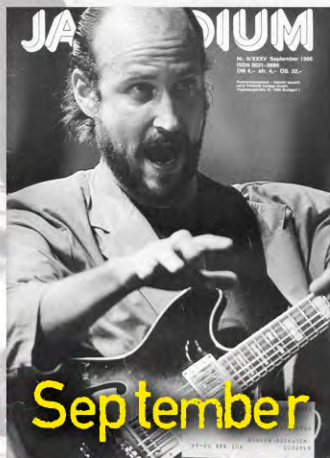


Jan. 1971
1986
Sfr. 2,50
öS. 14,-

Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



1986

E 1315 E

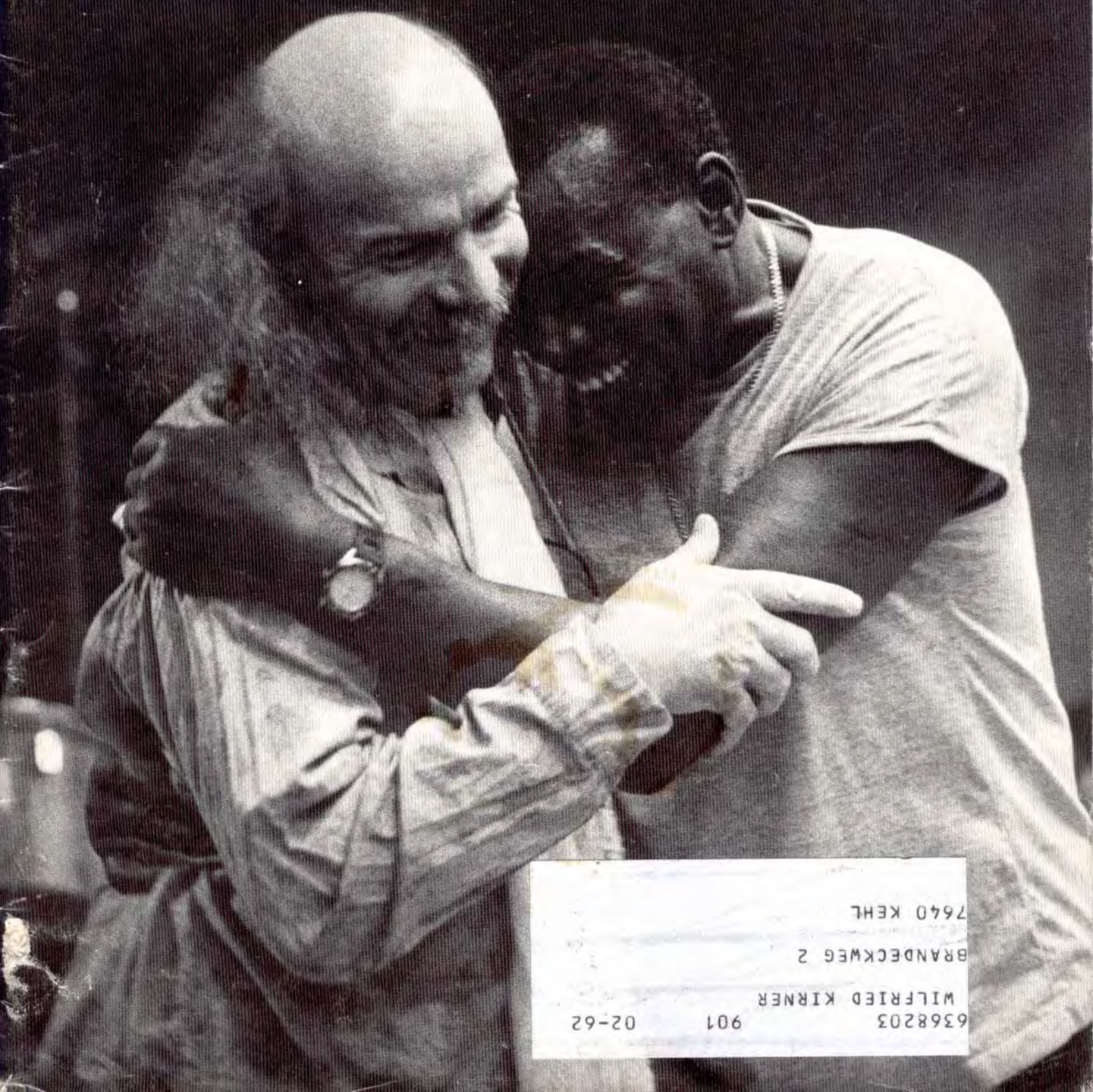
JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXXV Januar 1986

ISSN 0021-5686

DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



6368203 901 02-62
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

Denken oder spielen

Joe Zawinul

Joe Zawinul hat im Lauf der Jahre immer wieder für Diskussionsstoff gesorgt. Der österreichische Pianist war einer derjenigen, die nicht nur schnell in den USA Fuß faßten, sondern auch mit „Mercy, mercy“ als Mitglied des Cannonball Adderley Quintetts einen Soul-Hit landete. Dann zeigte er sich an Front der Entwicklung zum Electric Jazz, zuerst mit Miles Davis und dann mit eigener, außergewöhnlich erfolgreicher Formation Weather Report. Auch mit Weather Report schuf Zawinul einen Hit, „Birdland“, ein Stück, das sich als Dauerbrenner erweist. Nach 15 Jahren Weather Report hat sich Zawinul nun vor kurzem zum Alleingang mit all seinen Keyboards und elektronischen Apparaturen entschlossen. Seine verschiedenen Solo-Auftritte hierzulande haben - nicht zuletzt auch deshalb, weil die Technik nicht einwandfrei funktionierte - Anlaß zu Zündstoff gegeben. In einem offenen Gespräch äußerte sich Joe Zawinul beim Jazz Fest Berlin zu seiner neuen Konzeption im Alleingang, erzählte von seinen schweren Zeiten in den USA, seinen Erfolgen mit Weather Report, seiner Zusammenarbeit mit Dinah Washington und den damit verbundenen Rassenproblemen, seiner Zugehörigkeit zur Cannonball Adderley Gruppe, umriß Wayne Shorters Rolle in Weather Report und nahm kritisch zur neuen Formation von Miles Davis Stellung.

Gudrun Endress

Alles passiert spontan

„Kann man sagen, Joe, daß Deine Entwicklung zur Elektronik hin sich ganz kontinuierlich vollzogen hat? Angefangen hast Du ja bereits bei Cannonball Adderley mit dem E-Piano, doch dann wurden immer mehr elektronische Klangerzeuger erfunden. Hast Du Dich mit denen Schritt für Schritt befaßt?“

„Das war eine total natürliche Entwick-

lung. Als junger Musiker habe ich in Wels und in Linz in Österreich bei den Amerikanern gespielt. In einem Club gab es im Keller eine Orgel. Ich bin ja von Haus aus Akkordeonist, spielte ein Instrument, das verschiedene Register hat. Und schon damals habe ich etwas erfunden, um den Klang zu verändern. Ich habe da Stoffstücke zusammengeschnitten und sie wie einen Filter reingesteckt, so daß ich einen nasalen Klang bekam. Damals war ich 8, 9 Jahre alt und hatte noch kein Klavier berührt. Erst später lernte ich Klavierspielen und es hat mir eigentlich nie so richtig gefallen. Ich habe auch Geige, Klarinette und Trompete spielen gelernt. Als ich dann 1948/49 mit den Amerikanern spielte, habe ich angefangen, mich mit der Hammondorgel zu befassen. Ich habe schon immer versucht, andere Klänge zu finden. Und das war für mich schon ein Anfang. Als ich dann mit Dinah Washington in Amerika arbeitete, da traten wir oft in einem Programm mit Ray Charles auf, der eigentlich der erste war, der ein Wurlitzer-Piano spielte. Das habe ich mir manchmal ausgeliehen, denn die normalen Klaviere waren bisweilen so verheerend, daß ein gutes Wurlitzer dagegen eine Wohltat war! Vor allem bei der Arbeit mit Dinah Washington, sie war ja die Königin des Blues, phantastisch!“

„Einer Ihrer Lebensgefährten, der Saxophonist Eddie Chamblee, sagte richtig, sie habe so gesungen wie sie gesprochen habe ...“

... Eddie Chamblee - der war manchmal auch dabei. So hat sich halt die Sache mit der Elektronik bei mir weiterentwickelt, und wie Du vorhin sagtest, ich kam zu einer Zeit da hinein, als die Techniker immer mehr derartige Keyboards bauten. Aber ich glaube, die Künstler waren stets ein bißchen voraus. Ich kann mich erinnern, wie ich angefangen habe mit dem E-Piano und wie dann die zweite Generation mit den Fender-Rhodes kam. Ich glaube, ich war einer der ersten, der mit dem Fender-Rhodes wirklich etwas anzufan-

gen wußte. Dann hat der Miles eines in der Band gehabt und so ging's weiter. Ich habe mir dann einen kleinen Oberheim besorgt, hatte dann auch einen Ring-Modulator und ich habe oft mit den Technikern gesprochen, was man machen könnte, daß all diese Dinge leichter anzuwenden wären. 1967/68 habe ich einen Synthesizer angeschafft, einen Putny, in den hat man kleine Teile hineingesteckt in die dafür vorgesehenen Löcher und das war eine Wahnsinnsarbeit, damit überhaupt einen Klang zusammenzubekommen. Dann kam Arp auf den Markt mit einem Synthesizer und schön langsam habe ich mich dann entwickelt.“

„Hat irgend jemand etwas gebaut auf Deine Anregung hin?“

„Oh ja, ich glaube so einiges.“

„Was verwendest Du heute außer Deinen Keyboards und den Drum Machines?“

„Ich habe noch einiges von meinen alten Sachen, ich steh' darauf, sie haben für mich den besten Klang, vorausgesetzt, sie arbeiten alle richtig. In Wien, beim Festival in Hollabrunn Anfang Juli war das eine Katastrophe, weil da die Transistoren durchgebrannt sind. Da ist dann halt alles hängen geblieben. Und in dem Moment, in dem ich eine Note gespielt habe, ging gar nichts mehr. Das ist einmal passiert, aber es war wirklich das einzige Mal. Das ist eben ein neues Feld und da kann es mal ein totales Fiasko geben. Das, was ich mache, nämlich ganz alleine spielen, ist wirklich ein Wahnsinn. Ich habe 14, fast 15 Jahre mit Weather Report gespielt und wenn da mal ein bißchen etwas mit meinen Geräten passierte, dann war es trotzdem in Ordnung. Dann spielte Wayne halt mal ein paar Takte, oder ich machte kurz etwas anderes, gab ein Zeichen, das war kein Problem. Doch wenn man alles allein macht, dann wird eine solche Panne, wie sie in Wien passierte, zu einem echten Problem. Wenn in einem Flugzeug die Technik so total versagen würde, dann bedeutet das mindestens 300 Tote.“

