen schön ihre schnellen Phrasen ab. Das ist auch richtig, sie haben den Coltrane spät entdeckt, wogegen ich mich schon vor 20 Jahren mit Coltrane rumgeschlagen habe. Und die Jungen machen das jetzt und sind sehr froh, wenn es so klingt wie Coltrane, nur möglichst doppelt so schnell. Und dafür gibt's auch das entsprechende Publikum. Ich meine, es ist Bedarf dafür da. Da dränge ich mich auch jetzt nicht rein. Ich gehe ja nicht auf die Bühne, um vorzuführen, was ich geübt habe. Ich übe natürlich wie ein Wahnsinniger, aber gehe auf die Bühne, um mich möglichst deutlich auszudrücken. Das Publikum - es ist vor allem das ganz junge - ist meist darauf bedacht, daß es schnell, hoch und nicht zu leise sein darf. Am liebsten spiele ich vor Leuten so um die 30, die irgendwie mehr mit meiner Musik anfangen können."

„Du meinst ein Publikum, das die Ent-

wicklung im Jazz mitverfolgt hat?"

„So ein bißchen, die sind ja immer noch viel jünger als ich, aber sie haben vielleicht mal so die Pop-Szene und so hinter sich gebracht und haben mehr Ohr dafür.“

„Wenn Du sagst, der Jazz in Europa hat jetzt weniger Ausdruck, meinst Du damit so etwas wie Emotion, Botschaft? Oder wie würdest Du es definieren?"

„Ich muß vorsichtig sein. Ausdruck - ich empfinde, daß er leider oft in eine Richtung tendiert, daß es so eine Art Klischeemusik wird. Mich interessieren viele Jazzsendungen, und ich schalte sie ein, um mich zu informieren, was gemacht wird. Und vieles langweilt mich, weil ich es - im Gegensatz zum Publikum, das sich natürlich nicht so damit auseinandersetzt - einfach nicht mehr hören kann. Einer spielt wie der andere, jeder spielt das gleiche. Und das kommt in Europa durch die Schulen. Auch in den USA werden heute Leute produziert, die technisch alles sehr gut können, aber was sie bieten, ist so hochtechnisiert, aalglatt. Manchmal kaufe ich in einem Supermarkt ein und höre da diese Musik.“

In der Popmusik und Rockmusik sind oft Dinge zu finden, die mich mehr interessieren. Die bringen mir auch mehr, obwohl vielleicht an einer Platte vier, acht oder zwölf Wochen gearbeitet wurde, aber irgendwie kommt da oft mehr rüber als bei so vielem im Jazz. Der ist oft sehr, sehr

artistisch, das sind Hochleistungsdinge, auf die man sich da einläßt. Was Jazz ist, müßte man ja erst einmal definieren, das ist ja jetzt in Frage gestellt. Es ist eine Musik, die in Amerika ihren Ursprung hat. Damit muß man sich auseinandersetzen. Und man muß eigentlich etwas dazusetzen, eine europäische Komponente dazutun. Das tun ja auch manche Leute. Ich entdecke aber doch viele, die froh, ja glücklich sind, wenn sie spielen wie die Amerikaner. Ich spreche da aus Erfahrung. So fingen wir auch an. Das war ja zu unserer Zeit noch viel mehr der Fall. Jetzt hat sich das Niveau doch ziemlich angeglichen."

„Fehlt Dir bei dieser Musik die Substanz?"

„Da ist gar nichts, es langweilt mich. Und da kann ich nicht mehr so ohne weiteres sagen, das ist Musik, die ich liebe. Da gibt es ganz wenige Sachen.“

„Siehst Du es so, daß Dein Spiel eben durch die jahrelange Praxis organisch gewachsen ist, also nicht einfach eine Übernahme des fertigen Produkts ist, ohne daß dabei aus der Quelle geschöpft wurde?"

„Das würde ich auf jeden Fall sagen. Was ist Jazz, was ist das überhaupt? Es gibt ja in Europa so ein paar Leute - nehmen wir mal davon Brötzmann heraus, weil er sich den größten Namen gemacht hat. Es gelang ihm, die ganze Sache von der anderen Seite aufzuziehen, er hat sich gar nicht mal so sehr mit der Tradition belastet. Und hat eigentlich einen sehr europäischen Weg eingeschlagen. Überhaupt in der Wuppertaler Gegend, da gibt es viel Eigenständiges. Diese Szene ist okay. Aber beim Jazz, der eine Beziehung zur Tradition hat, die eben wirklich auch mit den Schwarzen zu tun hat, dem Jazz, dem ich auch anhängen, noch anhängen, da wird nicht so viel gemacht. Ich orientiere mich wie gesagt an der Tradition, aber ich sehe im Jazz an sich schöne, zeitgenössische, ad hoc komponierte Musik. Und dahin muß es auch irgendwie gehen. Und dazu kann man auch andere Wurzeln nehmen. Das stünde uns Europäern da schon besser an. Ich beschäftige mich noch mit der Tradition, aber in mir geht schon etwas vor, was darauf hinausläuft, jetzt da einmal einen Schlußstrich zu ziehen.“

„Warst Du all die Jahre hindurch sicher, daß Du Deiner Spielweise treu bleibst und den Weg weitergehst, den Du einmal eingeschlagen hast? Oder gab es Zeiten, wo Du gedacht hast, ich wandere ab, wende mich mehr dem Arrangieren oder Komponieren zu?"

„Nein, das wollte ich nie. Das hängt damit zusammen, daß ich mit Albert eng verbunden war. Albert ist musikalisch für mich kein Vorbild, weil wir völlig verschiedene Wege eingeschlagen haben, und von dem Gegensatz hat ja auch die Gruppe gelebt. Was mir Albert vermittelte, ist, die Freiheiten zu nutzen, die diese Musik bietet, um einen eigenen Ausdruck zu finden, und

die heute gar nicht mehr so genutzt werden. Albert hat das schneller geschafft, zum Teil, weil sein Instrument die Posaune ist und - ich will damit sein Verdienst nicht schmälern - weil es da keine so großen Meister gab. Das Feld war ausbaufähig. Im Gegensatz dazu mußte ich mich natürlich Anfang der 60er Jahre mit Lee Konitz, John Coltrane, Sonny Rollins herumschlagen, das war alles neu. Zuvor mußte ich erst mal durch Charlie Parker durch, und ich habe mir auch gesagt: das mußst du packen. Das war natürlich damals ohne Schule schwierig. Coltrane speziell, der hat mich sehr beeindruckt und beeinflusst."

„Hattest Du Phasen, in denen Du versucht hast, ihn nachzuspielen?"

„Ich glaube, ich hatte das nicht, ich konnte das damals noch gar nicht, das können die Musiker heute besser. Total nachgespielt, das wäre schön gewesen, davon hätte ich damals geträumt! Nein, das ging nicht. Ich muß jetzt auf Albert zurückkommen, der sagte: Du mußt dich selbst spielen. Ich war lange mit Albert zusammen, und dabei lernt man sich schon kennen, und bei ihm kann ich mit Bestimmtheit sagen, daß das, was er spielt, wirklich richtig mit ihm zu tun hat. Und insofern ist er natürlich ideal. Das ist auf dem Saxophon schwieriger, weil die Hörer sofort sagen: Das klingt nach Coltrane. Die hören ein Tenorsaxophon und so ein paar pentatonische Figuren, und schon guckt Coltrane da raus. Grundsätzlich möchte ich mein Ausdrucksspektrum erweitern, es muß ganz von meiner Person geprägt sein. Das ist ein langer Weg bei mir, viel länger als bei Albert. Eben durch diese Coltrane-Ära, das ist schon sehr belastend."

„Läßt sich diese Entwicklung verstandesmäßig steuern oder ist das ein fast unmerkliches Wachsen in diese Richtung?"

„Das muß wachsen. Du kannst dich überhaupt nicht bewußt ändern. Du kannst nicht sagen: ab heute spiele ich etwas ganz anderes, das geht nicht. Die einzige Möglichkeit, irgendwie eine wichtige Weiche zu stellen - und die hatten wir natürlich verpaßt -, die besteht zu jenem Zeitpunkt, da du zum ersten Mal das Instrument in die Hand nimmst. Als ich angefangen habe, da waren die Amerikaner übermächtig. Ich hätte da gleich sagen sollen: ich finde das schön, was ihr macht, ich will aber gleich eigenständig spielen. Wenn du dich erst einmal darauf eingelassen hast, in irgendeine von den Amerikanern vorgezeigte Richtung zu gehen, dich zu orientieren - das taten wir damals alle irgendwie -, ist das nicht mehr möglich. Dabei waren die einen wie gesagt instrumentabhängig, die anderen weniger. Beim Tenorsaxophon gab's irgendwelche Giants, da war nicht dagegen anzukommen. Und wenn du einmal damit angefangen hast, dich nach ihnen auszurichten,

dann findet die eigene Entwicklung nicht kontinuierlich statt. Ich kann nicht sagen, ab heute spiele ich jetzt ganz anders. Das wird nichts, das könnte ich nicht als Kunst verkaufen. Du kannst dich nicht von einem Tag auf den anderen ändern. Je mehr die Musik mit dir selbst verbunden ist, um so mehr hat das mit dem zu tun, was du erlebst und was mit dir los ist. Du mußt an dir selbst in jeder Beziehung arbeiten."

„Verließ Dein musikalischer Weg demnach recht gradlinig? Er war zwar mit Opfern verbunden, weil er ständig Mühe und Arbeit erforderte, aber brachte er nicht auch große Freude am Spiel?"

„Total gradlinig verlief er nicht, überhaupt nicht. Aber es ist nicht so eine Sägezahnkurve. Es macht keinen Sinn, zu versuchen, heute so wie der und morgen wie jener zu spielen, damit verleugnest Du Dich selbst. Natürlich kann ein begabter Techniker heute wie Garbarek klingen, und wenn dann Rollins in ist, spielt er morgen wie Rollins, aber das imponiert mir ja nicht. Mir imponiert Garbarek und Rollins, aber nicht derjenige, der sie dann nachspielt, das ist uninteressant."

„Du hast vorhin gesagt, daß Du Dich mit Saxophonisten wie Konitz und Rollins auseinandergesetzt hast. Verfolgst Du auch noch heute, was sie machen? Entwickeln sich die beiden gradlinig weiter oder wie siehst Du es?"

„Das sind ja nun starke Leute, doch auch sie unterliegen den Gesetzen, denen alle Künstler unterworfen sind. Wenn Du etwas machst, was sehr persönlich geprägt ist, dann setzt sich eins nach dem anderen. Es ist auch ihnen nicht möglich, sich ad infinitum toll zu verändern. Rollins bleibt Rollins, nur: er wächst, er verändert sich langsam. Ich höre Rollins auch jetzt immer, speziell Rollins, er macht so seltsame Rockplatten und versucht sich daran. Das ist auch ein Problem, das jeder Mensch hat, daß er irgendwie seinen Weg gradlinig fortsetzt und rechts und links verändert es sich. Dann denkt er plötzlich: ich muß mit der Zeit mithalten. Rollins ist dafür ein typisches Beispiel. Konitz weniger, Konitz hat sich wenig verändert, finde ich. Bei Rollins habe ich das Gefühl, daß er ab und zu mal in Panik gerät, aus irgendeinem Grund."

„Kann das nicht auch von außen an ihn herangetragen worden sein, daß er für Plattenaufnahmen zeitgemäßere Rhythmen spielt? Live bläst er zumeist anders als auf Platte. Rollins ist doch nach wie vor eine sehr integre Musikerpersönlichkeit."

„Ja, das finde ich auch. Auch wenn er mit der Zeit mitzuhalten sucht, dann finde ich das nur allzu menschlich. Ich kann es verstehen. Es ist nur schade, denn gerade bei ihm habe ich das Gefühl, es wäre nicht nötig. Aber wie gesagt, der Markt, der schreit nicht so unbedingt nach Rollins. Ich schon. Es ist auch nicht unbedingt gesagt, ob das junge Publikum das noch

hören will."

„Du meinst, es ist bei Rollins so eine Art Überlebenskampf-Maßnahme, so modisch gefärbte Musik aufzunehmen?"

„Ja, der Jazz ist nun ja nicht mehr so die Kommerzmusik."

„Du hast vorhin über Albert gesagt, daß Du ihn als eine Art Leitfigur für Integrität in Eurer Entwicklung siehst. Meinst Du für Deutschland oder auch für Europa?"

„Wegen mir für Europa, überhaupt Leitfigur, daran sollten sich mehr orientieren. Durch die Institution der Jazzschulen werden viele Leute dazu verleitet - und unsere Musik gibt ja auch die Möglichkeit dazu -, sich ganz schnell irgendwie spielbereit zu machen, ganz schnell auf der Bühne zu stehen. Und dann stellen sie sich hin und spielen. Adelhard Roidinger hat einmal gesagt: die spielen anonym. Das ist es ganz genau. Viele, vor allem junge, aber auch ältere, spielen anonym. Du hörst und weißt, das könnte eigentlich der und der und der sein, und es ist auch noch uninteressant, das kennst Du alles schon lange. Insofern ist Albert bestimmt eine Leitfigur. Wenn der Jazz Kunst sein soll, dann muß er mit Ausdruck zu tun haben. Was Du hier vorwiegend hörst, ist Klischeemusik. Zum Vergleich die Malerei. Du wirst doch nicht glauben, daß in einer Galerie - mit ganz großen Ausnahmen, zumal es ja begabte Fälscher gibt - ein nachgemalter Klee hängt und das Publikum dorthin geht, weil er so schön kopiert ist. Das ist doch undenkbar, weil das Publikum geschult ist. Das Jazzpublikum ist nicht so anspruchsvoll, und das gibt mir zu denken. Das hat vielleicht auch etwas mit der Musik zu tun, wir erreichen die Leute nicht mehr. Ich meine in der Popmusik, da tut sich bisweilen Großes. Nicht alles, viel ist auch nichts wert, aber es tut sich etwas. Albert führt schon vor, wie das geht, wenn man das mal wegläßt und persönlich etwas zu sagen hat: der spielt falsch. Natürlich spielt er mal falsch, aber riskieren muß man. Ich meine, da könnte mal jemand, der sehr akkurat ist, sagen, er spielt falsch. Aber die Leute merken das nicht, sondern sie nehmen wahr: da setzt jemand Töne, da produziert jemand etwas, und da ist es mucksmäuschenstill, und da steht Albert ganz alleine in einer Riesenhalle, und die Leute gehen mit."

„Es ist ein guter Begriff, das Anonymspielen, aber es fragt sich: hat tatsächlich jeder das Zeug zum Künstler oder bleiben eben viele auf dem Stadium des Handwerkers stehen?"

„Ja, das ist klar, aber sie wollen als Künstler gelten. Die Situation des Jazz ist die, daß zu viele sehr gute Handwerker da sind und sie sich und den Jazz als Kunst zu verkaufen suchen. Da gibt's in der Popmusik mehr Sachen, die ich als Kunst bezeichnen kann. Unter dieser Situation leide ich etwas, und deshalb grenze ich mich auch ab, so gewisse Dinge, die möchte ich einfach nicht mehr spielen,

das stört mich. Es wird im Jazz von zu vielen Leuten Ähnliches gleich seelenlos dahingespült. Es geht nicht, daß Schulen Künstler ausbilden, aber viele meinen es."

„Woher nimmst Du die ungeheure Energie, die aus Deinem Horn fließt?"

„Tja . . ."

„Ist das Dein Naturell?"

„Ja, wahrscheinlich. Ich denke natürlich mit Schrecken daran, daß ich diese Energie mal nicht mehr besitze, dann geht nichts mehr. Bei einem Maler, einem Schriftsteller ist das anders gelagert."

„Du kannst ja im Alter mehr Balladen blasen!"

„Ja, das ganze Leben ist sowieso mehr eine Ballade."

„Warum taucht Dein Name bei keinem Jazz-Kurs oder Workshop auf?"

„Weil ich das nach wie vor ablehne, weil ich mich noch immer als Suchender sehe. Zudem bin ich Autodidakt, ich kann nicht sagen, das hat mir mal irgendein Professioneller beigebracht, und das macht man so. Ich habe Angst, da irgendwie jemanden festzulegen. Es sind einige Musiker, die heute bekannt sind, zu mir gekommen. Ich habe ihnen gesagt, ich gebe keinen Unterricht, aber wenn Du etwas wissen willst, dann komme. Ich gehöre nicht zu den Musikern, die dann mauern. Ich sage auch noch die Tricks, die ich so kenne, aber mehr mache ich nicht, also keine Kurse und Workshops."

„Den Punkt, worauf's ankommt, die Möglichkeiten der Ausschöpfung der Kreativität, die hast Du ja längst erfaßt. Könntest Du nicht dieses Wissen weitergeben?"

„Das interessiert aber viele nicht. Mich interessieren nur die Leute, die ernsthaft musizieren. Das ist natürlich nur ein kleiner Prozentsatz von denen, die da kommen. Viele können sich in jungen Jahren der ganzen Industriewerbung und all dem, was um sie herum vorgeht, nicht entziehen, und sie sind dann nur an ganz bestimmten modischen Dingen interessiert. Und da bin ich nicht daran interessiert, sie so unbedingt weiterzugeben. Das ist ein arroganter Standpunkt, und wenn ich bettelarm wäre, mir das nötige Geld zum Leben fehlen würde, dann würde ich mich wahrscheinlich auch prostituieren, aber ich möchte es nicht tun, solange es anders geht. Es sind ja oft nur Notlagen, die die Leute dazu bringen, auf Kursen zu lehren."

„Von der Beschäftigung mit Nachwuchsmusikern kannst Du aber auch Anregungen für Dein Spiel bekommen."

„Man kriegt das, ja natürlich. Aber ich will noch etwas dazu sagen. Carlo Bohländer ist ja allseits bekannt, er beschäftigt sich viel mit Theorie, und das tue ich auch über weite Strecken, aber das bekommt dann meinem Auftritt auf der Bühne nicht gut. Da denke ich dann an zu viel. Als Jazzmusiker mußst Du in eine Balance kommen. Wenn ich auf der Bühne stehe, dann darf mir nicht durch den Kopf gehen, was ich

gerade übe, sonst werde ich mir ja untreu. Da ist das Problem, wenn man sich zu viel mit Theorie beschäftigt. Auch wenn man mit anderen theoretisch arbeitet, ist die Gefahr groß, daß Du damit auch schon wieder vorproduziert bist, und ich möchte das nicht."

„Wie kannst Du es steuern, daß es zu einer Balance zwischen Intuition und Intellekt kommt?"

„Das verrate ich nicht, nicht hier! Das kannst Du schon steuern. Daß so viele zu Drogen greifen, hat auch damit zu tun, daß Du den Krampf in Dir lösen mußt. Du willst aus dem Moment heraus spielen und nicht etwa was da so als Konserve in Deinem Hirn steckt."

„Es gibt die verschiedensten Möglichkeiten, das zu bewirken, auch durch Meditation."

„Es ist für alle ein großes Problem, wir spielen nicht vom Blatt, und wir machen auch nicht nur Schallplatten - sie sind im Jazz zum Teil nur Werbesache, es werden auch viel zu viele Schallplatten aufgenommen. Das Eigentliche, die Musik, die muß erspielt werden, sie entwickelt sich auch nicht mehr in Konzerten, eher in Clubs, wo Du noch etwas wagen kannst, wo's auf Akkuratheit nicht so ankommt. Da entwickelt sich dies und jenes, das ist wichtig."

„Du könntest im Lauf der Jahre verschiedene Projekte realisieren, u. a. mit Archie Shepp und George Adams, auch war ein Zusammentreffen beim Jazz Festival in Frankfurt mit Arthur Blythe im September 1984 geplant, das nicht zustande kam. Was bringen Dir solche Projekte?"

„Ich sage Dir: Angst und Schrecken! Wir als Deutsche sind schon in einer anderen Weise erzogen worden als die Amerikaner - das erstmal ganz vorweg -, wir sind auch noch bescheiden; ich sage ‚noch', das gilt ja als eine Zier, zur Bescheidenheit erzogen worden zu sein. Die amerikanischen Jazzmusiker sind unsere Vorbilder, ihr ganzes Klima ist anders, sie treten auch mit viel mehr Selbstbewußtsein auf. Dann haben die Schwarzen noch eine Botschaft. Diese Zusammentreffen sind für mich vor allem psychisch sehr schwer."

„Sie erzeugen auch so eine Art Wettkampfstimmung?"

„Ja, ganz automatisch. Das ist klar, das ist ein böses Gemisch von allem. Dann kommt da auch noch die Erwartungshaltung dazu. Im Publikum sitzen Leute, die wollen entweder erleben, wie der Sauer da untergebuttert wird oder sie wollen sehen, daß er's denen zeigt! Es war also sehr schwer für mich. Albert macht das ja öfter und mit einem gewissen Gleichmut. Mich belastet das jedesmal sehr, es hat mir allerdings auch viel gebracht, weniger musikalisch, aber menschlich. Es ist alles zu verstehen, wenn man die Motive kennt. Das war eine sehr große Bereicherung, und ich habe viel darüber nachgedacht."

Doch das Produkt selbst war für mich unbefriedigend. Wenn Du mit diesen amerikanischen Starsolisten auf der Bühne stehst, kannst Du Dich nicht so locker entfalten wie in der für Dich gewohnten Umgebung mit auf Dich eingespielten Partnern. Wegen der Erwartungshaltung auf der einen oder anderen Seite, zumal hatte ich bei den ersten Projekten, die ja schon ein paar Jahre her sind, noch nicht so das Selbstbewußtsein. Das Zusammentreffen mit Arthur Blythe wäre vielleicht anders geworden, aber es wäre mir dann auch zuviel Krampf gewesen. Da hätten sich zu viele Dinge, die nichts miteinander zu tun haben, überlagert. Arthur Blythe mit seinem Rassismus - ich nenne es jetzt ganz brutal Rassismus - wäre bei mir an der falschen Adresse gewesen. Wir als Nachkriegsgeneration sind ja wirklich antirassistisch. Ich kann ihn verstehen und spüre deshalb einen Druck, ich bin in Deutschland aufgewachsen, weiß, daß ich als Deutscher irgendwie meinen Rücken hinhalten muß, ich kann nicht alles auf die anderen abschieben. Es sind eben noch so viel außermusikalische Dinge im Spiel, die das alles schwer machen. Und ich möchte es auch nicht mehr machen. Nicht, daß es verschiedene Wege sind, es firmiert ja alles unter dem Namen Jazz, aber eine derartige Kombination ist für mich nicht so ersprießlich."

„Gibt es irgendein Projekt, das Du gerne machen würdest?"

„Das gibt es schon, aber es ist sehr teuer. Was mir nach wie vor Spaß macht, sind Kombinationen, wie die mit dem Charango-Spieler Jaime Torres, mit dem ich einmal eine Produktion gemacht habe. Schon beim ersten Versuch gefiel mir die Ansicht dieses Naturmusikers aus Argentinien, wir zivilisierten Deutschen können da schon umdenken lernen. Dabei begegnen sich Kulturen, wenn man sich hochtrabend als Kulturträger bezeichnen will. Es ist eine sehr reizvolle Sache. Und Du mußt dabei zurückstecken, jeder kann so spielen, wie er spielt, d. h. weil wir ja das größere Spektrum haben, sind wir es, die auf den Charango-Spieler eingehen. Es ist kein Aneinandervorbeispielen, das mag ich ja gar nicht, sondern es ist eine echte Herausforderung, und so etwas mache ich gerne. Das Charango ist aus einem Chitin-Panzer irgendeines Gürteltieres gefertigt, es ist ein ganz kleines Instrument, ukuleleartig, gitarrenverwandt. Mein Partner muß aber kein Charango-Spieler sein, mit irgendeinem Vertreter einer Volksmusik anderer Länder Musik machen, das ist schön. Aber wie gesagt nicht so als Fusion, sondern nur eine einzige Begegnung, bei der Du spürst, was es bringen kann."

„Ist in nächster Zeit eine Plattenaufnahme geplant?"

„Wenn Du Dich irgendwo bewirbst, dann möchten die Leute immer gleich Platten sehen, und schon deshalb möchte ich ein-

mal irgendwo eine gescheite Live-Platte aufnehmen. Zunächst einmal. Ansonsten ist es natürlich so am allerbesten, wenn Du alleine spielst. Du bist sonst immer auf Mitmusiker angewiesen. Ich habe vor einiger Zeit in Hamburg mit der NDR-Big Band Aufnahmen gemacht, bei denen auch Tomasz Stanko dabei war, und da sind wir noch einmal Ellingtonia durchgegangen, das machte Spaß."

„Wer hat die Musik dafür arrangiert?"

„Francy Boland, auch Günter Lenz, der ja hervorragend schreibt, steuerte etwas bei, ebenso Joki Freund. Es waren verschiedene Arrangeure. Die Musik der ‚Ellingtonia‘-Platte bildete so die Vorlage. Da ich aber jetzt gerade dabei bin, die Traditionssuche abzuschließen, hat es keinen Sinn, nun derartige große Projekte zu machen. Es gibt auch auf der hiesigen Szene ein paar Leute, mit denen ich mal gerne zusammenspielen würde, aber ich bin jetzt zuerst einmal mit mir beschäftigt. Ich bin kein Freund von großorchestralen Sachen



Starker Akzent auf der individuellen Entfaltung: Heinz Sauer Foto: Jazz im Bild

im Jazz. Ich habe das Gefühl, daß gerade jetzt bei uns alle Leute sehr individualistisch sind und eigentlich die Big Band nicht so richtig mögen. Sie spielen zwar noch in Big Bands, aber sie fühlen sich dabei immer wieder benachteiligt. Diese Projekte gehen alle, aber es sind mir zuviel Eitelkeiten im Spiel. Das kann man ja auch kleiner machen. Wenn jemand fragt: machst Du das?, dann mache ich mit, aber mein Herz hängt nicht daran."

„Es kommt Dir mehr auf die individuelle Entfaltung an?"

„Der Jazz ist auch eine Musik, in der ein starker Akzent auf der individuellen Entfaltung liegt. Das konntest Du auch früher bei den Jam Sessions erfahren. Bei den alten Jazz at the Philharmonie Unternehmen standen die Musiker in Reih und Glied da, und der eine wartete, bis der andere fertig war, um ihm die Lampe auszublasen. Das war der gängige Ausdruck damals, das wurde auch versucht und machte die Sache interessant. Aber so etwas reizt mich halt nicht."

„Der frühe Jazz war ganz stark von den Big Bands geprägt, das darfst Du nicht vergessen."

„Ja, damals war vieles anders, da hat man sich nicht diese Gedanken gemacht, da gab's den Chef, und die anderen hatten gefälligst zu tun, was er anordnete. Es war wie ein Betrieb organisiert. Es gibt ja Horrorgeschichten von solch amerikanischen Big Bands. Das paßt für mich nicht in die heutige Zeit, und wenn ich so etwas mache, dann möchte ich nicht in dieser Weise den Chef spielen."

Sicherlich spielen einige Musiker auch heute noch gerne in Big Bands, weil sie sich richtig einzuschätzen wissen, sie sich als gute Handwerker begreifen, die sich in den Dienst von jemandem stellen, der große Fähigkeiten hat. Für Ellington, das Genie, war es nicht allzu schwer, ihm treu ergebene Sidemen zu finden. Viele Musiker sind mit der Funktion des Dienens, einem Größeren zu dienen, einverstanden, vor allem, weil sie ihre eigenen Grenzen erkennen. Ich bewundere einen Mann wie den Gitarristen Freddie Greene, der ein Leben lang Gitarre schrummt und damit die Basie Band besser klingen läßt."

„Ja, das ist auch toll."

„Da sind oft Leute, die sich als gute Handwerker begreifen, und das ist auch richtig. Ich bin kein guter Handwerker, war's nie. Auch Virtuosität suche ich in der Kunst nicht."

„Gibt es noch irgend etwas, was Du von Dir und Deiner Musik sagen möchtest?"

„Ich bin eigentlich das losgeworden, was ich sagen wollte, nämlich daß ich ein bißchen Angst habe, daß das, was unter Jazz verstanden wird, langsam zu etwas wird, was nicht mehr groß mit Kunst zu tun hat. Und ich mit meinem Kunstanspruch an den Jazz werde da nicht befriedigt."

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)

gend so ein Scheiß. Die Band auf meiner ersten Platte bestand fast nur aus Weißen! Wie kann jemand auf so eine blöde Idee kommen?" Tatsächlich änderte sich die Besetzung des Nonetts einige Male, aber die weißen Musiker waren immer vorherrschend. Überhaupt wurde die Cool-Bewegung vorwiegend mit weißen Musikern wie Lennie Tristane Mulligan, Stan Getz, Dave Brubeck und Chet Baker assoziiert, wenn auch die wichtigsten Inspirationen von Charlie Parkers Balladen und mittelschnellen Bluesnummern, Lester Youngs lyrischem Tenorsaxophon und Miles' verhaltenem Approach zur Trompetenspielweise des Bebop kamen. Es schien, daß diese introvertierte Richtung des modernen Jazz auf die weißen Musiker besonders anziehend wirkte. Man sprach damals von einer „Schule des weißen Tenorsaxophonspiels“, der Brew Moore, Allen Eager, Al Cohn, Zoot Sims, Stan Getz, Warne Marsh und Bill Perkins angehörten. Ihr Stil war nach dem von Lester Young geformt und Lester beklagte sich am Ende seines Lebens bitterlich über die vielen Tenoristen, die gute Jobs in Lokalen wie dem Birdland bekamen, nur weil sie seinen Stil nachahmten. In einem Blindfold Test im Down Beat erklärte Miles Davis damals: „Für mich klingen alle diese weißen Tenorsaxophonisten gleich.“

Seit seinem Gig mit Max Roach und Dexter Gordon im Royal Roost im Sommer 1948 vertrat Miles sich relativ gut mit den Clubeigentümern. Nun ließ er durch den Impresario Monte Kay anfragen, ob er für seine neue Gruppe ein Engagement bekommen könnte. Count Basie sollte demnächst im Roost auftreten und die Eigentümer waren schließlich einverstanden, daß das Miles Davis Nonett abwechselnd mit der Basie Band spielte. Miles stellte noch eine besondere Bedingung. Vordem Club mußte ein Schild angebracht werden:

Miles Davis Band. Arrangements by Gerry Mulligan, Gil Evans and John Lewis.

Es war das erste Mal, daß die Arrangeure einer Band derart groß herausgestellt wurden. Bis zu dem Roost-Gig hatte die Band lediglich im Probenraum des Nola Studios gespielt und auch das nur, wenn die Musiker von anderen Auftritts- oder Aufnahmeverpflichtungen frei waren. Dieses Engagement sollte nun die Feuerprobe für all die Ideen sein, die sie in Gils Appartement ausgebrütet hatten.

Zwischen den Sets der Basie Band lieferten Miles und seine Leute für das Publikum des Royal Roost durch ihre radikale Abwendung vom herkömmlichen Bigband-Sound einen scharfen Kontrast. Einer der interessantesten Aspekte dieses Engagements war Basies Begeisterung für das Nonett. „Diese langsamen Dinge klangen seltsam, aber gut“, sagte Basie zu einem Journalisten. „Ich wußte nicht, was sie machten, aber ich hörte zu und es

gefiel mir.“ Auch die meisten Kritiker reagierten positiv, aber eine Publikumsensation wurde das Nonett keineswegs. Miles, Evans und Mulligan überraschte das wenig, sie hatten nicht erwartet, daß eine Zuhörerschaft, die Count Basie hören wollte, mit ihren neuen Klängen so ohne weiteres sympathisieren würde.

Trotz der lauwarmen Reaktion der Jazzfreunde bemühte sich Miles, für seine Band weitere Auftrittsmöglichkeiten und einen Plattenvertrag zu bekommen. Im Gegensatz zu seinen Mitspielern hatte er sonst kaum etwas zu tun. Seine Frau war wieder nach East St. Louis zurückgekehrt und er hatte im Grunde an nichts Interesse außer an Musik.

Als die Leitung des Roost beschloß, das Nonett aus dem Programm zu nehmen, setzte Miles schließlich durch, daß man ihn mit einer kleineren Gruppe weiterspielen ließ, die außer ihm nur aus Lee Konitz, John Lewis, dem Bassisten Al McKibbin und Max Roach bestand. Trotzdem verfügte er plötzlich über viel mehr freie Zeit, die er mit angehenden Musikern und den unvermeidlichen Mitläufern verbrachte, die immer die Jazzszene bevölkern. „Ich glaube, ich bin damals mit den falschen Motherfuckers herumgezogen“, erinnert er sich, „alles, was sie interessierte, war, high zu werden. Aber das paßte zu meiner Stimmung. Mir ging alles zu langsam.“ Die enttäuschenden Reaktionen auf das Nonett dämpften seinen Enthusiasmus für das Jazzleben nachhaltig. Irgendwie hatte er erwartet, daß die musikalische Brillanz der Gruppe und die Begeisterung der Musiker honoriert werden würde. Die wenigen Gigs, die er bekam, waren nur ein sehr unvollkommener Ersatz für das Erlebnis, mit dem unvergleichlichen Charlie Parker Quintett zu spielen.

Ein kleiner Lichtstreifen am Horizont war die Entdeckung, daß die Firma Capitol Records Interesse zeigte, moderne Jazzaufnahmen zu machen. Am 15. Dezember 1948 endete die Aufnahmesperre der Musikergewerkschaft. Miles brachte sofort bei Capitol die Idee vor, das Nonett aufzunehmen, und sein Name erwies sich als bekannt genug, um die Firma zu interessieren. Miles bekam einen Vertrag, der ihn verpflichtete, mit dem Nonett 12 Nummern aufzunehmen.

Knapp vor der ersten Aufnahmesitzung erhielt Miles einen Gig im Audubon, einem kleinen Club in Harlem, wo er mit Art Blakey und einem 19jährigen Tenorsaxophonisten namens Sonny Rollins spielte, von dem Miles ungemein beeindruckt war. Rollins war ein Bopmusiker der zweiten Generation. Er war ein Protege von Charlie Parker gewesen. Von Thelonious Monk hatte er gelernt, Freiräume zu verwenden und seine Soli nicht nur auf den Akkordsequenzen der Themen aufzubauen, sondern auch die Melodie der Nummern einzuarbeiten. Während des Gigs im Audubon kam Miles zu der Ansicht, er und

Rollins gingen in ähnliche Richtungen. Die beiden vereinbarten, in Zukunft zusammenzuarbeiten. Rollins erinnert sich: „Für junge Burschen wie mich und den Altsaxophonisten Jackie McLean war Miles schon damals ein Gigant. Wir alle blickten zu ihm auf. Natürlich stellte sich dann heraus, daß er ein Starmacher war.“ Aber das sollte noch ein paar Jahre dauern, wenigstens für Sonny.

Ebenfalls um diese Zeit begann Miles auch mit Tadd Dameron zu spielen, bei Proben und gelegentlich auch im Royal Roost, wo Dameron die Hausband leitete. Dameron war einer der ersten und bedeutendsten Arrangeure des modernen Jazz und ähnlich wie Gil Evans ein großer Musiktheoretiker. Sein lyrischer Approach übte auf Miles starken Einfluß aus. Dexter Gordon sagte damals: „Ich glaube, Tadd Dameron ist wirklich der Romantiker dieser ganzen Periode; er ist ein Poet.“ Mit Tadd spielte auch der Trompeter Fats Navarro, den Miles - und viele andere Musiker - für den größten von allen hält. Miles verbrachte viel Zeit mit Navarro, die beiden übten gemeinsam. Navarro brachte Miles bei, in schnellem Tempo zu spielen, und dieser revanchierte sich und zeigte ihm seinen persönlichen Balladenstil.

Der erste Plattenaufnahme Termin mit dem Nonett war im Januar 1949. Sie machten 4 Seiten, Jeru, Move, Godchild und Budo. Zusätzlich zu den raffiniert ausgeklügelten Arrangements enthielten diese Nummern die sichersten Soli von Miles, die er bis zu diesem Zeitpunkt auf Platte aufgenommen hatte, völlig verschieden von seinem zögernden Spiel auf den Platten mit Bird. Er hatte seinen Stil gefunden, einen Stil, in dem er sich wohlfühlte. Sogar Fröhlichkeit ist aus seinem Spiel herauszuhören, besonders in Godchild und Jeru.

Bald nach dieser Session trat das Nonett im Clique Club auf, einem kleinen Lokal in Harlem. Das kurze Engagement sollte der letzte öffentliche Auftritt der Gruppe werden. Wenige Leute kamen und die meisten schienen verwirrt zu sein. Offensichtlich war die Musik zu cool für die Bop-Fans, die an die oft fieberhaft-aufgeregten Darbietungen von Bird, Dizzy oder Bud Powell gewöhnt waren. „Was diesen ganzen Birth of the Cool-Scheiß betrifft“, sagte Miles, „ich habe nie verstanden, warum das so genannt wurde. Jemand hat mir dieses Etikett einfach aufgeklebt. Ich glaube, was die wirklich gemeint haben, ist ein sanfter Klang - nicht so durchdringend. Wenn du sanft spielst, mußt du relaxed sein. Du verzögerst den Beat nicht, aber vielleicht spielst du eine Vierteltriole gegen den Viererbeat, und das klingt dann verzögert. Wenn du es richtig machst, beeinträchtigt es die Rhythmusgruppe nicht. Das Etikett „cool“ blieb jedoch in den späten 40er und frühen 50er Jahren an Miles haften.