„Was ist von dem, was Du spielst, vorprogrammiert und was spielst Du spontan, was ist wirklich improvisiert?“

„Alles ist eigentlich spontan, nur die Trommelmaschine nicht. Ich spiele sonst alles spontan. Ich habe keine Sequences, nur den Trommel-Rhythmus, den stelle ich zuvor zusammen. Ich habe vier Trommelmaschinen, in zwei davon kann man sehr wenig eingeben, das wiederholt sich immer. Und die anderen zwei, da kann ich verschiedene Sachen darauf tun. Und auch das ist spontan, das improvisiere ich. Nimm beispielsweise einen Viervierteltakt, dabei spiele ich schon die Akzente mit den Fingern. I walk my bass line, ich spiele meine Begleitungen, und ich spiele dazu abwechselnd solistisch, entweder mit der rechten oder der linken Hand. Es ist wirklich phantastisch, wenn alles funktioniert, dann ist es phänomenal.“

Die beste LP seit je: Solo

„Hast Du manchmal das Gefühl, Deine Hände reichen dafür nicht aus?“

„Die reichen aus. Wenn ich auf die Bühne gehe, dann weiß ich nie, was ich spielen werde, wo's lang geht. Und deshalb stehe ich so drauf, ganz alleine zu spielen. Mit der Gruppe geht es um feste Stücke, aber ich bin ein Improvisator, alle meine Musik, die ich jemals gespielt habe, sind Improvisationen.“

„Demnach resultieren auch Deine Themen wahrscheinlich aus Deinen Improvisationen?“

„Das sind Improvisationen. Ich habe es immer so gemacht, daß ich mein Tonband mitlaufen lasse, wann immer ich spiele. Und dann schreibe ich die Musik vom Tonband herunter, genau so, wie sie ge-

spielt wurde, ich ändere daran überhaupt nichts. Alle meine Stücke, ‚Nubian sundance‘ genau so wie ‚Birdland‘, alle 200, 300 Stücke, die ich aufgenommen habe, sie alle sind totale Improvisationen. Für mich ist improvisieren nicht einfach so Herumdudeln mit 8tel und 16tel Noten, es ist das spontane Komponieren eines Stückes.“

„Es gibt doch bestimmt Impressionen, Eindrücke, die Du in diesem oder jenem Stück verarbeitet hast. Darauf deuten auch die Stücke Deiner letzten Weather Report Platte, der ‚Sportin Life‘ hin.“

„Das war auch improvisiert. Alle Stücke von mir auf dieser Platte sind totale Improvisationen. Ich habe dem Schlagzeuger etwa nur einen Cymbal-Beat gegeben zum Überspielen.“

„Wird es auch bald eine Platte von Dir

alleine geben mit all Deinen elektronischen Instrumenten?“

„Vor zwei Wochen habe ich sie fertiggemacht, sie wird im Januar erscheinen. Es ist eine totale Soloplatte, sie ist enorm. Nach meiner Meinung die beste Platte, die ich jemals gemacht habe, auf ihr stehe ich mehr als auf den Platten, die ich mit Miles aufgenommen habe.“

„Kannst Du etwas erzählen über die Stücke, die Du für diese Soloplatte aufgenommen hast?“

„Das Album wird unter dem Titel ‚Dialects‘ erscheinen, und es bringt Impressionen von der ganzen Welt. Nicht von der Musik, sondern von den Eindrücken, die ich von den Menschen bekam. Das erste Stück heißt ‚Harvest‘, Ernte, das zweite Stück ist ‚Waitin‘ for the rain‘, inspiriert von den Menschen, die in Afrika auf den Regen warten. Bobby McFerrin singt da. Ich spiele alle meine Instrumente, auch die ganz kleinen, ich habe viele auf der ganzen Welt zusammengesammelt, so auch eine kleine Handtrommel, die ich einsetze. Ein weiteres Stück steht unter dem Titel ‚Z-Bop‘, es bringt ein völlig neues Konzept des Bebopspielens, deshalb der Titel Zawinul-Bop. Das ist alles improvisiert, da sind keine Taktstriche mehr, keine Takte, das ist wie wenn man redet, mit einem enormen Rhythmus. Ein weiteres Stück ist ‚The great empire‘, eine Widmung an das japanische Volk. Dann gibt es ein Stück mit Namen ‚Camealito‘, das ist eine Impression von einem Karneval, möglicherweise einem lateinamerikanischen, aber es könnte ebenso ein Karneval in Spanish Harlem oder Mexiko sein. Dann habe ich eine Impression verarbeitet, die ‚Sechs Uhr früh, walking on the Nile‘ heißt. Mit dabei sind drei Gesangsolisten, so Carl Anderson und die Tochter von Pearl Bailey und Louie Bellson, Dee Dee Bellson. Sie haben nur meine Vocoder-Parts überspielt, ich habe alles ausgeschrieben. Zuhause habe ich eine 24-Spur-Maschine, ich nehme alles in meinem Studio auf, das stets betriebsbereit ist, und ich improvisiere. Das wird auf 24 Spuren aufgezeichnet. Für die Sänger habe ich das aufgeschrieben, die ursprünglich Vocoder-improvisierten Linien, und sie singen dann drüber. Mit derselben Aussprache, die ich in ‚Auf der Wand sitzt a Flieg'n‘ verwandt habe. Auf der ‚Sportin Life‘-Platte im Titel ‚Corner Pocket‘ verarbeite ich einen Anspruch meines Vaters, den ich im Ohr habe, seit ich zwei, drei Jahre alt war. Es heißt ins Hochdeutsche übersetzt: Auf der Wand sitzt eine Fliege und die Fliege werde ich kriegen. Wenn Du jetzt diesen Spruch mit den Vokalen durchziehst, alles mit a oder o aussprichst, dann...“

„... klingt das wie ein Bebop-Vocal.“

„Ja und das ist wie gesagt der Anfang der letzten Platte von Weather Report, bei der Bobby McFerrin und die anderen Sänger, die ich auch zu meinem Solo-Album heranzog, mitmachen.“



Ein totaler Improvisator: Joe Zawinul

Foto: Susanne Mayer

Ich bin ein Improvisator

„Die Musik, die Du mit Wayne aufnimmst, spielt Ihr die live miteinander oder ist vieles von dem, was Wayne Shorter bläst, hinterher im Playback-Verfahren darübergespielt?“

„Auf der letzten Platte habe ich den Wayne nur drüber spielen lassen. Wir haben sein Stück ‚Barroom floor‘ zusammen gelesen. Wayne schreibt anders, ich schreibe ja im eigentlichen Sinne nichts. Ich improvisiere und kopiere dann die Teile raus. Wayne komponiert alles genau, schreibt alles aus und braucht dafür eine lange Zeit. Er komponiert in der althergebrachten Weise, ich bin ein Improvisator.“

„Sprecht Ihr ab und zu über diese verschiedene Weise Musik zu konzipieren und nähert Ihr Euch nicht in der Auffassung an?“

„Ich weiß nicht, ich habe ihm das schon oft gesagt, denn er ist ja ein immenser Improvisator, der Wayne. Wir spielen doch oft Duette miteinander und dabei ist alles spontan. Wenn er beim Komponieren auch so vorgehen würde, wäre er bestimmt ein besserer Komponist.“

„Was bedarf es Deiner Ansicht nach, so zu komponieren? Ist es die Fähigkeit, im Moment aus dem Unterbewußtsein schöpfen zu können?“

„Entweder denkt man, oder man spielt! Man kann nicht beides machen. Wenn ich spiele, dann denke ich nicht. Ich denke später daran, wenn ich es analysiere, das mache ich aber nur manchmal. ‚The great empire‘, das ist eine der größten Kompositionen, die je geschrieben wurden, das stellte ich beim Analysieren fest. Es ist alles im Kontrapunkt. Zwei Noten sind das Thema, nur zwei Noten! Und die gehen durch das ganze Stück hindurch. Und wenn Du Dir dieses Stück anhörst, dann klingen die zwei Noten wie 15, was sich da abspielt, ist eine Audioillusion. Die Akkorde unten bewegen sich rhythmisch im Kontrapunkt, auch mal melodisch im Kontrapunkt. Aber ich denke nicht an Kontrapunkt, wenn ich spiele. Ich spiele es und dann ist es halt da. Es ist schön, wenn man es dann analysiert und erkennt: es ist ein phantastisches Stück!“

„Wenn Du in Deinem Studio sitzt und so etwas spielst, ist es dann ein langsames Erarbeiten, ein Einkreisen?“

„Es kommt irgendwie, ist plötzlich da. Für mich zählt nur eines: ich muß einen Klang finden. Ich fiddel da herum, bis ich einen Klang finde, und das ist dann Musik. Ich brauche nie bewußt an die Musik zu denken, sie entsteht von ganz allein, ich habe zumindest 2000 Stücke Musik daheim.“

„Ist das alles aufgeschrieben?“

„Vieles ist aufgeschrieben, der Großteil jedoch nicht. Es ist aber alles auf Kassette

aufbewahrt. Auch ein Stück ist dabei, das ich auch alleine spiele, obwohl es ein Flötenkonzert ist. Es ist enorm, ist auf meiner Soloplatte enthalten und heißt ‚Peace‘. Das Album-Cover der ‚Dialects‘-Platte ist eine in Malerei umgesetzte Montage von Bildern aus dem National Geographic Magazine. Es ist das Beste dieser Art in den USA, es bringt von überall in der Welt Berichte mit Bildern, von Indonesien, Alaska und was weiß ich. Du erfährst darin was sich geologisch abspielt, in der Gesellschaft, auch phantastische Tierbilder sind darin. Für die Montage habe ich einige Bilder ausgeschnitten und sie von einer immensen Malerin umsetzen lassen. Die-

len war immer der Beste!

„Du hast gemerkt, daß Dir in Europa Grenzen gesetzt waren?“

„Ja, da spürte ich enge Grenzen. Da war ja nichts. Ich war wahrscheinlich der best-bezahlte Musiker in Wien, und obwohl ich für Studioarbeit immer mehr bekommen habe als die anderen Musiker, hat mir diese Tätigkeit gar nicht gefallen, sie war nur für eine Weile interessant. Ich wollte eigentlich schon viel früher nach Amerika gehen, doch hat es dann noch längere Zeit gedauert, bis ich es wagte. Ich kannte damals keinen einzigen Menschen in Amerika.“



Totales Fiasko mit der Technik in Hollabrunn: Joe Zawinul

Foto: Paul Gerhard Deker

ses Album-Cover ist das Beste, das ich jemals hatte. Meine Frau hat z. B. dasselbe gemacht für ‚Black market‘ und wir haben die Montage dann malen lassen. Meine Frau hilft mir, auch meine Buben helfen mir.“

„Wieviele Kinder hast Du?“

„Drei. Der Älteste ist Bandleader, er spielt Synthesizer und Drums und komponiert. Der Zweite ist 19 und geht nach England, um in Oxford zu studieren. 500 haben sich dort beworben, 40 wurden angenommen, er ist darunter und fängt im Februar sein Studium in Oxford an. Der Jüngste war vorgestern 17, er ist auch an der Elektronik interessiert, er steht immens auf Musik, aber er spielt eigentlich nicht. Er hat alle meine alten Synthesizer, er spielt damit keine Töne, nur Soundeffekte. Darin ist er ein Genie, er kann sich alles zusammenstellen. Die Buben sind alle in Ordnung, das ist schön.“

„Gab es jemals einen Moment, in dem Du bereut hast, daß Du nach Amerika gegangen bist?“

„Keine einzige Sekunde!“

„Wie war dann der Start in den USA, hattest Du Dir dafür etwas Geld zurückgelegt?“

„Ich bin mit 840 Dollar nach Amerika gefahren. Und nach einer Woche habe ich einen Job gehabt, bei Maynard Ferguson. Ich hatte Glück. Ich habe damals schon so gut gespielt wie die besten. Auch Miles hat mir damals schon das Angebot gemacht, zu ihm zu kommen.“

„Und warum hast Du nicht angenommen?“

„Weil ich zu jener Zeit unterwegs war, was er nicht wußte. Außerdem wollte ich mir Zeit lassen; ich bin keiner, der irgendwas forciert, ich warte auf den richtigen Zeitpunkt.“

„Ist irgendetwas geplant, was Du mit Miles wieder einmal machst?“

„Oh ja, Miles hat mich angerufen und wollte, daß ich etwas für ihn und die Berliner Philharmoniker schreibe, aber es kam dann doch nicht zustande. Jedesmal, wenn Miles mich anruft, sagt er: ‚Who is your greatest fan in the world?‘ Er liebt meine Musik wirklich. Er hat von unserem

letzten Album schon lange bevor es herausgekommen ist von George Butler eine Kassette bekommen. Und diese Ballade auf dem anderen Album 'Can it be done' mit Carl Anderson sollte ich auch für Miles schreiben - er wollte das. Jetzt ist Miles ja nicht mehr bei CBS, doch voriges Jahr war er dort noch unter Vertrag."

„Weißt Du, warum er gewechselt hat? Bot ihm Warner Brothers bessere Bedingungen?"

„CBS stinkt uns. Die amerikanische CBS ist nichts ..."

„Du bleibst weiterhin bei CBS?"

„Das weiß ich nicht, wenn ich jetzt nach Hause komme, bereite ich die letzte Weather Report Platte für CBS vor, damit ist unser Kontrakt dann ausgelaufen."

„Das sind dann insgesamt 15 Platten gewesen."

„Ja und dann wird man weitersehen. Möglicherweise gehe ich zu einer anderen Firma, die mehr tut. Wir spielen phantastische Musik, wir haben 14 Jahre hintereinander in allen Polls der Welt als die beste Band an der Spitze gestanden, ich bin immer als bester Synthesizerspieler gewählt worden, Wayne tauchte fast immer als bester Saxophonist auf und die Plattenfirma hat daraufhin nicht einmal eine Anzeige in eine Zeitung gesetzt, damit die Leute wissen, daß wir wieder eine neue Platte gemacht haben. Es ist eine Geldfabrik, um die Musik kümmert sie sich wenig. Sie hat auch keinen Respekt vor der Musik. International ist CBS aber immens, das ist auch der Grund, warum ich noch bei ihr unter Vertrag bin; der internationale Verteiler klappt wirklich gut. CBS/Sony in Japan tut viel für den Jazz, aber hier in Deutschland passiert nichts. Da ist es in England und Frankreich besser."

„Es ist für den Absatz Deiner Platten negativ, daß die Musik immer unter Jazz läuft? Weather Report hat doch bestimmt ein größeres Publikum!"

„Das meine ich auch."

„Hast Du irgendwelche Absatzzahlen Deiner Platten im Kopf?"

„Die beste war die, auf der 'Birdland' mit drauf war, das war 'Heavy weather' und davon wurden ungefähr 650 000 Platten verkauft in den Staaten, die zweitbeste war '8:30', die hat, glaube ich, sogar einen Grammy gewonnen. Es ist ja eine Doppelplatte. Auch war 'Mysterious traveler' sehr gut, da fehlen nur ungefähr 20 000 Platten an einer Goldenen, also an 500 000 verkauften Exemplaren. Eines ist gut bei uns: Wir sind keine Hit-Band, all unsere Platten verkaufen sich über eine lange Zeitspanne hinweg. Wenn ich alle drei Monate meine Statements bekomme, ersehe ich daraus, daß sich unsere ersten vier Platten fast noch genau so gut verkaufen wie unsere letzten vier."

„Die Musik bleibt auch im Repertoire."

„Irgendwie bleibt sie drin und Weather Report bietet eine Garantie: es ist immer gute Musik."

„Kann es auch sein, daß wenn diese Platten in 20 Jahren wiederveröffentlicht werden, daß sie dann noch immer ihr Publikum finden?"

„Ja, speziell dann, wenn die Leute wirklich verstehen, was wir gemacht haben, weil sie es dann schlucken. Am Anfang haben wir eine harte Zeit gehabt, ein Publikum zu finden, das versteht, was wir tun. Und jetzt habe ich wieder eine schwierige Phase, die Leute verstehen nicht, was ich mache, sie wissen nicht, was es ist, sie glauben, ich hätte alles vorbereitet. Das ist ein Blödsinn. Es ist nichts vorbereitet, es ist alles spontan. Keine Sequenzen, nichts, wo ich nur auf einen Knopf drücken könnte und heraus kommt Musik. Ich muß natürlich meine Programme wechseln, meine Töne, muß meinen Sound wechseln, das ist aber nur, wie wenn man ein Register wechselt, das ist das Einzige, was ich wechsele."

Kein Studio auf die Bühne

„Es dauert, bis man versteht, was Du machst. Der Hörer ist schon einmal voreingenommen, wenn er all Deine Keyboards, Deine elektronischen Apparaturen sieht. Kannst Du erklären, was Du mit Deinem Emulator machst?"

„Der Emulator macht folgendes: Er nimmt einen Klang und gibt ihn wieder heraus. Zum Beispiel kann ich einen Ton von Waynes Saxophonspiel nehmen, und diese Note wird gesampelt, so heißt das, sie ist im Emulator gespeichert und ich kann mit diesem einen Ton von Waynes Saxophonspiel damit eine ganze Skala spielen. Aber sie klingt nicht nach Wayne, sie klingt anders, weil ich eine andere Persönlichkeit bin. Ich habe eine andere Seele als der Wayne, so wie wir spielen, klingt nichts gleich. Du kannst in den Emulator jeden Klang eingeben, ich habe verschiedene Sachen, ein Frenchhorn eines klassischen Spielers, ebenso Tympany, du kannst auch Geräusche von Autos oder einem Zug eingeben. Es ist eine Soundeffekt-Maschine."

„Was hast Du sonst noch für Apparaturen, hast Du ein Computer-Memory?"

„Nein, nichts, ich habe überhaupt keinen Computer."

„Es könnten sich für Dich in Zukunft durch einen Computer noch weitere Klangmöglichkeiten eröffnen."

„Ja, das wäre das Einzige, was mich noch interessiert. Aber ich will ja nicht etwas vorbereiten und dann auf die Bühne gehen, und mir da mehr oder weniger mein Studio mitbringen. Das ist ja dann kein Spielen mehr. Da könnte ich ja gleich vorbereitete Kassetten abspielen lassen."

„Du müßtest dann nicht mehr dazu sitzen."

„Ja, dann schicke ich mein Konzert herüber. Das ist ja dann bestimmt keine Mu-

sik mehr. Es wäre aber leichter für mich, denn es könnte nichts mehr zusammenbrechen. In Wien war es das einzige Mal, daß mir ein solches Fiasko passiert ist in 15 Jahren. Wir haben damals gar nicht gewußt, woran es wirklich lag. Doch das Zeug ist so lange in der Hitze gestanden, die Instrumente konnten das nicht aushalten. Hitze ist das Schlimmste. Zudem konnte ich zuvor keinen Soundcheck machen, da die Salomon Band gespielt hat. Es hat dann nichts funktioniert, ich mußte mich dafür entschuldigen. Auch bei Weather Report wäre es zuviel gewesen. Manchmal kann man so einiges ausbügeln, aber es ging ja überhaupt nichts mehr. Die Transistoren waren durchgebrannt, das ist, wie wenn man eine Kurzen hat."

„Leider hat die Presse es zumeist nicht richtig wahrgenommen, was mit Deinem Equipment geschehen ist und deshalb wurden die Vorurteile weiter verstärkt."

„Ich lasse mich von solchen Berichterstattungen überhaupt nicht beeinflussen. Ich bin mein ganzes Leben kritisiert worden, manchmal auch gelobt. Ich habe weder das Gute ernst genommen noch das Schlechte. Ich gehe meinen Weg und ich mache unbeirrt das, was ich mir vorgenommen habe. Wenn alles mit meinen Apparaturen funktioniert, ist das Resultat phänomenal, wenn es nicht funktioniert, kann ich auch nichts machen. Wenn das Auto von Nicki Lauda streikt, und kann er noch so gut fahren, dann ist's halt aus. So ist es nun mal im Leben. Die Kritiker, die das nicht verstehen, müssen sich sagen, wie blöde sie sind, wie voll von Vorurteilen. Es ist mir recht, daß mein Spiel als Solist zu den gegensätzlichsten Meinungen führt, das ist viel interessanter als eine einstimmige Reaktion."