Obwohl das Nonett vom Publikum nicht akzeptiert wurde, war Miles irgendwie ge-

hobener Stimmung, als Capitol einige Wochen nach der Aufnahme zwei der Nummern, Move und Budo, auf einer 78er Platte veröffentlichte. Obwohl sich die Platte schlecht verkaufte, hielt Capitol den Vertrag ein und setzte im April eine weitere Aufnahmesitzung an. Wieder wurden vier Seiten eingespielt, darunter das Gil Evans Arrangement Boplicity und Israel, das John Carisi arrangierte. Diese beiden Nummern und Gil Evans Moon Dreams, das erst zu einem späteren Termin aufgenommen wurde, gelten bei vielen Musikfreunden als die Meisterstücke der gesamten Serie. In seinem Buch: „Jazz: Its Evolution and Essence“ schrieb Andre Hodeir 1953: „Allein durch Boplicity hat sich Gil Evans als einer der größten Arrangeure und Komponisten des Jazz qualifiziert.“ In seinem heute schon klassischen Buch stellt Hodeir auch fest, „Miles Davis scheint zu den Führungspersonlichkeiten des Jazz zu gehören. Nach seiner Zusammenarbeit mit Charlie Parker ergriff dieser junge farbige Trompeter, der begabteste seiner Generation, die Initiative und produzierte mit dem Nonett die repräsentativsten Arbeiten der neuen Schule. Seine Kunst zeugt, mehr als irgendetwas anderes, für die Vollendung und die Hoffnung des Jazz von heute.“

Bald nach der Aufnahmesitzung im April erhielt Miles eine gute Nachricht: er war zum 1. Internationalen Pariser Jazzfestival eingeladen. Miles sollte gemeinsam mit Tadd Dameron eine Formation leiten, die zusammen mit dem Charlie Parker Quintett den modernen Stil des Jazz repräsentierte. Die Veranstalter des Pariser Festivals wollten in acht Tagen das gesamte Panorama des Jazz, von Sidney Bechet bis Charlie Parker und Miles Davis, vorstellen. In Europa hatte der Jazz ein großes und ernsthaft interessiertes Publikum, ganz besonders in Frankreich. Miles entdeckte, daß er dort durch seine Platten mit Charlie Parker ein weithin bekannter und geachteter Mann war; Bird selbst wurde wie ein Gott verehrt. Offensichtlich kannten die Pariser auch keinerlei Rassenvorurteile. Das alles machte auf Miles tiefen Eindruck.

Zwei der Musiker, die im Davis/Dameron Quintett mitspielten, waren schwarze Amerikaner, die sich in Paris niedergelassen hatten: James Moody, ein brillanter Saxophonist und ehemaliger Sideman von Dizzy Gillespie, und Kenny Clarke, der Vater des Bebop-Schlagzeugspiels. Moody ging später wieder nach Amerika zurück, Clarke jedoch wurde nach einigen Jahren des Hin- und Herpendeins schließlich ein permanenter Einwohner von Paris, der nur selten sein Geburtsland besuchte. Er war in Frankreich eine wohlbekannte und verehrte Persönlichkeit - etwas, das er in Amerika kaum erreicht hätte. Das Festival war ein ungeheurer Erfolg, und Miles wurde ganz besonders freundlich empfangen. Der französische Pianist

„Miles Davis' Kunst zeugt, mehr als irgend etwas anderes, für die Vollendung und die Hoffnung des Jazz von heute.“

Andre Hodeir 1953

Henri Renaud erinnerte sich: „An diesem Abend, dem ersten des Festivals, bereitete Miles dem Publikum eine vollkommene Überraschung. In den mittleren und schnellen Tempi erwarteten die Leute, er »«jrde mezzoforte spielen, aber er spielte forte! Wir alle hatten gedacht, er fühlte "Ich nur im Mittelregister seines Horns wohl, und dann zeigt er, wie brillant er mit den hohen Tönen umgehen konnte.“ Tatsächlich spielte Miles bei diesem Festival vollkommen anders als auf den nur wenige Wochen zuvor entstandenen Nonett-Aufnahmen. Hier in Paris war er der virtuose Bopper; ganz offensichtlich hatten die gemeinsamen Übungsstunden mit Fats Navarro auf ihn abgefärbt. Das Dameron/Davis Quintett trat nahezu in jedem Konzert des achttägigen Festivals auf und Miles spielte weiterhin mit extrovertiertem Selbstvertrauen. Durch Moody, Clarke und eine Clique von Pariser Jazzfreunden, die fast durchwegs von der neuen Musik besessen waren, lernte Miles eine Reihe von prominenten Persönlichkeiten Frankreichs kennen. Er erinnert sich an viele Stunden am linken Seineufer mit Jean-Paul Sartre, Albert Camus und Simone de Beauvoir. Der improvisatorische Charakter des Jazz und der Lebensstil seiner Musiker übte auf die französischen Intellektuellen besondere Faszination aus. Mit Sartre fühlte Miles eine Seelenverwandtschaft. Kürzlich sagte er: „Ich wußte, Sartre war mir überaus ähnlich. Ich wußte, der Nobelpreis war für ihn nur Bullshit, so wie all die Preise, die ich erhalten habe, für mich. Ich sagte allen, er würde ihn ablehnen, ich wußte es einfach.“ Natürlich hat Miles bis heute keine Auszeichnung abgelehnt. Sie alle - von Down Beat, Playboy, Esquire und vielen anderen - hängen an der Wand hinter seinem Klavier. „Ich mag hübsches Holz“, ist die Antwort von Miles, wenn man ihn fragt, warum diese Plaketten einen so prominenten Platz einnehmen.

Auch die französische Chanteuse Juliette Greco lernte er kennen. Wie Miles war sie ein aufsteigender Musikstar; die beiden fühlten sich sofort zueinander hingezogen und begannen eine intensive Affäre, für Miles die erste seit seiner Heirat. Juliette war von schwarzer Musik fasziniert, Miles bewunderte ihre Vorurteilslosigkeit und ihre europäischen Manieren. Als Juliette zu einem Engagement nach Mexiko abreisen mußte, bat sie Miles, mit ihr zu kommen - auf ihre Kosten. Miles überlegte das ernsthaft, aber seine Musik war ihm dann doch wichtiger. „Ich würde gerne mit dir kommen“, sagte er schließlich, „aber ich muß zurück nach New York, um eine Platte fertigzustellen. Ich habe keine andere Wahl.“ Was er meinte, war die geplante dritte Aufnahmesitzung für das Nonett. Miles war immer noch überzeugt, seine brillante Musik würde in Amerika doch ihr Publikum finden.

Jedoch böse Neuigkeiten erwarteten ihn, als er im Frühsommer 1949 nach New York zurückkehrte. Die erste 78er Platte des Nonetts verkaufte sich derart schlecht, daß Capitol die nächste Aufnahmesitzung verschoben hatte. Monte Kay, der Manager der Gruppe, gab es auf, nach weiteren Gigs zu suchen; die Clubeigentümer waren an allem uninteressiert, das größer war als ein Quintett und betrachteten das Nonett als bizarren Ableger des Bebop, für den die Leute nichts übrig hatten. Sogar kleine Gruppen des modernen Idioms fanden schwer Beschäftigung, ausgenommen natürlich Parker und Gillespie.

Miles fühlte, er war in eine Art Sackgasse geraten. Der Zusammenhalt in der familiären Atmosphäre der 52nd Street schien aufgehört zu haben. Seine Kollegen im Nonett nahmen jeden Gig an, den sie finden konnten - oft in Theaterorchestern oder Vereinsbands. Andere betäubten sich einfach mit Heroin, einer Seuche, von der offenbar alle, die Miles kannte, infiziert waren. Es war keine große Überraschung, daß er schließlich selbst ein Junkie wurde. Das war damals „einfach ein wesentlicher Bestandteil des Lebens junger Musiker“, wie Dexter Gordon es formulierte und kam teilweise von dem großen Einfluß, den Charlie Parker auf den Nachwuchs ausübte. Aber man kann nicht Parker allein die Schuld geben. Drogen gehörten seit langem zur Subkultur des Jazz und die Musiker glaubten, in Heroin ein ideales Mittel gefunden zu haben, um die Spannungen, die sich in ihnen durch ihre Musik und ihre Lebensweise aufbauten, zu lindern.

Seine Karriere war fraglich geworden, viele seiner Träume waren zerbrochen und Miles stürzte sich in die Welt des Rauschgifts, so vollkommen wie einst in die Musik - er machte eben nichts halb. So begann er im Sommer 1949 eine kostspielige Sucht und es sollte beinahe fünf Jahre dauern, bis er sie wieder loswurde.

Ruben Blades

Poet
Sänger
und Anwalt



Drei Menschen werden in Panama, jenem tropischen Scharnierstaat zwischen Amerikas Mitte und Süden, fast wie Nationalheilige verehrt: der General Omar Torrijos, der Box-Champ Roberto Durán und der Musiker Ruben Blades. General Torrijos - ein Präsident, der viel für das Volk getan hat - ist 1981 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommen. Und aus Roberto Durán, dem 72er Leichtgewichts-Weltmeister, ist die Luft so ziemlich raus, seit ihn Thomas Hearns vor Jahren nach einer Runde in Las Vegas zu Boden knockte. Panamas Idole leben kurz und gefährlich. Nur Ruben Blades, der singende Rechtsanwalt aus Panama City, erfreut sich bester Gesundheit.

Es fällt schwer, den Salsa-Sänger Blades in eine der üblichen Schubladen zu packen, es sei denn, in die mit der Aufschrift „Star“. Denn Ruben - der wie viele seiner Landsleute Familie und Heimat verließ, um in den USA sein Glück zu machen - ist die Stimme der Latinos im Einwanderer-Schmelztiegel New York.

Blades wurde 1948 in Panama City geboren und wuchs wohlbehütet in einer Mittelschichtsfamilie auf. Er legte ein juristisches Staatsexamen ab, eine erfolgversprechende Rechtsanwalts-Karriere ließ er jedoch sausen. Ihn zog's in die USA, in das Land seiner geliebten Rock- und Jazzidole. Als Ruben 1974 mit einem Koffer, 120 Dollars und einer Gitarre in New York ankam, erntete er bei den Plattenbossen nur ablehnendes Kopfschütteln. Seine Texte seien zu anspruchsvoll, viel zu subversiv. Und überhaupt. Nun, anspruchsvoll ist seine Poesie in der Tat und subversiv vielleicht auch. Wen wundert's - der Weg nach oben war ziemlich steinig.

Nach allerlei Gelegenheitsjobs wurde er Sänger in der Band des Salsa-Stars Ray Barretto. Mit dem Wunderkind der Salsa, dem Posaunisten Willie Colon, bildete Blades von 1976 bis 1982 eine der dynamischsten Gruppen des Genres. Daneben

glänzte Ruben als Sänger bei den Fania All Stars. So langsam küßte auch ihn die Erfolgsfee. 1978: „Sänger des Jahres“; im selben Jahr: „Komponist des Jahres“. 1979 erschien „Siembra“ und erwies sich als eine der meistverkauften Salsa-LPs. Blades „Pedro Navaja“, den lateinamerikanischen Mackie Messer, kennt in der Süd-Bronx jeder Dreikäsehoch. Vier Goldalben, eine Grammy-Nominierung. 1984 verließ der Sänger das Ethno-Label Fania und unterschrieb beim nordamerikanischen Plattenriesen Elektra. Blades war oben, ganz oben.

Seine Texte holt Ruben voll aus dem harten Latino-Alltag: Er singt vom schweren Los der Plantagenarbeiter, von Bürgern dritter Klasse, vom Mord an einem Kirchenmann, von Verschleppten, die nur deshalb verschwinden, weil sie die falsche Meinung haben. Er singt von korrupten Polizisten, kleinen Gangstern, von den Illegalen, vom kochenden Asphalt New Yorks, von vergilbten Huren und schicken Zuhältern. Und von einem Haifisch, der die karibischen Gewässer unsicher macht. Aber Blades kennt auch keine Scheu, solch platte Liebeslieder wie Frank Domínguez' „Me recordaras“ zum besten zu geben. Ob Schmalz oder Agitation - seine Songs bleiben Kurzgeschichten von beeindruckender poetischer Kraft.

Ruben Blades' Hauptthema ist „die Suche nach Amerika“, wie er seine letzte, vorzügliche LP genannt hat. „Buscando America“ (Messidor 115924) hat weltweit bisher mehr als 400 000 Stück verkauft. „Ich suche nach Amerika und fürchte, es nicht zu finden.“

Seine Spuren haben sich in Dunkelheit verloren.

Ich rufe nach Amerika, aber ich kriege keine Antwort.

Diejenigen haben es versteckt, die die Wahrheit fürchten.“

Rubens Musik selbst ist einfallsreich und voll kompositorischen Reizes. Mit ein-

facher Combo-Besetzung, meist sieben Mann hoch, stellt Blades eine „Quer-durch-den-Garten“-Salsa auf die Beine: cubanischen Guaguancö, puertoricanische Bomba, südamerikanischen Vals, panamesischen Pop, hin und wieder einen Touch Reggae. Die sonst üblichen Bläser werden durch das lieblichere Vibraphon ersetzt. Eddie Montalvo und Louie Rivera schlagen eine ziemlich wilde Perkussion, Tumbadoras, Bongos, Timbales und Congas synkopieren polyrythmisch. Der Puls New Yorks bestimmt den Takt, die Harmonik des Jazz und ein Synthesizer halten die Lieder zusammen.

Rubens Stärke liegt eindeutig im Kompositorischen. Er ist ein Liederschreiber. Ein brauner Paul Simon, eine männliche Joan Baez, ein Jackson Browne, der den Panamakanal hinunterschippert. Seine Stimme gibt technisch gesehen eigentlich nicht allzuviel her. Selten reicht die Luft über mehrere Takte, das Timbre angestrengt und ins Rauhe kippend, oft einen Halbtonschritt zu hoch angesetzt. Rubens Stimme hört sich so an, als habe er gerade mal wieder eine schwere Grippe überstanden. Der 37jährige Rechtsanwalt mit dem schwarzen T-Shirt, dem dünnen, braunen Haar, den hastigen Augen und dem jugendhaften Lächeln will mehr als nur ein Sänger sein: Vor wenigen Wochen hat er in Harvard ein Master's Degree in Internationalem Recht abgelegt. Er schreibt eine Kolumne für „La Estrella de Panama“, er besitzt politische Ambitionen. Für etliche Filme, unter anderem für „Beat Street“, hat er beim Sound Track mitgemischt. In einem anderen Film, „Cross-over Dreams“, spielt er gleich selbst die Hauptrolle. Im „Rockpalast“ sang er, Oktober 1985, als Top Act für halb Europa. Die Gelegenheit zu einem Gespräch mit diesem vielseitigen und hyperaktiven Salsa-Sänger ergab sich letzten Sommer in Köln.

Wolf Stock

„Ruben, welche Rolle spielt heute die lateinamerikanische Musik in den USA?“
„Da stehen wir erst am Anfang einer Entwicklung. Hunderttausende von Lateinamerikanern kommen jedes Jahr in die USA, auf der Suche nach einem besseren Auskommen, um ihren Familien das Überleben zu sichern. Die Musik hilft nun, die gefühlsmäßigen Kontakte zwischen dem Einwanderer und seiner fernen Heimat aufrechtzuerhalten. Dabei ist die Musik gleichzeitig eine Fluchtmöglichkeit aus seinem tristen Alltag, aus einer Wirklichkeit, die ganz anders ist als das, was der Einwanderer bisher gekannt hat. Doch ich sehe vor allem die positiven Möglichkeiten der Musik: das Gemeinsame, die Einheit der Lateinamerikaner in den USA aufrechtzuerhalten.“

„Wie reagiert die angelsächsische Welt auf die Kultur der Latinos? Ist sie dafür offen?“

„Die Latino-Kultur kümmert den Normalbürger wenig. Das hängt unter anderem mit der rigorosen Ausrichtung der Radiostationen zusammen. Wir haben in den USA Radiostationen, die nur weiße Popmusik senden. Andere bringen nur schwarze Titel, Rhythm 'n' Blues. Natürlich gibt es auch Stationen, die nur Latino-Musik ausstrahlen. Aber auch da bestehen Unterschiede. Im Süden der USA ist der Chicano-Einfluß, die US-mexikanische Kultur stark, und meist bringen die keine karibische Musik. Und umgekehrt haben die Salsa-Sender wenig mit der Chicano-Musik am Hut. Deshalb ist das Radio, die Musik, zunächst nicht unbedingt ein Einigungsinstrument, sondern zuallererst eine Verbindung zum Ursprungsland des jeweiligen Landmannes.“

„Aber am höchsten ist doch wohl die Mauer zwischen der Kultur des weißen und braunen Amerika ...“

„Ganz bestimmt. Das US-Radio spielt prinzipiell keine spanisch gesungene Musik. Vielleicht, weil man uns noch nicht richtig zur Kenntnis genommen hat. Irgendwann wird man jedoch merken, daß wir zahlenmäßig die größte ethnische Minderheit in den USA sind.“

„Das weiße Amerika schenkt euch keine Beachtung?“

„Überhaupt nicht. Das weiße Amerika reagiert null auf die Latino-Kultur. Vielleicht ist es noch nicht soweit. Mag sein, daß da auch eine ökonomische Angst dahintersteckt. Weil wir irgendwann von der Minderheit zur Mehrheit werden könnten. Aber allgemein gesehen glaube ich eigentlich nicht, daß von Seiten der USA eine prinzipielle Abneigung gegenüber dem Latino und seiner Kultur besteht. Ich sehe das mehr als eine allgemein verbreitete Ignoranz. Man versteht die lateinamerikanische Kultur einfach nicht, und in den Köpfen geistern noch viele Stereotypen

rum, wie in den Filmen der 40er Jahre.“

„Ja sicher, die alten Hollywood-Stereotypen. Cantinflas als schlitzohriger Campesino und Dolores del Rio als heißblütige Conchita Soundso ...“

„Und solche Stereotypen erklären auch einiges vom Verhalten der USA den Lateinamerikanern gegenüber. Intoleranz war für mich stets die Auswirkung von Ignoranz. Wir, die Latinos in den USA, müssen uns aber auch stärker bemerkbar machen. Wir müssen die Stereotypen zurechtrücken. Dabei wird der Musik große Bedeutung zukommen.“

„Was sind so deine Schwierigkeiten als Sänger in den USA?“

„Oh, da gibt's einige. Zuerst drücken sie dir einen Stempel auf, da bist du dann ein Linker, oder ähnliches. In der Region von Miami beispielsweise haben die dort einflußreichen Exilkubaner etwas gegen Leute, die die Außenpolitik der Vereinigten Staaten kritisieren. Von einigen Sendern werden meine Schallplatten deshalb dort nicht gespielt. Andere wiederum finden meine Musik zu problemgeladen. Warum, fragen sie, kann der Typ nicht so singen wie Julio Iglesias?“

„Ruben, erzähl uns etwas von deiner Jugend, deiner Familie in Panama. Wie bist du zur Musik gekommen?“

„In Panama sind wir alle musikverrückt. Die Musik dient dort nicht nur der Zerstreuung, sondern ist viel eher eine Art Kamerad der Menschen. Sie begleitet die Leute den ganzen Tag. Bei der Arbeit wird Musik gehört, damit die Tätigkeit leichter von der Hand geht; nach Feierabend wird sie gehört, um den harten Lebenskampf etwas zu vergessen. Hoffnung, Ängste, das Auf und Ab des Lebens ist in der Musik.“

„Und deine Familie?“

„Meine Familie war sehr musikalisch. Meine Mutter war Pianistin und Sängerin, mein Vater Perkussionist. Und ihre einzige Sorge war stets, daß ich um Himmels willen nie Musiker werden sollte. Sie hatten etwas Besseres für mich ausgeguckt. Deshalb habe ich in Panama 1974 ein juristisches Examen abgelegt und dazu im Juni 1985 in Harvard den Master in Internationalem Recht.“

„Und die Musik?“

„Sie ist wichtig für mich, doch nicht das Alleinseligmachende. Ich bin kein Mensch, der auf die Welt gekommen ist, um Zeit seines Lebens Musik zu machen. Oder um ein Vermögen zu verdienen, um dann gemütlich in einer fürstlichen Villa über einer schönen Meeresbucht dem Pensionärsdasein entgegenzusehen. Nein, so ein Typ bin ich nicht.“

„War es sehr schwierig für dich, deine Heimat zu verlassen und dich in New York durchzuboxen?“

„Sicher. Zum einen hatte ich weder Verwandte noch Freunde in New York ...“

„Hattest du Geld?“

„Geld? Ich kam nach New York mit 120

Dollars! Und mit einem Koffer. Und einer Gitarre. Das war 1974. Es war ungeheuer schwer. New York ist eine sehr harte Stadt. Die wartet nicht auf dich. Da brauchst du Glück und gute Ellenbogen.“

„Wie hast du dir dein Essen gesichert?“

„Ich habe auf der Poststelle des Fania-Schallplattenlabels gearbeitet in der ersten Zeit. Nachher habe ich dann ein Angebot bekommen, mit Ray Barretto zu arbeiten. Doch bei Ray Barretto habe ich weniger verdient als auf der Poststelle von Fania.“

„Ein Kritiker hat mal gesagt, Salsa sei die ‚Musik der Unterentwicklung‘...“

„Wer hat das gesagt?“

„Der New Yorker Kritiker Enrique Fernandez.“

„Oh, ich kenne Enrique. Aber mir gefällt diese Umschreibung nicht besonders. Was Enrique wohl sagen wollte, ist, daß die Musik aus dem Ambiente der Unterentwicklung nach New York kam. Sie nimmt die Kraft aus der Unterentwicklung.“

„Warum hast du dich mit Willie Colon überworfen?“

„Das war 1982. Eigentlich wollte ich nach Panama zurück. Ich war mir damals ungeschlüssig über meinen weiteren Weg. Mit Colon war folgendes: Wenn du Mitglied einer Gruppe bist, Sänger und Co-Leader, dann bleibt nicht viel Raum für andere Projekte. Wenn du nur für die Musik lebst, ist das weiter kein Problem. Aber wenn du, wie ich, ein unruhiger Geist bist, dich anderen Sachen widmen willst, dem Film beispielsweise, dem Journalismus, wenn du dich weiterbilden willst, dann wird's kritisch. All das ist unmöglich, wenn du deine Pflichten als Bandmitglied gewissenhaft erfüllen möchtest. Und diese Formation war ja nicht meine Band. Denn ich konnte ja nicht zu Willie sagen: So, jetzt legen wir mal für ein halbes Jahr eine Pause ein. Kurz gesagt: Nach fünf Jahren mit Colon wurde mir klar, daß ich etwas anderes machen wollte. Ich sagte dann zu Willie: Hör mal, ich will jetzt weiterstudieren. Und Willie verstand mich. Jetzt, mit eigener Gruppe, sind solche Entscheidungen leichter für mich zu treffen.“

„Wie ist Colon?“

„Er ist verdammt intelligent, sehr fähig und verfügt über viel Humor. Er ist ein Erneuerer und ein großer Individualist.“

„Das habt ihr gemeinsam. Etwas anderes: Du zitierst in deinen Texten gerne. West Side Story, Marrisol, John Lennon, den Don Juan Tenorio oder Mackie Messer. Warum?“

„Ich lese viel und lasse das einfließen. Ich hätte es gerne, wenn mein Publikum dann die Spuren verfolgt. Wer ist dieser Mackie Messer? Und irgendwann würden sie auf Brecht und Weill stoßen. Oder Kafka. Wer ist der Typ? Ich versuche, diese Leute aus Europa in die Karibik zu bringen. Diese Menschen haben uns noch heute etwas zu sagen. Denn die Geschichte wiederholt

sich."

„Du bist ein Songschreiber, der genauso gut ein Schriftsteller hätte werden können."

„Das bin ich im Grunde genommen auch. Auf ‚Buscando America‘ gibt es eine kleine Geschichte. GDBD. Das bedeutet ‚Gente Despertando Bajo Dictadura‘ - Menschen, die in Diktaturen aufwachsen. Von ‚Buscando America‘ habe ich allein in Venezuela mehr als 100 000 Platten verkauft. Welcher Schriftsteller hat schon solch eine Auflage. Deshalb ist die Musik ein sehr wertvolles Medium. So gesehen ist GDBD die meistverkaufte Kurzgeschichte in Lateinamerika. Nicht Benedetti, nicht Vargas Llosa, sondern ein Musiker hat die erfolgreichste Kurzgeschichte unter die Leute gebracht."

„Natürlich, die Musik ist ein unkomplizierteres Transportmittel als das Buch. Aber darüber hinaus hängt dem Autor so etwas das Flair eines entrückten, auf Wolken schwebenden Intellektuellen an. Doch beim Musiker, dem erdverbundenen Sangesmann, ist dies nicht der Fall."

„Viele unserer lateinamerikanischen Intellektuellen leben in ihrem hohen Turm und blicken voller Verwunderung auf das gemeine Volk, auf die Sterblichen, hinab. Und oft spucken sie noch hinunter, wie Camus das beschrieben hat."

„Du und Gabriel Garcia Márquez habt viel gemeinsam ..."

„Wir beide erzählen Geschichten. Ich kenne Gabo persönlich; ich habe ihn im März auf einem Ball in Mexiko getroffen. Wir wollen etwas gemeinsam auf die Beine bringen. Ich will ein Album machen, auf dem ich einige seiner frühen Kurzgeschichten vertone."

„Du machst so viele Sachen. Du singst, schreibst Essays und Artikel, wirkst in Filmen mit. Warum reicht es dir nicht aus, einfach nur zu singen?"

„Na hör mal, das kann man doch nicht steuern. Das ist in einem drin. Eine Unruhe, über die man keine Kontrolle besitzt."

„Du bist immer in Unruhe?"

„Immer!"

„Warum?"

„Vielleicht, weil ich in Panama geboren wurde, vielleicht ist meine Großmutter Emma daran schuld. Sie war eine einzigartige Frau. Sie praktizierte Yoga, besuchte die höhere Schule, beschäftigte sich mit Spiritualismus und war Vegetarierin. Für eine Frau war dies damals ein unerhörter Lebensstil."

„Was hast du mit Joe Jackson und Linda Ronstadt gemacht?"

„Mit Linda habe ich einen Titel auf spanisch aufgenommen, eine getragene Komposition, sie heißt ‚Silencios‘. Das Projekt hatten wir schon drei Jahre vor. Linda wollte schon immer mal auf spanisch singen."

„In Panama bist du sehr populär. Wie erklärst du dir das?"

„In Panama bin ich mit dem Volk verwachsen. Die Leute kennen und mögen mich. Meine Musik drückt die Gefühle des lateinamerikanischen Stadtbewohners aus - sein Leid, seine Träume, sein Glück. Die Panamesen sind sicher auch etwas stolz auf mich, weil ich den Namen dieses kleinen Landes in der Ferne hochhalte. Diese Unterstützung, die ich dort habe, und meine beruflichen Voraussetzungen will ich dann irgendwann mal nutzen, um nicht nur über Probleme zu singen, sondern auch zu handeln. Ich will aktiv an die Lösungen herangehen."

„Als Einzelkämpfer?"

„Nein, nicht allein. Ich bin kein Messias. Mit anderen zusammen."

„Was willst du konkret machen? Willst du Präsident werden?"

„Nein, nein. Ausschließen will ich das jedoch nicht. Ich denke an eine Position, in der ich verantwortlich bin und etwas bewegen kann. Das kann vielerlei sein. In einer neuen Bewegung oder Partei. Oder als Unabhängiger, der sich um bestimmte Projekte, beispielsweise in den Slums, kümmert. Ich denke vor allem an kleine, schlagkräftige und funktionierende Einheiten."

„Was siehst du denn persönlich als das Wichtigste für Lateinamerika an? Wohl doch: eigene Wege zu suchen und zu finden."

„Ja; erkennen, daß das Volk nicht hilflos ist. Daß es etwas ausrichten kann. Man hat unsere Völker so geschunden und übers Ohr gehauen; heute ist da nur noch Apathie und Zynismus. Man hat sich über das Volk lustig gemacht. Lateinamerika muß wieder an sich selbst glauben und selbstverantwortlich voranschreiten. Wir haben den Glauben an unsere eigenen Fähigkeiten verloren. Wir müssen unsere Würde wiedergewinnen. Und langsam das zurückholen, was uns genommen wurde."

„Was hast du in diesem Zusammenhang von Torrijos gehalten?"

„Torrijos war ein merkwürdiger General. Sehr volkstümlich. Interessant. Er ließ viele Leute an der Macht teilhaben, die sonst außen vor geblieben wären. Er hat eine Schaukelpolitik zwischen der Rechten und der Linken betrieben. Er war ein glänzender politischer Kopf. Wie er beispielsweise die Kanalverhandlungen erfolgreich unter Dach und Fach bekommen hat. Er hat den Kanal den US-Amerikanern entzogen, ohne sie bloßzustellen."

„In 20 Jahren, wo werde ich dich da finden können? Was wirst du machen?"

„In 20 Jahren? In Panama, auf der Straße."

„Als Bänkelsänger?"

„Nein, singend vielleicht. Als Organisator, als einer, der die Menschen zusammenbringt. Wir werden hart am Arbeiten sein. Und wir werden dabei singen."



Ruben Blades mit Chucho Valdes und Oscar Valdes von Irakere

Foto: David Catalan

Die Welt ist Klang

„Nada Brahma“ von J. E. Berendt

„Nada“ bedeutet Klang, „Brahma“ ist der Schöpfergott: Gott schuf die Welt durch Klang, und die Welt ist Klang durch Gott. Im alten Indien der Veden und Upanischa[^] den ist diese Vorstellung seit Jahrtausenden beheimatet; im westlichen Abendland findet das Meditationsmantra „Nada Brahma“ im Zeichen einer neuen weltkulturellen Spiritualität immer stärkere Beachtung.

„Nada Brahma“ - das war auch der Titel einer dreistündigen Radio-Soiree im Abendprogramm des Südwestfunks vom Jazz-Experten Joachim-Ernst Berendt. Von Lao-tse bis Niels Bohr, von Pythagoras bis John Coltrane, von den Psalmisten bis Hermann Hesse, vom Zen-Meister Hakunin bis Werner Heisenberg zog der Autor damals in seinem Plädoyer für den „hörenden Menschen“ den Bogen. Viele aufmerksame Zuhörer waren ergriffen. „Nada Brahma“ wurde ein Erfolg. Es war eine der erfolgreichsten Sendungen innerhalb des Kulturprogramms überhaupt; das daraus entstandene Buch ist in der fünften Auflage, und mittlerweile hat sich der Erfolg in drei großen Tourneen durch mehrere Städte in vielen Ländern fortgesetzt.

Da sich das internationale Musikinstitut Darmstadt verstärkt der Mitarbeit Berendts durch den furiosen Erwerb seines Archivs versichert hat, war es wohl eine Selbstverständlichkeit, „Nada Brahma“ auf das Programm der Jazz-Tage International in Darmstadt zu setzen. Im nicht ganz besetzten Justus-Liebig-Haus präsentierte Berendt diese ursprüngliche Radio-Collage mit Schauspieler-Sprecher Gert Westphal am Rednerpult.

Gert Westphal ist wohl eine der typischsten Nachkriegsstimmen des Radios, ein großartiger Sprecher, voller Dramatik in seinem deklamatorischen, manchmal auch etwas pathetischen Vortragsstil. Bei vielen Lyrik & Jazz-Produktionen hat er mit Berendt zusammengearbeitet; mit routinierter Könnerschaft und leidenschaftlichem Ton zelebrierte er förmlich das Gedicht „Orgelspiel“ und das berühmte Selbstmordkapitel aus „Klein und Wagner“ von Hermann Hesse zur Musik von Peter Michael Hamel, stellenweise auch in einem Dialog mit dem indischen Sarod- und Tabla-Spieler Kamalesh Maitra.

Gegen das literaturwissenschaftliche Bild von Hermann Hesse als ein „schwäbischer Biedermann“ führt Berendt den meistgelesenen deutschen Autor als ersten Vertreter eines „neuen Bewußtseins“ für Humanität, Spiritualität und weltkulturelle Zusammenhänge vor. Der zweite wichtige Name in diesem Zusammenhang

ist der Jazz-Saxophonist John Coltrane, der mit seiner Hinwendung zu asiatischen und afrikanischen Musiken Anfang der sechziger Jahre ungeheuren Einfluß auf die gesamte Musikszene hatte. Oberton-sänger und Sopransaxophonist Roberto Laneri spielte einige seiner Kompositionen.

Umrahmt werden diese künstlerischen Aktionen von neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen. Etwa, daß die Protonen und Neutronen eines Sauerstoffatoms in einer Dur-Tonleiter schwingen, daß die Einspeicherung der Umlaufbahnen der Planeten in einen Synthesizer einen „Gesang der Planeten“ ergibt, die sechs sichtbaren Planeten ergeben dabei einen „sechsstimmigen Motettensatz“ und die drei äußeren Planeten formieren die „Rhythmusgruppe“, oder daß „Pulsare“ (Neutronensterne) wie Bongotrommeln vor sich hin tacken und ticken. Ein Kosmos voll Sound, von der modernen Radioteleskopie nachgewiesen.

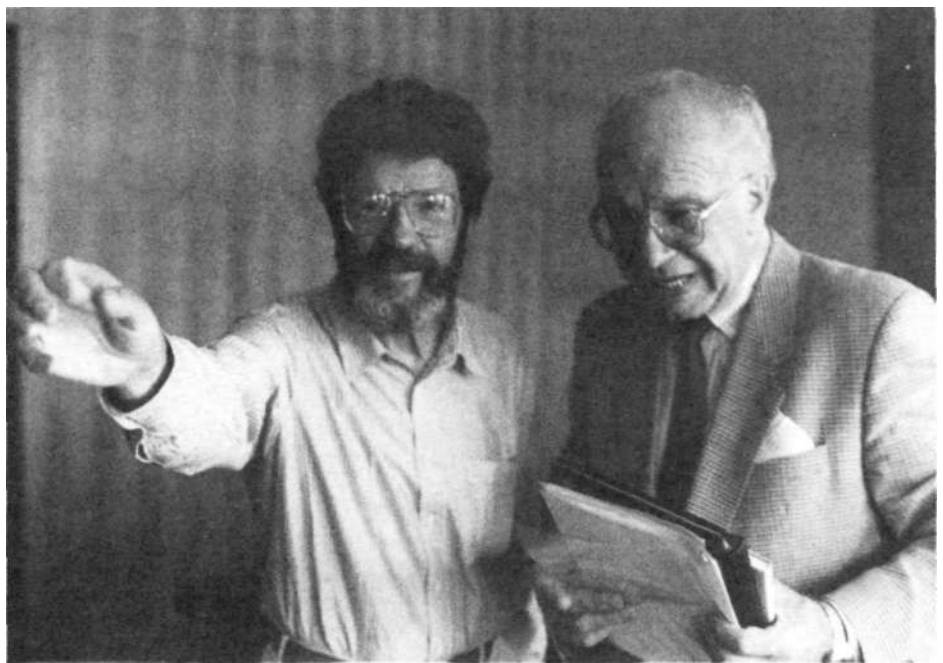
Rädchen um Rädchen greift diese Zitatenkette von Berendt immer verblüffender ineinander, ein Universum von Klängen tut sich dem Zuhörer auf. Überall scheint er zur Harmonie und Ordnung der Dinge eine Textstelle parat zu haben -

von der Bibel bis zur modernen Physik. Nahtlos schließt sich dies ganzheitliche Denken, dieser Holismus, am Ende zu einem großen, allesumfassenden Kreis zusammen.

Berendts Ansatz ist nicht der eines Intellektuellen oder der eines Wissenschaftlers. Er ist ein Liebender. Ein Liebender einer Weltkultur, der Harmonie, der Ordnung. Die Schwäche von „Nada Brahma“ liegt dort, wo er seinen spirituellen Glauben pseudo-wissenschaftlich untermauern will. Seine Zitate sind selektiv auf den Gegenstand ausgerichtet, entgegengesetzte Textstellen sind sofort assoziierbar. Mit akustischen Phänomenen läßt sich so ziemlich alles und nichts beweisen, und die etymologischen Beweisführungen sind oft arg weit hergeholt. So bleibt denn beim wiederholten Anhören von „Nada Brahma“ der Eindruck eines riesigen Zirkelschlusses, der sich selbst zu beweisen versucht, was er eh schon glaubt. Wieder einmal ist eine schöne Seifenblase geplatzt.

Die zweieinhalbstündige Soiree wurde am Ende anhaltend beklatscht. Viele waren sichtlich ergriffen.