„Du hast immer wieder für Diskussionsstoff gesorgt!"

„Ja und deshalb kommen auch die Leute zu meinen Auftritten, sie wollen sich selbst ein Bild davon machen, was ich tue, wie es klingt."

„Wie ist die Lage bei Weather Report? Verschlingen nicht die Tourneen mehr Geld als sie einbringen, verdient Ihr also nur an den Platten?"

„Die Tourneen verschlingen ungeheuer viel. Es ist ein Wahnsinn. Es sind manchmal schon 40 000 Dollar weg, bevor wir überhaupt die erste Note spielen. Bis wir die Musiker aus New York holen, die Hotels bezahlt sind, die Fahrmöglichkeiten finanziert sind. Die Musiker, die wir in unserer Band haben, sind die besten, die man in Amerika kriegt. Sie kosten viel Geld. Und wir sind immer solche Idealisten gewesen, sie auch zu verpflichten. Nun, ohne sie wären wir ja auch nicht, was wir sind. Aber finanziell war Weather Report immer schwierig. Die Kompositionen sind das, wovon ich lebe."

„Ihr wollt Weather Report aber trotz Eurer Alleingänge weiterhin aufrecht erhalten?"

Zawinul - der meistgefragte Solist der Welt

„Freilich, wenn man so viel reingesteckt hat an Zeit und persönlichen Opfern! Auch meine Familie mußte zurückstecken, viele, viele Male hatte ich keine Zeit auf Urlaub zu gehen, es war terminlich einfach nicht machbar, obwohl wir es uns hätten finanziell leisten können. Finanziell habe ich selbst zwar keine Schwierigkeiten, aber für das Talent, das die Voraussetzung für unsere Musik bildet, und für die viele Arbeit, die damit verbunden ist, sind wir bei Weather Report schlecht bezahlt.“ „Bis jetzt noch, es ist schwer abzuschätzen, was noch kommt.“

„Stimmt, ich habe auch überhaupt keine Angst vor der Zukunft. Ich weiß genau, was sich abspielen wird. In den nächsten zwei Jahren wird der Zawinul der meistgefragte Solist der Welt sein. Viele Firmen, wie etwa die Korg Company, treten auch als Sponsoren auf, sie machen viele neue elektronische Apparaturen, die fantastisch sind. Das sind nicht Dinge wie das Synclavier und all dieser teure Shit, ich brauche das nicht, ich habe Talent, ich brauche keine Apparatur, die 150 000 Dollar kostet. Ich spiele mit den leichteren Sachen, mit meinem Talent mache ich etwas daraus. Auch die Korg Company bietet jetzt phantastische Dinge an, ebenso die Chroma Company. Diesen Chroma, den ich habe, litt vor allem an den Hitzeschwierigkeiten, aber seit ich meinen neuen Ingenieur, Ralph Sealton, habe, werden wir das meistern. Ich wollte zunächst nicht nach Europa kommen, weil meine Apparate nicht 100prozentig sind, aber wenn ich im nächsten Jahr erneut hierher komme, wird alles total funktionieren. Als wir im letzten Sommer angefangen haben, wußten wir überhaupt nicht, wie es gehen würde. Wir sind jetzt vor allem deshalb auf Reisen, um herauszufinden, ob alles machbar ist, irgendwo muß man ja mal anfangen. Zuhause funktioniert alles, Tag für Tag. Doch wenn es transportiert wird, herumfliegt, jeden Tag aus- und eingepackt wird, dann erst erweist sich, was es taugt. Das ist auch bei den Ingenieuren so, ich habe Leute gehabt, die im Studio phantastisch waren, auf Tourneen haben sie versagt. Sie konnten nicht 30,40 Stunden aufbleiben und arbeiten. Aber in dem Geschäft mußst Du ein Soldat sein, das ist ein harter Beruf.“

„Es würde Dir nicht genügen, nur zu Hause zu spielen und alles auf Konserve, auf Platte vorzulegen, Du brauchst den Kontakt mit dem Publikum?“

„Ja, den brauche ich und genau so wie ich arbeite, verlange ich es auch von den anderen. Ich spiele allein zu jeder Zeit besser als das, was Miles gestern gemacht hat.“

Was ich mache ist weit besser als Miles

„Er selbst hat doch wunderschön gespielt ...“

„... er hat schön gespielt, aber er hat keine Band. Es ist eine Katastrophe, die können ja nicht spielen. Der Mike Stern, zugegeben, das ist ein guter Gitarrist. Bob Berg ist ein guter Saxophonspieler, aber der Rest, furchtbar. Und warum so viele Leute? Miles wollte, daß ich nach seinem Auftritt auf ihn warte, so daß wir noch ein bißchen miteinander ausgehen, doch ich mußte weg, ich habe mir den Auftritt ein paar Minuten angehört und es dann nicht mehr ausgehalten. Es war wirklich enttäuschend für mich. Ich kenne Miles, wir haben zusammen gespielt, er ist ein guter Freund von mir, aber diese Musik! Da ist ja nichts los, es ist überhaupt keine Musik! Wenn Du hörst, was ich mache, ist das gar kein Vergleich. Was die spielen ist automatisch. Für das brauchst du keine Musiker. Und auch was er gespielt hat im Vergleich zu dem, was er wirklich kann, war es auch nichts. Nicht zum Punkt! Ich weiß nicht, wie lange er gespielt hat, ich bin weggegangen ...“

„... fast zwei Stunden. Erzieht jetzt alles so theatralisch auf, wandert umher...“

„... das ist alles ein bißchen gewollt.“

„Er lenkt sich dabei selbst ab, vermag dabei weniger die Essenz aus sich herauszuschöpfen.“

„Ich meine auch, daß er übertreibt. Das ist ein bißchen zickig. Ich stehe auf Miles. Aber eines sage ich Dir: Die beste Kapelle, die es jemals gegeben hat, ist Weather Report. Wir haben in einem Stück mehr Musik gespielt, wie die Miles Band in 10 Tagen. Die haben ja keine Kompositionen, das sind ja alles nur Riffs, und es ist immer dasselbe, es ist zudem verstimmt, diese Scheißklaviere. Ich weiß nicht, warum er gleich zwei Keyboarder nimmt, ein guter oder zumindest ein halbguter täte es längst. Wir haben nie mehr als fünf Leute gehabt bei Weather Report.“

„Warum läßt Miles alles so laufen, ist er mit sich selbst zu sehr beschäftigt?“

„Miles war schon immer so, er hat die Leute immer mehr oder weniger so rennen lassen, wie sie wollten. Ich habe das nie gemacht. In meiner Band war ich der General. Einer muß der General sein.“

„Du bist ja auch für alles verantwortlich.“

„Genau. Das ist meine Musik. Ich will, daß meine Musik auch gespielt wird, wie sie von mir vorgesehen wird.“

„Die Miles Band hatte eine gute Groove, das Publikum bewegte sich danach stark.“

„Ich konnte nicht einmal die Groove fühlen. Sie war okay für eine kleine Weile, aber was dann? Und dieser Michael Jackson Song, das war ja nicht auszuhalten. Wenn Du populäre Musik spielst, mit Pop-Musikern arbeitest, dann spielen die die

Pop Musik auch mit einem gewissen Gefühl, die glauben daran, ich weiß aber nicht, was die Miles Leute fühlen. Die letzte Band, die Miles hatte, die mit John Scofield und Bill Evans, war gut, trotzdem war das, was sie spielte, manches Mal immens langweilig für mich. Vom kompositorischen Aspekt langweilig. In einem Weather Report Stück spielt sich 10mal so viel ab, ohne daß es übertrieben ist.“

„Miles kann von seinem Image leben, deshalb läßt er auch das andere so ziemlich schleifen. Er ist der Prinz mit der magischen Ausstrahlung ...“

„... er hat eine 180gradige Veränderung durchgemacht. Denn in den alten Tagen hat er überhaupt vom Publikum keine Notiz genommen. Jetzt geht er herum fast wie Liberace. Ich habe ihn so wie gestern noch nie erlebt. Merkwürdig. Er hat schön gespielt, speziell diese langsamen Sachen, der kleine Blues, das war schön. Er kann ja spielen, hat einen schönen Ton.“

„So wehmütig. Er selbst hat sich im Grunde genommen gar nicht verändert, nur das Drumherum ist anders, die Dekoration.“

„Die Dekoration - viel Lärm um nichts!“

Wayne Shorter, der Kontrapunkt

„Wie siehst Du die Entwicklung von Wayne Shorter? Er spielt immer sparsamer, kristallisiert er dadurch seine Aussage stärker heraus?“

„Ich stehe auf Wayne, das ist mein Kontrapunkt. Er ist sehr introvertiert, ich bin extrovertiert. Zusammen sind wir ein einmaliges Team. Wir harmonieren immer. Wir spielen und es geht. Ich habe Wayne mit der neuen Gruppe noch nicht live gehört.“

„Warum geht jetzt jeder von Euch seiner Wege? Willst Du Deine Alleingänge jetzt erst einmal konsequent ausleben und danach in Weather Report wieder neue Ideen einbringen?“

„Nein, nicht so sehr das, ich wollte vielmehr schon seit langer Zeit einmal alleine arbeiten. Auch Wayne wollte sich selbstständig machen, er war immer in meiner Band, in Weather Report, das ist ja unsere Band, aber er war immer eine Sideman, kein Coleader.“

„Weather Report ist Deine Konzeption?“

„Ja, aber jetzt ist Wayne selbst Leader. Die Stücke, die er auf seiner Platte aufgenommen hat, sind Stücke, die ich nicht aufnehmen wollte mit Weather Report, die ich verworfen hatte.“

„Warum hast Du abgelehnt diese Stücke mit Weather Report aufzunehmen? Waren sie ungeeignet?“

„Sie entsprachen nicht dem Konzept einer Weather Report Platte. Die Musik war mir zu arrangiert, zu ausgetüftelt. Er hat sich viel Zeit dazu genommen, er ist ja kein spontaner, kein leidenschaftlicher Mensch, was seine Schreiberei anbetrifft.“

Wenn es darum geht, zu spielen, ist er fantastisch. Oft nahm ich bis zu drei Stücke von Wayne und machte eines daraus. Wayne hat Vertrauen zu mir, er weiß, ich werde ihn nie ausnützen. Er gibt mir seine Musik und sagt zu mir: ‚Mach damit, was Du willst.‘ Ich richte es dann irgendwie so ein, daß wir es spielen können. Ich hoffte, daß Wayne mehr auf seiner Platte macht, er ist ja der Bandleader, daß er weniger sparsam ist als bei Weather Report. Das war ja auch eines unserer Kennzeichen. Die Leute erwarten jetzt mehr von Wayne und ich habe geglaubt, er geht mehr aus sich heraus. Er hat in unserer Band immer total immens gespielt."

„Aber sparsam und immer noch sparsamer."

„Wir spielen ja beide ein bißchen sparsam. Wir können unsere Instrumente so gut spielen wie - ich kenne überhaupt keinen, der besser spielt, technisch gesehen, es ist jedoch nicht nötig, alles zu spielen, was man kann und weiß. Ich habe gehofft, daß Wayne mit einer Bandleader-Konzeption herauskommt."

„Er wirkt in seinem Spiel immer so distan-

ziert. Wo läßt er seine leidenschaftlichen Gefühle heraus?"

„Das weiß ich nicht, es ist komisch, Wayne und ich sind Freunde, seit ich in Amerika lebe, schon nach kurzer Zeit habe ich ihn in Amerika getroffen. Ich habe ihn in die Maynard Ferguson Band gebracht und er ist dann später mit Art Blakey gereist, ich bin zu Dinah Washington gegangen, als wir dann mit Miles ‚In a silent way‘ aufgenommen haben, waren wir wieder zusammen. Und trotzdem kenne ich Wayne eigentlich nicht. Ich kenne nur seine Musik. Er ist so distanziert. Ich will bestimmt nichts Schlechtes über ihn sagen, ich will nur seine Persönlichkeit erklären. Er ist ein sehr religiöser Mensch und er bleibt fast immer in seinem Zimmer, man muß ihn mit Gewalt herausreißen, wenn man etwas unternehmen möchte. Er zieht sich total zurück. Wenn wir zuhause sind, dann sprechen wir manchmal drei, vier Monate nicht miteinander. Es gibt auch nichts zu sagen. Sachen, die mich im Leben interessieren, kümmern ihn nicht, und die Religion interessiert mich nicht."

„Hast Du Deine eigenen Maßstäbe in Dir?"

„Ja. Ich interessiere mich beispielsweise sehr für Sport, Wayne liest dafür Tag und Nacht. Ich habe auch vor Jahren viel gelesen, philosophische Werke, Schopenhauer, Nietzsche, Spinoza, aber das liest er nicht, sondern Science Fiction, alles was unrealistisch ist. Ich möchte nochmals betonen, daß diese Anmerkungen nicht falsch verstanden werden, ich möchte nichts Schlechtes über ihn sagen, aber das ist seine Persönlichkeit. Und ich glaube, daß sich die auch in seiner Musik niederschlägt, eine gewisse Träumeri ..."

... sein Spiel wirkt distanziert, ent-rückt ..."

... komisch, es ist eine Kristallisierung in einer oberflächlichen Weise, meiner Meinung nach. Damit meine ich nicht, daß es keinen Tiefgang haben kann, aber die nonchalante Weise überwiegt. Sein Spiel wirkt auch geheimnisvoll. Er ist ein phantastischer Balladenspieler, auch Bluespieler. Mein Favorit unter allen Musikern. Auch mehr als Cannonball Adderley oder Miles oder alle Musiker, mit denen ich gespielt habe."

Joe, der Weltmeister

„Adderley war ja ein Vollblutmusiker. Hast Du durch das Zusammenspiel mit ihm vom Feeling her eine weitere Dimension gewonnen?"

„Oh freilich. Aber es war so, daß es schon in mir steckte. Als ich in die USA kam, da wollte mich Dinah Washington aus diesem Grund. Obwohl es damals noch die Segregation im Süden gab und sie sich mit mir Probleme einhandelte, sagte sie: das ist der Spieler, den ich brauche. Ich löste ja Wynton Kelly bei Dinah ab. Miles war auch ein großer Dinah Washington Freak, er ist wirklich auf ihr gestanden. Blues habe ich immer spielen können! Dinah konnte auch Klavier spielen, eine phantastische Frau, ein Naturtalent mit einem einmaligen Feeling. Wir haben uns verstanden, sensationell gut. Sie hatte auch das absolute Gehör. Als wir zusammen arbeiteten, hat sie immer das gemacht, was ihr gerade eingefallen ist und ich bin sofort darauf eingegangen. Wir haben 21 Monate zusammen gespielt, dann bin ich ein bißchen müde geworden von dem Begleiten."

„Du wolltest Deine Musik spielen?"

„Ja, ich bin ja nicht nach Amerika gekommen, um zu begleiten. Nachdem ich von Dinah wegging, habe ich zunächst einen Monat mit Harry ‚Sweets‘ Edison und Joe Williams gearbeitet. Joe hatte sich gerade von Count Basie getrennt. Dann ging ich nach New York zurück und in dem Moment, in dem ich meine Wohnungstüre aufschließe, schellt das Telefon. Es war Cannonball, der mir sagte, daß er mich gerne in seiner Band hätte. Und darauf



Phantastischer Balladenspieler, auch Bluesspieler, Favorit von Joe Zawinul: Wayne Shorter
Foto: Jörgen Bo

gehörte ich 9 1/2 Jahre zur Adderley Gruppe."

„Was war Cannonball für eine Persönlichkeit? Hatte er nicht zwei Seiten, eine erdige und eine intellektuelle?"

„Für mich war Cannonball einer der gescheitesten Menschen, die ich jemals getroffen habe in meinem Leben. Er wußte alles über den österreichischen Kongreß, über Metternich, ich habe das zunächst für unmöglich gehalten. Wir haben viel geredet auf unseren Fahrten, in den alten Tagen war's ja schlecht mit dem Geld. Wir haben geschuftet, doch für sehr wenig Geld. Wir sind überall hingefahren, denn wir konnten uns das Fliegen nicht leisten. Wie ich dann angefangen habe zu schreiben, ist alles nach und nach anders geworden. Die Band erlebte einen immensen Aufschwung, dann ist es uns wirklich gut gegangen, wir haben alle gut verdient."

„Weißt Du, wieviele Exemplare von der Platte ‚Mercy, mercy, mercy‘ verkauft wurden?"

„Millionen. Nicht nur von Cannonball, sondern auch von den Versionen der anderen."

„Woher hattest Du diese schwarze Groove, warst Du in schwarzen Kirchen?"

„Die habe ich immer irgendwie in mir gehabt. Ich war ein guter Boogie-Spieler als ich angefangen habe. Ich kann heute noch einen Shuffle-Beat spielen wie niemand. Ich bin Weltmeister, wenn es um einen Shuffle-Beat geht. Den kann niemand besser spielen, kein Schwarzer und kein Weißer. Der Miles kann das auch, er hat wirklich eine Shuffle-Beat-Groove, ist unschlagbar. Mit Cannonball haben wir gute Geschäfte gehabt, er hat alles gewußt, er hatte ja auch Anatomie studiert, war Professor an einem College in Florida, dann auch an einer Universität. Er unterrichtete Soziologie, Musik und ein weiteres Fach. Er war ein immens gescheiter Mensch. Wir redeten über die Probleme der Menschen in Südafrika, über alles mögliche. Wie er sich auch darauf verstand, als MC die Band zu verkaufen, das war toll. Ich habe mit ihm 9 1/2 Jahre gespielt und ich muß Dir eines sagen: Ich habe in all dieser Zeit keinen einzigen Fehler von ihm gehört. Und wir haben manchmal unheimlich schnelle Tempi gespielt. Es ist mir unfasslich, daß mit seinem Tod auch seine Musik aufgehört hat zu bestehen. Jetzt kommen Musiker wieder darauf zurück. 1967 habe ich Stücke geschrieben wie ‚74 miles away‘ und wir haben sie moderner gespielt als damals Miles spielte und diese ganzen Avantgardisten, doch die Leute haben die Musik Adderleys mit seinem Tod vergessen."

„Sein Bruder Nat hat nun leider nicht das Format, diese Musik weiterzuführen."

„Nein, Cannon war einmalig, auch als Mensch. Und er war so lustig, was haben wir gelacht. Wir mußten manchmal aufhö-

ren zu fahren und aussteigen, so bogen wir uns vor Lachen."

„Gab es auch Zeiten in Amerika, wo es Dir wirklich dreckig ging?"

„Und ob. Aber nicht schlechter als unter den Verhältnissen, unter denen ich aufgewachsen bin. Ich wurde auf dem Land groß, wir hatten nichts zu essen, ich habe als Junge den ganzen Tag auf dem Feld gearbeitet für ein Schmalzbrot."

Alles geschah im Birdland

„War Dein Vater Bauer?"

„Er war Arbeiter, er arbeitete an den Gasrohren bei den Wiener Gaswerken. Meine Mutter war Bauerstochter und ich habe viel Zeit auf einem kleinen Selbstversorgungsbauernhof verbracht, da gab es eine Kuh, zwei Schweine, 15 Hühner, ein paar Gänse und Hasen."

„Wie bist Du überhaupt zum Jazz gekommen?"

„Ich bekam ein Stipendium am Wiener Konservatorium und ging 1944 nach Janitz, in die deutsche Tschechoslowakei. Dort traf ich mit einem Klarinetten zusammen, dessen Vater aus den USA Platten mitbrachte: von Art Tatum und ähnlichen Meistern, das hat mich umgehauen. Jazz habe ich gesagt - Jazz - als ich das Wort zum ersten Mal gesehen habe und ich habe es gleich irgendwie mit meinem Namen in Verbindung gebracht. Josef Zawinul, da steckt der Jazz drin, ich habe



Illustration von Cannonball Adderley: Rudolf Zeller

das als Bub gespürt, daß das mein Schicksal wird. Ich habe dann im Radio Jazz gehört, ich hatte so ein schmales, selbstgebasteltes Radio, das fast nur krachte, aber aus dem was da sonst so herauskam, da stand ich immens darauf. Dann fing ich an George Shearing zu hören, darauf kamen die Filme heraus mit Glenn Miller, Tommy Dorsey und Benny Goodman und schließlich ‚Stormy Weather‘. Ich habe ‚Stormy Weather‘ vierundzwanzigmal gesehen, der Film hat mein Leben verändert. Ich habe ihn in mich aufgesogen, wie die Schwarzen sich darin bewegten, die schönen schwarzen Frauen..."