Detlev Reinert



Zusammenarbeit bei neuer Jazz- und Lyrik-Produktion: Joachim Ernst Berendt und Gert Westphal (rechts)
Foto: Hans Kumpf

Jazz aktuell

Sitzende Ovationen und gelenkige Elefanten

Das Jazzfest Berlin richtete die Scheinwerfer auf Europa

Beim diesjährigen Jazzfest Berlin gab es nur noch einen Schwerpunkt: Europa. Das bot sich im Europäischen Jahr der Musik so an. Besinnung auf den europäischen Beitrag zum großen Weltkonzert Jazz war also angesagt, und die Demonstration war - unvollständig, wie sie natürlicherweise sein mußte - ein Erfolg. Die Einbußen beim Kartenverkauf waren nur geringfügig. Ob das am guten Ruf des Festivals oder am aufgeschlossenen Berliner Publikum lag, sei dahingestellt. Selbstverständlich war die gute Resonanz jedenfalls nicht, denn der europäische Jazz tut sich ökonomisch nun einmal schwer - in Amerika und in Europa. Die Suche nach den Gründen hierfür und die Diskussion über die Wertigkeit der amerikanischen Originale und die Bedeutung der Europäer wird die Spalten der Zeitschriften und die Seiten der Bücher füllen, solange es den Jazz gibt. Im Programmheft gab es dazu einige kluge, aber keine problemlösenden Anmerkungen. Im Programm überwogen die europäischen Formationen die amerikanischen fast im Verhältnis zwei zu eins - ein Novum in der über zwanzigjährigen Geschichte der Berliner Veranstaltung. Das Eröffnungskonzert kam sogar ganz ohne Amerikaner aus. Man hatte hier den europäischen Aspekt noch einmal besonders herausgestellt, indem man zwei deutsch-französische Vereinigungen zusammenführte, nämlich das Deutsch-Französische Jazz-Ensemble (bestehend seit 1981) und die Junge Deutsch-Französische Philharmonie (bestehend seit 1982). Sehr europäisch war auch die Musik, denn die sechs Stücke gehörten alle zum sogenannten Third Stream, in dem sich die Komponierkunst der abendländischen E-Musik mit dem Jazz verbindet. Die Komponisten Rainer Brüninghaus, Alexander von Schlippenbach, Francois Jeanneau, Martial Solal, Patrice Mestral und Wolfgang Dauner hatten sich enorm ins Zeug gelegt. Da gab es Fugati und spritzige Pointillismen, zwölftönige Themen und ein bißchen freien Bruitismus, Minimal Art-Strukturen und gezinkte Rhythmen, satte Klangkombinationen und endlose harmonische Nobilitäten aus der klassischen Moderne von Strawinsky aufwärts. Das aus Musikstudenten bestehende Sinfonieorchester unter Justus von Websky bewältigte dieses möglicherweise schwierigste Programm seiner bisherigen Existenz konzentriert und mit bravouröser Leichtigkeit und Klangsönheit. Es war mit so viel subtilen Noten versehen wor-

den, daß die Einwürfe der Jazzgruppe insgesamt eher störend wirkten, ein wahres Paradoxum, denn die Komponisten sind ja alle Jazzmusiker. Die Verzahnung der beiden Welten gelang Francois Jeanneau noch am besten. Den Nachweis aber, daß die E-Musik den Jazz und der Jazz E-Musiker braucht, konnte auch dieses Konzert nicht erbringen. Des Beweises, daß die Jazzmusiker über alle strukturellen Errungenschaften der E-Musik wie selbstverständlich gebieten (sei es durch Ausbildung oder eine Art atmosphärischer Osmose) - dieses Beweises hätte es zwar nicht mehr bedurft, aber in solch völkerverbindender Prachtentfaltung ließ man ihn sich gern mal wieder vorführen.

Albert Mangelsdorff, der von den Sinfonikern sitzende Ovationen für ein kurzes Solo in Wolfgang Dauners Stück erhielt, spielte am nächsten Tag mit dem englischen Saxophonisten John Surman leise, erstaunlich intensiv zu fast volkstümlicher Melodik sich bekennende Duo-Musik voll zärtlichen Respekts und meisterlicher Abgeklärtheit. Der englische Schlagzeuger Tony Oxley delektierte sich mit seinem Celebration Orchestra an Free Jazz, der durch Strukturparameter und ganz seltene Themen ein bißchen gegliedert war. Hochkarätige Solisten wie Ulrich Gumpert und Ernst-Ludwig Petrowsky blieben unter ihren Möglichkeiten; Gerd Dudek hatte überhaupt kein Solo; die Streicher gingen in der kollektiven Raserei meistens unter oder waren allenfalls mit undifferenziertem Gefiepe zu vernehmen. Nach zwanzig Jahren Globe Unity Orchestra und fünfundzwanzig Jahren Cecil Taylor muß man sich auf diesem Gebiet schon ein bißchen mehr einfallen lassen.

Einer der Höhepunkte des Festivals war der Auftritt der neu gegründeten Gruppe Blue Box. Deren Trompeter Reiner Winterschladen ist vielleicht der originellste deutsche Jazzmusiker der Generation um dreißig. Die schmetternde Gemeinheit von Militärsignalen mischt sich hier mit den ruppigen Attacken des Punk und den isolierten Stichflammen von Miles Davis. Peter Eisold war als mitdenkender, trotzdem stets als eigene Individualität spürbarer Schlagzeuger wieder in der Form, in der er schon vor vier Jahren beim Berliner Jazzfestival gefeiert wurde. Baß spielte mit erheblichem Verve Eisolds ehemaliger Teamgefährte aus dem Contact Trio, Aloys Kott. Manfred Schoof hatte seine mit Musikern aus dem Kölner Raum besetzten Big Band so gut in Schuß wie noch nie. Das Phänomenale an diesem Orchester ist, daß sich hier Satzarbeit, Klangvorstellung und Handwerksverständnis, wie sie von Stan Kenton geprägt worden sind, mit einer gänzlich anderen, nämlich im Free Jazz wurzelnden Auffassung der improvisierenden Solisten verbindet. Franco Ambrosetti mit Stars gespicktes Tentett reih-

te, jeweils nach kurzer Thema-Exposition, die Soli ein wenig zu lang und stereotyp aneinander. Daß der Schweizer Flügelhornist aber im Hard Bop-Bereich mit seiner kontrollierten Virtuosität in Europa ohne Konkurrenz ist, konnte er wieder eindrucksvoll nachweisen. Die Gruppe von Johannes Faber hatte Probleme mit den Bühnenmonitoren (auch im Saal war Christof Lauer stark untersteuert) und konnte deshalb ihre Stücke nicht so bruchlos wie sonst spielen. Wie man die Musik zwischen Hardbop und dem Post-Coltrane-Mainstream an eigenwilligen und differenzierten Kompositionen festmacht, demonstrierte das Quintett dennoch mit Bravour. • Dieter Glawischnig richtete mit der Big Band des Norddeutschen Rundfunks ein ergötzliches und intelligentes Spektakel an, indem er die vom Autoren skandierten Sprachspiele Ernst Jandls betonte. Das tat er in vielen Dimensionen. Er setzte einmal den Sprachrhythmus, ein anderes mal den Inhalt an, ermöglichte kleine Dialoge und musikalische Kommentare und bettete das Wort auch einmal mit nur in der Phantasie selbst herzustellendem Bezug einfach in ausschweifende, schöne Jazzklänge ein.

Die Amerikaner

Was die Amerikaner anbelangt, so konzentrierte sich das Interesse auf Miles Davis, dessen Konzert man wahrscheinlich zweimal hätte ausverkaufen können. Sein Auftritt ist nicht anders als grandios zu bezeichnen, vielleicht hat er sogar historische Dimensionen. Der kranke, humpelnde, schlecht disponierte Mann vom Anfang seines Comebacks vor vier Jahren hat sich zum Sieger gewandelt; vom Einbahn-Zug des kontinuierlichen Zerfalls ist der 59jährige wunderbarerweise noch einmal abgesprungen. Die Hose im Pascha-Look, die Schultern wattiert wie bei einem Fußballspieler, gleichzeitig Liszt und Dali ähnlich sehend (und von allen vier „Kategorien“ hat er etwas), beherrschte er gut aufgelegt und leichtfüßig die Szene, grüßte ins Auditorium, bändelte mit Zuhörern rund um die Bühne an, ließ sich die rot lackierte Trompete von einem Kabelhelfer des Fernsehens befummeln, umarmte seine Musiker.

Aus dem düsteren Publikumsverächter von einst wird auf seine älteren Tage ein großer Showman, allerdings immer noch mit einer merkwürdigen charismatischen Distanziertheit in den Gebärden. Musikalisch war alles da, was den Miles in den letzten fünfzehn Jahren ausmacht: harter Rock-Jazz; das (diesmal von drei Perkussionisten gelieferte) Afro-Beat-Gebrodel, in das er mit seinen magischen Kürzeln hineinstocherte; die kindlichen Pop-Liedchen seiner letzten Platte; die berühmten Klänge der Einsamkeit und Verlorenheit;

die abrufbaren Themen, die, wie von Geisterhand aus den Speichern geholt, die Stücke gliedern. Auch wenn er rein ansatztechnisch auf seinen letzten Platten etwas besser in Form war - so abwechslungsreich und unterhaltsam hat Miles Davis in seinem Leben noch nicht gespielt. Zweieinhalb Stunden war er auf der Bühne, voller Spielfreude und ohne an Schonung zu denken. Er war das Geld wert, das er in beträchtlichem Ausmaß gekostet hat. Von seinen Mitspielern war diesmal der hart zupackende Saxophonist Bob Berg der substanzreichste.

Rock-Jazz der einfacheren Sorte zum Mitklatschen machte die New York Jazz Explosion um den Vibraphonisten Roy Ayers, während die New Yorker New Wave einigermaßen trostlos durch Arto Lindsay vertreten wurde. Er unterlegt seinen Sprechgesang mit einem Afro-Punk-Beat und läßt ihn von ohrenbetäubenden Lauten der Scratch- und Noise-Szene unterbrechen, wobei Noise hier nicht mehr mit „Geräusch“, sondern mit „Krach“ zu übersetzen ist. Daß er außerdem die seichtesten Erzeugnisse brasilianischer Pop-Musik mit demonstrativem Dilettantismus vortrug, hatte wenig satirischen Reiz und wirkte eher als angeberische Zurschaustellung seiner guten Portugiesisch-Kenntnisse (er verbrachte seine Jugend in Brasilien).

Der Bebop-Mainstream war brillant vertreten durch eine Gruppe von Baritonsaxophonisten. Das Baritonsaxophon hat sich von seiner Funktion als Begleiter oder Klangspender zwar schon vor dreißig Jahren emanzipiert, aber wie das elefantöse Instrument hier gleich vierfach in rasant virtuosem Swing loszischte - gespielt von Howard Johnson, Nick Brignola, Cecil Payne und ganz besonders dem bei uns selten zu sehenden Ronnie Cuber -, das war schon ein (auch optisch) herzerfrischendes Erlebnis. Freddie Hubbard und Woody Shaw demonstrierten, daß man nicht immer nur von dem Star-Twen Wynton Marsalis zu reden braucht, wenn es um Trompeter geht, die das Hard Bop-Erbe kompetent bewahren und entwickeln. Kochend, präzise, drangvoll und mit goldenem Ton spielen sie immer noch ihre Musik, die wohl immer die Orientierung spendende Mitte des modernen Jazz bleiben wird. Reinsten Bebop spielte einer seiner Schöpfer, Dizzy Gillespie, der es mit 68 jetzt ein bißchen ruhiger angeht,

Charismatische Distanziertheit in den Gebärden: Miles Davis

Geht es mit 68 jetzt ein bißchen ruhiger an: Dizzy Gillespie

Freude über den gelungenen Auftritt der Rhythm Combination and Brass mit Dizzy Gillespie: Peter Herbolzheimer und George Gruntz (r.), künstlerischer Leiter des Jazz Festes Berlin



Jazz aktuell

sich nicht mehr so exponiert wie früher und bei schnellen Läufen schon auch mal ganz schön schludert. Aber die individuellen Essenzen dieser lebenden Legende haben immer noch eine solche Ausdruckskraft, daß man ihnen begegnen möchte, wo es möglich ist. Bei der Rhythm Combination and Brass war Gillespie in besten Händen, denn deren Chef Peter Herbolzheimer brauchte aus der Schublade nur die brillanten Arrangements von Stücken wie „Anthropology“ und „Au pri-vave“ zu holen, die er für eine dem klassischen Bebop gewidmete Schallplatte seiner Big Band geschrieben hat.

Seiner Verpflichtung, wenig Bekanntes zu offerieren, kam das Festival mit mäßigen Quantitäten nach, nämlich mit Carmen Lundy, die hinter Sarah Vaughan hersingt, mit ihrer katastrophalen Intonation, den Schwächen in der Detailgestaltung und den teilweise haarsträubend banalen Texten die Diva aber wohl nie erreichen wird. Und mit den Neville Brothers aus New Orleans. Die allerdings waren eine Offenbarung. Wie diese sieben verwegenen Gestalten (vier davon Brüder) die karibischen Substanzen ihrer weiteren Heimat mit Soul, Funky Music und Jazz aufkochten, das war einfach umwerfend. Still sitzen bleiben konnte in der Philharmonie kaum jemand. Einer der Sänger zerhackt den Falsettgesang von „Doo Wop“-Gruppen aus den fünfziger Jahren wie den Flamingos mit so verrückten Staccato-Verzierungen, daß im Publikum einen Moment lang Unsicherheit herrschte, ob man das als neue Form bejubeln oder als schnulzenseeligen Rückgriff ausbuhen sollte. Wenn es um die alte und die viel diskutierte „neue“ Tanzbarkeit im Jazz beim diesjährigen Berliner Festival geht, so werden die Neville Brothers mit der alten doch sehr viel länger in Erinnerung bleiben als Annie Whitehead mit der neuen. So ungerecht ist diese Welt, denn die englische Band-Chefin macht Ähnliches mit viel besseren Musikern. Auch sie verbindet karibische Einflüsse mit Rock und Jazz, bläst eine warme, kraftvolle Posaune und hat mit John Parricelli einen guten Gitarristen in der Band. Aber gegen die „authentische“ Hitze, allerdings auch die sehr viel besseren gesanglichen Leistungen der Nevilles steht ihre Musik etwa in einem Verhältnis wie ein Sekundanerball zu einem Voodoo-Ritual.

Aus der Gruppe Weather Report spielten zwei Musiker unter eigenem Namen direkt hintereinander. Joe Zawinul gab im Viereck seiner Keyboard-Instrumente eine absolut klägliche Vorstellung. Er kam mit den Geräten schlecht zurecht, die Registrierung war einfältig, elektronische Stimmverfremdungen mißlangen, den Drum Computer verwendete er auf dem Niveau provinzieller Alleinunterhalter, die schon vor zwanzig Jahren Rhythmusmaschinen benutzten, weil sie sich keinen Schlag-

zeuger leisten konnten. Über ein paar All-erweltsmotive und ein bißchen pseudosakrales Gewimmer kam der bei Weather Report als Konzeptbegründer eines neuen, aufgeschlossenen Rock-Jazz gut beleumdete Österreicher nicht hinaus. Aus dem Zauberer war ein Zauberlehrling geworden. Durch die Philharmonie schallten Buhs und sarkastische Zurufe. Der Saxophonist Wayne Shorter schließlich bewahrte dagegen mehr von den Eigenheiten der stilbildenden Gruppe mit ihren lyrisch abstrakten Themen und weiten Spannungsbögen.

Ulrich Olshausen

Total Music Meeting 85

Für ihr alljährlich stattfindendes Total Music Meeting, parallel zum Berliner Jazzfest, hatte die veranstaltende Free Music Production (FMP) den gewohnten Workshopgedanken aufgegeben, um die ganze Breite des deutschen Jazz zu erfassen. Viele Bands sollten ein einziges Mal auftreten, um die in jahrelanger Arbeit erzielten Ergebnisse abzuliefern. Daß dabei noch viel Spontaneität ablief und wenig Festgefahreneres zu hören war, ist am Rande erfreulich zu vermerken. „Die FMP“, hieß es, „stellt die Frage nach einer spezifisch deutschen Musikproduktion und klappert die Szene danach ab.“ Entscheidend dabei war die klare Absage an die „Imitation des allgegenwärtigen Vorbildes USA“, um eine „eigene originäre Identität“ zu erreichen. Selbstverständlich sollte die internationale Verflechtung nicht ge- leugnet werden.

Den Anfang der fünf langen Abende im „Quartier Latin“ machten jeweils Solisten: Herbert Joos, Wolfgang Dauner, Pinguin Moschner, Wittwulf Malik und Günter Christmann. Sie alle stehen für eine bestimmte Spielweise, prägen seit Jahren das Bild eines bestimmten Instruments. Den leisesten Beitrag als Solist brachte der Trompeter und Flügelhornist Herbert Joos: eindringlich und weich pulsierend sind seine Linien, die er über eine Bandaufnahme eines Uhrgongs als metrische Grundlage setzt. Joos bringt seine persönliche Alltagserfahrung auf die Bühne. Es sind gehörte Geräusche, die ihn inspirieren. „Daß ein Ton dabei voller Kraft stecken kann, wenn er ruhig in der Trompete und zwischen den Wänden aushallt, ein Ton allein, als gäbe es nur Primen, ließ einen in die Stille hören, die doch zugleich auch Geräusche barg, die in solchen Augenblicken Bestandteil der Musik wurden.“ („Der Tagesspiegel“)

Melodische Formeln variiert und verfremdet Wolfgang Dauner souverän. Der Stuttgarter Pianist arbeitet sich langsam an die Tastatur heran, um mit überraschenden Clustern zu glänzen. Er besitzt Saties Ungeschliffenheit ebenso wie er die minimal music beherrscht oder einen schrägen

Ragtime: stets verhakt sich Melodiöses mit Sprödem, Ostinates mit swingendem Feeling.

Während Cellist Wittwulf Malik Kammermusikalisches in einen neuen geräuschhaften Zusammenhang stellt - er vermeidet bewußt den Schönklang und läßt die Obertöne der Saiten klingen - bläst Pinguin Moschner eine Tuba, die auf der deutschen Szene ihresgleichen sucht. Was er mit diesem schwerfälligen Instrument anstellt, dem gebührt Hochachtung und Bewunderung. Durch Sprechen, Singen und Geräuschlaute, nicht zu vergessen die variablen Anblastechniken, malt Moschner ein einzigartiges Klanggemälde. Die Vielfalt an entlockten Klängen überrascht, und vor allem: die Flexibilität der Tuba dank Pinguins Improvisationsfähigkeit. „Sprachfetzen und -fragmente sind bei ihm keine Seltenheit, wie auch sein Instrumentalstil oft sprachähnlichen Gestus aufweist“, schrieb kürzlich Bert Noglik im Jazz Podium.

Günter Christmann hat sich auf der Szene rar gemacht. Wenige Tage vor seinem FMP-Auftritt allerdings hatte er im Berliner Kino „Arsenal“ „Deja vu“ vorgestellt, „eine Folge musik-theatralischer Szenen, in denen Live-Musik, Schauspiel, Film, Toncollagen und Lichteffekte zusammenwirken“. Vor und hinter einer Leinwand agierend, auf die Filme projiziert werden, ist Christmann stets für Überraschungen gut. So wird Buster Keaton's schwindelerregende Wolkenkratzeraktion zu einem korrespondierenden Balanceakt auf dem Cello (mit beiläufigem Handstand auf einem Stuhl). Höhepunkt ist, wenn Christmann, indem er durch die Leinwand entschwindet, die Realität aufhebt oder einfach Film und Wirklichkeit vermischt. Logisch, daß er allerlei Geräusche einbezieht, jederzeit also Realität präsentiert, auch wenn er sich, in Cellophan verpackt, verabschiedet. Da ließ Christo grüßen.

Neben den Solisten waren zwei Duos, viele Trios, aber auch größere Besetzungen vertreten. Wie gewohnt brillierten Wolfgang Dauner und Albert Mangelsdorff durch präzises Zusammenspiel, ohne allerdings den Rahmen zu sprengen. Sperriger gestaltete sich das andere Duo. Hans Reichel und Keith Tippett bissen sich aneinander fest im Umgang mit rhythmischem Material. Tippetts präpariertes, perkussiv angeschlagenes Klavier harmonierte ideal mit der Gitarre Reicheis. Freie Improvisationen machen um den Rock keinen Bogen, lösen den Beat wieder auf, um ihn abschließend mit einer Blues-Phrase zu krönen.

Die Trios, teils mit spontanen, teils mit festen Besetzungen; allen voran der Klarinetist Theo Jörgensmann, der Baritonsaxophonist John Surman, die hier erstmals aufeinandertrafen, und dazu der Bassist Barre Phillips. In wechselnder Melodieführung tauschen sich Jörgensmann und

Surman aus. Kammermusikalische Sentenzen und knirschende Klangfarben verdichten sich zu kollektiven Improvisationen. Im strengen Gegensatz, sperriger, experimentierfreudiger, aber auch Gefahr laufend auseinanderzudriften: Kellers/Knispel/Coxhill. Das pulsierende Umspielen des Schlagzeugers Kellers ist Grundlage für die lang gedehnten Melodien des Sopransaxophonisten Lol Coxhill. Sein zu weiten Klangflächen sich steigerndes Spiel ist manchmal so kunstvoll und abstrakt, daß das Nachvollziehen schwerfällt. Aufatmen bei einer verfremdeten Reminiszenz an Monk. Mit gezupften Gitarrenkürzeln stimmt Knispel Gegensätzliches an, sich schwer in den musikalischen Ablauf einfügend - wie man überhaupt selten zusammenfand. Mit traumwandlerischer Sicherheit hingegen das Kölner Trio Wittek/Kaiser/Manderscheid, aber auch konventioneller. Ihre Spannweite reicht vom Traditionellen bis zum Free Jazz.

„Transition“ wirkt durch stille Eindringlichkeit. Zu Heinz Beckers klaren Trompetenlinien, bei denen das Vibrato nur zaghaft aufkommt, liefert Jean-Louis Sclavis auf der Bassklarinetten rhythmische Grundmuster, um später selbst den Ton anzugeben. Irgendwo zwischen Melodie und Rhythmus pendelt Bassist John Lindberg. Mit schlichten Figuren verhindert er das befürchtete Auseinanderstreben. Nach fast kammermusikalischer Aktion fassen die drei Musiker in der Zugabe richtig Tritt zu einem spontanen Dialog. Selbstverständlich waren auch die Altvorderen der freien Musik der ersten Stunde vertreten. Peter Brötzmann hatte den Vokalakrobaten Phil Minton mitgebracht, eine kongeniale Ergänzung für seine Saxophonausbrüche. Synthie-Spieler Hugh Davies steuerte kürzelhafte Motive bei. Bassist Peter Kowald mußte leider auf den schwer kranken Jimmy Lyons verzichten. Alexander von Schlippenbach wartete mit seinem klassischen Trio auf, mit Paul Lovens und Evan Parker. All die gehörten Trios, von denen sich jedes durch unterschiedliche Konzeption und Spielauffassung unterschied, überzeugten durch ein gelungenes Verhältnis von Freiheit und Ordnung.

Den großorchestralen Rahmen gaben das Grubenklangorchester und das King Übü orchester ab. Letztere sind nach wie vor dem Workshopgedanken verhaftet, musizieren spontan aus dem Stand. Lang anschwellende Klänge verdichten sich zur kollektiven Eruption. In Form knapper Zitate greift das vom Pianisten Georg Grawe gebildete Grubenklangorchester auf traditionelle Spielweisen zurück. Mit seiner Umbesetzung (jetzt ohne Jörgensmann und Koltermann, dafür aber mit den Trompetern Heinz Becker und Horst Grabosch, den Posaunisten Radu Malfatti und Johannes Bauer, den Saxophonisten Ha-



Experimentierfreudig, Gefahr laufend auseinanderzudriften: Knispel-Coxhill-Kellers



Kongeniale Ergänzung für die Saxophonausbrüche Brötzmanns: Phil Mintons Vokalakrobatik. Kürzelhafte Motive von Hugh Davies (Mitte)
Fotos: Dagmar Gebers/FMP

rald Dau, Dietmar Diesner und Roberto Ottaviano, dem Tubaspieler Melvin Poore, dem Bassisten John Lindberg, dem Violinisten Phil Wachsmann und dem Schlagzeuger Achim Krämer) hat der zwölköpfige Klangkörper von teils kämpferischen, teils besinnlichen Bergmannsliedern ausgehend eine eigene Handschrift entwickelt. Der Umgang mit dem musikalischen Material ist freier geworden, wie ekstatische Soli in Verbindung mit massiven Tutti signalisierten.

Von zwei Quartetts soll abschließend noch die Rede sein. „Cash in advance“ nennt der Wittener Pianist Martin Theurer seine neue Band, die nicht überzeugen konnte und scharenweise das Publikum aus dem Quartier vertrieb (was an sich ja noch nichts heißen will. Nur sollte man bedenken, wie aufgeschlossen und tolerant ansonsten das FMP-Publikum ist). „Der Tagesspiegel“ vermerkte zu dem Auftritt: „Zum Radiowellen-Salat, der da

aus dem Off erklingt, zu den tonalen Schnipseln der malträtierten Piano- oder Gitarrensaiten, weiß einer der New-Wave-gestylten Tonkünstler auch noch Auszüge aus Pop- oder Verdi-Opern beizusteuern. Er legt einfach entsprechende Schallplatten auf und läßt sie mit Handkraft hin und her .scratchen' -, ganz in der Manier eines karibischen Rap-King.“ Da kann klassischer Free Jazz versöhnend wirken: mit dem Auftritt des Bernd Konrad Quartetts (für den nicht auffindbaren Bassisten Buschi Niebergall sprang eine namenlose spanische Sängerin ein) ging das diesjährige Total Music Meeting zu Ende. Das Fragezeichen, das die FMP selbstredend hinter ihr Motto Made in Germany? setzte, braucht nicht länger stehen zu bleiben. Vielseitigkeit und Einfallsreichtum sind Markenzeichen des deutschen Jazz, eines bestimmten deutschen Jazz.

Reiner Kobe

Jazz aktuell

Donaueschinger Musiktage

„Weltmusik“ - mal Stil und mal nur Stilisierung

Nein, der Zauberer Merlin ist Professor Joachim Ernst Berendt nicht. Wäre er's, hätte wohl die magische Weisung „Es werde Weltsound“ genügt, um den Aufbruch ins Zeitalter neuer Klangwunder einzuläuten. Davon aber konnte bei dieser „Weltmusik-Session“ des SWF in der Donaueschinger Bahr-Sporthalle nicht die Rede sein, denn allzu oft produzierten die hier versammelten elf Musiker nicht Stil, sondern nur Stilisierung, nicht Gewachsenes, sondern Gemachtes, befanden sich nicht im Bann der Assoziationskunst, sondern waren mit dem Handwerkszeug auf schlichter Montage.

Jazz als Weltmusik, ein neues Phänomen, eine Musik, die Verschmelzung will, ohne die Detailschärfe aufzuheben und dabei - zumindest in Donaueschingen - auf vordergründige politische Stoßrichtungen verzichtet. Viele taten sich da schwer, was nicht unbedingt an den Musikern lag, sondern wohl an den hochgespannten und auch vertrackten Erfordernissen des neuen Phänomens. Musiker, die in ihrer gewohnten Ausdruckssphäre unbestrittene Größen sind, der ostdeutsche Posaunist Conny Bauer als Vertreter mitteleuropäischer Free-Music, der Bandoneonspieler Luis di Matteo als Vertreter des Neuen Tango oder der brasilianische Perkussionist Dom Um Romao, sie prallten hier -

nicht zuletzt phrasierungstechnisch - aufeinander. Das Zusammenmontieren der verschiedenartigen Stilelemente ächzt gelegentlich unter dem Druck des Zwanges, wo sich die Beziehungsverflechtung zum Postulat versteift hat, kommt statt Weltmusik nur noch Allerweltsgeplapper zustande.

Damit genug der Schelte. Denn diese SWF-Session hatte auch ihre guten und sehr guten Seiten. Sie ließ hörbar werden, daß die ganze Skala scheinbar gegensätzlicher Attribute immer mal wieder auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden kann. Das leichthändig Anmutende überzeugte da besonders, beispielsweise das „Be-Bach“ des Steeldrummers Rudy Smith, da kam Bach, Trinidad und der Jazzstandard „Autumn leaves“ glücklich zusammen. Immer wieder waren es bei dieser Session die Rhythmiker, die ihre Integrationsbereitschaft unter Beweis stellen mußten, und in der Tat verfuhr da der schwarzamerikanische Schlagzeuger Andrew Cyrille und der Bassist David Friesen aus Oregon nicht ohne Erfolg, wengleich Friesen das betulich Pastorale etwas übertrieb. Lennart Aberg, Saxophonist aus Schweden, erwies sich in seinem Vermögen, Jazz und Exotik zur Übereinkunft zu bringen, geradezu als Spezialist, auch sein westdeutscher Kollege Bernd Konrad hielt sich da beachtlich, obwohl sein großangelegtes Werk „Die Welt zu hören in einem Sandkorn“ mit der Kopplung von Jazz, Indien und jäh geballter Strawinsky-Rhythmik den letzten Integrationsgrad nicht erreicht haben dürfte. Merlin, der Zauberer, hatte seine Hand nicht mit im Spiel, nein. Und doch hatte diese Session ihre Magier, drei Musiker,

die Einheitlichkeit spendeten und das nicht auf den Wolken oberflächlicher Harmonie, sondern auf dem Boden vitaler Spannung. Die zarten Gespinste und aufstäubenden Wirbel des Vibraphonisten und Marimbaspielders Tom van der Geld hatten da immer wieder die Funktion des Übergreifenden, der stilistischen Mehrdeutigkeit. Und in famoser Art und Weise eigenständig und zugleich auch anpassungsfähig waren die Inder, der Sarodspieler Maharadsh sowie der vehemente Tablatrommler Prakash Maharaj - aber gerade das Kapitel „Jazz meets India“ hat ja längst seine Tradition, und es fiel in Donaueschingen wieder mal hinreißend aus.

Klaus Robert Bachmann

Die alten Kater schnurren noch

Bob Crosby's Bob Cats

Was Peter Bühr, Leiter der Waiblinger Flat-Foot-Stompers, 1980 als Rems-Murr-Jazztage ins Leben rief, hat sich mittlerweile zu einem echten Jazz-Festival gemauert. Zu den Rems-Murr-Städten Schorndorf, Winnenden und Waiblingen sind mit Leonberg, Pforzheim, Stuttgart, Plochingen, Schwäbisch Gmünd und Göppingen inzwischen so viele hinzugekommen, daß man geneigt ist, eher von „Baden-Württemberger Jazztagen“ zu sprechen.

Hier stellten sich im Oktober die Bob Crosby Bob Cats vor. Trompeter Yank Lawson, Tenorsaxophonist Eddie Miller, Pianist Lou Stein, Bassist Bob Haggart und Schlagzeuger Nick Fatool sind „original Bob Cats“, Posaunist Bob Havens, Klarinettist Abe Most und Gitarrist Marty Grosz passen stilistisch hervorragend dazu. Und obwohl die Hälfte von ihnen die 70 bereits überschritten hat, boten sie musikalisch ein sehr „junges“ Erlebnis, an das diejenigen sicher noch lange zurückdenken werden, die das Glück hatten, eines der Konzerte mitzuerleben. Ihr Berichterstatter hörte sie in Waiblingen und Stuttgart und will versuchen, wenigstens einen kleinen Eindruck zu vermitteln. Nachdem die Flat-Foot-Stompers das Publikum (ein sehr junges teilweise) mit zwei Titeln eingestimmt hatten, stellte Peter Bühr zunächst den aus Ostberlin angereisten Hanjo Pape vor, der zu jenen Banjospielern gehört, bei denen man nicht an Strohhüte und „When the saints go marching in“ denkt. Mit den Stompers gelang ihm ein herrliches „Rosetta“, und seine „chase-chorusse“ mit Werner Neidhardt rissen das Publikum mit. Dann kamen die Bob Cats auf die Bühne, bereits lebhaft begrüßt, bevor sie auch nur eine Note gespielt hatten. Sie begannen mit „At the Jazzband ball“, „Squeeze me“ und „Blues



Weltmusik: Rudy Smith, Luis di Matteo, Pandit Prakash Maharaj, Andrew Cyrille

Foto: Hans Kumpf



Bob Crosby's Bob Cats bei den 6. Rems-Murr-Jazztagen. Stehend (v. l. n. r.): Sigi May (ehrenamtl. Helfer d. Jazztage), Peter Bühr (Leiter der Flat Foot Stompers u. Initiator der Jazztage), Nick Fatool, Hanjo Pape (Banjospieler aus Ost-Berlin), Bob Haggart, Lou Stein, Marty Grosz, Bob Havens, Abe Most. Vorn sitzend: Eddie Miller und Yank Lawson. Foto: Gerhard Klein

my naughty sweetie gives to me". Letzteres wurde medium vorgetragen, und spätestens jetzt erkannte das Publikum die Qualität der Rhythmusgruppe mit dem souverän swingenden Bob Haggart am Baß, dem jumpenden Einsatz Lou Steins am Flügel, Nick Fatools Besenarbeit (noch genauso gut, wie damals im Benny Goodman Sextett) oder dem unglaublichen Swing der Gitarre von Marty Grosz; da paßte alles zusammen.

„This rhythm section is a homman's dream ...“ (Havens). Natürlich wurde jeder Musiker auch mit seinem speziellen Solo herausgestellt: Lou Stein brillierte mit Tempi-Wechseln in „Honeysuckle rose“ und einem wunderschönen „My funny Valentine“, Yank Lawson präsentierte „New Orleans“ und hielt später mit Bob Haggart Zwiesprache in „Do you know what it means to miss New Orleans“. Es ist nicht leicht zu sagen, ob man ihn lieber „open“ oder „muted“ hörte, er hat nichts von seiner Kraft und Ausstrahlung verloren.

Abe Most dominierte in „After you've gone“, das in halsbrecherischem Tempo genommen wurde, was Nick Fatool sichtlich zu genießen schien. Abe Most ist ein Repräsentant der Benny Goodman-Schu-

le, der erstaunlich vielseitig ist, denn eigentlich spielt er ein wenig moderner als hier mit den Bob Cats. Bob Havens, mit 55 Jahren einer der „Youngsters“ in der Gruppe, war 22 Jahre lang Mitglied des auf Sweet geeichten Lawrence Welk Orchesters. In seinem Solo über „Goody-Goody“ bewies er jedoch, daß er mehr kann als im Studio vom Blatt zu spielen. Havens ist in den letzten Jahren in den USA bekannter geworden, zu Recht (Jack Teagarden war gegenwärtig). Eddie Miller, der als einziger der „alten Herren“ in seinem Auftreten, seiner äußeren Erscheinung merklich gealtert wirkte, er wurde unglaublich jung, wenn er sein Sax ansetzte. Da war er wieder, dieser wohlvertraute, „dröge“ Eddie-Miller-Ton. Sein solo-feature: „I've got a crush on you“. Marty Grosz stellte sich während des Waiblinger Konzerts zweimal als Solist im eigentlichen Sinne, also tatsächlich ganz allein, vor. Grosz, der einer der letzten Vertreter der akustischen Gitarre ist, begleitet seine Vocals in einer Weise, daß man sich fragt, ob die meisten Gitarristen vergessen haben, wie herrlich eine unverstärkte Gitarre klingt. „I'm crazy 'bout my baby“, „I wish I were twins“ und „Lonesome me“ verraten dem Kenner bereits,

wem Grosz sich verpflichtet fühlt. Das Publikum raste, und Bob Haggart lächelte verklärt hinter dem Vorhang hervor. Fats Waller war auferstanden, wenn auch nur für diese kurzen, glückspendenden Minuten. Bob Haggart und Nick Fatool brachten natürlich den größten Hit der Bob Crosby Band, „The big noise from Winnetka“.

Dies ist natürlich nicht alles, was von zwei unvergeßlichen Abenden zu erzählen ist. Erwähnt werden muß die Abschluß-Jam-Session, in der die Flat Foot Stompers zu den Bob Cats stießen, und auch Hanjo Pape wieder auf der Bühne erschien. Fast jedes Instrument war nun doppelt besetzt, und was lag näher, als „fours“ auszutauschen. „South Rampart Street Parade“ wurde ein wundervoller Abschluß. Begeisterungstürme entließen nach zwei erzwungenen Zugaben „the cats who still swing“. Sie finden diesen Bericht etwas zu überschwänglich? Er ist es nicht, denn in Wirklichkeit war alles noch viel schöner, da hilft das Wort nicht. Nächstes Jahr sind wieder „Rems-Murr-Jazztage“, kommen Sie selbst. Wild Bill Davison, der im nächsten Januar 80 Jahre alt wird, soll im Mittelpunkt stehen.

Manfred Selchow

Jazz aktuell

Ragas & Sagas

Chris Beiers Overtone Orchestra

Der Nürnberger Komponist und Pianist Chris Beier erhielt zum Europäischen Jahr der Musik von der Stadt Erlangen den Auftrag, eine Konzertsuite für den 1967 verstorbenen Saxophonisten John Coltrane zu schreiben, eine „Suite mit Improvisationen über Urformen der Weltmusik“. Es entstand eine zehnteilige Konzertsuite mit dem Titel „Ragas & Sagas“, die nun vom eigens hierfür gegründeten 17köpfigen Overtone Orchestra im hübschen Markgrafen-Theater in Erlangen uraufgeführt wurde. Aus der Musikprovinz Nürnberg waren nur wenige Interessierte in die experimentierfreudigere Nachbarstadt gekommen. Was nicht den eigenen Stallgeruch hat, bleibt eben auch für Jazzler fremd.

Die Musik der Overtone-Orchester-Sinfonie entstammt unterschiedlichen Kulturkreisen. Die Harmonik ist im wesentlichen europäisch geprägt, andere Bausteine stammen aus der nord- und südindischen klassischen Musik (Ragas), der maurischen Musik oder der Gregorianik („Dies irae“). „Von all diesen Kulturen ist die indische die komplexeste“, meint Chris Beier. „Ragas beinhalten und transzen-

dieren alle anderen genannten Formen. Daher heißt dieses Werk „Ragas & Sagas“. Die „Sagas“ sind dann die Mythen und Geschichten vergangener Zeiten und Gesellschaftsepochen, die wohl den Zweck hatten, das Unaussprechliche fühlbar und das Unvorstellbare vorstellbar zu machen. Chris Beier versucht, seine Musik diesem Zweck dienstbar zu machen. Seit einiger Zeit hat sich hierfür der Begriff „Spiritualität der Musik“ eingenistet.

„Ragas & Sagas ist nur im Sinne der Urheberrechte eine Komposition von mir. Im eigentlichen Sinne ist alles, was ich darin zusammengetragen habe, nur geborgt, entliehen und neu montiert.“ Hier untertreibt der Komponist sicherlich. Viele Monate harte Arbeit wurden in ein Werk investiert, das mit über zwei Stunden Spieldauer sowohl an die ausführenden Musiker als auch die Zuhörer einige Anforderungen stellt. Das Miteinander und Ineinander der unterschiedlichen melodischen, rhythmischen und harmonischen Welten wird zum Tummelplatz, auf dem sich die Solisten des Overtone Orchesters zusammenfinden müssen, Schlagzeuger Rudi Roth, gelb gewandet, und Percussionist Alfred Mehnert eröffnen den Reigen mit beschwörenden Bewegungstänzen (Movements): der Mythos vom Wissenden, mit höheren Energieebenen und Mächten im Kontakt stehenden Medizinmann, der diese Energien auf die Erde herunterholt, um sie in den Dienst der Gemeinschaft, hier des Orchesters, zu stellen - „Man of miracles“. Die Titel der Sätze „Power of the word“, „Resonance of the heart“, „River of transcendence“, stilisieren Vorstellungen, die sich jedoch musikalisch viel direkter mitteilen und dieses Ideologie-Überbaus gar nicht bedürften.

Die zweite Hälfte des Konzertabends begann bipolar: Klage und Zorn, Dunkelheit und Licht. Von der Dunkelheit im Menschen, „Darkness within“, erzählen die beiden Saxophone in dorisch gewobenen Klangteppichen, über die später gewaltige Akkordsäulen donnernd zusammenbrechen. Doch „die verborgene Harmonie ist mächtiger als die offensichtliche“ (Heraclit). Die beiden Saxophonisten Leszek Zadlo und Tony Lakatos bildeten wohl das jazzigste und mitreißendste Element des Musikcorps.

„Ring of return“ behandelt das Thema Reinkarnation auf der Ebene einer lokrischen Skala. In „The great migration“ vermischen sich orientalische, indische, maurische und baskische Elemente zu einer fließenden Einheit. Durch Dämmeriges, „Land of dawn“, führt der Weg schließlich zu „Anada“ (indisch für Lebensfreude, Lebensbejahung). Toto Blankes Gitarreneinlagen waren bisweilen zu laut, sie erschein mir auch zu konventionell. Posaunist Marty Cook hätte

durchaus noch mehr aus sich herausgehen können. Auch der kanadische Trompeter Richard Steuart, der, im Jazz eher Neuling, im klassischen Sektor bereits auf eine glänzende Karriere zurückblicken kann, war offensichtlich zu wenig gefordert.

Vielleicht lag's daran, daß er die Probenzeit zur Hälfte mit Rundfunkaufnahmen in Stuttgart teilen mußte. Deswegen hatte er wohl auch kein weißes Hemd mehr und mußte sich dem Publikum mit entblößter Brust darbieten.

Vor überzeugender Rhythmusgruppe boten Konzertmeister Ulf Klausenitzer (erste Geige) und die junge Geigen-, Bratschen- und Celli-Riege des Kammerorchesters Schloß Werneck unisono metrisch-raffinierte, kraftvoll intonierte Streicherparts. Die Verzahnung mit den Jazzmusikern (Verbindungsleute: Jazzgeiger Jörg Widmoser und Kontrabassist Rainer Glas) gelang erstaunlich gut. An keiner Stelle empfand man das Streicherensemble als Fremdkörper. Doch hätte der für seine Harmonien-Esoterik bekannte Chris Beier ihnen durchaus mehr Polyphonie ins Notenblatt schreiben können. Warum nicht mal ein ungeheurer achtstimmiger Akkord, der wie ein gigantisches Denkmal im Räume stehenbleibt?

Weniger naive Exotik, dafür noch ein Plus an jazzig-polyphoner Raffinesse, weniger Movements im Vorfeld, dafür noch mehr Bewegungsspielraum im musikalischen Kräftefeld, das könnte nicht schaden! Nun, das war ja erst der Anfang eines großen Entschlusses. Das Overtone Orchestra ging dann mit viel Beifall belohnt auf Tournee nach München, Ingolstadt, Hamburg, Paderborn, Regensburg, Frankfurt und Amberg. Der Bayerische Rundfunk wird „Ragas und Sagas“ im Studio Nürnberg aufnehmen.

Bernd Ogan

Nach langer Pause

Prerov Jazz Festival '85

Nach elfjähriger Unterbrechung trafen sich dieses Jahr wieder Musiker und Jazzfreunde in der mährischen Stadt Prerov, dem früheren Schauplatz des CAJF-Amateur-Wettbewerb-Festivals. In der Stadthalle gab es auch diesmal Jazz in Hülle und Fülle, und man konnte kaum glauben, daß seit dem letzten Treffen so viel Wasser den naheliegenden Fluß Beca hinabgeflossen war. Die Organisation durch die tschechische Jazz-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem städtischen Kultur- und Gesellschafts-Zentrum funktionierte tadellos, wodurch die besungene Atmosphäre noch begünstigt wurde. Auch diesmal hatte das Festival den Charakter eines Wettbewerbs für Amateure, und wieder waren zum Abschluß eines jeden

neuerscheinungen

Jerry Coker

Improvising Jazz

Bestell-Nr. 14400

DM24,50

Eine Einführung in das modale Klavierspiel.

7 Kompositionen für Piano - zweihändig oder

vierhändig - die zur Improvisation und zum

Eigenbau modaler Klangkompositionen anre-

gen sollen.

Die einzelnen Sätze-»Ballade«, »Jazz

Marsch«, »à la Chick Corea«, »à la John Coltra-

ne« etc. - sind sowohl für den Unterricht als

auch für Schülervorspiele und Konzerte glei-

chermaßen geeignet.

Slide Hampton's World of Trombones

Slide Hampton

The Way

3 Tenor-, 1 Baßposaune, Piano, Baß, Drums,

opt. Gitarre.

Partitur und Stimmen

Bestell Nr. 3510

Preis DM 30,00

Eignet sich sehr gut für Schülergruppen. Höch-

ster Ton Bb¹. Die Baßposaunenstimme kann

mit einer Quartventilposaune gespielt werden

(Schwierigkeitsgrad 3).

Saxophon

Section & Rhythm Section

David Baker

Cahaphi

5 Saxophone (AA TTB) und Rhythm Section

2 Alt, 2 Tenor, Bariton, Piano, Baß, Drums

Partitur und Stimmen

Bestell Nr. 7500

Preis DM 30,00

Cahaphi basiert auf der Akkordfolge des

Gershwin Songs »Soon«. Es ist »straight-ah-

ead bebop« mit einem Latin-Teil und stilistisch

an Miles Davis (ca. '58) orientiert (Schwierig-

keitsgrad 3/2).

Lieferung gegen Nachnahme (plus Porto)

gegen Vorauszahlung (portofrei)

Jazz aktuell

Abends auch Profi-Formationen eingeladen.

Am ersten Abend des vom 26.-28. September dauernden Festivals spielten eine Mainstream Combo namens Elte Gottwaldov, ferner eine eher Jazzrock-orientierte Formation, die sich Cyklus Bratislava nannte, eine Big Band aus Vyskov unter der Leitung des bekannten, 65jährigen Kapellmeisters Mirko Foret, Trijo, eine Gruppe von Absolventen des Prager Konservatoriums in der ungewöhnlichen Besetzung mit Saxophon, Vibraphon, Perkussion und Violoncello, und schließlich Jazz Fragment aus Prag mit dem Leader Ales Faix. Die Profi-Gäste des Abends waren die Tower Jazz Band aus Ostberlin und die Ferdinand Havlik Swing Band.

Am Freitag traten auf: das Olza River Soul Orchestra aus Cesky Tesin, die Oldtime Jazz Band Loucnán. Desnou mit der Sängerin Helena Soklevá, das Olga Mandlová Ensemble aus Boskovice mit dem Brünner Geiger Jan Beránek, als Vertreter der Stadt Prerov die Akademik Jazz Band und als letzte Amateurband des Abends die Big Band des Konservatoriums von Kromefiz. Darauf folgte das Trio des Pianisten Jack van Poll, in der gleichen Besetzung wie vor vielen Jahren mit Mary Hehuat, Bass, und Felix Simtaine, Schlagzeug. Poll selbst kam aus New York angereist, wo er derzeit Mitglied der Lionel Hampton Big Band ist. Einen ersten musikalischen Leckerbissen bot er in „The days of wine and roses“, einen weiteren mit Tomasz Szukalski, einem der führenden polnischen Tenorsaxophonisten mit Ben Webster-orientiertem Sound, als Gast in „Body and soul“.

Die Lubes Andrst-Peter Lipa Blues Band beschloß das Konzert mit ihrem Standard-Repertoire.

Die erste Stunde des Samstags war reserviert für eine Aufnahme mit der Big Band des verdienten Orchesterleiters Gustav Brom für den Brünner Rundfunk. Danach begann der letzte Teil des Wettbewerbs mit dem von Ondfej Erneyi geleiteten Prager Jazzphonic Orchestra mit dem Sänger und Pianisten Jaroslav „Fats“ Kos. Die Gruppe Jazz Vocal D. B., das sind vier Sänger und eine Sängerin, die sich etwa im Stil der Singers Unlimited oder von Manhattan Transfer produzieren, erfrischte mit ihrem stimmlichen Gestalten einer langen Reihe von Instrumental-Stücken. Perfekt begleitet von dem Vojtech Eckert Trio wurde ihr Auftritt zu einer wahren Ohrenweide. Schließlich folgte eine Big Band aus Plzeh, die meiner Ansicht nach als eine der bemerkenswertesten Neuzugänge auf unserer Big Band-Szene zu gelten hat.

Die Jury, der Theoretiker wie Musiker, z. B. Pavel Smetáček und Jiri Stivin, angehörten, entschied folgendermaßen: Bronze bekamen die Akademik Jazz Band Prerov und die Vyskov Big Band. Silber

ging an das Jazzphonic Orchestra, Prag, und das Olga Mandlová Ensemble. Gold erhielten Trijo aus Prag sowie die Big Band aus Plzeň. Zum Abschluß spielte wieder das Jack van Poll Trio, natürlich mit Tomasz Szukalski, bekannte Stücke wie „In a mellow tone“, „I'll remember April“ oder „My funny Valentine“.

Wie üblich hatte das Festival auch mehrere Satelliten-Programme wie Jazz-Videos, eine Jazzfoto-Ausstellung und großartige Jam Sessions bis in die frühen Morgenstunden. In Jazz-Videos konnte man Alberta Hunter, die Preservation Hall Jazz Band, Art Blakey's Jazz Messengers mit den Marsalis Brüdern und Joe Williams mit dem Kirk Stuart Trio bewundern.

Highlights der Jam Sessions waren das Jack van Poll Trio mit Tomasz Szukalski in „A night in Tunisia“, die P. Jazz Combo mit jungen Musikern aus der Pilsner Big Band und Jiri Stivin - in Mann's „Memphis Underground“ und eine ganze Reihe von Fats Waller-Delikatessen mit dem Jazzphonic Orchestra, bei dem vor allem der Pianist und Sänger Jaroslav „Fats“ Kos gefiel. Nicht zu unrecht gewann diese Gruppe beim diesjährigen Jazzfestival in Dunkerque alle wichtigen Preise in mehreren Kategorien.

So freut man sich auf ein Wiedersehen beim Prerov Jazz Festival '86.

Antonin Truhlář

Jazz aktuell

Bestandsaufnahme internationalen
Zuschnitts

6. Leverkusener Jazztage

Die 6. Leverkusener Jazztage dauerten eine Woche. Sie brachten ein Programm, das mit Fingerspitzengefühl die gesamte Spannweite aktuellen Jazzgeschehens illustrierte und perspektivebeflissene Ambitionen unterschiedlichster Zielvorstellungen einbezog. Als Veranstalter fungierten der Jazz-Club, das Kulturamt der Stadt, die Kulturabteilung Bayer AG Leverkusen und Agfa-Gevaert AG. Ich berichte von den beiden Hauptveranstaltungstagen, an denen im Forum Höhepunkt auf Höhepunkt folgte. Ort des Geschehens: der Terrassensaal.

Bravourös flexibel, effektiv und weitgehend befreit von Klischees, die einschlägig instrumentierte Duobesetzungen in der Regel heraufbeschwören, vertraten Gitarrist Philip Catherine und Baßgitarrist Nicola Fiszman den abwesenden Chet Baker, beschränkten sich auf Wesentliches, widerstanden trotz technischer Perfektion der Versuchung, Gefühle zu vernachlässigen und splitteten ein weites Spektrum auf, das Abwechslungsreichtum garantierte und Repertoiregespür unterstrich. Sie durchquerten u. a. mit Philip Catherine's „Air power“ schnellen Schritten Rockjazzgefülle, konstruierten mit seinem „Instant fitness“ Situationen erstaunlicher Ausgeglichenheit - der Gitarrist alleine mit Tape-Unterstützung; eine „Kommunikation“ Mensch/Maschine, die zugegeben vorzüglich funktionierte, aber keine Schule machen sollte - und besannen sich mit Neal Heftis „Girl talk“ sogar Count Basies Politik der aussparenden Selbstverständlichkeit.

Hilfestellung, wie sie tatkräftiger und erfolgversprechender nur wenige bieten können, gewährte der schwarze Trompeter und Flügelhornist Woody Shaw dem jugoslawischen Tenor- und Sopransaxophonisten Tone Jansa und seinen Freunden, dem Pianisten Renato Chicco, dem



Verständigten sich auf den simplen Leitgedanken swingender Gemeinsamkeit: Don Cherry, Chico Freeman, Arthur Blythe
Foto: Susanne Mayer

Bassisten Peter Herbert und dem Schlagzeuger Dragan Gaijik Gajo. Sie pendelten sich kollaborativ auf einen Kurs ein, der ihnen hard- und bebopgesteuert alle Ehre bereite. Sie pulsierten und atmeten ursprungsnah und nutzten jede Gelegenheit, Spielfreude zu entfachen und Begeisterungsfähigkeit weiterzutragen. Tone Jansa's Kompositionen, griffig und gestaltungsfreundlich (z. B. „Maj“, „Bolan“, „MG motorway“), bewährten sich als Noten-Trapeze, in die sich die Musiker zurückfallen ließen, um aufs neue hochzukaputieren.

Explosionsartig wie ein Blitz aus heiterem Himmel entfesselte der amerikanische Altsaxophonist Richie Cole mit seinem Quartett Atmosphäre und Spielbegierde. Er und seine Begleiter (Pianist Dick Hindman, Bassist Ed Howard und Schlagzeuger Colin Bailey) steckten an mit Tatenoffensive und Optimismus. Sie resümierten alle positiven Eigenschaften, für die der

Jazz seit Beginn seiner Entwicklung steht - Swingbesessenheit, Improvisationsfreude, Bluesverwandtschaft und Phantasiebegabung - und animierten ihr Publikum, jede Sekunde körperbewußt und aktiv mit-zuvollziehen. Egal ob mit Miles Davis' „Boplicity“, Charlie Parkers „Confirmation“ oder Duke Pearsons „Jeannine“; sie brachen Bebop aus der gedanklichen Umklammerung intellektuellen Vorzugdenkens und demonstrierten Rezepte zu seiner volkstümlichen Aufarbeitung.

New Bop, aufbereitet mit Abstechern in atonale Bereiche, und einer Rhythmusauffassung, die zwangsläufig Querverbindungen zu Charles Mingus zeigte - schließlich begleiteten drei der fünf folgenden Musiker den großen Bassisten durch wichtige Stationen seiner Karriere -, erforschten der Tenorsaxophonist George Adams, der Pianist Don Pullen, der Gitarrist John Scofield, der Bassist Cameron Brown und der Schlagzeuger Dannie



Bebop - Authentizität, vital und angriffslustig: Ira Sullivan (l.) und Red Rodney

Fotos: Hyou Vielz

Jazz aktuell

Richmond im Spannungsfeld zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie argumentierten verblüffend einfach, realitätsorientiert und erfahrungsreich. Sie vermieden unnötige Floskeln und Metaphern und blieben konsequent down-to-earth-bestrebt. Sie legten einerseits abgrundtief Gefühle frei, stürmten vehement voran und erklimmen höchste energetische Stufen (Don Pullens „Number one“, John Scofields „International Jazz“, George Adams' „Flame games“), zogen sich andererseits aber auch verinnerlicht zurück, sanft, geläutert, ohne falsches Pathos oder übertriebene Zerbrechlichkeit (Don Pullens „Sing a song everlasting“). George Adams & Co. erreichten die

kophile Unbeschwertheit zu einer musikalischen Kette, deren Glieder sich reibungslos ergänzten. Sie swingten auf der Basis einprägsamer Titel (z. B. Lee Konitz' „Kary's trance“, Fischers/Lanes „We'll be together again“, Lennie Tristano „April“) melodios biegsam, variationsoffen und gefühlsbewußt. Sie setzten mit ihrer Spielauffassung kunstvoller Ausgeglichenheit Akzente ruhig und abgeklärt. Sie integrierten Vergangenheit gegenwartsneutral als unauflösbares Bindeglied zwischen gestern und morgen. Bebop-Authentizität, vital und angriffslustig, als befürchteten sie die Schatten großer Kollegen vergangener Zeiten, Mainstream-Orientierung, zeitlos farbeninten-

Coltranes „Giant steps“), gläsern durchsichtig (Herbie Hancock's „Speak like a child“). Sie stimulierten, jagten, umschmeichelten, tanzten und vertieften. Sie überzeugten souverän und spielerfahren, geistesgegenwärtig und kreativ. Daß große Einzelpersonlichkeiten als feste Formation nicht unbedingt Spitzenklasse repräsentieren müssen, diese bittere Erkenntnis bestätigten unglücklich Quest mit dem Sopransaxophonisten Dave Liebman, dem Pianisten Richie Beirach, dem Bassisten Ron McClure und dem Schlagzeuger Billy Hart. Sie stufen ihre Ziele zwar raffiniert ab und pendelten zwischen konsequenter Kraftentfaltung und sensibler Rücksichtnahme, fanden



New Bop mit Abstechern in atonale Bereiche: Don Pullen



Entfesselte Atmosphäre und Spielbegierde: Richie Cole

Fotos: Elke Grevel

Standhaftig- und Unterschütterlichkeit von Art Blakeys Jazz Messengers. Sie handelten insgesamt freilich aufgeschlossener und weltoffener.

Elegant, entspannt, geschmeidig, konventionell, aber unbestritten reizvoll fusionierten Altsaxophonist Lee Konitz, Coolästhet mit Bebopdrang, und die Gruppe Cordes et Lames um den Akkordeonspieler Francis Varis (übrige Ensemblemitglieder: Gitarrist Dominique Cravic, Bassist Yves Torchinsky und Schlagzeuger Jean-Claude Jovy). Sie verschmolzen kühle Nonchalance, aufflackerndes Feuer und fran-

siv und impulsiv, Swingverpflichtung, bedingungslos erlebnisinitiativ und modern, trafen der Trompeter und Flügelhornist Red Rodney und der Flötist, Tenor- und Sopransaxophonist Ira Sullivan im Quintett mit dem Pianisten Garry Dial, dem Bassisten Jay Anderson und dem Schlagzeuger Joe Barron. Sie zeichneten Kontraste, die keine Gestaltungsalternativen versäumten: spurtstark temporeich (Garry Dials „Sprint“, Jay Jay Johnsons „Wee dot“), lyrisch einfühlsam (das Traditional „Greensleeves“), locker-lässig überlegen (Herbie Hancock's „Dolphin dance“, John

aber keine Inspiration. Sie musizierten umständlich, austauschbar und vernachlässigten individuelle Klangperspektiven, unpräzises Vorwärtsstreben und swingende Tragfähigkeit. Das Warten auf Ereignisse, die definitiv frische Inhalte freigaben und nicht verkrampft nebeneinander herschritten, geriet oft unerträglich lange.

Erstaunlich ensemblebewußt und kooperationsfähig traten The Leaders (Tenor- und Sopransaxophonist Chico Freeman, Altsaxophonist Arthur Blythe, Pockettrompeter Don Cherry, Pianist Kirk Lightsey,

Jazz aktuell

Bassist Cecil McBee und Schlagzeuger Don Moye) auf, erstklassige Vertreter zeitgenössischen Jazzgeschehens, die sich auf den simplen Leitgedanken swingender Gemeinsamkeit verständigten. Sie kombinierte vor dem Hintergrund schlichter Arrangements Solo auf Solo, durchbrach zielbewußt den Bannkreis arglosen Sessioncharakters und wirbelte im Kontext afroamerikanischer Beseeltheit. Sie schneiderte mitunter zwar bedenklich grob und unbedarft, fügte ruppig zusammen, schleifte weder Ecken noch Kanten, operierte jedoch beneidenswert ursprünglich und willensstark. Die Stücke, die sie wählte: bis auf eine Kollektivkomposition sämtlicher Beteiligten („Mudfoot“) und einem Einfall Tony Williams' („Pee Wee“) Schlaglichter aus dem Privatrepertoire Cecil McBees („Blues on the bottom“) und Arthur Blythes („Odessa“ und „Miss Nancy“).

Die 6. Leverkusener Jazztage standen abermals unter der Schirmherrschaft des Kultusministers von Nordrhein-Westfalen. Sie rückten mittlerweile in die erste Reihe vergleichbarer Veranstaltungen internationalen Zuschnitts. Sie avancierten zu einem Aushängeschild allererster Güte und zu einer gefährlichen Konkurrenz etablierterer Festivals.

Michael Wangler



Durch das Zusammentreffen von Zufall und musikalischer Notwendigkeit ergab sich eine B-lance improvisatorischen Glücks: Ernst-Ludwig Petrowsky mit John Lindberg (r.)
Foto: Matthias Creutziger

Erfolg eines Jazzclubs

10. Leipziger Jazztage

Es ist bekannt, daß ein Festival im Vorfeld und hinter der Bühne harte Arbeit erfordert. Dieser Fakt sei hier wiederholt, um die Aktiven des Leipziger Jazzclubs hervorzuheben, die sich für die Jazztage engagiert und in langjährigen Anstrengungen ein Umfeld für den Jazz, eine lokale Jazzszene entwickelt haben. Kaum einer hat wohl am Anfang daran gedacht, daß das Ganze einmal solche Dimensionen annehmen würde. Obwohl das Festival längst professionell abläuft, wird die Arbeit nach wie vor ehrenamtlich geleistet, was nichts anderes als eine freundliche Umschreibung für „umsonst“ ist. Das ist wichtig, um die Atmosphäre der Leipziger Jazztage zu verstehen:

All die Anstrengungen lassen zugleich erkennen, daß der Jazzclub für das Publikum und also auch für sich selbst ein Fest arrangiert, bei dem sich die Musiker wohlfühlen sollen. Die Möglichkeiten der Programmgestaltung sind dabei zumeist von Parametern abhängig, die durch die Veranstalter nur bedingt zu verändern sind. Doch der Anspruch der Leipziger Jazztage, dem Publikum nicht nur Bekanntes vorzusetzen, sondern die Erwartungshaltungen auch zu durchkreuzen und für

avancierte musikalische Ausdrucksformen offen zu sein, war in der zehnjährigen Geschichte des Festivals stets spürbar. Mag man angesichts der Fülle europäischer Festivals berechtigt fragen, wieviel der Mensch denn davon braucht, doch sollte man nicht übersehen, daß es in der DDR neben dem Dresdner Dixielandfestival nur zwei internationale Festivals gibt, die sich zeitgenössischem Jazz widmen: die vom Rundfunk der DDR veranstaltete Jazzbühne Berlin und eben die Leipziger Jazztage. Von Überfütterung kann also keine Rede sein, eher von einem großen Informationsbedürfnis, dem ein Festival wie das in Leipzig entgegenkommt, ohne sein Profil preiszugeben. Und da das komplizierte Wechselspiel von musikalischen Angeboten, Hörgewohnheiten und -bedürfnissen bekanntlich schon im frühen Lebensalter beginnt, gab es bei den Leipziger Jazztagen nachmittags erstmalig „Jazz für Kinder“, wobei der Andrang größer war als das Fassungsvermögen des Raumes. Ausverkaufte Konzerte auch an den Abenden, jeweils 1800 Besucher, und das vier Tage lang.

Zu den ambitionierten Projekten gehörten szenische Präsentationen. Michael Seil brachte mit einem glänzend besetzten internationalen Quintett einen Part seiner Oper zur Aufführung, dessen theatri-

sche Aktionen mir in dieser ausschnitthaften Darbietung indessen nicht recht motiviert erschienen. Beeindruckt haben mich die Klangvorstellungen und die Solisten (unter anderem die Flötistin Carin Levine und der Saxophonist Manfred Hering). Vieles klang nach Improvisation, obwohl das meiste notiert war. Das „Concerto grosso“ von Manfred Schulze, mit Jazzmusikern und Mitgliedern des Rundfunkchores in Szene gesetzt, hat mich überzeugt, weil es Inhaltliches (Schulze bezieht Brechts Text „Oh, ihr Unglücklichen!“ ein) und Musikalisches zur Dekkung brachte. Die sinnliche Präsenz und Konkretion der Musik ließ die Thematik von Unrecht, Gewalt und Schuld auf einmal spürbar werden, verkehrte die fatale Abstraktion in unmittelbare Betroffenheit. Unmittelbare Aktion brachte das Quartett mit dem Trompeter Itaru Oki und den beiden Pianisten Masahiko Sato und Ulrich Gumpert durch den Tänzer und Pantomimen Tadashi Endo auf die Bühne. Endo ist ein Meister sparsamer Gestik ebenso wie theatralischer Rasanz. Die Quartett-Konstellation (mit zwei „statischen“ Instrumenten) brachte jedoch einige Schwierigkeiten mit sich. Es gab interessante Momente, aber auch Stellen, wo sich das Ganze zerfaserte. - Masahiko Sato war dann noch einmal solo zu hören.

Zwei Gruppen aus der DDR präsentierten Bemerkenswertes: „Tett“, ein Quartett aus Leipzig, mit dem Schlagzeuger Wolfgang Dix und dem Pianisten Erwin Stäche, verfolgt eine eigene Version von frei improvisierter Musik. „College“ aus Berlin fusioniert unterschiedliche Einflüsse zu einer Mainstream-Variante, die originell ist - etwas, was man von der sowjetischen Gruppe „Allegro“ leider nicht behaupten konnte. Sentimentales kam aus der Tschechoslowakei: „Kvety Casu“ brachte mit Violine, Akkordeon und Baß freie Rhapsodien mit folkloristischem Einschlag. Aladár Peges Quartett hatte mit

seiner modern traditionell orientierten Musik einen großen Erfolg, der dann noch übertroffen wurde von der Duo-Begegnung Pege und Larry Coryell. Überraschend präsentierte sich Zbigniew Namysłowski mit einem neuen Quartett und einer „akustischen“ Musik, in der die Rockanleihen wieder der Jazztradition Platz gemacht haben. Namysłowski ist ein Musiker, der in jedem Kontext besteht. Das „neue alte“ Konzept paßt aber doch spürbar besser zu seinem Naturell.

Urs Leimgruber spielte ehemals mit „Om“, auch Christy Doran. In Leipzig nun waren beide mit einer eigenen Gruppe

bzw. Tourneebesetzung zu hören: Urs Leimgruber im Trio mit Bobby Burri und Joel Allouche; Christy Doran mit der Saxophonistin Bibi Doran und dem Gitarristen Gerhard „Charly“ Eitner aus der DDR. Unterschiedlich in der Ausprägung, ließen doch beide Trios erkennen, in welcher Weise die genannten Musiker ihr Konzept geöffnet, es neuen Einflüssen zugänglich gemacht haben. Sie gehen jetzt leichter, aber nicht leichtfertiger mit all den Möglichkeiten um.

Das Quartett um George Adams und James „Blood“ Ulmer ist auf der diesjährigen Festivalszene omnipräsent gewesen, daß man an dieser Stelle kaum mehr etwas darüber zu schreiben braucht - mit Ausnahme der Tatsache, daß es natürlich auch in Leipzig ein Renner war. Umstrittener als seine Beiträge, die mit kompositorischen Verfahren der neuen Musik arbeiten, war ein Beitrag im Schnittpunkt von Jazz und Disco-Funk: Keshavan Maslaks „Loved By Millions“. Andernorts, wo solche Musik stärker präsent ist, mag man zweifeln, ob so etwas in ein Jazzprogramm gehört. Bei den Leipziger Jazztagen löste Maslak Kontroversen aus, und das, finde ich, kann nur nützen. Der Widerspruch zwischen dem Anspruch, kreativ zu arbeiten, und dem, von der Menge geliebt zu werden, ist kaum auflösbar. Ihn zu reflektieren, läßt uns klarer erkennen, was jeweils möglich und was uns jeweils wertvoll ist. Und: Das Jazzpublikum ist keine Mehrheit.

Stets wertvoll war mir die Musik Alexander von Schlippenbachs. Im Trio mit Ernst-Ludwig Petrowsky und dem jungen James Meneses wurde erlebbar, wie lebendig, wie wenig historisch, wie aktuell diese Musik ist. Daß sie auch beim Publikum so gut ankam, widerlegte wieder einmal jene, die sie in eine ungeliebte Stilschublade ablegen wollen, nur weil sie selbst mit ihr nichts anzufangen wissen. Auch die freie Improvisation in einer ad-hoc-Besetzung erlebte durch das Zusammentreffen von Zufall und musikalischer Notwendigkeit eine Balance improvisatorischen Glücks: John Lindberg, Martin Mayes, Rene Krebs und Ernst-Ludwig Petrowsky im Quartett. - Besonders gefiel mir ein eher „stilles“ Nachmittagskonzert im kleinen Rahmen. Ulrich Gumpert spielte solo, mit dem Raum, mit der Zeit, mit großen Pausen, in denen man die draußen vorbeifahrende Straßenbahn hören konnte. Weniger Bilder produzieren, um sie besser kontrollieren zu können, hat Jean-Luc Godard vor längerer Zeit formuliert. Inmitten dieser Überfülle, dieser Flut von Musik, die uns zur Verfügung steht und nahe gebracht wird, denke ich oft: Weniger Klänge produzieren/konsumieren, um sie besser kontrollieren zu können.

Jazz aktuell

Feiert seinen 10. Geburtstag

The United Jazz & Rock Ensemble

Auf Einladung der Initiative „Jazz im Prinz Karl“ gastierte The United Jazz & Rock Ensemble, das mittlerweile seit einem stolzen Dezennium musiziert, in der Tübinger Mensa. Die überaus erfolgreiche All-Star-Formation, die Spiritus rector Wolfgang Dauner 1975 zunächst als Studiokapelle unter dem spröden Namen „Elfeinhalb Ensemble“ für eine ARD-Jugendsendung zusammenstellte und die sich aufgrund großer Nachfrage zu dem Erstlingsalbum „Live im Schützenhaus“ genötigt sah, feiert derzeit auf einer großangelegten Tournee ihren zehnten Geburtstag.

Schon kurz nach Gründung schrieb die Frankfurter Allgemeine baß erstaunt, daß es im Jazz-Rock „eine solche Prominentenversammlung“ noch nicht gegeben habe. Die Namen der unveränderten, zehnköpfigen Besetzung haben wohl noch nichts von ihrer zuweilen nostalgisch anmutenden assoziations- und publikums-wirksamen Anziehungskraft verloren: Pianist Wolfgang Dauner im Verein mit E-Kontra-Bassist Eberhard Weber und Schlagzeuger Jon Hiseman in der Rhythmusgruppe, die Blechblasgruppe mit den Trompetern bzw. Flügelhornisten Ian Carr, Ack van Rooyen, Kenny Wheeler und dem Posaunisten Albert Mangelsdorff sowie die Saxophonisten Barbara Thompson und Charlie Mariano.

Gründe für die erstaunliche Zählebigkeit liegen vermutlich darin, daß die Band zum einen eigentlich immer nur kurzfristig für eine Tournee oder Schallplattenaufnahme zusammengetrommelt wird und die Musiker ansonsten ihre eigenen Vorhaben realisieren können, zum anderen, daß (neben dem nicht zu verachtenden kommerziellen Erfolg) die Bandmitglieder sich gut verstehen und die unterschiedlichen Musikauffassungen unbedingt respektieren. Volker Kriegel betonte einmal, daß das gute Klima innerhalb der Gruppe nicht zuletzt auch davon herrühre, daß jeder von ihnen schon vor United ein musikalisches Ei gelegt habe und man sich gewissermaßen in einem „Post-Eitelkeitsstadium“ begegnet sei.

Eine selbstkritische Bilanz zog vor dem Konzert der Bassist Eberhard Weber, der seine persönliche Position als „die vielleicht extremste“ innerhalb des Ensembles ansieht: „Ich glaube nicht, daß wir uns musikalisch erheblich weiterentwickelt haben. Allerdings schneiden die einzelnen Musiker in der Zwischenzeit ihre Stücke und Arrangements - nach anfänglichen Problemen mit der Koordination - besser auf die Gruppe zu. Trotzdem es bei uns ein Sammelsurium der verschie-



Prominentenversammlung (v. l. n. r.): Eberhard Weber, Volker Kriegel, Wolfgang Dauner, Jon Hiseman, Albert Mangelsdorff, Charlie Mariano, Ack van Rooyen, Ian Carr, Kenny Wheeler und Barbara Thompson
Foto: Mood Records

densten Stilrichtungen gibt, die eigentlich gar nicht zusammengehen dürften, gelingt augenscheinlich ein unerklärliches ‚ausstrahlendes Gebilde‘, das die Leute irgendwie fasziniert. Natürlich wird das musikalische Konzept keiner der Musiker als sein Ideal unterschreiben, aber wir spielen alle gerne zusammen und haben momentan einen spielerischen Standard, der - nachdem wir auch Lehrgeld bezahlen mußten - besser denn je ist.“

Dieser Meinung waren allem Anschein nach auch die Konzertbesucher, die schon lange vor Beginn scharenweise dem „Jubiläumsfest“ entgegenharrten. Auf Wolfgang Dauners peppig arrangierten Eröffnungsnummer „Ausgeschlafen“ folgte Barbara Thompsons melodramatisch-rockige Komposition „Die Wiederkehr“, die durch einen Spaziergang in Rom inspiriert wurde. Charlie Mariano stellte in altmeisterlich-expressiver Weise das nordisch herbe, an Jan Grabarek gemahnende Thema vor, das der typisch singende E-Baß von Weber konterkarierte. Mit unmerklich chromatisch versetzten Figuren wurden die plötzlich fanfarenartig eingesetzten Trompetenstöße vorbereitet, die dann düsteren Klangfarben wichen. Unterstützt von der effektiv reduzierten Rhythmusgruppe brillierte Ian Carr mit seinem aufblitzenden, gestochen scharfen Flügelhorn. Barbara Thompson hingegen griff den meditativen Anfang wieder auf und kokettierte hintergründig mit dem Thema; angetrieben von dem funkigen Bass und dem Puls des Schlagzeugs verschmolz sie glissando-artig verschiedene Töne und beeindruckte mit tremolierenden Läufen, die traumwandlerisch sicher in die rockige Schlußfanfare mündeten. Hier zeigt sich die ausgereifte Professionalität dieser hochkarätigen Truppe: da

wird ohne die geringsten Brüche beim „Tutti“ dynamisch ungemein differenziert, der Wechsel von der (den Solisten begleitenden) Rhythmusgruppe häufig überraschend und übergangslos vollzogen; selbst die aufeinanderfolgenden Improvisationen erhalten durch verschiedene Tempi und melodische Feinstrukturen reizvolle Nuancen, die hohe Sensibilität für das „Gesamtgebilde“ und dessen architektonischer Gliederung voraussetzt. Albert Mangelsdorffs groovende Bebop-Nummer „Rip off“, die wie die meisten Stücke auf dem im Vorjahr produzierten Album „United Live Opus Sechs“ zu finden ist, kann als ein besonderer Höhepunkt des Konzerts gelten. Ohne spürbaren Kraftaufwand spielte der „grand old man“ bopträchtige Sololinien, die er mit vehementem Verve und kreativer Intelligenz formte und virtuos (per Dämpfer) mit dunkel wimmerndem Sprechton kontrastierte - schlichtweg superb!