„Du bist mit einer Schwarzen verheiratet?"

„Ja, schon 25 Jahre und für mich ist jeder Tag Weihnachten. Es ist eine ideale Verbindung. Ich habe diese Frau getroffen, als sie 20 Jahre alt war, sie war die erste schwarze Playboy-Bunny. Hübsch! Wir lernten uns im ‚Birdland‘ kennen. Das ‚Birdland‘ brachte mir überhaupt Glück. Nicht nur mein Stück ‚Birdland‘, alles, was passiert ist, das geschah für mich im ‚Birdland‘. Das ist komisch. Ich werde eines Tages einmal ein Buch über mein Leben in Amerika schreiben, übers ‚Birdland‘, auch meine Erlebnisse mit der Segregation. Nachdem ich mit Dinah Washington die erste Platte machte, es war ‚What a difference a day makes‘ und wurde ein gigantischer Hit, sind wir nach Texas gereist und sollten in einem schwarzen Club in einem kleinen Ort auftreten, in dem es nur Dreckstraßen gab, so wie zuhause, wo ich aufgewachsen bin. Das Lokal war bei unserer Ankunft schon übervoll, alles Schwarze. Doch der Sheriff war eine weiße Frau. Als es Zeit war für die Show und ich auf die Bühne gehen wollte, stellte sie sich mir in den Weg und sagte: ‚Where are you going boy?‘ Ich sagte: ‚I’m going up there and play.‘ Sie entgegnete: ‚You’re not gonna play here.‘ Da schaltete sich Dinah ein und sagte: ‚Wenn er nicht spielen darf, dann singe ich nicht.‘ Und sie setzte sich demonstrativ wieder hin. Es dauerte eine halbe Stunde, eine dreiviertel Stunde. Das Publikum wurde immer unruhiger, die Leute tranken viel, wurden aggressiv und es fingen Schlägereien an. Der Clubbesitzer, ein Schwarzer, bat Dinah auf den Knien um Gottes willen zu singen. Wir wußten, daß es böse ausgehen würde, retteten uns hinten durchs Fenster auf die Straße hinaus und der Club wurde dann total zertrümmert."

„Wann war das?"

„Im Sommer 1959. Auch mit Cannon spielte ich viel in den Südstaaten, auch da gab es immer wieder Probleme mit der Segregation. Diese Gegend heißt ja der ‚chittlin circuit‘, das ist der Distrikt der armen Leute, die Innereien essen, den Kuttelfleck. Ich habe 1000 Geschichten auf Lager, wir könnten dasitzen bis morgen früh..."

Die Anatomie des swing

Carlo Bohländer braucht man nicht vorzustellen. Er ist der große alte Mann der Frankfurter Jazzszene. Sein Jazz-Führer ist nach wie vor ein oft konsultiertes Standardwerk. Der heute 66jährige Musiker und Theoretiker ist so vital, energiegeladent und engagiert wie eh und je. Jetzt ist er an den letzten Korrekturen für sein neues Buch mit dem Titel „Die Anatomie des swing - das Phänomen, das den Rhythmus der Neuen Welt prägt in Theorie und Praxis“. Nicht ohne berechtigten Stolz nennt es Bohländer ein Lebenswerk, sein Hauptwerk. Seit mehr als zwanzig Jahren hat er sich mit dem Thema herumgeschlagen und auseinandergesetzt. Er weiß, worüber er schreibt.

„Die Anatomie des swing“ wird demnächst bei JAS Publikationen, Eschborner Landstr. 14, 6000 Frankfurt 90, erscheinen. Die nachfolgend abgedruckten Auszüge, die Vorbemerkung Albert Mangelsdorffs und Bohländers Einleitung stellen den Inhalt des Buches vor.

... nur so kann unzutreffenden Meinungen und Darstellungen der Boden entzogen und kenntlich gemacht werden, was unwissentlich viele schon immer unter „swing“ verstanden haben..

Vorbemerkungen von Albert Mangelsdorff

Die Würdigung eines Buches in einem Vorwort oder einer Vorbemerkung hat in den Augen vieler den Beigeschmack der kommerziellen Werbung. Darüber hinaus gerät der Verfasser einer solchen Laudatio allzuleicht in den Verdacht der Kumpagnei, wenn seine Beziehung zu dem Autor eine kollegiale und sogar freundschaftliche ist.

Beides, Beigeschmack und Verdacht, werden jedoch rasch verfliegen bei der Lektüre dieses allerersten und in seiner vielfältigen Originalität beispiellosen Buches über den swing.

Es enthält eine Fülle sehr verständlich dargelegter Fakten, vor allem über den Jazz, die auch für den Praktiker - den Improvisator, Komponisten und Arrangeur - von großem Nutzen sein können.

Nirgends wird der Rhythmus des Prämodernen und Modernen Jazz, des Rock und der lateinamerikanischen Musik so überzeugend dargestellt wie in diesem Buch, wird die vereinfachend gemeinte Ansicht eines Jazzkritikers, wonach Louis Armstrongs Auffassung vom Jazzrhythmus auf der Viertelnote und diejenige Charlie

Parkers auf der Achtelnote basiere, swingtechnisch begründet.

Ein solches geniales Werk konnte nur von jemandem geschaffen werden, der seine praktische Erfahrung aus einer die wesentlichen rhythmischen Zusammenhänge erkennenden und in ein nahtloses System bringenden Perspektive sieht und sich dabei auf ein untrügliches Gefühl für den swing verlassen kann - wie mein Kollege und Lehrer Carlo, der seit 1937 dem Jazz beruflich verbunden ist, und mit dessen rhythmischer Konzeption ich mich uneingeschränkt identifiziere.

Daß vor allem, was ich bisher über die blue notes gelesen habe, die Ausführungen im Anhang mit weitem Abstand das Einleuchtendste sind, sei am Rande vermerkt. In Zukunft kann niemand mehr von swing und blue notes reden, ohne sich mit diesem Buch auseinandergesetzt zu haben.

Einleitung

Seit der swing mit dem beat des Ragtime aufkam, ist er zum Inbegriff und Spiritus rector einer Reihe rhythmisch faszinierender Musikstile geworden. (Anm.: „Um Verwechslungen zu vermeiden, gibt uns die deutsche Sprache die Möglichkeit, das Element swing ... klein zu schreiben, während, der Stil Swing am besten groß geschrieben wird.“ Dieser von J. E. Berendt vorgeschlagenen Verfahrensweise schließen wir uns an.) Seine Bedeutsamkeit für alle, die in ihm das Non-plus-ultra des beat sehen, ist nirgends besser formuliert als im Titel der Duke Ellington-Komposition „It don't mean a thing if it ain't got that swing“. Ebenso hat die Verwendung von swing, als Synonym für den Jazz einer ganzen Ära, gezeigt, welchen Rang dieses Element einnimmt in einer Musik, die von den nordamerikanischen Schwarzen geschaffen wurde. Einen frühen Hinweis auf die begriffliche Existenz und die Wichtigkeit des swing als rhythmische Qualität, finden wir im Text von Scott Joplin's Ragtime-Übungen aus dem Jahre 1908: „Play slowly until you catch the swing.“ Nach der Darstellung im Jazz-Lexikon von Robert S. Gold, läßt sich der Begriff „swing“, als musikalische Eigenschaft, sogar bis zum Jahre 1888 zurückverfolgen.

Seit es swing gibt, hat er auch immer wieder die Frage nach seinem Wesen aufgeworfen, dabei Fehldeutungen hingenommen und die Schwierigkeit seiner technischen Definition gezeigt. Der Gedanke einer Übernahme des swing aus afrikanischer Musik, der doch so naheliegend wäre, wurde nie ernstlich in Betracht gezogen, weil man weiß, daß es in Afrika keinen dort entstandenen swing gibt. „Gewiß hängt swing mit dem afrikanischen Rhythmusgefühl zusammen. Aber trotzdem - Marshall W. Stearns hat darauf hingewiesen - gibt es in Afrika keinen

swing. Swing entstand, wo afrikanisches Rhythmusgefühl auf das gleichmäßige Takt-Metrum der europäischen Musik angewandt wurde.“ (J. E. Berendt)

Als dann gegen Ende der 40er Jahre in einem deutschsprachigen Jazzbuch zu lesen war, der swing ginge aus einer „Konfliktbildung zwischen dem Fundamental- und dem Melodierhythmus“ hervor, schlossen sich viele dieser Hypothese an. Auch Alfons M. Dauer. Er gab der „Konfliktbildung“ den neuen Namen „off-beat“. Darunter versteht er einen Melodierhythmus, dessen „Akzente (mehr oder weniger unregelmäßig) zwischen diejenigen des Grundschlages fallen, der als ihr rhythmischer Bezugsort dient.“ Hierauf kommen wir ausführlicher im Kapitel „Swing und Interpretation“ zurück.

Diese Theorien standen aber so sehr im Widerspruch zu meinen eigenen Jazz Erfahrungen und denen meiner Kollegen, daß ich mich zur Kritik herausgefordert fühlte. Denn wir erlebten swing, das entscheidende Kriterium für die Jazzmäßigkeit unseres Musizierens, nicht als eine Verschiebung des Melodierhythmus gegen den beat.

Diese Verschiebung ist eine alte Spielkunst, jener ähnlich, die als „tempo rubato“ schon Chopin und andere pflegten. Sie bestand darin, daß die Melodiestimme des Klavierspiels sich durch geringfügige Voraussetzungen oder Verzögerungen von der Begleitstimme bis zu einem gewissen Grade unabhängig hielt, daß die rechte Hand des Pianisten also seiner linken vorauselte oder nachlief. Als „swing“ wäre diese Spielweise unmöglich zu identifizieren. Im Sinne der Konflikt- bzw. Verschiebungstheorie müßte man von „swing“ selbst dann sprechen, wenn ein Tanzmusiker (um es einmal überspitzt zu formulieren) unfreiwillig, etwa aus Gründen mangelnder Technik oder mangelnder Routine im Notenlesen, einzelne Melodietöne oder Tongruppen verzögerte. Das wäre offensichtlich absurd. Die Konflikttheorie ist also für das Verständnis des swing nicht ausreichend. Wir Jazzmusiker hingegen erlebten swing als einen, zwei oder drei andersgeartete Spannungsprozesse. Hierauf kommen wir vor allem bei der eingehenden Behandlung der drei Formen des swing zurück.