Die Band verstand es überhaupt meisterhaft - neben den dem Proporz gerecht werdenden Soloanteilen - das Programm mit fetzigen Jazz-Rock-Stücken (wie etwa das thematisch an „AH“-Blues erinnernde „Lady Bountiful“ von Ian Carr) im Wechsel mit spannungsreichen Balladen (Webers „Some Time in Silence“ oder Marianos „Randy“) zu gestalten. Das Publikum geriet völlig aus dem Häuschen, als sich bei „Ganz schön heiß, Mann“ (einer humoresk Mangelsdorff'schen Anspielung auf Jon Hiseman), der Schlagzeuger in beträchtlich kultivierter Rockmanier austoben durfte. Bleibt zu hoffen, daß das augenzwinkernde Diktum von Volker Kriegel auch fürderhin zutreffen möge: „Und wir sind noch lange nicht am Ende mit unserer Kunst.“

Andreas Höll

Jazz aktuell

Ruf und Antwort

Lahnsteiner Bluesfestival 1985

„Why I Sing the Blues?“ fragte die farbige Sängerin Margie Evans von der ins gleißende Scheinwerferlicht getauchten Bühne der Lahnsteiner Stadthalle. „Yeah, the Blues“ antworteten ihr mehr als tausend Stimmen aus dem Saal. Mitgerissen, gefangen, aufgewühlt und erlösend aufschreiend. Der Blues hatte die Zuhörer. Die Zuhörer hatten den Blues. „Call and response“ - Ruf und Antwort - das ist eine Basis dieser schwarzen Musik, die so offensichtlich in den Körper und die Seele dringt, ohne den Intellekt zu beanspruchen. Das darf beileibe nicht negativ interpretiert werden. Blues ist Musik für den Bauch und nicht für den Kopf.

Unerkannt in der Dunkelheit des Saales und dem tausendköpfigen Publikum blies ein Blues-Freak die Mundharmonika, als Margie „Two Lover be One“ vortrug. Und er war auch dabei, als später die Jackson Singers ihr „Hallelujah“ anstimmten. Sie gingen auf die religiösen Wurzeln dieser Musik zurück: auf den getragenen Gospel und den aggressiven Spiritual-Gesang der amerikanischen Neger. „Be Patient“

intonierten die drei Sängerinnen und drei Sänger - und das Publikum zeigte mehr als Geduld und Toleranz. Es folgte auf dem Weg zur Verinnerlichung der Blues-Wurzeln, folgte dem Chor, der mit Unterstützung der nachfolgenden „R-Section“ „When the Saints Come Marchin' In“ anstimmte. „Du, meine Seele singe“, ein Zitat aus einem Kirchenlied, stand für die Themenfindung dieses vielstündigen Konzerts.

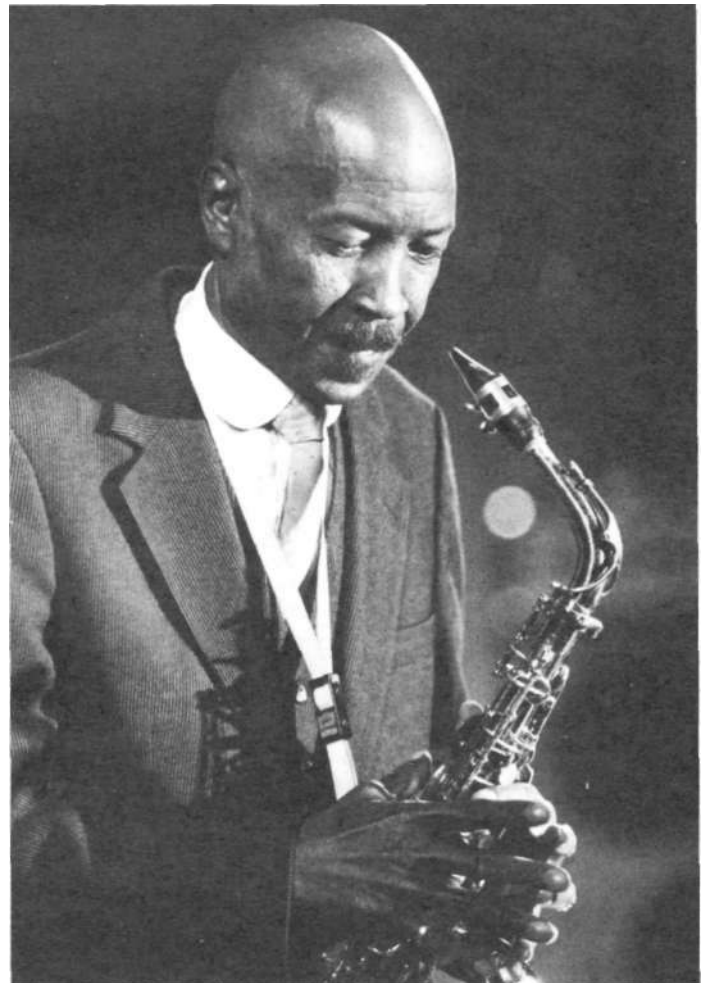
Die Stilvielfalt des „5. SWF-Blues-Festival“ war weit gespannt. Zu weit, wie sich beim Auftritt der „R-Section“ herausstellte. Da mochten viele Blues-Freaks nicht mehr zuhören, als der technisch versierte Saxophonist Dennis LeDean mit Free-Einwürfen, der Schlagzeuger Donald „Hye Pockets“ Robertson mit funk-rokendem Spiel auf neuen Blues-Wellen ritten. Gewiß bleibt auch der Big City Blues in den amerikanischen Großstädten und Ghettos nicht unbeleckt von den Moden der Zeit, doch fehlte der Gruppe um Robertson, der den Funk liebt und nichts mehr haßt, als die mechanische Wegwerfmusik, die Eigenständigkeit. Exzessiver Protest garantiert noch keine Originalität. Die zurückgebliebenen Fans wurden von einer Sessionszugabe „Good rockin' tonight“ wieder einigermaßen versöhnt.

Die hat inzwischen das „Dritte Ohr“ um den Mundharmonika-Spieler Udo Wolff gewonnen: in der Musik und in den deutschen Blues-Texten. Die jungen und weißen Deutschen huldigten dem farbigen Amerikaner B. B. King, der am 16. September 60 Jahre alt geworden ist. Gemeinsam mit den Gast-Gitarristen Manfred Hader, Todor „Toscho“ Todorovic sowie Andreas Willers fühlen sie sich als legitime Kinder des legendären „B. B.“. „Ein Blues-Gitarrist, der behauptet, daß er nicht von ihm beeinflusst sei, der ist entweder ein Ignorant oder er lügt“, stellt Tom Schrader, der Gitarrenspieler des Dritten Ohres fest. In Lahnstein erwiesen sie sich zu Recht als „B. B.'s Kinder“ - so wie die Veranstalter Thomas Dittrich, Manfred Miller und Tom Schröder sie angekündigt hatten. Der Saal war erfüllt von treibenden Rhythmen, expressiven Duos der „Blues-Harp“ (der Mundharmonika) mit der Gitarre, heulenden Glissandi in den Soli, mitreißenden Tutti und einem „drive“, der schon von den ersten Minuten an das Publikum „anspruch und ansprang“. Selten hat eine mehr als tausendköpfige Menge so spontan reagiert, wie in Lahnstein und bei den Auftakt-Klängen mit dem Dritten Ohr sowie B. B.'s Kinder. Da hatten es die „Young Blues Thrillers“



Kann zu den großen Sängerinnen der Schwarzen Musik gezählt werden: Margie Evans

Soulig-verklärtes, blues-kräftiges Horn: Eddie „Cleanhead“ Vinson (rechts)
Fotos: Klaus Mümpfer



Jazz aktuell

mit dem glänzenden Bassisten Al Keith nicht schwer, in die Emotionen einzutauchen und die Auftritte des Gitarristen Cash McCall, des Saxophonisten Eddie „Cleanhead“ Vinson sowie der Sängerin Margie Evans vorzubereiten. Von der Spiritualität der Kirchenchöre kommend, hat McCall im kalifornischen Los Angeles sein Gitarrenspiel urbaner und härter werden lassen. Abgeklärter klingt dagegen der Saxophonist Vinson, der ein soulig-verklärtes und blues-kräftiges Horn zu spielen weiß. Überraschend seine starke Stimme, die kaum weniger beeindruckt als die von Margie Evans, die zu den „großen Sängerinnen“ der schwarzen Musik gezählt werden darf: nicht nur der Blues, auch des Jazz und des Spirituals. Ihr Auftritt war ein grandioser Auftakt für die anschließende Tournee mit dem American Folk Blues Festival.

Klaus Mümpfer

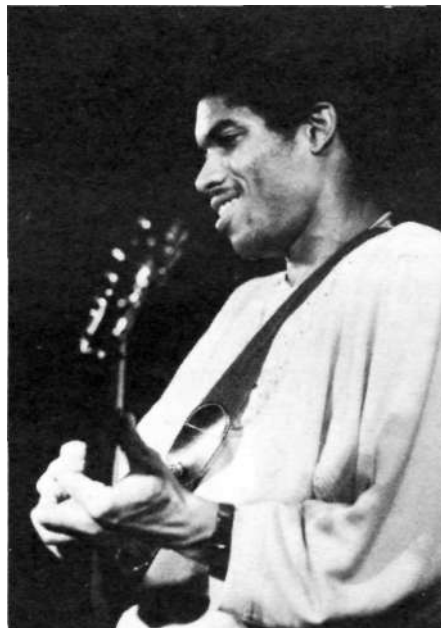
Magische Tupper auf der Gitarre

Stanley Jordan

In den USA ist er bereits ein Star: der Gitarrist Stanley Jordan, der bei vielen der renommierten Jazzfestivals schon aufgetreten ist, womit wir beim Erfolgsrezept des gerade 25jährigen wären: denn ein zwanzigminütiger Auftritt eines Solo-Gitarristen gereicht einem Festival-Programm allemal zur Sensation. Ein Solo-Gitarrist in einem Jazzclub muß sich gehörig anstrengen, um sein Publikum über zwei Stunden hinweg im Bann zu halten. Stanley Jordan schafft das zunächst bei seinem Auftritt im Berliner „Quasimodo“. Seine Gitarrentechnik ist phänomenal. Da werden nicht nur mit der linken Hand die Akkorde gegriffen und mit der rechten die Melodielinien gespielt, Stanley Jordan reißt die Saiten mit den Fingerspitzen beider Hände an, besser gesagt, er tupft sie an und erzielt so den „magischen touch“, der seine Musik besonders auszeichnet. Es fehlt ein wenig das Spektakuläre der Gitarren-Heroen, die vor rund zehn Jahren in Jazz wie Rock im Jazzrock allemal gefeiert wurden. Stanley Jordan ist nicht unbedingt der große Innovator des Gitarrenspiels. Er hat vielmehr die Musik der Gitarrenheroen in sich aufgesogen, mit denen er musikalisch großgeworden ist - nicht umsonst findet sich in seinem Repertoire eine musikalische Widmung an Jimi Hendrix mit dessen „Angel“. Jazz und Rock schlagen sich in seiner Musik gleichermaßen nieder: Beatles-Songs gehören dazu, aber vor allem viel Jazz und da die großen Standards der Jazz-Geschichte, bei denen Stanley Jordan sein improvisatorisches Talent hinreichend unter Beweis stellen kann.

Wie gesagt, überaus spektakulär ist er in seinem Spiel nicht, emotional eher unterkühlt, die harmonischen Wendungen eher mit intellektuellem Kalkül nehmend. Stanley Jordan bietet eben doch mehr als bloße Flinkfingerei und wirkt da fast schon ein wenig konservativ, zumal der reine Gitarrenklang mit eigentümlicher Schwebung durch die Quartestimmung der Saiten geboten wird. Zusätzliche Hilfsmittel sind für Stanley Jordan überflüssig, seine Spieltechnik allein reicht ihm zum musikalischen Ausdruck aus. Und was der Gitarrist, der einem Klavierspieler ähnelt, hervorbringt, ist viel menschliche Wärme und beseeltes Ausdrucksspiel. Dies und die hohe Musikalität lassen noch eine große Zukunft für den jungen Gitarristen erwarten.

Lothar Jänichen



Viel menschliche Wärme und beseeltes Ausdrucksspiel: Stanley Jordan
Foto: Wolfgang Frankenstein

Ausdrucksstarke, instrumentale Phrasierung

Maria João

Portugals Antwort auf Bobby McFerrin ist eine Frau: Maria João (29) hinterließ im Spätherbst auf ihrer Deutschlandtournee überall begeisterte Anhänger. Spätestens seit Al Jarreau, Bobby McFerrin oder Ursula Dudziak ist deutlich geworden, daß sich der stimmliche Einsatz im Jazz nicht nur vom Text, sondern auch von der Tradition des „Bop-Scats“ gelöst hat. Die Stimme wird zum ebenbürtigen Instrument mit Improvisationsmöglichkeiten

weit jenseits des Textes.

Maria João überzeugt durch ihre ausdrucksstarke, instrumentale Phrasierung. Sie erzählt Geschichten „scatting“. In atemberaubendem Tempo, oft nur von Baß oder Schlagzeug begleitet, reiht sie scheinbar sinnlose Silben aneinander und betont so packend, als erzähle sie eine spannende, eine tragische oder eine komische Geschichte. Nahezu unbegrenzt sprudeln ihre Einfälle hervor - verstärkt durch die spontane Resonanz des Publikums. Sie kann ihren Bassisten mitten in der Nacht plötzlich wecken, wenn sie eine neue Idee hat, die sie sogleich ausprobieren will.

Maria João ist eine Entertainerin ohne Schau-Allüren. Sie wirkt offen, gibt sich natürlich und offenbart dem Publikum ihre spontanen Gefühle. Es hält sie nicht auf der Bühne und so nimmt sie das Mikrofon, steigt ins Publikum hinab, singt in freier Kadenz einige Seat-Phrasen und hält dann das Mikrofon einzelnen Zuhörern hin, die spontan mit Text oder Seat reagieren. Es entspinnt sich ein lebhafter Dialog zwischen ihr und dem Publikum. Sie verteilt Percussion-Instrumente, entfesselt einen Rhythmus, der vom Stuhl reißt, und improvisiert dann über den hundertfachen Beat. Ihre Musiker sagt sie an, indem sie deren Stil und deren Instrument kopiert. Selbst kleine Pannen kann sie geschickt und natürlich in ihr Programm einbauen und gewinnt so im Sturm die Herzen ihrer Zuhörer, die ihr zum Schluß minutenlang stehende Ovationen entgegenbringen. Passend zu ihrer Tournee erschien ihre Platte „Cem Caminhos“. Standards wie „Lush life“ oder „My favorite things“ gehören ebenso zu ihrem Repertoire wie afrikanische und portugiesische Folklore mit starkem Jazzeinschlag. Maria João singt nicht nur, sondern sie lebt das, was sie singt, in jedem Moment. Ihre Version von „Lush life“ gehört sicher zu den aufregendsten der letzten Jahre: Da hat es jemand geschafft, einem alten Standard ein völlig neues Gesicht zu geben.

Dennoch: Ihre Platte bleibt hinter ihren Live-Auftritten zurück. Maria João braucht den Dialog mit dem Publikum, die Chance, daß sich etwas entspinnt, das feedback. „Maria João live“ wäre wahrlich ein Doppelalbum wert! Auch ihre Begleitmusiker auf Platte und Tournee sind noch nicht das, was diese Künstlerin verdient. Ausnahme: Der aus Aachen stammende junge Martin Fredebeul, der ein umwerfendes Altsaxophon bläst und perfekt mit Maria João harmoniert. Beide ergänzen sich hervorragend, werfen sich gegenseitig die Bälle zu und steigern sich von Chorus zu Chorus.

Maria João: Ein Mädchen, das einst als Schwimmlehrerin begann, und es binnen drei Jahren zu Portugals Jazz-Sängerin Nr. 1 gebracht hat. Zu wünschen wäre ihr



Überzeugt durch ihre ausdrucksstarke, instrumentale Phrasierung: Maria Joao

Foto: Dieter Speck

(und uns), daß sie sich auch hierzulande durchsetzt.

Dieter Speck

Plattenhinweis:

Maria João: Cem Caminhos, Nabel Records, NBL 8522

Offenheit in Sachen New Jazz

Müller-Braig Jazz Unit

Zum Abschluß ihrer Herbsttournee, die die Müller-Braig Jazz Unit u. a. nach München, Frankfurt und das schweizerische Zurzach führte, gastierte das Sextett in der Besetzung Helmut Müller, Tenor- und Altsaxophon, Reinhold Braig, Piano, Eckhard Apfelstedt, Baß und Cello, Dieter Schuhmacher, Schlagzeug, Eberhard Budziat, Posaune, und Eckhard Baur, Trompete und Flügelhorn, im Tübinger Jazzkeller.

Die erst im Vorjahr von Helmut Müller gegründete Formation erarbeitete sich ein musikalisch vielschichtiges wie unkonventionelles Programm, das nicht zuletzt wegen seiner enormen Bandbreite - von „Trane“-schem Hardbop über Jazz Rock, zeitgenössischem Mainstream bis hin zum klassisch inspirierten New Jazz - un- gemein reizvoll ist. Freilich birgt dieses gefächerte Spektrum potentiell die Gefahr eines häufig beliebigen Fusionjazz in sich, wenn nicht die einzelnen „Unit“-Musiker ihren charakteristischen musikalischen Hintergrund (der in den vorwiegend eigenen Kompositionen unüberhörbar ist) zu solch einer spannungsreichen Einheit zu verbinden wüßten.

Gleich beim Opener „Straight ahead“, einer Komposition von Reinhold Braig, zei-

gen sich dessen Neigungen zum binären Metrum des europäischen Jazz Rocks. Dem kompakt abgezikelten, treibenden Thema - uni-sono von Klavier und Baß vorgestellt, dann von schneidenden Bläserriffs aufgenommen und durchpflügt - unterliegen die von Dieter Schuhmacher diffizil verarbeiteten Achtel. Dadurch ergibt sich auch rhythmisch eine Affinität zur ebenfalls zweischlägigen Latin-Musik, die viele jazzrockorientierte Kompositionen und Arrangements von Braig durchzieht. Von der Tradition des temären, also auf dem Triolenfeeling basierenden, Jazz kommt der frühere Bernd Konrad-Schüler Helmut Müller, der wohl auch aufgrund eines zweijährigen Amerikaaufenthalts von der Spielweise Coltranes und Rollins' geprägt wurde. Dies wird besonders in seinem Stück „New Year's Eve 80/81“ deutlich.

Gebrochene Baßfiguren, ein arpeggierendes Piano und die feinziselierten Becken im Dreier-Metrum von dem einfallsreich agierenden Dieter Schuhmacher erzeugen ein komplexes Rhythmusgeflecht, über das ein lyrisch-kraftvolles Thema von dem Bläser gesetzt wird. Müller spannt weite Bögen, die er mit aufblitzenden Ober- und Untertönen in den rasanteren Passagen souverän verknüpft und mit persönlichem Duktus „Trane lives“ anzu- deuten scheint.

Trompeter und Flügelhornist Eckard Baur braucht sich gewiß nicht hinter seinem Vorgänger Claus Stötter zu verstecken, der heuer bei dem Deutsch-Französi- schen Jazz-Ensemble (unter der Leitung von Albert Mangelsdorff) und der Groove- Bigband von Frederic Rabold vielbeschäftigt ist. Baur beweist in seinen Improvisa- tionen Übersicht und Gestaltungskraft, die

mit ihrer eigenwilligen Phrasierung einen neuen Akzent innerhalb des Sextetts setzen.

Bei dem von Braig originell arrangierten „Better git hit in your soul“ von Charles Mingus macht Posaunist Eberhard Budziat in seinem Eröffnungssolo deutlich, daß er nicht in der Brass-Section unter- tauchen muß.

Der dritte musikalische Impuls innerhalb der Müller-Braig Jazz Unit stammt von dem klassisch ausgebildeten Bassisten und Cellisten Eckhard Apfelstedt. In sei- nen Kompositionen „Hazy“ oder „Chan- ging moods“ sind durchaus die Tenden- zen der gegenwärtigen E-Musik, aber auch Anklänge von Ralph Towner, er- kennbar: offene, fast ein wenig entmate- rialisierte Harmonien werden da von ei- nem ostinato streichenden Cello „unter- laufen“; bei „Snoozing Moods“ (R. Braig) grundiert das Cello ebenfalls; das Piano auf dem Up-Beat, streuen Saxophon und Posaune zweitaktige Töne ein, die von Eckhard Baur Flügelhorn kontrahiert werden.

Ihrer Offenheit in Sachen New Jazz und freierer (Jazz-)Grammatik trägt die „Unit“ auch im Rahmen der Landeskunstwochen Ende Mai nächsten Jahres Rechnung. Reinhold Braig und Helmut Müller erhiel- ten von der Stadt Tübingen den Auftrag, ein Projekt mit Lauren Newton (Jazzver- sion eines Bachmotivs innerhalb eines großangelegten Klassik-Jazz-Neue-Mu- sik-„Medleys“) zu erarbeiten sowie für ein weiteres Projekt eine Big-Band zusam- menzustellen, wofür Bernd Konrad und Manfred Kniel die (wahrscheinlich „Neue“) Musik schreiben werden.

Andreas HÖH



Geprägt von der Spielweise Coltranes und Rollins: Helmut Müller

Foto: Gerhard Faller-Walzer

Jazz aktuell

Musica '85/Straßburg Lustwandeln am Hofe von „König Piano“

Zum dritten Mal fand in diesem Herbst in Straßburg ein Festival für zeitgenössische Musik statt - Musica '85, diesmal unter das Leitmotiv „Le voyage des musiciens - Musik(er) auf Reisen“ gestellt. Dahinter steht evidenterweise das auch anderweitig praktizierte veranstalterische Konzept (man kann es sicher als das Konzept der achtziger Jahre sehen, als Reaktion auf den entsprechenden Trend in der Musik) der offenen Genregrenzen. So traf man - wie in den beiden vergangenen Jahren auch - unter den 42 Konzertveranstaltungen, von denen ein geringer Teil auch in anderen elsässischen Städten wiederholt wurde, auf solche mit Jazzbezügen, mal deutlich, mal eher rudimentär.

Reisende zwischen den Musikwelten der Neuen Musik und dem freien Jazz waren der Pianist Denis Levaillant und der Kontrabassist Barre Phillips, die mit Levaillants Quintett Bleu 17 - unter Beteiligung des englischen Pianisten Steve Beresford - des Leaders Komposition „L'espace bleu“ vorstellten. Das Schlußlicht des Festivals bildete das Quartett des Pianisten Ray Lema aus Zaire, eine interessante Neuerscheinung mit einer ansprechenden Musikmischung aus afrikanischer Folklore, Funk, Rock, Jazz (u. a. m.).

Joachim Kühn: Langstreckenlauf am Flügel

Pianomarathon beim insgesamt pianistisch reichhaltig bestückten Musikspektakel: Neun Stunden artistische Fingerübungen am König der Musikinstrumente. Entsprechend den Kompositionsvorlagen von Messiaen, Cage, Boulez, Stockhausen, Kagel und anderen mal im konventionell über die Tastatur erreichbaren, mal im über Präparierung veränderten oder durch unkonventionelle Instrumentenbehandlung wie Direktanzupfen der Federstränge oder gar derber Handschläge auf den Korpus erweiterten Klangbereich. Werke für ein Piano, für vier oder - wie bei Louis Roquins „Ma chination IX“ gar für zwölf. Befremdende, aber auch faszinierende Hörerfahrungen im wiederentdeckten Eden-Theater (ein kleines Theater mit gußeisernen Galeriesäulen, um die Jahrhundertwende noch als solches betrieben, dann über Jahrzehnte hinweg in Vergessenheit geraten und so profanen Nutzun-

gen wie dem Betrieb einer Autowerkstatt anheimgegeben - nun kam ihm das erklärte Anliegen der Festivalorganisatoren zugute, in Stadt und Umland neue, auch ungewohnte Veranstaltungsorte zu suchen: Kloster, Planetarium, Römische Bäder, Rheinschiff...).

Mittendrin: Joachim Kühn Soloimprovisation. Nur einen klassizistisch gehaltenen Appetithappen für das spätere Solokonzert, zwei Stunden nach Mitternacht, in der Disco „Loft“ (ein ehemaliges Fabrikgebäude im gräulich-schmuddeligen Bahndammbereich). Dort, vor einem Jazzpublikum, ließ Kühn dann auch seine kraftstrotzenden, im Formulierungstaumel oft überladenen Pianolinien jazzmäßig swingen, zeigte sich mit weitangelegten, von zum Teil bekannten, ohrfälligen Egenthemen („Mushrooms“) eingegrenzten Stücken als solopianistischer Langstreckenimprovisator par excellence. Gleichwohl litt nicht selten der Spannungsbogen der Stücke unter geringen Intensitätsabstufungen, unter dem fast durchgehenden „forte“- bis „molto-forte“-Spiel.

Schließlich, nach neunstündigem Lustwandeln am Hofe von „König Piano“ hätte einen auch der „vasallische“ Klang einer schlichten Blockflöte verzückt.

Musikalische Fehlanzeige: Trio Kühn, Portal und Bruce

Tags darauf, gleichen Orts, noch einmal Kühn, noch einmal Pianofeuer, doch diesmal im Kontext eines der Experimente des Festivals, der Zusammenführung von Joachim Kühn mit dem französischen Saxophonisten Michel Portal und dem englischen Bassisten Jack Bruce. Was für das stilistische Chamäleon Kühn - nach seiner klassizistischen Phase spielt er derzeit wieder in Frankreich, dessen Szene er seit den sechziger Jahren verbunden ist („meinen ersten Schallplattenvertrag hatte ich mit der französischen Firma BYG“) und wo er demzufolge auch eine hohe Bekanntheit genießt, neuen, stark freimprovisierten Jazz - unproblematisch war, erwies sich für den Rockveteranen Bruce, der sich gelegentlich - mit Erfolg - auf Jazzrock-Terrain begibt, als schier unlösbare Aufgabe: sich mit den beiden anderen auf der Ebene freier, spontaner Improvisation zu verständigen - Free Jazz, ansonsten Schreckgespenst für an enge Strukturen und kompositorische Vorgaben gewohnte Rockmusiker. Kühn und Portal, die sich glänzend verstanden (zurückzuführen natürlich auch auf ihre derzeitige Zusammenarbeit in einem gemeinsamen Trio), letzterer an Saxophon, Klarinette

und Bandoneon ohnehin ein europäischer Großmeister der Freitöner, gaben sich erdenklich Mühe, den in der freiräumigen Klanggestaltung unerfahrenen Gast zu integrieren, zu motivieren - der Erfolg fiel trotz ein paar Stunden Proben am Nachmittag bescheiden aus, so sehr sich auch Bruce selbst abmühte. Wie sollte er auch, bislang (instrumental) stets nur mit Rhythmusaufgaben betraut, hier und jetzt kollektiven Gestaltungsgeist entwickeln. Immer dann, wenn man im Spielgeschehen bei einigen nachmittags flüchtig erarbeiteten Themen und Motiven - gewissermaßen als Klammern für den improvisatorischen Ablauf und vor allen Dingen als Rettungsringe für Bruce - zusammenfand, war Bruce merklich auf sicherem Boden, lösten sich die Strukturen wieder, so war er mit seinem (Improvisations-) Latein alsbald wieder am Ende. „Wenn bei einer solchen einmaligen Angelegenheit drei so unterschiedliche Musikerpersönlichkeiten aufeinandertreffen, so muß es auch einmal erlaubt sein, wenn nur nebeneinanderhergespielt wird. Auch das ist Musik, oder?“, meinte Kühn ebenso treffend in der Beschreibung wie wenig überzeugend im Resümee. So begrüßenswert und erfrischend die Experimentierfreudigkeit der Festivalleitung ist, hier war sie - vorhersehbar - an ihre Grenzen gestoßen.

Solal anstelle von Coleman: Geglückte Synthese von Jazz und Symphonik

Einer der erwartungsschwangersten Programmpunkte des Festivals, der Auftritt Ornette Colemans mit seinem Sextett Prime Time und die Aufführung seiner 1972 verfaßten, 1983 von Grund auf überarbeiteten Symphonie „Skies of America“ mit dem Orchestre Philharmonique De Montpellier, fiel aus: Coleman hatte seine gesamte Europatournee abgesagt - Starrallüren des einstigen Wegbereiters der Free-Jazz-Epoche und jetzigen Verfechters des Free-Funk. In die Bresche sprang einer der ganz großen europäischen Stars des Jazzpianos, soweit bekannt: ohne Allüren, in Frankreich eine „nationale Institution“: Martial Solal. Wie sich zeigte, ein Meister nicht nur als Pianist, sondern auch als Komponist. Mit dem philharmonischen Orchester aus Montpellier unter der Leitung von Cyril Diedrich brachte er sein 1981 verfaßtes „Concerto für Piano und Orchester“ zur Aufführung, und zwar in einer für Pianotrio (J. F. Jenny-Clarke, Kontrabaß, Daniel Humair, Schlagzeug) erweiterten Partitur. Das aus drei Sätzen bestehende Werk präsentierte sich (wie

übrigens auch seine „Fantaisie pour deux orchestras“, eine Auftragskomposition für die Junge Deutsch-Französische Philharmonie und das Deutsch-Französische Jazz-Ensemble) als ein gelungenes Beispiel des Third Stream“, der Begegnung von Jazz und klassischer Symphonik. Überzeugend durch das souveräne stilistische Gespür bei der Verknüpfung der Genres, das Geschick für den ausgewogenen Kontrast. Daß Solal für sein Concerto nicht die Bezeichnung „Third Stream“ angewendet wissen will, ist eher eine Frage der definitiven Spannweite, als die einer tatsächlichen Ausgrenzung. Seine Zielrichtung als Komponist ist nicht die der Synthese, sondern die der Kontrastbildung und des Wechselspiels. Dies gelang ihm bei dem Concerto in solch organischer, homogener Form, daß der Gesamteindruck einer stimmigen Verbindung entstand.

Beide Ensembles behielten ihre Identität - Swing und Improvisation war dem Jazztrio vorbehalten. Schmunzeln bei den „Klassikern“, wenn dieses - oder auch einmal Solal im Alleingang - sich fast nahtlos aus dem Kontext löste und zu einem rasant-swingenden und vorwärtsstrebenden Exkurs entschwebte, eine wunderbar kompakte Einheit - man kennt sich schließlich bereits seit mehr als zwanzig Jahren -, wenn Solal in seinen begrenzten soloimprovisatorischen Parts funkelnde Einzelnotenlinien entfaltete, aufgefächert und gefühlvoll abgestimmten Dissonanzakkorden, elegant und leichthändig phrasiert. Wohlplazierte Tempiabstufungen machten einen wichtigen Faktor der Dramaturgie des Werkes aus; Dirigent Diedrich gelang es, sein Orchester in schlüssiger Kohärenz mit dem Jazztrio wirkungsvoll durch diese dynamischen Differenzierungen zu führen.

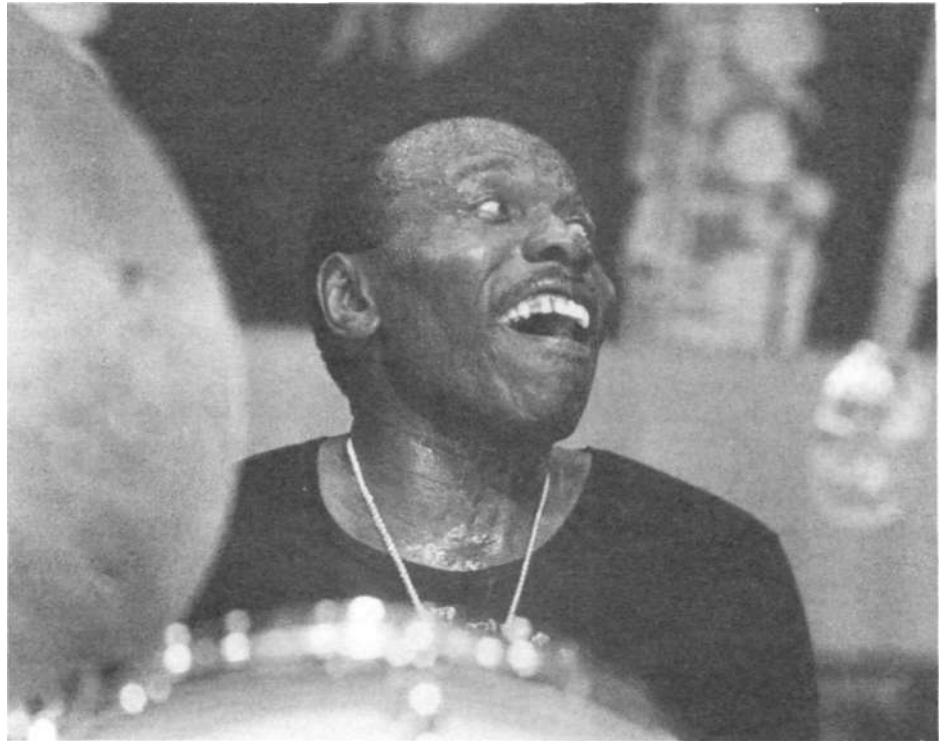
Ob Solal ein vollwertiger Ersatz für Coleman bei diesem Festival sein konnte, ist eine Frage, die nur auf außermusikalischer Ebene gestellt werden darf und dahingehend beantwortet werden kann, daß der Amerikaner in der glücklichen Lage ist, sein jazzhistorisches Charisma mit in die Waagschale werfen zu können ...

Gerhard Litterst

Post Bop mit Licht und Schatten

Elvin Jones Jazz Machine

Der farbige Schlagzeuger Elvin Jones, Jahrgang 1927, ist Sproß einer noteninnovativen Familie. Seine beiden älteren Brüder schrieben ebenfalls Jazzgeschichte: Hank als äußerst wendiger und anpassungsfähiger Pianist, der viele stilbildende Künstler mehrerer Generationen begleitete; Thad als hochgeachteter Trompeter,



Feuerte das Geschehen auf der Bühne unablässig an, schürte Funken: Elvin Jones

Foto: Jochen Richter

Flügelhornist, Bandleader, Arrangeur und Komponist, der einst mit Mel Lewis zusammen eine aufsehenerregende Big Band leitete und nun das Count Basie Orchester weiterführt. Und nun gastierte also Bruder Elvin Jones im Bürgerhaus Unterschleißheim. Er holte Musiker an seine Seite, die seine auf unbändige Spielfreude, ungebremste Vitalität und durchdringenden Rhythmus ausgelegte Ensemblepolitik auffingen, mit eigenen Ideen und Anreizen ergänzten und an das Publikum weitertrugen: Pat LaBarbera, Tenor- und Sopransaxophon, Sonny Fortune, Tenorsaxophon und Flöte, Fumio Itabashi, Piano, und Jerry D' Anna, Kontrabaß.

Elvin Jones erlernte sein Handwerk als Autodidakt. Er beeinflusste während der sechziger Jahre das Schlagzeugverständnis einer ganzen Dekade. Er kehrte ab vom durchgehenden Beat, befreite den Rhythmus nachhaltig aus der Umklammerung strenggebundenen Vorausplanens und widmete sich individuell den Erfordernissen der Improvisation. Er bewährte sich lange Jahre als hilfreicher Weggefährte John Coltranes, gründete seine eigenen Gruppen mit u. a. Joe Farrell und Jimmy Garrison (Trio), Marvin Hannibal Peterson, George Coleman und Wilbur Little (Quartett), Terumaso Hino, Dave Liebman, Kenny Kirkland und George Mraz (Quintett) und fand in Albert Mangelsdorff einen sensiblen Duopartner, der feinfühlig auf seine Denkanstöße und Gestaltungsvorschläge einging.

Elvin Jones und seine Freunde signalisierten bei ihrem Konzert keine revolutionierenden Ansprüche, sie brachten keine Jazzwelten ins Schwanken oder erschlos-

sen gar bahnbrechende Alternativen für die Zukunft. Sie jazzten schlicht Post Bop auf dem Niveau ihrer Spielklasse. Sie heizten einerseits Angriffslust dynamisch, aufreizend und ansteckend (z. B. mit Steve Swallows „Eiderdown“, McCoy Tyners „Island Birdie“, Elvin Jones' „George and me“), forcierten Lebensbegierde und Tatendrang, malten andererseits Resignation depressiv, traurig mutlos und illusionsarm (z. B. mit Van Heusens/Burkes „But beautiful“, Richard Rodgers „It's easy to remember but so hard to forget“). Sie verstanden sich glänzend auf die Extreme „himmelhoch jauchzend/zu Tode betrübt“ und behielten gefühlsbezogen stets das Gespür für die Notwendigkeit des Augenblicks.

Dennoch - wo Licht strahlt, fällt auch Schatten: imponierend zwar die Anstrengungen der beiden Saxophonisten, die persönliche Improvisationsgepflogenheiten und Betrachtungsweisen geschickt auf einen Nenner brachten, beflügelnd die offensive Einstellung Elvin Jones', der das Geschehen auf der Bühne unablässig anfeuerte und Funken schürte, engagiert auch der Pianist und der Bassist, die sich - unnachgiebig ihren Chef im Nacken - beherzt und furchtlos ihren schwierigen Aufgaben stellten, akzeptabel sogar die ausladende Charakteristika der meisten Soli, selbst wenn sie durch ihre Überlänge Schärfe und Überzeugungskraft verloren (weniger wäre des öfteren mehr gewesen); unverständlich jedoch die lieblose Auswahl der Arrangements, Architekturen, die eher grob zusammengewürfelt und naiv erschienen denn sorgsam ausgearbeitet.

Michael Wangler

Jazz aktuell

Der zerbrochene Traum vom Frieden

The Holy Grail of Jazz & Joy

„Wozu das Kämpfen, das Streiten jahraus, jahrein? Bringt uns Frieden, Artus, Merlin, eine bessere Welt...“ Aber der Gral, auf den die Ritter hoffen, bleibt eine Vision, der Friede, auch der Friede mit der Natur, scheitert am Kleinkrieg der Menschen.

Semriach, vor dem Eingang zur Lurgrotte: Gendarmerieposten (es hatte eine telefonische Bombendrohung gegeben), ORF-Wagen, Schaulustige, ein Häufchen Naturschützer. Diskussionsfetzen. Ein Biologe, aufgebracht: „Das müssen Sie doch einsehen - sobald es vier Grad hat, schlafen die Fledermäuse ein, und wenn sie nochmals geweckt werden, sterben sie im Frühjahr!“ Ein Semriacher: „Dann hätten wir hier gar keine Fledermäuse.“ Der Biologe: „Wieso?“ Der Semriacher: „In der Grotte hat es nie weniger als acht Grad.“ Der Biologe: „Das gibt es nicht!“ Der

Semriacher: „Waren Sie schon einmal drin?“ Der Biologe: „Nein.“

Der betonierte, leicht glitschige Gang windet sich mannshoch in den Fels. Hans Gratzer, der Regisseur, sprach von „Läuterung auf dem Weg ins Innere“. Einige hundert Meter gehen wir, es ist völlig still. Dann Geräusche, eine Biegung, der Dom: Urgewaltig. Vierzig Meter hoch, dreimal so lang im Durchmesser, jetzt erleuchtet von weißen, blauen, roten Scheinwerfern. Von der Galerie, auf der die Zuschauer hätten stehen sollen, sehen wir hinunter ins Bachbett, wo der Chor agiert. Dahinter Podien mit dem Orchester, das schwarze Roben umgehängt hat, die rot geschminkte Big Band in weißen Dinner-Jackets, links der Blechbläserkreis im Rittergewand, in einer Felsnische das „forum piccolo“, die „Gang“ des vom farbigen Gesangsstar Bobby McFerrin verkörperten Zauberers Merlin. In der Mitte auf einem Baugerüst als Teufel im Las-Vegas-Glamour George Gruntz, der das szenische Jazz Oratorium „The Holy Grail of Jazz & Joy“ für den Steirischen Herbst komponiert hat, ist ein Phänomen. Tage- und nächtelang in der Grotte, Streß, nichts

funktioniert: Sheila Jordan, die weibliche Hauptdarstellerin, hat ihre Schuhe vergessen - George läßt sie holen. Ein junger Saxophonist ist mit seinem Solo nicht zufrieden - George erklärt ihm geduldig die Harmonien.

Die 140 Musiker, überwiegend Studenten der Musikhochschule, die außer Spesen keinen Groschen bekommen, hätten, verkühlt und verunsichert, längst alles hingeschmissen, wenn George nicht wäre. Er hat ihnen freigestellt zu gehen; außer acht sind alle geblieben. „Die wollten sowieso nicht“, meinen etliche, „der Naturschutz war für die nur ein Vorwand“.

Vielleicht auch für andere. Die befürchtete Aufheizung des Höhlensystems, das sich noch mehr als vier Kilometer weit hineinzieht (das ist nur der begehbare Teil), ist nicht eingetreten, die Meßgeräte des ORF zeigen konstant 9,6 Grad. Die Frequenzen, die das Orchester und die wenigen Verstärker erzeugen, liegen weit unter dem Ultraschallbereich, außerdem ist der Felsendom akustisch völlig abgekapselt: 20 Meter weiter hinten hören wir keinen Ton mehr.

Die Musiker - einige waren, wie auch Regisseur Gratzer, in Hainburg - wischen die Einwände der Naturschützer trotzdem nicht vom Tisch. Es war ein Fehler, meinen sie, nicht im vorhinein alles zu klären. Die Zuständigkeiten, zum Beispiel: Die Höhle ist im Privatbesitz, unterliegt aber nach dem Naturhöhlengesetz dem Einflußbereich der Bezirkshauptmannschaft und des Landes, nicht aber der Gemeinde Semriach, die vorschnell grünes Licht gegeben hat. Hinterher sind alle gescheitert. Im Fernsehen, bei kleinem Bild und schlechten Lautsprechern, wird nur noch ein Bruchteil des Erlebnisses übrigbleiben, das Gruntz und Gratzer den Zuschauern bieten wollten. Die Ausschnitte, die wir, immer wieder von der Technik unterbrochen, hören, verstärken die Traurigkeit über den verhinderten Traum. Sheilas Stimme, federleicht und zerbrechlich über den Streichern schwebend, erzählt vom Gral, von der Sehnsucht nach dem Ende der Rivalitäten und Kämpfe. Zwischen den Steinen im Bachbett wird Merlin vom Chor akustisch geboren. Ein Wiegenlied, dann ein Freudenfest, als mit Artus und seinem demokratisch runden Tisch der Friede greifbar nahe scheint. Aber Korruption und Skandale, Intrigen und falscher Führerglaube gewinnen wieder die Überhand.

Gratzer und Gruntz wollten ein Volkstheater machen, ein rituelles Spiel, ein modernes Grazer Pendant zum Salzburger „Jedermann“, das nicht das Sterben des reichen Mannes, sondern das immer wieder vergebliche Ringen nach Frieden darstellt. Es ist ihnen nicht erlaubt worden und doch viel umfassender und aufwühlender gelungen, als sie jemals geglaubt hätten.

Leo Lukas



König Artus: Howard Johnson und Teufel: George Gruntz im szenischen Jazz-Oratorium „The Holy Grail of Jazz & Joy

Die Fledermaus-Chronologie oder „What? Bats don't like Jazz?“ (Howard Johnson)

Als Abschluß eines Bigband-Gastseminars lieferten am 28. November 1983 Studenten-Solisten und Bigband der Musikhochschule Graz unter Leitung des Dozenten George Gruntz ein „historisch erfolgreiches“ Konzert im „Grazes Congress“. Anfang Dezember 1983 melden die Musikhochschule Graz (Prof. Dr. Fritz Körner und Karlheinz Miklin) sowie der Vizelandeshauptmann Prof. Dr. Kurth Jungwirth Interesse bei Gruntz, an einem durch Klangkörper der gesamten Musikhochschule zu realisierenden Projekt. Am 12. Dezember bietet Gruntz der Hochschule ein „szenisches Oratorium“ an, die mit der ECM-Platte „Theatre“ (ECM 1265) begonnene Arbeit am Stoff des „Holy Grail“ fortsetzend und das folgende Personal vorschlagend: Big Band (Full Band 5/4/4/4), Instrumentalsolisten der Hochschule, Sänger (Gäste und Absolventen der Hochschule) und Chor (Hochschule).

Das Grazer Festival „Steirischer Herbst“ (Intendant Dr. Peter Vujica) und der Rektor der Musikhochschule (Prof. Dr. Otto Kolleridsch) zementieren anlässlich eines Lokaltermins in Graz am 28. April 1984 zwei Aufführungsdaten für das Oratorium (28729. Oktober 1985), wählen erneut aus mehreren von Gruntz vorgeschlagenen Literatur-Vorlagen das „Holy-Grail“-Libretto und einigen sich, daß - mangels Jazzgesangskursen an der Musikhochschule - die beiden von Gruntz vorgestellten Hauptdarsteller Sheila Jordan und Bobby McFerrin im Frühjahr 1985 ein Gesangsseminar abhalten sollen.

Am gleichen Grazer Lokaltermin wurde Gruntz versprochen, sein Werk werde ab Mai 1985 vorgeprobt und ab 23. September in Priorität an der Musikhochschule in allen Abteilungen definitiv geprobt, so daß Gruntz nach seiner Ankunft nur noch agogisch und szenisch zu proben habe. Dieses Versprechen wurde einzig von der Jazzabteilung eingelöst.

Vom 15. bis 20. April fand mit 60 aus ganz Europa herbeigereisten Studenten ein Gesangsseminar mit Sheila Jordan und Bobby McFerrin in der Musikhochschule Graz statt. Jordan, Gruntz und McFerrin wählten 5 Sänger aus, die eingeladen wurden, Rollen zu übernehmen im nun

Form annehmenden Gruntzschen Oratorium: Angelika Simon, Wien, Sabine Klaproth, Remscheid/BRD, Renate Pitscheider, Graz, Reihard Theiser, Wien und Oskar Mörth, Graz.

Am 16. und 17. April wurden in Gesprächen zwischen Gruntz und verantwortlichen Professoren der Musikhochschule alle Besetzungen genau festgelegt. Anstelle der Instrumentalsolisten-Position traten nun ein vollausgerüstetes Sinfonieorchester und ein Blechbläserensemble.

Zwischen April und Juni 1985 verfallen alle Beteiligten der Idee des Intendanten des Steirischen Herbst, das „Holy-Grail-Spektakel“ in den weltberühmten Dom der „Lur-Tropfsteingrotte“ (30 km außerhalb Graz) zu verlegen. Gruntz beginnt die definitive Orchestration des Werks für rund 150 Mitwirkende und in Anpassung an die idealen Klang- und Szenenverhältnisse des Grotten-Doms.

Gruntz verlangt für Juni 85 die Abhaltung längst versprochener Vorproben und bringt erste Partitur-Teile, kopierte Stimmen und wenig später einen ersten Endprobenplan nach Graz. Er erobt mit der Jazzabteilung zu aller Vergnügen - andere Abteilungen verweigern die Proben, man habe - kurz vor den Ferien - anderes zu tun. Gruntz liefert in 14tägigem Rhyth-



Königin Guinevere (Sheila Jordan) wegen Ehebruch zum Tode verurteilt, vom Papst begnadigt, falls sie ins Kloster gehe

mus den ganzen Sommer über Teile der schlußendlich 200 Seiten und bis zu 88 Notensystemen umfassenden Partitur nach Graz.

Am Tag der Ankunft des leitenden Kaders in Graz (Regisseur, Kostüm- und Maskenbildner, Lichtpersonal und musikalischer Leiter Gruntz), am 13. Oktober, knappe 15 Tage vor der Premiere, entnahm man Grazer Zeitungen, das Werk könne in der Lurgrotte nicht aufgeführt werden, Naturschützer hätten glaubhaft machen können, daß die laut verstärkte Musik und der Massenaufmarsch von Publikum (je 1000 verkaufte Karten pro Aufführung) Fledermäuse am Winterschlaf hindern würden, so daß diese elendiglich umkommen müßten.

Regisseur Hans Gratzler, sein Team und George Gruntz erklärten, sie würden sofort abreisen, falls man nicht beweisen könne, daß den Fledermäusen nichts geschehe.

Es wurde bewiesen: Die Fledermäuse waren allesamt noch quietschlebig, fern vom Winterschlaf, vielleicht gerade auch wegen des überdurchschnittlich schönen, warmen Herbstes in der Steiermark (und weiten Teilen Europas). In der Grotte fanden schon immer volkstümliche oder geistliche Veranstaltungen zu jeder Jahreszeit statt, das Bundesheer und die Grottenbesitzer führen immer wieder (Trainingsl-)Sprengungen durch, ohne daß Fledermäuse darunter feststellbar gelitten hätten. Die Grotte ist inklusive aller Seitengänge so lang und akustisch zudem nichtleitend, daß Fledermäuse bei Geräuschen genügend Platz zum Ausweichen haben.

Die Endproben entwickelten sich für alle Beteiligten zu einem sich nicht so schnell wiederholenden Abenteuer: Allen Studenten erwuchs aus der Freude am Werk und der Arbeit ein kraftvoller Wille, täglich bis zu 12 und mehr Stunden Versäумtes nachzuholen. Während der letzten Woche waren die Proben polizeilich geschützt, weil irreführende Naturschützer anonyme Bombendrohungen aussprachen.

Immerhin war eine Woche vor der Premiere klar, daß eine Live-Uraufführung des Werks unmöglich geworden war. Der Vorschlag von Gruntz und Gratzler, das Werk nur für das nunmehr betriebsbereite Fernsehen aufzuzeichnen, wurde anlässlich einer Nachtsitzung akzeptiert.

Verlassen von verantwortlichen Professoren der Musikhochschule Graz gaben Studenten, Hauptdarsteller und das leitende Kader alles, was an künstlerischer Kraft gegeben werden konnte, um in eindrücklichem gemeinsamen Erleben (trotz klein-kariertem Provinz-Hickhack) das IVstündige Werk telegen zu verwirklichen. Am 13. Dezember 85 sendet das österreichische Fernsehen erstmals den Film.

Jazz News

3. Internationales Seminar für Jazzpädagogik

Vom 24. Februar bis 2. März 1986 veranstaltet die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen das 3. Internationale Seminar für Jazzpädagogik, das für Leiter von Jazz Ensembles, für Lehrer an Musikschulen und für Lehrer an allgemeinbildenden Schulen gedacht ist. Die Leitung des Seminars hat Prof. Joachim Ernst Berendt, der auch als Dozent über die Geschichte des Jazz informiert. Zudem konnten als Dozenten gewonnen werden: Toto Blanke, Gitarre; Sigi Busch, Bass, kleine Gruppen; Dieter Glawischnig, Klavier, Big Band; Janos Gonda, Klavier, Improvisation mit Kindern, Jazzmethodik auf europäischer Grundlage; Bunky Green, Saxophon, kleine Gruppen; Hans Gruber, Literaturbesprechung; Poul Christian Nielsen, Methodik, kleine Gruppen; Birger Sulsbrück,

Schlagzeug, Percussion for all; Willie Thomas, Trompete, Basic Jazz Improvisation, kleine Gruppen; Jiggs Whigham, Posaune, Big Bands, kleine Gruppen. Die Koordination liegt in Händen von Prof. Dr. Hans Walter Berg, dem Direktor der Bundesakademie. Neben den Seminaren finden auch Referate statt über Ear Training in Jazz Education (Sigi Busch), How to teach children in Jazz (Janos Gonda), How to play jazz with children (P. Ch. Nielsen), Übersicht über Jazzunterrichts-Literatur (H. Gruber), ein Studentenkonzert sowie am 1. 3. 1986 eine SWF-Jazzsession. Die Teilnehmerzahl ist auf 65 begrenzt. Teilnahmegebühr inkl. Unterkunft und Verpflegung beträgt DM 450,-. Kontakt: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 110, 7218 Trossingen.

SWF Jazz Preis an Gabriele Hasler

Der SWF Jazz Preis, der gemeinsam vom Land Rheinland-Pfalz und dem Südwestfunk vergeben wird und mit 10 000 DM dotiert ist, wurde am 29. November beim Abschlußkonzert des New Jazz Meetings des SWF im Kurfürstlichen Schloß in Mainz Gabriele Hasler verliehen. Die Sängerin, die demnächst von Bremen nach Stuttgart übersiedelt, wird in Zukunft nicht nur mit ihrer Gruppe Foolish Heart zusammenarbeiten, sondern auch mit dem Pianisten Jörg Reiter und dem Trompeter Johannes Faber gemeinsam Konzerte bestreiten.

Beim **Studiengang Populärmusik** der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg können noch Nachaufnahmen in den Bereichen Lied/Chanson/Song und Jazz gemacht werden. Die Bewerber haben - nach bestandener Prüfung - die Möglichkeit, drei Kompaktkurse wahrzunehmen, die jeweils drei Wochen dauern (März und August 1986 sowie März 1987). Für den Bereich Lied/Chanson/Song können sich Gesangsinterpreten melden, die auch ein Begleitinstrument spielen. Im Bereich Jazz können sich Instrumentalisten für Schlagzeug, Baß und Trompete bewerben. Kontakt: Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Kontaktstudiengang Populärmusik, Harvestehuder Weg 12, 2000 Hamburg 13.

Beim Preis **der deutschen Schallplattenkritik** wurden in der Vierteljahresliste 4/1985 unter Jazz genannt: Lester Bowie „I only have eyes for you“ ECM 1296, Ray Brown Trio „Soular energy“ Concord CJ 268, Herbie Hancock-Foday Misa Suso „Village life“ CBS 22 397, Ströer Duo-Howard Fine „Nomaden“ Mood Records 28 678.



Gewinnerin des SWF Jazz Preises: **Gabriele Hasler**

Foto: Siegfried Dannecker

Improvisation und Ensemblespiel für Anfänger unter diesem Motto steht ein Jazz-Workshop, der unter der Leitung von Klaus Böhre vom 13.-15. Dezember stattfindet. Er wird von der Jazzinitiative Würzburg e. V. durchgeführt, die am 29. November in der Aula der Schönbornschule Würzburg ein Konzert veranstaltete, bei dem sich vor allem Musiker der Jazzinitiative vorstellten. Kontakt: Werner Küspert, Harfenstr. 2a, 8700 Würzburg, Tel. 09 31/1 35 23.

Ein **Jazzworkshop** findet vom 24.-28. Februar in Viersen statt, dabei geht es um Ensemblespiel, die Erarbeitung von Stücken, sowie Workshop-Bands im modernen und freien Jazz. Dozenten sind: Tony Coe, Saxophon, Klarinetten, Tony Oxley, Schlagzeug, Percussion, Komposition, Rob van den Broek, Klavier, Harmonielehre, und Ali Haurand, Bass. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 250,-. Kontakt: Connexion, Adenauer Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

16. Internationaler Wettbewerb für Jazzthemen in Monaco

Das Fürstentum Monaco veranstaltet im Februar unter der Schirmherrschaft von Prinz Rainier den 16. Internationalen Wettbewerb für Jazzthemen, der wie immer allen Jazzkomponisten offensteht. Eingesandt werden können bis zum 28. Februar nur bislang unveröffentlichte Jazz-Themen. Im vergangenen Jahr erhielt folgende Teilnehmer die aus-

gesetzten Preise in Höhe von 6000, 4000 bzw. 2000 französische Francs: 1. Richard Krull für „Toronga“, 2. Emil Viklicky für „Cacharel“, 3. Monika Linges für „Spaceball“. Kontakt: Secretariat du Concours International de Composition des Themes de Jazz, Academie de Musique Prince Rainier III, 17, Rue Princesse Florestine, Principality of Monaco.

Jazzkurse Burghausen

Im Dezember und Januar finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen 4 Jazzkurse statt. Es sind dies:

230. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 35 für Gitarre**, 20.-22. Dezember, vor allem, aber nicht ausschließlich, für Anfänger. Behandelt werden in systematischer Form die Grundlagen des Jazzspiels auf der Gitarre. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, und Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

231. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 34 für Perkussion**, 20.-22. Dezember, vor allem für Fortgeschrittene. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

232. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 16 für Klavier**, 20.-22. Dezember, vor allem, aber nicht ausschließlich, für Anfänger. Einführung in den Jazz auch für Pianisten, die mit klassischer Ausbildung begonnen haben. Dozent: Joe Viera.

233. Jazzkurs Burghausen, **Großer Kurs 39**, 3.-7. Januar. In diesem Kurs werden, getrennt in Anfänger und Fortgeschrittene, die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Komposition, Improvisation und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Besetzung und Stilistik) behandelt. Am letzten Tag ist ein Abschlußkonzert vorgesehen. Es sind Musiker aller Stilrichtungen willkommen, auch ganze Bands. Die Kursleitung hat Joe Viera, der auch Theorie, Saxophon und Ensemble unterrichtet, weitere Dozenten sind: Reinhard Glöder, Baß, Arrangement, Ensemble, Heinrich Hock, Schlagzeug, Ensemble, Jochen Rose, Trompete, Posaune, Ensemble, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Ensemble, Martin Schrack, Klavier, Ensemble, und Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr von DM 60- (für die Sonderkurse) bzw. DM 120- (für den Großen Kurs) zu überweisen auf das Konto Nr. 47 716, BLZ 710 930 00 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263).

National Academy of Jazz nennt sich eine Vereinigung, die ihren Sitz im kalifornischen Van Nuys hat. NAJ wird Stipendienfonds errichten, Förderpreise vergeben, Workshops und Fernsehsendungen organisieren. Unter anderem gehören zu NAJ Louie Bellson, Ray Brown, Benny Carter, Chick Corea, Rob McConnell, Gerry Mulligan, Oscar Peterson, Buddy Rich, Artie Shaw, George Shearing, Billy Taylor, Mel Torme, Sarah Vaughan, Joe Williams und Phil Woods. Die Mitgliedschaft für ein Jahr beträgt 20 Dollar. Kontakt: NAJ, 15201 Burbank Boulevard, Suite C, Van Nuys, California 91401, USA.

Jazzfilme werden ab 31. Januar an fünf Wochenenden bis zum 2. März im Stadtkino in Wien gezeigt. Bei dieser Reihe „Jazz goes to the movies“ kommen zur Aufführung: New York Eye & Ear Control (Mike Snow/Albert Ayler), Cry of Jazz (Ed Bland/Sun Ra), Begone Dull Care (Norman McLaren/Oscar Peterson), The Connection (Shirley Clarke/Jackie Mc Lean/Freddie Redd), Cool World (Shirley Clarke/Mal Waldron), Mingus (Th. Reichman/Charles Mingus), Stations of the Elevated (Many Kirchheimer/Mingus), Black Roots (Lionel Rogosin/John Coltrane). Helmut Weihsmann, der die Filmwochenenden organisiert ist an der Beschaffung weiterer Jazzfilme interessiert. Kontakt: Ars Nova, Helmut Weihsmann, Schlagergasse 5/14, A-1090Wien, Tel. 42 86 554.

Biber Records das Plattenlabel des Vollton Musikverlages in Stuttgart legte jetzt u. a. vor: Alfred Harth - Bob Degen „Melchior“, sowie Andreas Willers - Gebhard Ullmann „Playful“.

Musica Jazz, die 1944 von Gian Carlo Testoni gegründete und von Arrigo Polillo 19 Jahre lang geleitete, tonangebende italienische Jazz-Zeitschrift, führte ihre bereits über 40 LPs mit 16seitiger, reich bebildeter Textbeilage umfassender Reihe über die Geschichte der afro-amerikanischen Musik nach Stilen, Epochen, Instrumenten mit dem Beitrag „Sax today“ fort. Im Text werden amerikanische und europäische Saxophonisten von heute in Wort und Bild vorgestellt, die LP enthält Aufnahmen von Bob Berg, Steve Grossman, Bobby Watson und Phil Woods. Die fünf Sonderbeilagen zuvor waren Benny Goodman, dem Cool Jazz, Jack Teagarden, Glenn Miller und Lionel Hampton gewidmet. Ein bemerkenswertes Unterfangen und interessant auch für Jazzfreunde, die der italienischen Sprache nicht kundig sind.

Einen Kurs „**Afrikanisches Trommeln und Tanzen**“ veranstaltet das Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle in Melle vom 6. Januar bis 28. Februar. Der Kurs wird von drei Musikern der Addy Familie aus Ghana geleitet und bietet 20-25 Teilnehmern eine intensive Ausbildung im traditionellen afrikanischen Trommeln und Tanzen. Kontakt: Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle, Borgholzhausener Str. 75-79, 4520 Melle 1, Tel. 0 54 22/57 63.

Ein **Leonard Feather Scholarship Fund** wurde jetzt am Berklee College of Music eingerichtet. Die Studienförderung, die 2000 Dollar beträgt, soll alljährlich einem besonders talentierten Musikstudenten am Berklee College of Music in Boston zugute kommen. Feather, dem 1984 von dieser wichtigsten Ausbildungsstätte für Jazzmusiker die Ehrendoktorwürde verliehen wurde, legte die Encyclopedia of Jazz vor und schreibt ständig für ca. 350 Zeitungen in aller Welt Jazzkolumnen.

Big Band Workshop mit Jiggs Whigham und Klaus Weiss in Hannover

Die Jazzmusikerinitiative Hannover startet eine Reihe von Big Band Workshops mit verschiedenen Arrangeuren und Big Band Leadern. Zielgruppe sind fortgeschrittene Musiker und Musikstudenten. Die Arrangements werden vorher verschickt, so daß eine entsprechende Vorbereitung möglich ist. Es werden maximal zwei Big Band Besetzungen angenommen. Die Arrangements von Teilnehmern werden erstmals am 14. und 15. Dezember mit den Dozenten Jiggs Whigham und Klaus Weiss durchgearbeitet und aufgeführt. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 60 - (für JMI Mitglieder und Studenten der Musikhochschule DM 40.-). Anmeldeschluß ist der 10. Dezember. Kontakt Matthias Weise, Jazzmusikerinitiative Hannover e. V., Lavesstraße 72, 3000 Hannover, Tel. 05 11 /32 35 66.

Jabbo Smith-Aufnahmen aus dem Jahr 1961, die in Chicago gemacht wurden, sind jetzt unter dem Titel „Hidden treasure“ Vol. 1 und 2 erschienen. Kontakt: Jazz Art Productions, 2 Charlton Street, New York, N.Y. 10014, USA.

Ignacio Urtizberrea, aus Buenos Aires stammender Schlagzeuger, Pianist und Tenorsaxophonist, übersiedelte vor kurzem nach Frankfurt. Der Musiker und Komponist, der zuletzt in seiner Heimat Argentinien mit dem Sextett Faiza auftrat, sucht Anschluß an Jazzformationen der deutschen Szene. Ignacio Urtizberrea, c/o Ferreiro, Eschenheimer Landstr. 83, 6000 Frankfurt, Tel. 0 69/55 25 84.

Buddy Tate wird vom 1.-14. April 1986 wieder einmal mit der Torsen Zwingenberger Gruppe auf Deutschlandtournee gehen. Mit dem amerikanischen Tenorsaxophonisten und dem deutschen Schlagzeuger werden der Pianist Otto Weiß, der Bassist Dieter Gutzkow sowie der Vibraphonist Hendrik Meurkens reisen. Zwingenberger legte jetzt auf seinem eigenen Label Moustache Music eine Platte seiner Band mit dem Gastsolisten Buddy Tate vor, die aus Aufnahmen besteht, die in der Dixieland Hall in Stuttgart gemacht wurden. Kontakt: Moustache Music, Bandelstr. 4, 1000 Berlin 21, Tel. 0 30/394 58 04.

Fredi Alberti wird mit dem türkischen Musiker Oruc Güvenc, der Oud, Ney und Rebab spielt, vom 9.-11. März in der BRD gastieren. Kontakt: World Musik, Karlsbader Str. 1, 6942 Möhrlebach, Tel. 0 62 09/36 99.

Franz Reinisch erlag am 1. November in Graz einem Herzinfarkt. Der Trompeter, der 61 Jahre alt wurde, galt schon in den 40er Jahren als einer der führenden Jazzmusiker Österreichs. Reinisch arbeitete als Satzführer in den Big Bands von Johannes Fehring und Horst Winter, leitete 1953 eine Jazzcombo, der Karl Drewo und Atilia Zoller angehörten, reiste später mit dem Pianisten Walter Kalischnigg und dem Schlagzeuger Meini Geppert durch Holland, arbeitete in den 60er Jahren mit einer jazzorientierten Band in Kärntner Kurorten und gehörte 1968 dem Karel Krautgartner Orchester an. Danach war Franz Reinisch als Lehrbeauftragter für Trompete am Jazzinstitut in Graz tätig.

E.T. Project nennt der schwedische Posaunist Eje Thelin seine Formation, die gerade im Aufbau ist und mit der er 1986 auf Tournee gehen wird. Thelin, der seine Group 1980 auflöste, sich in den letzten 5 Jahren vor allem als Komponist und Gastposaunist betätigte, wird eine Formation mit zwei Keyboards, Schlagzeug und Percussion aufstellen. Sie wird aus europäischen bzw. amerikanischen Musikern bestehen, u.a. wird die Percussionistin Marilyn Mazur mit dabei sein, die mit Miles Davis gerade auf Europatournee war. Thelin führte im April seine Komposition „Time and/of changes“ in Stockholm auf, wobei Palle Mikkelborg das Orchester leitete. Kontakt: Rikskonserter, Lars Westin, Box 1225, S-1182 Stockholm.

Judy Levy konnte vom 1. Oktober bis 27. November im New Yorker Jazzclub Sweet Basil ihre Jazz-Illustrationen zeigen.

Gunter Hampel wird ab Mitte Dezember wieder mit verschiedenen Formationen in Europa auftreten, so im Trio mit Jürgen Attig und Abbey Rader, mit seinem 3rd Generation Ensemble und seinem Orchestra. Der Multiinstrumentalist und Komponist hat auf Birth Records jetzt die 39. Platte unter dem Titel „Fresh heat“ vorgelegt. Kontakt: Birth Records, Phil. Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/3 18 71.

Dapper-Geerken haben im Sommer ein Duo gegründet, das vor allem Balladen und Standards aus den Bereichen Swing, Bebop und Cool Jazz bietet. Das Duo, das aus dem Gitarristen Gerd Geerken und dem Saxophonisten und Flötisten Klaus Dapper besteht, besitzt ein fast kammermusikalisches Klangbild. Kontakt: Klaus Dapper, Mirchweg 2, 4130 Moers-Schwafheim, Tel. 0 28 41/3 10 41.

Larry Porter-Allan Praskin werden Mitte Februar mit ihrem Quartett wieder auf Tournee gehen. Der Pianist und der Altsaxophonist arbeiteten kürzlich mit der in Berlin lebenden türkischen Sängerin özya zusammen. Zum Porter-Praskin Quartett gehören noch der Bassist Rocky Knauer und der Schlagzeuger Art Lewis. Kontakt: Hans Braun, Haus Nr. 23, 7063 Welzheim-Eselshalden, Tel. 0 71 82/4 01.

Tony Coe, Klarinettist und Tenorsaxophonist aus London, geht mit Tony Oxley, Schlagzeug, und Ali Haurand, Bass, vom 12. Februar bis 1. März 1986 auf Tournee. Kontakt: Connexion, K.-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Wolfgang Lackerschmid und Günter Lenz reisten, integriert in das Oktett von Erich Kleinschuster, im Oktober durch Österreich. Während der Gastspielreise wurde in St. Gregor ein ORF-Mitschnitt gemacht. Die im Mai erschienene Live-CD wurde jetzt neu aufgelegt. Kontakt: Art & Sound, Hauptstr. 1, 8901 Meitingen, Tel. 0 82 7/1 10 72 oder 61 36.

Barbara Dennerlein wird im Februar beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt und im Mai auf dem Woodstock Festival auftreten. Die Münchner Organistin wurde auf dem Titelbild des Jazz Kompendium 86-87 abgebildet. Das **Jazz und Rock Ensemble** der Musikschule Mönchengladbach gewann beim „Jugend jazzt“ Wettbewerb am 19./20. Oktober in Dortmund den ersten Preis. Das Ensemble, das sich dem Funk verschrieben hat, besteht aus Teilnehmern, die nicht älter als 19 Jahre sind.

Set 'Em Up, das Trio des Schlagzeugers Michael Demmerle, zu dem der Gitarrist Thomas Kreis und der Bassist Manfred Zepf gehören, geht im Januar und Februar mit dem Percussionisten Dom Um Romao auf Konzerttournee. Kontakt: Michael Demmerle, Hugenotenstr. 88, 6382 Friedrichsdorf, Tel. 0 69/78 29 13.

Peter Schulte, der Wuppertaler Alt- und Sopransaxophonist, hat mit dem Pianisten Peter Walter, dem Bassisten Bernd Zinsius und dem Schlagzeuger Uwe Ecker ein Quartett formiert, das modernen Mainstream Jazz bietet. Die Gruppe spielt ausschließlich Eigenkompositionen. Kontakt: Peter Schulte, Sattlerstr. 21, 5600 Wuppertal 1.

Tessa Weigner und Hans Peter Nef werden auch im Dezember wieder gemeinsame Konzerte geben. Das Gitarre-Piano Duo wird dann wieder mit New Jazz in der Schweiz und in Deutschland zu hören sein. Kontakt: Hans Peter Nef & Tessa Weigner, Wolfachstr. 9, CH-8032 Zürich.

Die **Bob Cats** aus Hamburg haben kürzlich ihre 4. Langspielplatte veröffentlicht. Unter dem Titel „Two Generations“ sind zu hören: der junge Saxophonist Frank Gratkowski und der noch jüngere Trompeter und Flügelhornist Thomas Heberer sowie der altbewährte Stamm mit Roland Bankel, Gitarre, Klaus Berger, Piano, Sten Holger Linneberg, E-Bass, und Arno Engelhard, Schlagzeug. Die Hamburger Modern Jazz Formation spielt im kommenden Jahr wieder auf dem Jazzfestival in Eutin und reist, wie alljährlich, durch die Kursäle an Ost- und Nordsee. Kontakt: Klaus Berger, Stillohweg 25, 2000 Tangstedt, Tel. 0 41 09/68 57.

Jazz News

Bernd Konrad unternahm im November im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg eine Konzertreise in den Senegal. Dabei gab der Saxophonist mit seinem Saxophon Workshop der Musikhochschule Stuttgart 6 Konzerte und machte zudem Plattenaufnahmen mit dem senegalesischen Jazzorchester. Konrad wird im Februar gemeinsam mit Jiggs Whigham und dem Landesjugendjazzorchester Baden-Württemberg eine Ostafrikatournee unternehmen, im April und September wird er als Solist mit den New Yorker Philharmonikern auftreten und im Anschluß daran Konzerte in St. Louis, Macomb, Chicago und Bloomington geben. Im März wird sich Konrad mit dem Prager Jazz Quartett in der Tschechoslowakei und im Mai mit Hannes Zerbe in der DDR vorstellen. Kürzlich nahm Konrad mit der spanischen Sängerin Maria De Alvear, den Keyboardspielern Paul Schwarz und Matthias Frey, dem Gitarristen Michael Sagmeister, dem Bassisten Jack Bruce, den Percussionisten Michael Kerstin und Ferdinand Forsch eine Platte auf. Mit dieser Formation plant Konrad im Juni und Juli 1986 zu arbeiten. Kontakt: Bernd Konrad, Beutelsbacherstr. 24, 7000 Stuttgart 60, Tel. 07 11/33 29 46.

Bob Downes hat unter dem Namen Bass Flute Trio eine neue Gruppe aufgestellt, deren Musik auf dem Blues basiert, zu der auch stimmliche Einlagen von Bob Downes dazu kommen. Downes Partner sind Michael Heinen und Mila Morgenstern. Kontakt: Bob Downes, Wildenhöfle, 7162 Gschwend, Tel. 0 71 76/28 84.

Blind John Davis starb am 12. Oktober im Alter von 71 Jahren in Chicago. Der aus Mississippi stammende Bluespianist und Sänger kam erstmals 1952 mit Big Bill Broonzy nach Europa, unternahm Anfang der 70er Jahre mehrere Gastspielreisen nach Europa, und arbeitete u. a. mit Sonny Boy Williamson, Lonnie Johnson und Jimmy Reed.

Jack Reilly führte am 8. November in der Saint Peter's Church in New York City seine „Requiem Mass“ für gemischten Chor, Solisten und Jazz Quartett auf. Mit dem Pianisten spielten der Bassist Harvie Swartz, der Schlagzeuger Ronnie Bedford, der Saxophonist und Flötist Bob Hanion, es sangen Sheila Jordan sowie der Jersey City State Concert Choir unter Leitung von George Hansler.

Wolfgang Schutzinger, aus Kaprun in Österreich stammender Gitarrist, hat mit dem Pianisten William Smith eine Kasette auf dem eigenen DEM Label aufgenommen, die unter dem Titel „Tree Hausen“ vorliegt. Schutzinger studiert derzeit Jazz Komposition und Arrangement, am Berklee College of Music wo William Smith schon zuvor seinen Bachelor of Music Degree in Performance gemacht hat. Kontakt: Berklee College of Music, 1140 Boylston Street, Boston, Mass. 02215, USA.

Defizit nennt sich die kürzlich gegründete Anlaufstelle für Musikerinnen und ein Frauenmusik Interessierte. Defizit wurde von Kerstin Kilanowski gegründet, die Erfahrungen als Schlagzeugin in einer Kölner Frauen-Band sowie als Mitarbeiterin einer unabhängigen Schallplattenfirma sammeln konnte. Als Konzertservice ist Defizit auch bei der Beschaffung von Auftritten bzw. Tourneen behilflich. Ein regelmäßiger Info-Dienst soll zudem über die Aktivitäten der Musikerinnen berichten. Kontakt: Defizit, Konzert-Service und Info-Dienst für Musikerinnen, Kerstin Kilanowski, Hansaring 36, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/13 36 79.

Bebop Jazz Quartett nennt sich eine Gruppe, zu der sich der Organist Lou Bennett, der Trompeter Sonny Grey, der Saxophonist Hai Singer und der Schlagzeuger Daniel Humair zusammengefunden haben. Das Quartett, das seine Musik als eine Hommage an Kenny Clarke verstanden wissen will, wird im Februar auf Europatournee gehen. Kontakt: R.I.A.L., 63 Bid Mal Juin, F 06800 Cagnes sur Mer, Tel. 20 26 99.