Der meines Erachtens auffälligste Spannungsprozeß, durch den der swing sich uns mitteilte, resultiert aus dem Gewicht der 2. und 4. Zählzeit des damals im Jazz allein herrschenden 4/4-Taktes. Es ist ein Gewicht eigentümlicher Art, im Vergleich zu dem qualitativ unterschiedlichen Gewicht, das die 1. und 3. Zählzeit nach wie vor behaupten. Die Realisierung dieses eigentümlichen Gewichts durch regelmäßige Akzente im Fundamentalrhythmus wurde zwar wahrgenommen. Sie ist aber von den einschlägigen Jazztheorien merkwürdigerweise nicht in ihrer vollen

Tragweite erkannt worden. Daß dieses Gewicht ebenso durch spontane Reaktionen von Zuhörern zum Ausdruck kam - vor allem in den schwarz-amerikanischen Clubs, in denen wir damals häufig spielten - bestätigte die Allgemeingültigkeit unserer swing-Erfahrung. Es offenbarte aber auch den Unterschied zwischen denjenigen, die eine echte Beziehung zum swing hatten und denen, die sich eine solche Beziehung nur einbildeten und dann, statt bei 2 und 4, auf 1 und 3 in die Hände klatschten.

Derart gegensätzliche Erfahrungen zur sogenannten „Konflikttheorie“ allein weisen schon auf die Notwendigkeit einer sachlichen Auseinandersetzung mit dem swing hin. Denn nur so kann unzutreffenden Meinungen und Darstellungen der Boden entzogen und das kenntlich gemacht werden, was viele unwissentlich schon immer unter „swing“ verstanden haben - und das ist mehr als nur die Betonung der 2. und 4. Zählzeit.

Hinzukommen, wie bereits angedeutet, zwei weitere Spannungsprozesse. Jeder von ihnen spielt sich auf der ihm eigenen metrischen Ebene ab: nämlich einerseits auf der (den Zähl- bzw. Viertelzeiten) übergeordneten Ebene der Halbezeiten, und andererseits auf der untergeordneten Ebene der Achtelzeiten. Letzterer Spannungsprozeß erfolgt nur im Modernen Jazz (seit dem Bebop). Mögliche Bedenken gegen diese Feststellung sollen später in ausführlichen Darlegungen zerstreut werden. Was aber diese Spannungsprozesse als swing erst möglich macht, ist das rhythmische Erleben eines mehrschichtigen Grundzeitmaßes - ist, mit anderen Worten, das Multibeat-Gefühl. Wir wissen, daß der swingende Jazz uns ein intensiveres Zeiterlebnis vermittelt als die europäische Musik, daß dem Jazz ein anderes Zeitmaß zugrunde liegt, als es sein europäischer Takt vorgibt.

Meine Darstellung des swing erfolgt im Zusammenhang eines vollständigen, alle wesentlichen Komponenten umfassenden Systems. Hierzu zählen die Melodiebildung mit den ihr eigenen Akzenten: Tonlänge-, Einsetz-, Tonhöhe-, Konsonanz- und Synkopierungsakzent. Ebenso die Harmonie, der Begleitrhythmus und, vor allem, die Interpretation, der Vortrag. Wie diese Komponenten in den verschiedenen Jazzstilen und im Rock verwendet werden, ist in die Darstellung mit einbezogen. Auf diese Weise wird eine umfassende Definition des swing vermittelt. Dazu wird versucht, die auf der Melodiebildung und dem Begleitrhythmus beruhenden Unterschiede der Jazzstile und des Rock an ihrem Verhältnis zum swing zu verdeutlichen und damit zu zeigen, daß die Geschichte der Jazzstile auch eine Geschichte der unterschiedlichen Verwirklichung von swing ist.

Die Elemente des swing

Swing wurde mit dem Ragtime bzw. Jazz ins Leben gerufen. Eine der erstaunlichsten Erscheinungen an diesem Jazz ist, daß er aus der bloßen Verklanglichung seines beat hervorgehen kann. Mit anderen Worten: Jazz kann von der bloßen Aufeinanderfolge von geeigneten Viertelnoten leben. Das kann schon ein einzelner solospielender Baß eindeutig demonstrieren ...

Dieser simpelsten „Offenbarung“ des Jazz, ohne jegliches „Zubehör“, können wir entnehmen, daß der Jazz-beat eine Eigenschaft besitzen muß, die er mit keiner anderen Musik teilt. Denn es gibt keine andere Musik außer Jazz, die einzig und allein an der Verklanglichung ihrer Zählzeiten - an der Wiedergabe ihres beat - zu erkennen ist. Diese Eigenschaft des Jazz-beat heißt swing. Wie sehr aber der swing eine Eigenschaft dieses beat ist, kann auch daraus geschlossen werden, daß der Begriff „beat“ als Synonym für swing Verwendung findet.

Eine interpretatorische Voraussetzung der swing-Eigenschaft dieses beat ist, daß die Viertelnoten von einem Jazz-Bassisten gespielt werden. Der allein mit klassischer Musik vertraute Spieler besitzt nicht das Gefühl des Jazzmusikers, aus dem heraus es ihm gelänge, das timing (die Temporegulierung) seines Vortrags über einen längeren Zeitraum hinweg swing-gemäß durchzuhalten. Und dieses timing besteht, bei in der Regel striktem, metronomischen Einhalten des Tempos, aus fast unmerklichen, kompensierten Schwankungen. (Wir kommen im Kapitel „Swing und Interpretation“ darauf zurück.) Fazit: Rhythmus, wie er uns in der Vielfalt unterschiedlich langer Notenwerte und ihrer musikalischen Gestaltung begegnet, ist für die Begriffsbestimmung von swing unerheblich. Geht man der Frage, was swing ist, weiter nach, so gibt schon das bloße Wort einen bedeutsamen Hinweis. Swing ist ein Begriff, der von einfachen Menschen in die Musik eingeführt wurde, die in das Wort nichts hineingeheimnisten, die mit swing nichts anderes meinten, als es seinem ureigenen Sinn nach bedeutet. Laut Wörterbuch heißt „swing“ schwingen, baumeln, schaukeln, und „swing“ als Hauptwort heißt Schwingung, Pendelschwingung. Daraus wird deutlich, daß es sich bei swing um etwas regelmäßig Abwechselndes handeln muß. Was ist aber das regelmäßig Abwechselnde, das die schwarzen Musiker bei einem konstanten Tempo ihrer Musik zu empfinden begannen und dann so zutreffend „swing“ nannten? Es ist, mit anderen Worten, ein „subjektives“ Leicht-, Schwer- bzw. tension-release-Gefühl.

Jazz aktuell

Anglo-Polish-Jazz-Workshop beim

SWF-New-Jazz-Meeting

Ein Blondschoopf mit zartem Flaum am energischen Kinn bläst ein lyrisch zartes und melodisches Thema auf dem Sopransaxophon, Iain Ballamy von den britischen Inseln improvisiert über die Takte von „Bracondale“ - eines Songs, den sein Freund Django Bates auf dem Tenor-Flügelhorn anstimmte und der in Klängen jene farnbewachsenen mittelenglischen Hügel beschreibt, auf denen das ebenfalls farnumwucherte Haus des Komponisten Bates steht. Die jungen Romantiker aus dem United Kingdom legen eine feinfühlig-Seele bloß, die zugleich wild und unbändig sein kann. Neben zarten Lyrismen gibt es eruptive Expressivität in dieser Generation von ausschließlich Zwanzigjährigen. Ken Stubbs beweist dies etwa mit einem freien, ekstatischen Altsaxophonsolo in seiner Komposition „Journeyers to the east“, in dem auch Django Bates ein gewaltig-gewaltsames Piano-Solo anstimmt - und in dem andererseits sich der polnische Trompeter Robert Majewski zu einer wundervoll klaren und relaxten Improvisation aufschwingt.

Treffend gibt das Abschlusskonzert im Mainzer Kurfürstlichen Schloß die Tendenz des diesjährigen SWF-New-Jazz-Meetings wieder: es beginnt mit der „All British Group“ dieses „Anglo-Polish-Jazz-Workshops“ und Mick Hutton's „L'Etoile“ eher kammermusikalisch: eine choralartige Intro im mehrstimmigen Blärsersatz, einem klaren und durchdringenden Sopransaxophon von Ken Stubbs, dem beseelten und sonoren Tenorsaxophon Iain Ballamys sowie dem dann rhythmisch treibend einsteigenden Steel-Drum-Solo von Anniese Hadeed über dem Klangteppich, den die Bläser noch immer ausbreiten. Ein klassisch impressionistisches Piano-Solo leitet auch die Vorstellung der polnischen Gruppe ein; Majewskis Komposition „Kara“, in deren Verlauf die Band in der Big Band wunderbar zu swingen vermag.

Doch neben solchen romantischen Arrangements, neben folkloristischen und kinderliedhaft-einfachen Themen - wie dem „Christmas Carol“ von Karol Szymanowski oder Kowalskis „Calypso for Sonny“ (Rollins) - stehen auch freie und explosive Stücke, kollektive und ausufernde Improvisationen sowie musikalische Happenings.

Vital, voller Spielfreude und überschäumender Lebenslust präsentiert sich die zwölfköpfige Band der Twens aus Großbritannien und Polen mit Iain Ballamys „Albert“, das dem vor genau 15 Jahren verstorbenen Albert Ayler gewidmet war.

Am ehesten aber können die Zuschauer beim Workshop in den Baden-Badener Studios und beim Mainzer Abschlusskonzert nachvollziehen, wie unbändige Spiel-laune die musikalische Reife zu ersetzen vermag, als die Jung-Jazzler in Bates „A gift from Trigwells planet“ beim freien Kollektiv eine Art Urexplosion des Kosmos in Klänge und Klangfetzen umsetzen. Aus dem Thema entwickelt sich ein pulsierendes Chaos, in dem die zwölf Instrumentalisten sich gegenseitig provozieren, in sich selbst versenken, auseinanderreiben und

schließlich von Bates wieder zusammengeführt werden, als ein solches Unterfangen schon fast aussichtslos zu sein scheint. Inzwischen flogen Teile des Percussionsinstrumentariums durch die Luft, schlabberten losgedrehte Baßsaiten, glucksten und rauschten Synthesizer-Brocken und depperten Schlagzeuge. Das diesjährige New Jazz Meeting des Südwestfunks deckt die gesamte Bandbreite des zeitgenössischen Jazz ab - von der Romantik über den schon klassischen Bebop bis zum freien Spiel.