Dem **Flöz**, Berlins bekannten Jazzclub, wurde zum Oktober 1986 gekündigt, nachdem es sich nicht instande gesehen hatte, die neue Mietforderung zu bezahlen. Das Flöz, das jetzt 10 Jahre besteht, will deshalb eine Stiftung Flöz ins Leben rufen, um damit der Berliner Jazz-Szene einen ständigen Veranstaltungsort zu gewährleisten. Die Jazz Front, die Organisation Berliner Jazzmusikerinnen und -Musiker, startete zudem einen Aufruf an den Senator für kulturelle Angelegenheiten in Berlin, mit der Bitte um Zurverfügungstellung von finanziellen Mitteln oder geeigneten Räumlichkeiten.

Perry Robinson nahm mit dem Pianisten Simon Nabatov, dem Bassisten Ed Schuller und dem Schlagzeuger Ernst Bier im September in New York eine Platte auf, die Ende des Jahres erscheinen wird. Der Klarinettist legte bereits im Juli die erste LP mit seiner Klarinettengruppe Licorice Factory vor, die durch Otfried Müller, Robert-Koch-Weg 4, 3260 Rinteln 1, bezogen werden kann.

See the music, unter diesem Titel stellte kürzlich der Saxophonist Marion Brown 21 Jazz-Zeichnungen an der Universität von Massachusetts in Northampton aus. Sie wurden alle verkauft und Brown, der jetzt wieder in New York lebt, konnte sich vom Erlös ein neues Saxophon anschaffen. Kontakt: Marion Brown c/o Studio WIS, 151 West 21 st Street, New York, N.Y. 10011.

Mark Whitecage wird im kommenden Frühjahr mit seinen selbst hergestellten „Sound Sculptures“ eine Tournee durch Europa mit dem Schwerpunkt BRD unternehmen. Auftritte in Hannover, Hamburg, Köln, Göttingen und Bielefeld sind u. a. geplant. Kontakt: Otfried Hanno Müller, Robert-Koch-Weg 4, 3260 Rinteln 1, Tel. 0 57 51/1 41 33.

Die **französische RCA** wird demnächst in ihrer Serie „Jazz Tribune“ folgende Platten vorlegen: The complete John Kirby Una Mae Carlisle (1940-1942) Erskine Hawkins „The complete“, Vol. 3/4, Tommy Dorsey „The indispensable“, Vol. 5/6, Artie Shaw „The indispensable“, Vol. 5/6, New York Trumpets: Red Nichols & Phil Napoleon und The indispensable Benny Goodman, Vol. 5/6. Kontakt: RCA, 9 Avenue Matignon, F-75008 Paris.

Das **Art Ensemble of Chicago** feierte sein 20jähriges Bestehen mit einem Sechstages-Engagement vom 19.-24. November im New Yorker Jazzclub Sweet Basil. Das Programm von Lester Bowie, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Malachi Favors und Don Moye stand unter dem Motto „Great Black Music - Ancient To The Future“.

Toto Blanke & Rudolf Dasek sind im Januar/Februar und im April 1986 auf Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz. Das akustische Gitarrenduo gastiert im Dezember in der DDR. Kontakt: Aliso Records, Wolfgang Haferkamp, P.O. Box 1303, 4790 Paderborn, Tel. 0 52 51/5 52 35. **Butch Morris** gab von Mitte bis Ende November an der Musikschule der Stadt Oldenburg einen vierzehntägigen Workshop, bei dem der Korsettist Musik mit Musikern entwickelte, die improvisieren wollen.

Das **8. Internationale Jazz Festival Münster** wird vom 4.-6. Juli in den Konzertsälen der Halle Münsterland durchgeführt werden. Das dreitägige Jazz Festival wird musikalisch an die Tradition der vorangegangenen anschließen, jedoch ist es durch die vielfältigen räumlichen Gegebenheiten möglich, konzeptionell neue Wege zu beschreiten. Kontakt: Hartmut Schmitz, Lingener Str. 8, 4400 Münster, Tel. 02 51/66 29 59.

Xero Slingsby mußte seine Herbsttournee durch Deutschland, Holland, Belgien und die Schweiz absagen, da ihm am 22. Oktober ein Gehirntumor entfernt werden mußte. Der Saxophonist hat sich jetzt schon wieder soweit erholt, daß er sein Horn blasen kann und bereits Pläne macht, im Februar auf Gastspielreise zu gehen. Kontakt: Paan Produktion, Erlöserkirchstr. 16, 5000 Köln 91, Tel. 02 21/86 60 81.

Das **Quartet**, das sich aus dem Schlagzeuger Tony Oxley, dem Saxophonisten Gerd Dudek, dem Bassisten Ali Haurand und dem Pianisten Rob van den Broeck zusammensetzt, nimmt im Dezember seine 3. Schallplatte für das Konnex Label in Berlin auf. Kontakt: Connexion, K.-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Thomas Cremer wird im Frühjahr in Triebesetzung mit Peter O'Mara und Thomas Heidepriem sowie in Quartettbesetzung mit Harry Sokal auf Tournee gehen. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/ 51 54 92.

Florian Poser gab im November das letzte Konzert mit seiner Latin-Funk-Band Lifeline, die neben dem Oldenburger Vibraphonisten aus dem Saxophonisten Roland Schmitt, dem Gitarristen Axel Zimandowsky, dem Bassisten Ede Brumund und dem Schlagzeuger Tim Ranken bestand. Poser, der jetzt eine neue Formation gründen will, ist seit Anfang 1985 Mitglied der Jazz-Funk-Band Supersession, die im September und Oktober 6 Wochen lang durch Deutschland reiste und im März/April 1986 wieder auf Tournee gehen wird. Mit dem in Oldenburg lebenden Pianisten Klaus Ignatzek hat Poser eine Duo-LP aufgenommen, die bei Fusion Records vorliegt. Das Ignatzek-Poser Duo wurde Preisträger beim „Jazzpodium Niedersachsen 1985“ und wird im Mai 1986 auf eine dreiwöchige Tournee gehen. Kontakt: Florian Poser, Fliednerstr. 5, 2000 Oldenburg-Etzhorn, Tel. 04 41/3 98 57.

Jazz for Life nennt sich ein Projekt, das von Billy Taylor, David Baker und Herb Wong zusammen mit Jura-Studenten der Universität Michigan ins Leben gerufen wurde. Die Vereinigung will Jazzkonzerte veranstalten, deren Reinerlös für die Bekämpfung des Hungers in Afrika und in den USA verwendet werden soll. George Benson, Phil Woods, Wynton Marsalis und Donald Byrd haben bereits ihre Teilnahme zugesagt. Kontakt: Jazz for Life, 2752 Gloucester Way, Ann Arbor, Mich. 48104, USA.

Beim **16. Traditional Jazz Festival Breda**, das vom 8.-11. Mai 1986 veranstaltet wird, findet wieder ein Wettbewerb für Amateurbands statt. Von den eingesandten Bewerbungen werden 15 Jazzbands ausgesucht, die bei Matinees während des Jazzfestivals auftreten. Das Finale wird am Sonntag, dem 11. Mai 1986, durchgeführt. Kontakt: Stichting tot Bevordering van Oude Stijl Jazz-Festivals, Secretariat, Postbus 2147, 4800 CC Breda, Holland, Tel. 0 76/65 14 79.

Horst Gandt führte erstmals im Oktober in Berlin einen Jazz-Workshop für Gitarre in Richtung Swing/Bebop/Bossa Nova durch. Der Kurs war vor allem für Einsteiger in die Jazz-Szene geeignet. Weitere Workshops mit steigendem Schwierigkeitsgrad folgen. Kontakt: Horst Gandt, Wutzkyallee 89, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/ 66 62 89.

Passing It On ist der Titel eines dokumentarischen Filmporträts des Jazzpianisten und Pädagogen Barry Harris. Der 23minütige Film wurde im August in New York aufgeführt. In dem Film, der von David Chan und Kenneth Freundlich gedreht wurde, sind neben Barry Harris auch Clifford Jordan, Pepper Adams, Hai Dodson, Art Davis, Leroy Williams, Red Rodney zu sehen und zu hören. Passing It On ist im Verleih von Rhapsody Films, 20 Charlton Street, New York, N.Y. 10014, USA.

Die **Georgia State University Jazz Band**, die im vergangenen Sommer zum 3. Mal auf Europatournee war, wird 1987 wieder auf Europa-Gastspielreise gehen. Die 1979 gegründete Mainstream-orientierte Big Band verfügt über ein umfangreiches Repertoire vom Swing bis zum Rock-Jazz und stellt auch ein Gesangs-Quartett heraus. Seit 1980 wird die Band von Dr. Robert Morsch, einem Dozenten der Musik-Fakultät der Universität in Atlanta geleitet. Sie hat bisher fünf Schallplatten vorgelegt, darunter eine Tribut-LP für Duke Pearson und ein „Night In Tunisia“-Album. Kontakt: Dr. Robert Morsch/Georgia State University, University Plaza, Atlanta, Ga. 30303-3083, USA.

Guest Stars nennt sich eine 6köpfige Londoner Frauenmusikgruppe, die Latin Jazz, Salsa und Funk spielt. Sie wurde 1980 als Trio gegründet und erweiterte sich dann zum Sextett. 1984 produzierte die Band ihre erste Platte in eigener Regie, die von Eigelstein auch in Deutschland vorgelegt wurde. Die Formation, die aus der Saxophonistin Ruthie Smith, der Pianistin Laka Daisical, der Gitarristin Deirdre Cartwright, der Bassistin Alison Rayner, der Schlagzeugin Josefa Cupido und der Percussionistin Linda da Mango besteht, stellte sich auch schon zwei Mal in der BRD vor. Kontakt: Defizit, Kerstin Kilanowski, Hansaring 36, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/13 36 79.

Jazz Vespers gibt es auch wieder im Dezember in der Saint Peter's Church in New York. Jeweils sonntags um 17.00 Uhr spielen Frank Foster and the Loud Minority, das Don Payne Quartett, die Galt MacDermot New Pulse Band, das Howard McGhee Quintett sowie das Don Butterfield Quartett.

Charly Antolini geht im April mit seiner Gruppe „Jazz Power“ auf eine Jubiläumstournee, hat doch der Schlagzeuger vor 10 Jahren erstmals eine Formation unter diesem Namen vorgestellt. Mit Charly Antolini reisen die Trompeter Richard Laughlen und Franzy Weierer, der Posaunist Greg Waits, der Saxophonist und Flötist Ric Keller, der Pianist Max Neissendorfer und der Bassist Jeff Wohlgenannt. Kontakt: d & p musicservice, Klaus Meyer, Meteorstr. 11, 2200 Elms-horn, Tel. 041 21/615 32.

Die **Lahn River Jazzband** war den ganzen Oktober auf UdSSR-Tournee, in deren Rahmen die hessische Dixieland Band auch drei gut besuchte Konzerte in Jerewan gab. Mit besonderem Beifall wurde dabei das speziell für die durch den Kulturaustausch ermöglichte Gastspielreise arrangierte armenische Volkslied „Caravan“ gefeiert. Es gab auch Jam Sessions mit armenischen Jazzmusikern. Die achtköpfige Band tritt jeden Dienstag in Idstein/Taunus auf. Kontakt: Lahn River Jazzband, Peter Turczak, Postfach 2707, 6330 Wetzlar, Tel. 0 64 73/26 53.

ARTist, der Jazzclub Wiesbaden der Kooperative New Jazz, wird am 2. Dezember ein Jahr alt. Aus diesem Grunde findet im Dezember in den Kellerräumen an der Friedrichstr. 35 ein Jubiläumsprogramm mit Jazz, improvisierter Musik, Neuer Musik und afrikanischer Folklore aus Ghana statt. Neben Gruppen aus der Kooperative sind u. a. mit dabei Albert Mangelsdorff, Dietrich Rauschenberger, Peter Schüller und Dietrich Lott, die Kölner Saxophon Mafia, Ponzol-Zimanowski-Demmerle, das Gunter Hampel Trio und Nokoko Ye.

Joe Gallardos Salsa Platte „Latino Blue“, die 1980 erstmals auf Sandra vorgelegt wurde, ist jetzt bei Messidor, im Vertrieb von Pläne, wiederveröffentlicht worden.

drucksformen zu finden. Kontakt: Christian Dzielak, Hubertusse. 10, 4350 Recklinghausen.

Frank St. Peter, der in München lebende Saxophonist, hat eine Big Band mit dem Namen Different Faces gegründet. Dabei wirken mit: Allan Praskin, Thomas Faist, Altsaxophon, Sal Nistico, Leszek Zadlo, Tenorsaxophon, Axel Prasuhn, Baritonsaxophon, die Trompeter Johannes Faber, Boguslav Skavina, Jimmy Polivka und Gil Kaupp, die Posaunisten Bobby Burgess, Ross Hurley, George Butler und Thomas Zemek, der Gitarrist Stephan Diez, der Pianist Larry Porter, der Bassist Rocky Knauer, der Schlagzeuger Janusz Stefanski und die Sängerin Rachel Gould. Die Band wird am 19. 12. in Burghausen sowie am 20. 12. in München zu hören sein. Kontakt:

Arvell Shaw organisierte kürzlich in Hempstead ein Benefizkonzert zugunsten der PLUS Group Homes Inc., einer Vereinigung, die Heime für autistische Bürger in Nassau Country errichtet. Schon 1969 gab der Bassist, der selbst eine autistische Tochter hat, für die Society of Autism in Huntington ein Wohltätigkeitskonzert, bei dem auch Louis Armstrong auftrat. Bei der jetzigen Benefiz-Veranstaltung spielte Shaw mit der Armstrong Legacy Band, zu der sich die Trompeter Doc Cheatham und Dick Sudhalter, der Posaunist Benny Powell, die Klarinettenisten Joe Dixon und Kenny Davern, die Saxophonisten Buddy Tate und Loren Schoenberg, der Pianist Jack Wilson und der Schlagzeuger Bobby Rosengarden zusammenfanden, sowie mit den Duke's Men, zu denen die Saxophonisten Haywood Henry, Joe Temperly und Norris Turney, der Pianist Art Baron, der Schlagzeuger Ronnie Cole und der Sänger Milt Grayson gehörten.



In New York gestorben: Richard Williams

Foto: Jutta Hipp

Richard Williams starb am 7. November im Alter von 54 Jahren in New York an Krebs. Der aus Galveston, Texas, stammende Trompeter spielte Anfang der 60er Jahre mit Charles Mingus, Slide Hampton und Eric Dolphy, gehörte später zum Thad Jones-Mel Lewis Orchester, zum Orchestra USA, zu den Bands von Gil Evans, Lionel Hampton und Clark Terry und leitete eigene Gruppen.

Christian Dzielak hat als Tenorsaxophonist zusammen mit dem Schlagzeuger Axel Kottsieper und dem Kontrabassisten Rüdiger Philipp ein neues Trio gegründet. Für Anfang 1986 ist eine mehrwöchige Tournee geplant. Mit der improvisierten Musik des Trios sollen die bisherigen Grenzen dieser konventionellen Besetzung gesprengt werden. Jeder Musiker soll die Möglichkeit haben, neue Aus-

drucksformen zu finden. Kontakt: Geoff Clarke, Pöllersberg 2, A-5144 Handenberg, Tel. 0 77 28/62 09.

Peggy Lee mußte sich Anfang Oktober im Touro Infirmary in New Orleans einer Herzoperation unterziehen. Die Sängerin konnte deshalb den geplanten Auftritt im White House in Washington nicht wahrnehmen.

Otto Wolters wird ab Dezember in der Konzertreihe Jazz und Klassik mit dem klassischen Pianisten Hans Christian Wille, der neulich 6. Preisträger eines weltweiten Wettbewerbs geworden ist, mehrere Konzerte geben. Verschiedene Kulturämter und Volkshochschulen veranstalten diese Reihe auch als Podiumskonzerte. Kontakt: Otto Wolters, Gartenstr. 25, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55.

Trevor Richards trat im Sommer im Holiday Inn Park View Singapore Hotel mit der Original Camellia Jazzband im dortigen New Orleans Restaurant auf. Mit dem englischen Schlagzeuger spielten die New Orleans Musiker Quentin Batische, Klavier, Dud Brown, Saxophone, Klarinette sowie der Trompeter Leroy Jones. Kontakt: Trevor Richards, c/o Meier, Pestalozzistr. 96, 1000 Berlin 12.

Christoph Spendel gab im September ein Solo-Konzert in Istanbul, das im Rahmen eines Festivals für klassische Musik in der Atatürk Music Hall stattfand. Im Dezember erscheint die neue LP der Christoph Spendel Group mit dem Titel „Radio Exotique“ für das BS Label/Bellaphon in der Besetzung: Christoph Spendel, Synthesizer, Piano, Axel Fischbacher, Gitarre, Stefan Rademacher, Bass, Kurt Billker, Guillermo Marchena, Perkussion. Kontakt: B & S Musikkommunikation und Verlag GmbH, Kantstr. 54, 1000 Berlin 12, Tel. 0 30/3 12 28 57.

Orfeo, die Latin Music Gruppe aus Hannover, gehört zu den für das „Jazzpodium Niedersachsen“ ausgewählten Gruppen. Ihr neues Programm wird die Band bei mehreren Konzerten vom 7.-14.12. der Öffentlichkeit vorstellen. Kontakt: Detlev Kraatz, Annenstr. 16, 3000 Hannover, Tel. 05 11/81 03 51.

Dickie Wells, einer der profiliertesten Posaunisten der Swing Ära, der 10 Jahre mit der Basie Band spielte und bereits 1937 die europäische Jazzszenen belebte sowie auf vielen Platten zu hören ist, starb am 12. November in New York an Krebs. Seine Erinnerungen schrieb Stanley Dance in dem Buch „The night people“ nieder, das 1971 mit einem Vorwort von Count Basie erschienen ist.

Schallplattenbesprechungen

Chris Barber's Jazz Band with Otilie Patterson and Lonnie Donegan

Ice Cream: Ice Cream - Skokiaan - Stevedore Stomp - Rock Island Line - Hate A Man Like You - Chimes Blues - It's Tight Like That - Merrydown Blues - Nobody Knows You When You're Down And Out - John Henry - Bobby Shaftoe - The Martinique

Chris Barber's Jazz Band mit Pat Halcox tp, Chris Barber tb, Bertie King as, Monty Sunshine cl, Lonnie Donegan bj, Jim Bray b, tu, Ron Bowden dm, Otilie Patterson voc

The Lonnie Donegan Skiffle Group mit Lonnie Donegan g, voc, Chris Barber b, Beryl Bryden wb

DECCA 6.26087 AF

Also mal wieder Ice Cream! Perpetuum mobile der Revival-Bewegung und immer noch Dauerbrenner kühl kalkulierender Schallplattenindustrie. Die kitschig bunten Eiskugeln auf der Covervorderseite lassen nichts Gutes ahnen, die Rückseite läßt tief blicken: da werden nämlich weitere LPs aus dieser Serie angepriesen, wie das Orchester Mantovani, die Original Oberkrainer und ... Ernst Mosch! Daß sich die schlimmsten Befürchtungen nicht voll bestätigen, zeigt sich dann beim Abhören der Platte: Neben den Skiffle Nummern „Rock Island Line“ und „John Henry“ mit der Lonnie Donegan Skiffle Group, Happy-Jazzwie „Skokiaan“ und „It's tight like that“ und dem an sich schönen Blues „I hate a man like you“, der in der Interpretation von Otilie Patterson mit ihrer variationsarmen Stimme wenig überzeugt, finden sich einige Aufnahmen, die man nicht ohne weiteres mit Chris Barber in Verbindung bringen würde.

Sie lassen etwas vom Vorbild New Orleans spüren, auch wenn sie in der Phrasierung geschliffener, im Rhythmus stereotyper als die Originale sind und oft in einem zu flotten Tempo vorgetragen werden. Erwähnt seien der „Stevedore Stomp“ und vor allem King Olivers „Chimes Blues“, der, verglichen mit der historischen Aufnahme von King Olivers Creole Jazzband aus dem Jahre 1923, authentischen Charakter bewahrt hat, wenn auch hier das Fehlen eines Pianos auffällt. Solistisch besonders in den Vordergrund tritt aus dieser fast schon legendären Besetzung der Chris Barber Band aus dem Jahre 1954 der Klarinetist Monty Sunshine, der mit seinem kraftvollen, unkomplizierten, aber geschmackvollen Spiel vielen Stücken erst die heiß-jazzige Ausstrahlung gibt. Pat Halcox, teils im Jungle-Stil, wie bei „The Martinique“, einem Stück mit Kreolischem Einfluß, teils mit rauen Growl-Tönen, wie beim „Stevedore Stomp“, bringt mit seiner Trompete ebenfalls markante Farbtupfer in die Musik. Und die Ice-cream? Zwar deutet sich bei dieser Live-Aufnahme aus den fünfziger Jahren die spätere Gaudinummer schon an, doch war sie damals als leichte Nachspeise noch genießbar.

Andreas Geyer

The Stanley Clarke Band

Find Out: Find Out - What If I Should Fall In Love - Born In The U.S.A. - The Sky's The Limit - Don't Turn The Lights Out - Campo Americano - Stereotypica - Psychedelic - My Life

Robert Brookins keyb, voc, Sunnie Paxson, Pat Leonard keyb, Raymond Gomez g, Stanley Clarke g, b, voc, Rayford Griffin dm, perc, voc, Paulinho da Costa perc

Epic 26521/CBS

Stanley Clarke goes Disco. Aber der ehemalige „Return to Forever“ Bassist tut das mit Anstand und ohne seine musikalische Vergangenheit zu verleugnen. Grundlage seiner Kompositionen ist immer noch sein kraftvoll-rhythmischer Stil ohne harmonische Schnörkel. Mit einer Glasur aus Disco-Funk, Rap und ein wenig Sound-schnickschnack hat er die Musik auch für eine Zuhörerschaft verdaulich gemacht, deren Gehör auf Bpm (Beats per minute) geeicht ist und bei der die Liebe zur Musik durchs Tanzbein geht. Damit trägt er wie viele seiner Kollegen der Entwicklung im immer kommerzieller werdenden Musikbusiness Rechnung - wer wollte es ihm verdenken. Doch er gibt sich Mühe.

Dem zur bloßen Funktionalität verkümmerten, obligaten Disco-Ballerbaß verschafft er mit einfallsreichen melodischen Streuseln und geschickt platzierten, aufrüttelnden Soli im typisch knalligen Clarke-Sound wieder Respekt und Sinn. Seine Mitmusiker sind hörbar gut ausgesucht und liefern im Gegensatz zu anderen gesichtslosen Konservenproduktionen sehr individuell geprägte Beiträge. Das „für jeden etwas“-Konzept der Platte geht auf. Von einer witzig gemachten Rap-Version des Bruce Springsteen-Hits „Born in the USA“ bis zu einem lupenreinen Stück aus der Zeit seiner School Days, sinnigerweise „My life“ betitelt, ist für jeden etwas dabei, ohne Stilbrüche in Kauf nehmen zu müssen. Fazit: Gut produzierte und vor allen Dingen hörenswert gespielte Tanzmusik mit Niveau, bei der auch Puristen mal ein Ohr zudrücken können.

Ulf-C. Goettges

Engstfeld-Plümer-Weiss

Drivin': Darn That Dream - Hackensack - Hills - Nardis - E. P. W. Enterprises - Whims Of Chambers

Wolfgang Engstfeld ts, Gunnar Plümer b, Peter Weiss dm

Aufg.:8./9. Mai 1985, Köln

Nabel Records Nbl 8518/EFA 4618 LP 08

Wer in derartig souveräner und relaxter Weise Eigenkompositionen und Jazzstandards in ausgewogenem Verhältnis auf Platte und im Live-Programm dem interessierten Jazzpublikum darbietet, hat auf dem deutschen Markt schon deutlich Profil gewonnen, auch und gewiß durch den Plattenvorgänger mit dem Titel „Engstfeld-Plümer-Weiß“. Diese nordwestdeutsche Kombination mit dem Kulminationspunkt Düsseldorf bietet eine engagierte und inspirierte Musik zwischen den Polen Coltrane, Rollins, Gordon und Henderson und deren Gruppen und ist mit zeitgenössischem Triojazz, Neobop oder Straight zu umschreiben, wobei jede dieser Bezeichnungen kennzeichnet oder schabloniert, doch notwendig ist, um einem nicht befaßten Interessenten einen Einblick zu geben. Titelstück der zweiten Platte dieses Trios ist „Drivin“ von Wolfgang Engstfeld, eine Melange aus einem Hauch Coltrane („India“), dem Atem des Jazzstandards „Autumn leaves“ sowie einem unterlegten Karibikpuls à la Sonny Rollins, mit einem sprechenden Solo des Tenorsaxophonisten Wolfgang Engstfeld, gefolgt vom Bassisten Gunnar Plümer, unterstützt vom durchlaufenden Beat des Schlagzeugers Peter Weiss. Der Standard „Darn that dream“ wird vom Tenoristen vorgestellt, zunächst nur begleitet von Gunnar Plümer; Peter Weiss tritt mit dezenter Besenarbeit hinzu, das Tempo stei-

gert sich, ein entspanntes Solo sowie eine Solokadenz Wolfgang Engstfelds spüren das Thema in allen Nuancen aus.

Thelonious Monks „Hackensack“, präzise vorgetragen, führt zu einer „Fangballeinlage“ zwischen dem Baß Gunnar Plümer und dem Schlagzeug von Peter Weiss, dann zu einem forcierten Tenorsaxophonsolo Wolfgang Engstfelds. Ein Medium-Thema mit Einsprengseln eingängiger Melodiesplitter ist die Engstfeld-Eigenkomposition „Hills“, mit einem logischen Break, einem Baßsolo Gunnar Plümers, mal verhalten in sich hineinhorchend, dann pulsierend, anschließend ein relaxter Tenor Wolfgang Engstfelds. „Nardis“ von Miles Davis ist ein Feature für Gunnar Plümer, dessen Baßspiel durch Gelöstheit besticht und durch einen Atem für Zeit, der es durchweht. Bei „EPW Enterprises“ sind trotz des Titels „Engstfeld-Weiss unter sich, rufen sich in schneller Folge Fragen und Antworten zu, trennen sich zu Soloeinlagen, setzen Punkt und Gegenpunkt. Erinnerungen an Coltrane-Rashied All werden wach, obwohl hier alle Sperrigkeit verschwunden ist. „Whims of Chambers“ des verstorbenen Bassisten Paul Chambers schließt das Album ab, bluesig, in mittlerem Tempo, erdig, mit tief hallenden Baßsaiten, einem eloquenten Schlagzeugsolo, dem anheizenden Tenorsaxophon Wolfgang Engstfelds. Mir scheint, daß E. P. W. Enterprises auf dieser Platte noch besser aufeinander eingestellt ist, noch beseeelter auftritt. Aufnahme und Pressung sind makellos.

Ulfert Goeman

Dizzy Gillespie

New Faces: Birk's Work - Lorraine - Tin Tin Deo - Tenor Song - Ballad - Fiesta Mojo - Every Mornin'

Dizzy Gillespie tp, Branford Marsalis ts, Kenny Kirkland p, Lonnie Plaxico b, Robert Ameen dm

GRP91012/Intercord

Es ist gewiß nicht neu, daß sich Altmeister Dizzy Gillespie junger Talente annimmt, sie in seinen Formationen herausstellt und ihnen somit zum Durchbruch verhilft. Man denke dabei nur an so große Namen wie Quincy Jones, Lee Morgan, Benny Golson oder John Coltrane, die einstmals aus Dizzys Big Bands hervorgingen. Zu dieser Plattenaufnahme tat er sich mit Pianist Kenny Kirkland, Saxophonist Branford Marsalis, Drummer Robert Ameen und Bassist Lonnie Plaxico zusammen - junge Musiker, die in Wynton Marsalis' Gruppe bzw. Art Blakeys Jazz Messengers erste Meriten erwarben. Entsprechend geschliffen ist das Zusammenspiel, maßgeblich geprägt von Dizzys Trompetenspiel, das trotz aller Abgeklärtheit nichts an Feuer verloren hat. Neben den Gillespie-Standards „Birk's Works“, „Lorraine“, „Tin tin deo“ und „Fiesta mojo“ sind hier erstmals mit „Tenor Song“ und „Ballad“ zwei neue, eigens für diese Plattenproduktion geschriebene Kompositionen des Trompeters zu hören. „Every mornin“ stammt aus der Feder des ex-Gillespie-Pianisten Mike Longo. Für den Elektro-Baß-Part in diesem Stück wurde Lincoln Goines hinzugezogen, wie auch bei den mit Latin-Rhythm unterlegten Stücken zusätzlich der Percussionist Steve Thornton mitwirkte. Freilich, wer ein neues Konzept erwartete, wird von dieser Platte enttäuscht sein: zu sehr ist alles auf den - zugegeben hohen - Standard Dizzy Gillespies fixiert, als daß es zu bemerkenswerten Beiträgen der Mispierer - abgesehen von gelegentlichen Ansätzen Branford Marsalis'

und Kenny Kirklands - kommt. So beläßt man es bei gepflegtem Teamwork, das allerdings dank des soliden Könnens der jungen Musiker Beachtung und Erwähnung verdient. Zudem gewinnt diese Platte durch hervorragende (digitale) Aufnahme- und Preßqualität.

Rüdiger Böttger

Jerry Gonzales

Ya Yo Me Cure: Agüeybana Zemi - Nefertiti - Ya Yo Me Cure - The Lucy Theme - Evidence - Baba Reden Orisha - Caravan

Jerry Gonzalez tp, flh, quinto, cascara, bombo, coro, Frankie Rodriguez quinto, bata, checkere, voc, Hilton Ruiz p, coro, Andy Gonzalez b, coro, Carlos Mestre checkere, tumbador, coro, Gene Golden bata, tresgolpe, checkere, coro, Edgardo Miranda quatro, e-g, Vincente George guiro, perc, Steve Torre tb, conch shells, perc, Mario Rivera ts, coro, Papa Vasquez tb, coro, Nicky Marrero timbales, checkere, guataca, Don Alias trap-dm, Milton Cardona voc harmony

Aufg.: August 1979, Grog Kill Studios, Willow, N. Y.

American Clave AMCL1001 (Vertrieb: Teldec Import Service)

Seit ihrem aufsehenerregenden Auftritt beim Berliner Jazz Fest '82 dürften sie hierzulande keine Unbekannten sein: Jerry Gonzalez und seine 13 Musiker, die seit Jahren eine feste Institution der New Yorker Jazz Scene darstellen. Was auffällt und sie auszeichnet ist das konsequente Bekenntnis zu den afrikanischen Wurzeln des Jazz, was sich vor allem in den vocal - nach dem Ruf- und Antwort-Prinzip-gestalteten und lediglich von Percussions-Instrumenten begleiteten Titeln äußert. Das hat etwas von dem exotischen Ritual, ähnlich dem von Dizzy Gillespie und Chano Pozo in den 40er Jahren in „Cubanabe-Cubana bop“ angewandten. Überhaupt spielen Bebop und Neo-Bop in Jerry Gonzalez' Konzeption eine nicht zu überhörende Rolle. So überrascht Jerry in Wayne Shorters Komposition „Nefertiti“ (einstmals für das Miles Davis Quintett geschrieben) mit einem Trompeten-Solo im Miles Davis Sound der 60er Jahre, hier natürlich über brodelnden Latin-Rhythmen der Percussionsgruppe. Auf gleiche Weise wird auch Monks „Evidence“ rhythmisch angeheizt, was schließlich nach Solis von Trompete (Gonzalez), Piano (Hilton Ruiz) und Gitarre (Edgardo Miranda) zu einer wahren Percussion-Orgie führt. In „Caravan“ kommen der volle Bläserersatz und Tenorsaxophonist Mario Rivera mit einem expressiven Solo zum Zuge. Außerdem sind Posaunist Steve Torre und Pianist Hilton Ruiz in ausführlichen Improvisationen zu hören. Unter dem Primat afro-cubanischer Rhythmen und Percussions-Instrumente offenbart sich hier- im wohlthuenden Gegensatz zu der Flut allzuoft auf den Publikumsgeschmack zielender Salsa-Produktionen - eine grandehriiche Musik, deren elementare Kraft ständig spürbar ist.

Rüdiger Böttger

Bobby Hutcherson

Good Bait: Love Samba - Good Bait - Highway One - In Walked Bud - Montgomery - Spring Is Here - Israel

Branford Marsalis ss, ts, Bobby Hutcherson vibes, George Cables p, Ray Drummond b, Philly Joe Jones dm

Auf.: 9./10. August 1984, Fantasy Studio, Berkeley/CA

Landmark LLP-501

Mit diesem Album startete Orrin Keepnews, einst Miteigner und Produzent der legendären Riverside Records, sein letztes Plattenunternehmen. Schon lange wollte er mit Bobby Hutcherson eine Platte machen. Mit dem Trommelklassiker Philly Joe Jones gab er dem Vibraphonisten noch Spitzenstudiomusiker der Neomodern mit, die ja auch schon wiederholt in Europa zu hören waren. Bobby Hutcherson erschloß sich dabei sogar zeitweise, an der Seite von Anthony Williams mit Sam Rivers, den Bereich des New Thing. In jüngerer Zeit hat er sich - sieht man von den funkyhaften Beiträgen etwa zur Musik Sonny Rollins' oder Roy Haynes' ab - dem breiten Mainstream Bebop-orientierter Neomodern zugewandt. So ist der Tadd Dameron Titel der Platte auch als Programm zu verstehen. Aber dieses Programm, so wie es auf der Platte geboten wird, kommt bei mir nicht so recht an, obschon hier handwerklich hervorragend musiziert wird. Doch die

McCoy Tyner-hafte Oberdeutlichkeit von George Cables' Akkordgedonnere fördert nicht die sonst so logische und zwingende Eleganz und Transparenz von Hutchersons Linienführung, ja sie hindert den Pianisten selber an der Ideenentfaltung. Aber nicht nur der Pianist trägt dick auf; fette Baßmarkierungen sind ja auch das Markenzeichen von Ray Drummond. Philly Joe Jones bleibt in dieser Umgebung auch etwas zu routiniert und eher farblos, und Branford Marsalis entwickelt mit seinen eher zerebral wirkenden Exkursen auch keine fesselnde persönliche Ausstrahlung.

Thomas Fitterling

Mark Isham

Vapor Drawings: Many Chinas - Sympathy And Acknowledgement - On The Threshold Of Liberty - When Things Dream - Raffles In Rio - Something

Nice For My Dog - Men Before The Mirror - Mr. Moto's Penguin (Who'd Be An Eskimo's Wife?) - In The Blue Distance

Mark Isham tp, flh, ss, synth, p, e-perc
Aufg.: April/Mai 1983, London
Windham Hill Records TA-C-1027/
TELDEC 6.26164 AP

Kürzlich erzählte mir ein Bekannter aus der Musikbranche, eben aus New York zurückgekehrt, dort erfreue sich die „ambient music“ äußerster Beliebtheit. Zu verstehen sei das durchaus, denn nach dem mörderischen Streß des Tages bedürften die New Yorker abends dringend der Entspannung, auch der musikalischen. Für die Triftigkeit dieser Vermutung sprechen weitere Indizien. George Winston, Zugpferd von Windham Hill Records, verkauft seine pianistischen Belanglosigkeiten in Millionenhöhe, Phil Glass' trivialisierte Minimal Music, von manchen als „schrecklich primitiv“ bewertet, feiert weltweit Erfol-

ge, Brian Eno schuf für die Galleria auf dem Frankfurter Messegelände einen entspannenden Endlosklangteppich; Labels wie „Innovative Communication“ nutzen flugs Erik Saties gegen den scheinheiligen Konzertbetrieb gerichtete Provokation, Musik habe wie ein Möbelstück den Raum zu zieren, als Werbeslogan. (Barock-)Musik der 80er Jahre, raffinierte Background-Beschallung für Gestreßte, „ambient music“ ist eben „in“, längst in den USA und in Japan und bald auch bei uns. Kein Wunder, daß von Teldec, der deutschen Vertriebsfirma des Erfolgslabls Windham Hill Records, Werbe- und sonstige Anstrengungen unternommen werden, um musikalische Tranquillizer wie Mark Isham zum Beispiel auch hierzulande zu etablieren, sprich: zu verkaufen. In der Tat wird nicht zu viel versprochen: „Die Musik strahlt eine wohltuende Ruhe aus.“ Ja, das tut sie, und ein jeder sei aufgefordert, indem er/sie nach einem harten

Tag voller Streß sich der „ambient music“ überlasse, beispielsweise Mark Isahams ausgeklügelten Klangräumen. Minimal sich verschiebende Synthesizermotive, dezent e-pianistisch angereichert, sphärische Sounds und selbst synthetisch-hymnische Trompetensignale lösen des Tages Spannung, lösen Wohlbehagen aus. „Vapor Drawings“ sind also den Fans des Modern Jazz nicht anzuraten, dafür aber Leuten, die sich nicht scheuen, Musik funktional zu nutzen - als Mittel psychischer Entspannung und Regeneration.

Erk Walter

Stanley Jordan

Magic Touch: Eleanor Rigby - Freddie Freeloader - Round Midnight - All The Children - The Lady In My Life - Angel - Fundance - Return Expedition - A Child Is Born
Stanley Jordan g
Blue Note/EM11A 064-240309 1

Es gilt einen neuen Gitarristen zu entdecken; keinen neuen Gitarrenweltmeister, der noch schneller spielen kann als seine Kollegen, sondern einen jungen Musiker, der die Gitarrentechnik im Jazz zu revolutionieren scheint. Er heißt Stanley Jordan, stammt aus Palo Alto/Californien und ist jetzt 26 Jahre alt. Vor gut zwei Jahren wurde er angeblich als Straßenmusikant in New York entdeckt, seinen Durchbruch hatte er im Vorprogramm eines Konzertes von Wynton Marsalis. Und das paßt zusammen: Während Wynton Marsalis der interessante und beste junge Trompeter ist, könnte Stanley Jordan der wichtigste junge Gitarrist werden. Der interessanteste ist er jedenfalls schon. Doch was ist so neu an seiner Spielweise? Jordan hat die „two-handed tapping technique“ weiterentwickelt. Bei dieser Technik, die zum Beispiel auch schon Eddie Van Haien angewendet hat, schlägt der Gitarrist gleichzeitig mit beiden Händen die Gitarrensaiten gegen das Griffbrett. So kann er unabhängig voneinander gleichzeitig Melodie und Rhythmus spielen. Durch diese Technik schafft Jordan oft einen fast schon großorchestralen Klang und eine Komplexität, die bisher nur Pianisten erreichen konnten. Oft scheint es, als seien mehrere Gitarristen gleichzeitig am Werk.

Stanley Jordan ist jedoch nicht nur ein brillanter Techniker, sondern auch ein sehr guter, vielversprechender Musiker. Seine Interpretationen zum Beispiel von „Eleanor Rigby“ von Lennon/McCartney, „Round Midnight“ von Thelonius Monk und „A Child is born“ von Thad Jones sind schon wahrhaft kleine Meisterwerke, obwohl auch hier gewisse rhythmische Unsicherheiten nicht zu überhören sind. Den Standard dieser Interpretationen erreicht Jordan in seinen eigenen Kompositionen allerdings noch nicht. So klingt zum Beispiel „All the Children“ doch recht banal. Trotzdem ist „Magic Touch“ ein hervorragendes Debütalbum. In den USA gehört es schon zu den meist verkauften Jazzplatten - zu Recht.

Michael Klein

Hans Kumpf

On A Baltic Trip: In A Medieval Room - Walking In the Church - Modal Mood - To Run Up A Duo - Ivars & Ebony - Without Chekasin
Hans Kumpf cl, L. Saarsalu ss, R Rannap p, I. Galeniaks b, Vladimir Tarasov dm; Hans Kumpf cl, Lembit Saarsalu ts, ss, Vyacheslav Ganelin p, synth, Rein Rannap p, Ivars Gelaniaks b, Vladimir Tarasov dm
Aufg.: April 1984, UdSSR
Leo Records LR 122

Im April 1984 unternahm Hans Kumpf eine Reise durch das Baltikum und die Aufnahmen, die bei Begegnungen mit sowjetischen Musikern entstanden sind, liegen auf Leo Records vor. So nennt Hans Kumpf seine Platte auch „On a Baltic trip“. Und auf dieser Reise ergab sich mehrfach die Gelegenheit mit sowjetischen Musikern zu musizieren. Darunter waren auch der hierzulande schon bekannte Pianist Vladimir Ganelin und der Schlagzeuger Vladimir Tarasov. Aber Hans Kumpf traf in Tallinn und Riga auch mit hierzulande noch unbekanntem Musikern zusammen. Auf der Plattenhülle schreibt Hans Kumpf über diese Begegnungen: „Ohne Öffentlichkeit liefen die Zusammenkünfte von Saxophon und Klarinette ab. Saarsalu, der zwei eigene Platten auf dem staatlichen Melodija-Label herausgebracht hat, als Variete-Musiker aktiv ist und beim Fernsehen arbeitet, hat in Tallinn seine Beziehungen. So war es möglich, daß wir in der Nicolai-Kirche, einer Kirche mit fast zehn Sekunden Nachhall musizieren (ein unvergeßliches Erlebnis!).“ Und wenn man weiß, daß die vorliegenden Aufnahmen mit einem ganz normalen Kassettenrecorder gemacht wurden, nimmt man die dafür doch noch beachtliche Tonqualität zu Gunsten des dokumentarischen Charakters gerne in Kauf, denn das Wichtigste an den Aufnahmen dieser Platte ist, daß sie überhaupt zustande gekommen sind.

Lothar Jänichen

Werner Lüdi Sunnymoon

Lunatico: Luca Enea - Kokomu & Pazuzu - Ohrkehrum prescht das Wildschwein über Stock und Stein - GR8-NRG - Train Bio - Entschuldigung, wo geht's denn hier zu Pablo? - Xas Narpas me-fu Isuah - Der Schraubensee: Ballett für Quartett - Lunatico - Song For The Black Cat - Theme For Iridium - Dr. Funkenstein - Anita Bonita
Werner Lüdi as, Hans Koch ts, ss, b-cl, Urs Blöchliger bass-s, Martin Schütz b, cel, Timo Fleig dm, perc
Aufg.: 19./20. Dezember 1984/12. Januar 1985, Schlieren/CH
hat ART 2018 (2 LPs)

Zu Anfang der sechziger Jahre war er eine Art enfant terrible der deutschen Amateur-Jazz-Szene und irritierte seine damals zumeist Hardbop-orientierten Mitspieler durch sein freies, von den vorgegebenen Harmonien kühn abweichendes Saxophonspiel. 1962 schloß er sich der ersten Formation Gunter Hampels an und tourte mit ihr quer durch Europa. Doch 1966, gerade, als der europäische Free Jazz so richtig zum Leben erwacht, zieht sich Werner Lüdi von der Jazzszene zurück und wird - Werbetexter. Nun hat er, nach langer Pause, doch wieder zum Saxophon gegriffen, und diese erste Platte seines Quartetts Sunnymoon dokumentiert, daß er sich musikalisch treu geblieben ist: vier Plattenseiten improvisierte Musik ohne jegliches kompositorisches Gerüst gibt es zu hören, 84 Minuten Musik, die von beträchtlicher Virtuosität und Sensibilität der Spieler zeugt und ein reichhaltiges Spektrum klanglicher Ausdrucksformen vorführt, von freien Soundspielereien über lyrische Kantilenen bis zu Free Funk-Anleihen.

Es fällt mir schwer, zu beschreiben, warum mir „Lunatico“ trotz dieser beträchtlichen Vorzüge nicht so recht gefallen will. Versuchen will ich es dennoch: Erstens kommt mir die Musik in ihrer Spielfreude oft zu weitschweifig, mitunter gar langatmig vor. Die Musik hat etwas merkwürdiges zielloses an sich; es fehlt an formaler Geschlossenheit; die Schlüsse wirken beliebig (Ausnahmen gibt es freilich: so den Titel „Der Schraubensee“, eine nuancierte

Studie in liegenden Klängen). Zweitens schleichen sich des öfteren Klischees des Free Jazz vergangener Zeiten ein - Klischees deshalb, weil diese Elemente, besonders in den „aufgeregteren“ Passagen, wie herbeizitiert wirken, nicht aus dem musikalischen Ablauf zwingend zu resultieren scheinen. Dies gilt besonders für Hans Kochs technisch beeindruckendes, für mich aber beliebig-unpersönliches Spiel, weniger für Werner Lüdi, dessen sympathisch kratzbürstiger Altsaxophonist von höherem Wiedererkennungswert ist. Ich kann mir vorstellen, daß es Spaß macht, dieser Gruppe live zuzuhören; eine Schallplatte jedoch - besonders eine Studioaufnahme - verleiht auch frei improvisierter Musik eine Art von Werkcharakter, die der Musik von Sunnymoon nicht gut zu Gesicht steht.

Peter Niklas Wilson

Stephan Micus

East Of The Night: East Of The Night - For Nobuko

Stephan Micus 10 and 14 string g, shakuhachi

Aufg.: Januar 1985, Ludwigsburg
JAPO 60041 (Vertrieb: ECM, München)

Ostwärts der Nacht geht die Sonne auf: Licht und leicht, flirrende Transparenz, Gefühl statt Verstand. „East of The Night“ heißt die neue Platte von Stephan Micus, dessen Musik wie die Morgensonne im Osten der Nacht ist. Der 1953 in Stuttgart geborene Stephan Micus hat schon auf seinen früheren Platten die Musik verschiedener, auch außereuropäischer Kulturen miteinander verschmolzen. Und er hat in seinen behutsam sowie überlegt aufgebauten Stücken Ruhe und Frieden gefunden, die sich auf den Zuhörer übertragen. Seine Kompositionen scheinen satzartig aufgebaut zu sein, ohne daß die Obergänge von meditativen Akkordfolgen zu perlendem Fließen von Melodieketten als Unterbrechungen wirken. Eine ganze Plattenseite lang dauern jeweils seine Stücke, und werden doch weder in Wiederholungen noch Stimmungen eintönig oder gar langweilig. Stephan Micus ist Solist, ganz offensichtlich, weil er so nie die Kontrolle über die Vielschichtigkeit seiner Musik verliert, die sich als Klanggeflecht in verschiedenen Ebenen überlagert, verbindet und wieder löst. Das hört sich nach Intellekt an. Und dennoch geschieht das Verwunderliche und Erstaunliche: die Musik bleibt seelenvoll und vergeistigt - wie die zitierte Morgensonne im Osten der Nacht. Stephan Micus benutzt Gitarren, die er sich von Manuel Diaz in Granada bauen ließ: eine zehnsaitige mit erweitertem Tonumfang und Klang sowie ein vierzehnsaitiges Instrument mit Resonanz- und Akkord-Vollmundigkeit. Auf der ersten Seite der Platte bläst Micus zur zehnsaitigen Gitarre die japanischen Shakuhachi-Flöten - aus auserwählten Bambushölzern (das Titelstück weist auch deshalb über die Nacht nach Osten ins Land der aufgehenden Sonne). Auf der zweiten Plattenseite meditiert der musikalische Weltbummler mit der 14-Saitigen „For Nobuko“. Weil der Titelsong etwas wärmer klingt, bedarf es nur kurzer Zeit, bis der Hörer in der von Ruhe und Harmonie geprägten Klangwelt eingefangen wird. Allerdings muß eine Art Seelenverwandtschaft zwischen Gebendem und Empfangendem bestehen, wenn so viel mehr als unterhaltsame Entspannung geschehen soll.

Klaus Mümpfer

The Glenn Miller Orchestra

In The Digital Mood: In the Mood - Chattanooga Choo-Choo - The Ameri-

can Patrol - A String Of Pearls - Little Brown Jug - Kalamazoo - Tuxedo Junction - St. Louis Blues March - Pennsylvania 6-5000 - Moonlight Serenade

Marvin Stamm, Markie Markowitz, Jimmy Maxwell, John Frosk tp, Sonny Russo, Wayne Andre, George Masso, Paul Faulise tb, Walt Levinisky, Phil Bodner, Bill Slapin, Morty Lewis, Sol Schlinger sax, Bernie Leighton, Dave Grusin p, Bucky Pizzarelli g, Jay Leonhart b, Ronnie Zito dm
Aufg.: New York City
GRP91002/Intercord

Wenn „Captain“ Miller das noch erlebt hätte. Seine Ballroom-Hits, aufgenommen in neuzzeitlicher Digitaltechnik, gespielt von einem tadellosen Profiorchester, das sich als „The Glenn Miller Orchestra“ auf sein musikalisches Erbe beruft. Nur gut, daß er es nicht erleben muß. Das Resultat der digitalen Bemühungen ist eine Digiquel. Die Aufnahmen sind leblose Reproduktionen im Stil zahlloser Tanzorchester mit und ohne Namen, wie sie im ARD Nachtprogramm immer wieder abgenudelt werden.

Jede Spontaneität fiel der aalglatten Produktion der Platte zum Opfer. Vom Swing bleibt da nur noch eine Klangschablone übrig, Elektrobaß und ein schwülstiges Striptease-Band-Schlagzeug geben den Stücken den Rest. Ganz persönliches Urteil: Diese Platte ist den Strom nicht wert, um sie abzuspielen. Das einzig positive an diesen septischen Digital-Remakes: Man kommt so richtig in die Mood für die verkrazten Originale.

Ulf-C. Goettges

Gerry Mulligan

Little Big Horn: Little Big Horn - Under A Star - Sun On Stairs - Another Kind Of Sunday - Bright Angel Falls - 1 Never Was A Young Man

Marvin Stamm, Alan Rubin tp, Lou Marinias, Michael Brecker ts, Gerry Mulligan bs, Keith O'Quinn tb, Dave Grusin keyb, Richard Tee p, Anthony Jackson, Jay Leonhart b, Buddy Williams, Butch Miles dm

Aufg.: 1983, New York City
GRP91003/Intercord

Von Gerry Mulligan war schon lange nichts mehr zu hören. Die letzten Aufnahmen, von denen ich weiß - Produktionen mit Chet Baker und dem Bandoneon-Spieler Astor Piazzolla - liegen schon zehn Jahre zurück. Diese neue Mulligan-Platte nun trägt, wie ich finde, einige schon fast anachronistische Züge. Nicht, daß Mulligan seine Hits aus den fünfziger Jahren neu auflegt; nein, diesmal hat er sich in Fusion-Gefilde begeben, und es gelingt ihm nicht, dieser mittlerweile reichlich abgestandenen Musik neue Impulse zu geben. Vielmehr handelt es sich nur um ein weiteres Fließbandprodukt des von Dave Grusin und Larry Rosen betriebenen GRP-Labels: gefällige Themen, melodische Soli, unaufdringliche Arrangements; alles überaus routiniert, aber eben auch nicht aufregend.

Auch die gut besetzte „horn section“ (die ohnehin nur bei zwei der sechs Titel mitwirkt und offensichtlich nachträglich hinzugemischt wurde) kann da nicht viel ausrichten - zu einfalllos sind die Arrangements, wie überhaupt konstatiert werden muß, daß Mulligan seinem Ruf als hervorragender Arrangeur und Komponist (alle Stücke sind Eigenkompositionen) hier nicht gerecht wird. Immerhin gelingt es ihm, seinen Ruf als herausragender Baritonsaxophonist zu wahren, und seine angesichts der dürtigen Vorlagen recht inspirierten Soli im nach wie vor unerreicht einschmei-

chelnden Baritonklang sind sicher der angenehmste Aspekt dieser Produktion und lassen hoffen, daß das letzte Wort der Gerry-Mulligan-Story noch nicht gesagt ist, auch wenn Mulligan in „I never was a young man“ vokalistisch(!) schon eine Art Bilanz seines Lebens zu ziehen scheint. Hoffen wir also auf mehr, und freuen wir uns einweilen über jedes musikalische Lebenszeichen, auch wenn es so unverbindlich wie dieses ausfällt.

Peter Niklas Wilson

Music Ensemble of Benares Presents Khadim Ali Khan And Shahnai Party

Rag Maru Bihag - Rag Mach Khammach - Kazari Dhun Dadratal
Ustad Khadim Ali Khan, Dulare Hussain Khan Shahnai, Abul Kalam Siddique, Harmonium, Shankar Lal Duggi, Günther Paust Tampura
Aufg.: 13. Juni 1985
amf records F104/Ef A 08-13104

Die Musik Khadim Ali Khans und seiner Shahnai Party hat mit dem Jazz nur so viel gemeinsam, daß sie improvisatorische Muster zeigt, wie sie für die klassische nordindische Musik typisch ist und diese damit erst zu einer lebendigen, sich stets erneuernden Erfahrung macht. Die vorliegende Schallplattenaufnahme des Shahnaispielers Khadim Ali Khan vom Music Ensemble of Benares, mit Hussain Khan auf der zweiten Shahnai, dem Harmoniumspieler Abul Kalam Siddique sowie dem Produzenten dieser Platte, Günther Paust auf der Tampura (Sitar-artig, ohne Bünde), versucht eine Neuschöpfung altindischer Ragas, wobei sich alle Mitspieler dem solistisch allein dominierenden Khadim Ali Khan unterordnen. Tampura und Harmonium (Tasteninstrument, dessen orgelartige Töne durch freischwingende Metallzungen entstehen, die durch einen Luftstrom über Schöpfbälge oder einen Elektromotor in Schwingungen versetzt werden) schaffen bei allen Stücken den ständig erklingenden Grundton in einem konstanten Klangniveau, der es dem Solisten Ali Khan auf der Shahnai (einem oboenartigen Instrument, der „Schalmai“) ermöglicht, die Intervalle genau wahrzunehmen, zu unterscheiden und als Bezugspunkte zu wählen.

Sowohl der erste Titel, der die gesamte Plattenvorderseite einnimmt als auch der „Rag Mach Khammach“ auf Seite B sind bekannte indische Ragas, mit dem häufig verwendeten Tintalarhythmus, der aus 3 Schlägen, 8 Zeiteinheiten und 4 Einteilungen besteht. Es sind musikalische Modi, die aus einer Gruppe von Tönen bestehen, die einer besonderen emotionalen Stimmung entsprechen (z. B. Khammaja = erstes Viertel der Nacht, eine Ode an eine bezaubernde junge Frau) und aus der die Musiker in improvisierender Form ein Thema entwickeln, mit Grundton, solistischer Einleitung, Begleitung durch die perkussive Duggi, umspielt von der zweiten Shahnai, mit einer Musik, die sich nicht sogleich erschließt, für europäische Ohren fremd klingt. „Kazari Dhun Dadratal“ auf der B-Seite gehört zu den einfacheren Thumris, Folklore-Modis, die einem weiblichen, liebenswürdigen, zärtlichen und unbeschwerten Gesangsstil mit kürzeren rhythmischen Formeln entsprechen. Hier klingt die Shahnai Khadim Ali Khans facettenreicher, jubilierender, erzeugt zuweilen fast geigenartige Klangkaskaden, eine übermütige Stimme, die im Winde verweht, ein Ausrufungszeichen hinter einer irgendwie zeitlosen und strengen Musik.

Ulfen Goeman

The Quartet

Relation: Mobile - Lena - Monks Mood
- Matrix - Ant's Dance - Pulque -
Chrome Coat
Gerd Dudek ts, ss, Rob van den Broeck
p, Ali Haurand b, Tony Oxley dm, perc
Aufg.: 28. Dezember 1984, Monster,
Holland
Konnex Records ST 5005

Seit den Leipziger Jazztagen 1982 gehört das „Quartet“ zu den festen Größen in Deutschland; ihre zweite Plattenproduktion „Relation“ wurde gegen Jahresende 1984 in einem Studio in Holland aufgenommen. Sie enthält eine abwechslungsreiche Abfolge langsamer und schneller, harmonischer und disharmonischer Stücke, Quartette, Trios, Duos und ein Baßsolo Ali Haurands („Pulque“), wobei zuweilen der zündende Funke fehlt. Hinzu kommt, daß die Aufnahmetechnik, besonders beim Schlagzeug, aber auch beim Baß Ali Haurands, teilweise auch beim Klavier Rob van den Broecks, beileibe nicht dem heutigen Standard entspricht. Einzig kraftvoll klingt das Tenorsaxophon Gerd Dudeks, z. B. in „Mobile“ (Komposition des Pianisten R. v. d. Broeck; auch auf dessen Gruppenplatte „Free Fair + 8“ / Limetree MLP 198127), während Tony Oxley sich auf dem Schlagzeug wie ein „zischelnder Papiertiger“ anhört und Haurands Baß breiig wirkt. Anklänge an McCoy Tyner hört man aus Rob van den Broecks Klaviersolo. Zunächst hymnisch-introvertiert klingt „Lena“, eine Komposition von Ali Haurand, ehe Rob van den Broeck Pianospalter einstreut, der Puls zerfasert, kurzzeitig Zwiesprachen zwischen Schlagzeug und Klavier bzw. Baß und Schlagzeug stattfinden, ehe das Tenorsax von Dudek gequält aufschreit und Ali Haurand auf dem Baß fragend das Thema ausleitet. Zu „Monks Mood“, vielleicht dem Schlüsselstück dieser Platte, wird eine echte „Relation“ hergestellt, mit einem Klavierintro, einem behutsamen Herangehen an das sperrige Thema, einem spröden, doch sehr besinnlichen Tenorsaxophonsolo, einem Erschließen des Themas durch das hinzukommende Klavier, in einem sich gegenseitigen Um- und Ausspielen, mit sehr viel Einfühlungsvermögen und Liebe für Monk. „Matrix“, ein Feature für Schlagzeug und Baß, beschließt die erste Plattenseite. Matrix - Ursache, wo bleibt die Wirkung? Ein Frage-Antwort-Spiel, eine Geräuschkulisse, ein in das Schlagzeug Hineinhorchen. Aber wohin? „Ant's dance“ von Tony Oxley auf Seite B trägt Dudeks fragendes Tenorsax auf einem Klavierteppich, der plötzlich zerfasert, sich auflöst, in Fetzen zerfällt, ehe, getrieben von Oxleys Puls, das Thema wieder auftaucht, während Rob van den Broeck Melodiesteinchen hineinschleudert, das Tenorsaxophon Gerd Dudeks Themenfragmente vorträgt, plötzlich abstürzt, aufschreit, der Puls wieder zerfällt; wieder ist Oxley der Antreiber, er bleibt allein, der „Atem“ läuft über die Trommeln und Becken, ein Wirbel, Glocken; diesmal holt Ali Haurand das Thema zurück, das Klavier fällt ein, es zerfällt wieder und wieder. Im Vordergrund stehen hier nicht die Solisten, sondern das Themenkonstrukt. Auf Ali Haurands Solo in „Pulque“ mit hallenden Baßtönen, dunkel aufklingend, sprechend, folgt ein unmittlbarer Übergang in das schnelle „Chrome Coat“ mit Gerd Dudek auf dem Sopransaxophon, Rob van den Broeck mit dem ersten, spröden Klaviersolo, z. T. mit eruptionsartigen Läufen und unter Ausschaltung der Rhythmusgruppe, mit Tempoverlangsamung, dann durch den einsetzenden Rhythmus wieder schneller werdend, wobei Dudek Profil zu gewinnen sucht, während Tony Oxley mit seinem monotonen Beckenspiel Stimmung und Feeling nivelliert. Eine Platte ist nicht so gut wie die Summe ihrer Mitspieler, sondern sie

ist leider auch abhängig von der Aufnahmetechnik und von den Toningenieuren.

Ulfert Goeman

Sigi Schwab & Percussion Academia

Silversand: Jogging - Silversand -
Plattfuß-Fiat Foot Fantasy - Phönix -
Song For Stefan - Lotus
Sigi Schwab g, tarang, Guillermo Marchena perc, voc, Freddie Santiago perc
Aufg.: Mai 1985, München
Melosmusik Best.-Nr. GS 704/TIS

Mit „Silversand“ liegt nun die zweite Longplay von Sigi Schwab im Trio mit den beiden musikalischen Hünen der Percussion Academia vor. Ein Prachtstück besonders hinsichtlich der B-Seite, auf der mehr passiert als vorn, nord- und südamerikanisch Inspiriertes, Swingendes für Sigs unvermeidliche Ovationen und das tarang, seine „singende Schreibmaschine“, aber natürlich auch für die beiden Begleiter, von denen besonders Guillermo Marchena sich im „Song for Stefan“ als vokaler Proteus hervortut: Mal vibriert er wie ein Flamencist, mal wie ein Nordafrikaner oder gar Fernostler, in jedem Falle aber beweist er mit enormer stimmlicher Modulationsfähigkeit ganz erstaunliche Qualitäten starken exotischen Anflugs. Was Sigi Schwab betrifft, so scheint seine Ovation-Gitarre (der er nur hier und da mal ein zartes overdub hinzufügt) auf der zweiten Seite voller zu klingen, runder, artikulierter als auf der ersten. Da auch geht Sigi gut geölt durch die langen Exkursionen der ersten Seite in die vollen und verwischt jede Erwartung etwas zu routinierten Spiels. Der Wahl-Münchener aus Ludwigshafen bewahrt sich und uns trotz aller professioneller Sicherheit vor Sterilität. Humor, satter harmonischer Reichtum und hinreißend präzises Zusammenspiel, das sind die wesentlichen Merkmale von „Silversand“. Nur echte Jazzpuristen werden beim Hören der Platte verwundert die Ohren drehen, ob der Vielfalt nämlich der eingesetzten Stile, Stimmungen und Genres, Sigi Schwabs typischster Zug.

Alexander Schmitz

Shankar, Garbarek, Hussain, Gurtu

Song For Everyone: Paper Nut -
I Know - Watching You - Conversation
- Song For Everyone - Let's Go Home
- Rest In Peace
Jan Garbarek ss, ts, Shankar double-v,
dm-machine, Zakir Hussain tabla, congas,
Trilok Gurtu perc
Aufg.: September 1984, Oslo
ECM1286

Dies ist eine faszinierende Platte nicht nur wegen der virtuoseren Musiker, sondern auch wegen des Kontrastes musizierender Menschen mit einem Rhythmuscomputer. Nicht daß das Wesen mit Geist die Maschine nicht beherrschen würde - doch haftet bei aller Flexibilität, mit der der Musiker eine Elektronik programmieren kann, dem Produkt immer der Geschmack der Sterilität an. Der junge Inder Shankar mit seiner zehnsaitigen elektrischen Violine greift auf seiner jüngsten Einspielung „Song for everyone“ zur Drum-Machine. Da verliert die Musik, wie der Hörer beim Vergleich des Titels „Let's go home“ mit dem vorangehenden Titelsong feststellen kann, viel von der tänzerischen Beschwingtheit beim „open beat“. Hingegen treibt das variationsreiche Spiel auf Tablas und Percussion den Geiger Shankar und den Saxophonisten Jan Garbarek in den gegenseitigen Ruf-Antwort-Phrasen voran und löst dabei den atmosphärischen Gleichklang von Sopransaxophon und Doppelvioline, wie er in „Conversation“ be-

ton wird, auf. Auch „Paper hut“ lebt von den treibenden Rhythmen der Percussionisten und trotz des beharrlichen Beats der Schlagzeugmaschine. Shankar, der die reiche Musiktradition Indiens mit ihren vielschichtigen Rhythmen kennt, sollte - und um dies festzustellen, muß man nicht unbedingt Purist sein - sich auf sie beschränken. Denn die Erfahrungen, die er in der Rock-Jazz-Szene Amerikas (unter anderem mit den Talking Heads) gesammelt hat, können bei dieser Musik kaum zur Bereicherung beitragen. Dazu sind der Tabla-Spieler Zakir Hussain und der Percussionist Trilok Gurtu einfach zu überlegen, geht der Saxophonist Jan Garbarek zu kongenial auf das fernöstlich inspirierte Spiel des Geigers ein. Es soll damit nicht gesagt werden, daß die Musik dieses Quartetts, und damit auch dieser Platte, wegen einer Drum-Machine nicht hörens Wert sei. Im Gegenteil: sie ist so gut, daß sie trotzdem und wegen des Kontrastes fasziniert. „Watching You“ ist so ein Beispiel, wie in spielerischen Kollektiven und solistischen Improvisationen meditative Klänge und tänzerische Bewegungen zusammenfließen. Violine und Saxophon lösen sich in der getragenen Ruhe und schrillen Ausbrüchen ab - und werden bei allem dämpfend und akzentuierend zugleich von den Percussionisten zusammengehalten. Abschließend gibt es noch ein elegisches Unisono im letzten Stück der Platte in „Rest in peace“, das Shankar seiner Mutter gewidmet hat.

Klaus Mümpfer

John Surman

Withholding Pattern: Doxology - Changes Of Season - All Cats Whiskers And Bee's Knees - Holding Pattern I - Skating On Thin Ice - The Snooper - Wildcat Blues - Holding Pattern II

John Surman ss, bs, b-cl, p, synth
Aufg.: Dezember 1984, Oslo
ECM1295

Die wilden Jahre des Free Jazz sind für John Surman lange vorbei. Sanftere, leisere und meditative Klänge bestimmen seine Musik - ganz gleich, ob er nun mit sich selbst per Playback im Trio oder Quartett zur Einheit verschmilzt, oder ob er wie im vergangenen Jahr bei der Mainzer Jazzwoche mit der Sängerin Karin Krog zusammenklingt. John Surman, der selbst im eruptiven Spiel des früheren Saxophon-Trios S.O.S. stets der Introvertierteste gewesen war, befindet sich auch auf der vorläufig letzten Platte einer Trilogie beim Ego-Trip. „Withholding Pattern“ nennt die Fortsetzung von „Upon Reflection“ und „The Amazing Adventures Of Simon Simon“. Und wie auf den ersten beiden dieser Trilogiegestaltet Surman mit Saxophonen, Baßklarinette und Synthesizer atmosphärische Klanggebilde, indem er Klassik und Jazz, Folklore (frische) und Sakralmusik zusammenfließen. Beim Synthesizer-Gluckern bauen sich Assoziationen zu Meereswellen auf, während über leicht bewegten Wassern mal dunklere, mal lichtere graue Wolken schweben. Selten ist eine Musik besser bildhaft umgesetzt worden wie auf dem Cover dieser Surman-Platte. Im Unterschied zu manchen meditativen Elektronikern passiert im Aufbau des buntschillernden Klangkosmos von John Surman noch Aufregendes, wenn das Sopransaxophon und die Baßklarinette zusammentreffen, wenn er das Baritonhorn auskostet, wenn er von schwebenden Klängen zu perlenden Tonketten wechselt. Unter den vielen zur Mode gewordenen Meditationsmusiken zählt die von John Surman zu jenen wenigen, die faszinieren und hypnotisieren können.

Klaus Mümpfer

Clark Terry - Quentin Jackson - Martial Solal - Kenny Clarke

No Problem - Don't Ever Leave Me - Et Tu Me Regardes - In A Mellow Tone - Don't Worry 'Bout Me - Ol' Zulu - Travellin' All Alone - Clark's Blues - Char A Voile - Radio Terry - Dancing - Pin-Up

Clark Terry, Fernand Verstraete tp, Quentin Jackson, Charles Verstraete tb, Eric Dixon fl, ts, Pierre Gossez as, bs, Elek Bacsikg, Martial Solal, Art Simmons p, Michel Gaudry, Benoit Quersin b, Kenny Clarke, Armand Molinetti dm
Aufg.: Januar/Februar 1960 Paris & Pathe-Marconi Studio Belgien
Disques Swing SW 8406 (International Music Service)

Die vorliegende Platte macht lange nicht bzw. ohnehin nur selten erhältlich gewesene Aufnahmen aus dem Paris des Jahres 1960 wieder hörbar. Paris war damals die absolute Jazzhauptstadt Europas. Kenny Clarke sorgte dort für den in Europa damals einzigartigen, authentischen afro-amerikanischen Rhythmus mit seinem federnden, time-unerschütterlichen und doch so musikalisch begleitenden Beat. Er und die jazzhungrige existenzialistische Mode lockten immer wieder amerikanische Stars in diese Stadt. Es rührte sich da aber auch eine selbstbewußter gewordene, europäische Musikergemeinschaft, die ihre Scheu abzulegen begann, europäische Form- und Virtuositätsvorstellungen in ihre Musik einzubringen. Beides wird hier hervorragend dokumentiert. Zu der „amerikanischen“ Aufnahmesitzung (in der Reihenfolge der genannten Titel bis „Travellin' all alone“) spielen die Americans in Paris Clarke und Simmons (Gaudry und Bacsik gehören noch zur Rhythmusgruppe) mit den Solistenstars Clark Terry, Quentin Jackson und auch Eric Dixon. Alle drei waren mit der legendären Quincy Jones Big Band 1959 nach Europa gekommen und nutzten die Möglichkeiten, - hier ungezwungene Aufnahmen machen zu können. So darf sich auf „Dontever...“ die damals als Clubsängerin in Europa arbeitende Billie Poole vor Clark Terrys deikater Begleitung etwas jazziger aussingen. Auf „Don't worry...“ und „Travellin' mit dem instrumentalen „In a mellow tone“ drei Wochen später unter Quentin Jacksons Leitung aufgenommen, der sonst keine Aufnahmen als Leader machte - gibt sich der Posaunist gut gelaunt als Sänger die Ehre, wobei vieles in die Richtung Black Balladeer/Billy Eckstein weist. Clark Terry, der andere Leader der „american session“, spielt durchgehend, als Solist wie Begleiter, ganz vorzüglich mit Esprit in Höchstform; Quentin Jackson demonstriert nur auf „Ol' Zulu“ seine hohe Kunst der Growl Effekte und spielt eine erdige Posaune auf dem Ellington Titel. Ganz besonders aber gewinnen beide Sitzungen durch Kenny Clarkes Schlagzeugarbeit. So hip, gewitzt und leichtfüßig war damals fast ohnehin kein anderer Schlagzeuger - und er in diesem Maße auch nicht immer zu hören, zumindest nicht so vorzüglich aufgenommen.

Zu dem relaxten down home feeling der Amerikaner stellten die (übrigen) Martial Solal Aufnahmen einen eher harschen Kontrast dar. Entstanden sind sie als Filmmusik zu dem Streifen „Si le vent te fait peur“, der ein ziemlich seichtes Machwerk gewesen sein soll. Das aus den anderen genannten, europäischen Musikern bestehende Ensemble ist übrigens größer als angegeben, doch lassen sich die Musiker nicht mehr genau ausmachen. Clark Terry kommt hier die Rolle des Starsolisten zu. Er löst die Aufgabe, in dem engen Rahmen von manchmal etwas überladenen, an West-Coast Experimente

erinnernden Solal-Kompositionen- und Arrangements Jazzlebendigkeit zu vermitteln, mit Eleganz. Als Filmmusik war das damals sicher „affengeil“. Heute sind diese Aufnahmen vor allem für Clark Terry-Freaks und Solal-Sammler interessant; der Pianist ist übrigens nur kurz mit einem etwas „gegarnerten“ Solo und einem Einwurf zu hören.

Thomas Fitterling

Thilo von Westernhagen & Band

Pleasureland: Pleasureland - Childwife - Where Is Your Watermelon - Una Isola Muy Hermosa - Waterlilies In The Desert I - Waterlilies In The Desert II - Kuschteltiere - Celestial Crystal - Domino II - Drachenflug
Herb Geller ss, as, Ellen Homilius marimba, vibes, magic dm, Peter Weihe e-g, perc, Thilo von Westernhagen p, celesta, org, Ede Brumund-Rüther b, Peter Franken dm, perc
Aufg.: September 1983, Wahlstorf B & R Musik 66.23 274 08-6491 (2320Wittmoldt)

Thilo von Westernhagen setzt auf seiner neuesten LP „Pleasureland“ die Entwicklung fort, die auf seinen früheren Einspielungen schon zu konstatieren war. Musik zwischen Impressionen und Liedhaftigkeit, zwischen Jazz und Rock, mit vielen Romantizismen, von Peter Weihe, Elektrogitarist der Gruppe und Toningenieur hervorragend abgemischt. Keith Jarrett aus früheren Rockjazz-Zeiten ist zuweilen herauszuhören, auch Eberhard Weber mit der ECM-Wohlklangküche. Fröhliche Rhythmen, beschauliche Klangspiele, harmonische Sounds ohne alle Ecken und Kanten, Raum, Atem, Puls, doch ohne Dissonanzen. Gegenüber den früheren Einspielungen ist auch die Besetzung, die Instrumentierung mit Klavier, Gitarre, Vibraphon, Baß, Schlagzeug, Sopransaxophon weitgehend gleichgeblieben, sieht man einmal davon ab, daß Herb Geller den Saxophonpart übernommen hat, den er gekonnt und zart einschmeichelnd ausfüllt.

Als eine Folge von Miniaturen, zumeist kurzen Situationsschilderungen („Pleasureland“, „Where is your watermelon man?“, „Kuschteltiere“, „Domino II“, „Drachenflug“) und Eindrücken („Childwife“, „Una isola muy hermosa“) stellt die Musik Thilo von Westernhagens auf der vorliegenden LP eine gute Mischung aus Solopassagen (z. B. Waterlilies in the desert II“, „Drachenflug“), Duos („Waterlilies in the desert I“, „Celestial crystal“, z. T. „Drachenflug“), Trios („Kuschteltiere“) und Ensemble-Einspielungen dar, plastisch abgemischt und hervorragend interpretiert, voller Zärtlichkeit und Schwung, zuweilen mit einem deutlichen Schimmer von Nostalgie. Seit 1978 schreibt Thilo von Westernhagen sehr viele Musiken für Hörfunk-, Film- und Fernsehproduktionen, u. a. von Hajo Gies, Thomas Brasch und Claudia Holdack. Aus diesen bekannteren Serien stammen z. B. die eingängigen Melodien wie „Pleasureland“, „Waterlilies in the desert“, „Kuschteltiere“ (Schimanski-Tatort „Kuschteltiere“) und „Domino II“ (Brasch-Film), die anschaulich das Spektrum des Musikschaflens Thilo von Westernhagens zeigen und nachhaltig dokumentieren, wo seine beruflichen Schwerpunkte liegen, andererseits aber auch illustrieren, daß mit gut gemachter, ambitionierter und stimmiger Jazzmusik, die immer kindhaft-fröhlich bleibt und nie aggressiv wird, auf der „Jazzbühne“ kein Geld gemacht werden kann, zumal die deutschen Jazzer noch immer hinter den Erfolgen amerikanischer Vergleichsmusiker hinterherlaufen müssen. Im eigenen Land gilt der Prophet bekanntlich nichts.

Ulbert Goeman