Ken Stubbs, Iain Ballamy, Robert Majewski



Oleskiewicz-Zawodki-Niedziela-Ballamy

Fotos: Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Noch nie waren so junge Musiker beim fast zwei Jahrzehnte alten und traditionsreichen Jazz-Treffen in den Baden-Badener Studios wie heuer. Sie alle haben das Licht dieser Welt erblickt, als die meisten ihrer Vorbilder bereits im Zenit ihres Könnens standen. Es ist eine ganz neue Generation, die hier fünf Tage lang zusammengeführt wird.

So bleiben Probleme nicht aus, die bei früheren Treffen durch das Können ausgereifter Musiker sowie die Routine langjähriger Bühnenerfahrung vermieden werden konnten. Probleme, die sich vor allem einstellten, weil je sechs Musiker zweier unterschiedlicher Kulturen - wenn auch im gemeinsamen Anliegen und mit einer verbindenden Jazzmusik - aufeinandertreffen. Jörn Schipper, der Schlagzeuger aus Gabriele Haslers Gruppe Foolish Heart, charakterisiert dieses New-Jazz-Meeting wohl am treffendsten: die Musik der Briten sei von der Straße geprägt: vital, sich behauptend und durchsetzend. Und diese Gefühle werden ebenso wie die Sehnsucht nach der Geborgenheit der Romantik ohne Scheu offen zur Schau getragen.

Die Polen indessen können die Ernsthaftigkeit der Schulung an der Musikakademie Katowice sowie die damit verbundene intellektuelle Bewältigung des Jazz nicht leugnen. Ein Glück, daß da der Archetyp der polnischen Seele immer wieder den Ausbruch aus der Kontrolliertheit schafft.

„Betelgeuse“ soll als ein Beispiel stehen: eine Komposition des polnischen Pianisten Wojciech Niedziela. Es ist ein äußerst schwieriges, konzertant angelegtes Stück mit komplizierten Strukturen, vertrackten Rhythmen und Verschachtelungen. „We are here to play and enjoy“ protestiert der britische Bassist Mick Hutton. „Nicht, um hart zu arbeiten.“ Doch dann nimmt er die Herausforderung an - jene Provokation, die in früheren Workshops immer wieder bewußt herbeigeführt worden ist.

Die fünf Tage in Baden-Baden und das Konzert in Mainz belegen, zu welchem handwerklichem Können und künstlerischer Überzeugungskraft die Twens der Jazzmusik bereits fähig sind. Gewiß ist aus dem diesjährigen Treffen kein Impuls zu erwarten, wie aus den zurückliegenden Meetings, die oft Meilensteine setzten. Das Globe Unity Orchestra ist dabei entstanden, Don Cherry's World-Music erhielt hier Anstöße, der Vocal Summit hat Weltgeltung erlangt. Aber auch der String- oder der Clarinet-Summit bleiben nicht ohne Folgen.

Ganz ohne Streß der Produktion kreativ tätig sein zu können, war vor fast zwanzig Jahren das Ideal, unter dem Joachim Ernst Berendt das SWF-New-Jazz-Meeting ins Leben rief. In einer Gegenwart, in der der Rotstift auch in den öffentlich-rechtlichen Anstalten regiert, möchte der

Intendant für die Ausgaben Leistungen nachgewiesen haben. So stöhnen denn auch die polnischen und britischen Musiker unter dem Druck der Sendemitschnitte.

ökonomische Überlegungen des Südwestfunks sowie Prestige-Gründe des Landes Rheinland-Pfalz haben es zur Gewohnheit werden lassen, daß beim Abschlußkonzert des Meetings in Mainz vorgestellt wird, wer den Förderpreis bekommt, den die Anstalt gemeinsam mit dem Kultusministerium auslobt. Diesmal hebt der Scheinwerfer im Saal des Schlosses eine schmale und zierliche Frau aus dem Dunkel. Gabriele Hasler kostet die Möglichkeiten aus, die die menschliche Stimme bietet, wenn sie über einen Tonumfang von drei Oktaven verfügt, mühelos Tonhöhen sprünge bewältigt und virtuos sowie kraftvoll gehandhabt wird: wenn sie schmeichelt und schreit, jubiliert und seufzt.

„Dreams“, das erste Lied der diesjährigen Trägerin des mit 10 000 Mark dotierten Jazz-Förderpreises, ist ein eher konventionelles Stück. Noch wird nur die Modulationsfähigkeit und die Expressivität dieser mächtigen Stimme deutlich, die aus dem zartgliedrigen Körper hervorbricht. Doch dann „God is a she“ - ein programmatischer Titel: Gabriele Hasler scattet, betreibt Stimmakrobatik, lotet alle Raffinessen aus, derer sie fähig ist. Humor und Engagement entströmen den Vokalismen. „It's music“ lautet eine Zeile aus diesem Song - und das trifft voll zu. Die Jury hat eine würdige Preisträgerin gefunden, die beim Konzert von ihrem Schlagzeuger Jörn Schipper sowie den beiden Briten Django Bates, Piano, und Mick Hutton, Baß, begleitet wird. Zur Vorstellung ihr eigenes Trio mitzubringen, war Gabriele Hasler leider nicht vergönnt.

Klaus Mumpfer



Schmeichelt, schreit, jubiliert und seufzt: Gabriele Hasler, die von Joachim E. Berendt den SWF Jazz Preis überreicht bekam
Foto: Klaus Mumpfer

Jazz aktuell

Werbung mit und für Meister-Jazz

Die Philip Morris Superband

Die Frage ist, ob man die Frage nach der Moral stellen darf und soll. Da spielen nun also neun gestandene Jazz-Stars, und da singt eine erfahrene Diseuse unter dem Signum der Zigaretten herstellenden Firma Philip Morris. Trotz guten Publikumszuspruchs auf der Welttournee dieser „Superband“ sind immer noch gewaltige Summen von Seiten des Sponsors nötig, um die Prominententruppe auf Achse zu halten. Die ersten Gedanken, die von dieser Allianz von Karzinogenen und unumstrittener Genußkunst ausgelöst werden (die Firma unterstützt auch das Marlboro Country Music Festival), sind natürlich finster. Lassen sich da anerkannte Künstler des Mammons wegen vor den Karren des Volksgesundheitsschädlings spannen, ohne links und rechts zu schauen; und inszeniert da jemand ein aufwendiges Ablenkungsmanöver, für das noch als honorigstes Motiv das schlechte Gewissen in Frage kommt? Bei genauerem Hinsehen stellt sich die Sache so einfach dann aber doch nicht dar.

Der Vergleich mit Künstlern, die sich von dubiosen politischen Systemen vereinnahmen ließen und jedenfalls einen kleinen Beitrag zur Verklärung der Regime leisteten, hinkt nicht - er ist absolut unstatthaft. Denn Rauchen ist keine Ideologie (mehr), sondern nur noch eine Plage - für Raucher ebenso wie für Nichtraucher. Jedem erwachsenen Menschen darf man heute unterstellen, daß er weiß, was er sich mit dem Glimmstengel antut. Daß gut gespielter Jazz der vierziger und fünfziger Jahre dieses Wissen in blauen Dunst auflöst, darf man als unmöglich einschätzen. Auch wird keiner der Musiker dazu vergatet, irgendwo (etwa auf einem Foto des aufwendigen Programmhefts) die Pose einzunehmen, die den verzweifelten Spruch „Ich rauche gern“ suggerieren könnte. Zudem gibt es in Amerika gänzlich andere Traditionen der Förderung von Kunst, die dort weitgehend auf Industrie-Sponsoren und nicht wie bei uns auf Kulturämter angewiesen ist - weshalb den „betroffenen“ Künstlern wahrscheinlich nie auch nur der Schatten eines solchen Problembewußtseins durchs Gemüt gehuscht ist und weshalb denn auch der deutsche Geschäftsführer des Hauses sagt, die betreffenden Fragen würden nur in der Bundesrepublik gestellt und wären in Amerika unmöglich. Als weitere „Freistellung“ hält er die Tatsache bereit, daß die Firma die Kunst (hauptsächlich die bildende) schon vor zwanzig Jahren gefördert hat, als die schädlichen Wirkungen des Nikotins noch kein Thema waren. Au-



Archivar von bedeutenden Trompetentönen des Jazz: Jon Faddis

Foto: Philip Morris Jazz Grant



Revolutionierte die Spieltechnik des Vibraphons: Milt Jackson

Foto: Roland Fischer

Berdem kann man anführen, daß die Firma ihren Umsatz nur zu 60% mit dem Tabak, den Rest aber mit Getränken und Nahrungsmitteln macht. Und schließlich ist der „werbliche“ Effekt dieser sowieso nur eine Minderheit der potentiellen Kundschaft ansprechenden Aktion so ungewiß, daß man im Interesse der geförderten Künste nur hoffen kann, daß es nie eine genaue Untersuchung über den Nutzen der Aufwendungen geben wird. Dabei würde sich nämlich wahrscheinlich herausstellen, daß nicht eine einzige Zigarette mehr geraucht wird und daß kein Mensch die Marke in der gewünschten Richtung wechselt, nur weil Jon Faddis das hohe C so gut bekommt oder Ernestine Anderson eine so geschmeidige Kehle hat.

Genug davon und zum Programm. Für dieses erste große Jazz-Unternehmen der Firma hat man einige Meister des Bebop-Mainstream zusammengeführt und läßt sie ohne allzu große Arrangierzwänge locker zusammenspielen. Am imponierendsten ist immer noch Milt Jackson, der seine oft überraschend verzierten Phrasen mit souveräner Leichtigkeit ziseliert. Man hat das Gefühl, daß er einen Vertrag abgeschlossen hat, der die Herstellerfirma seines Vibraphons dazu verpflichtet, ein Instrument zu liefern, bei dem falsche Töne nicht mehr möglich sind. Jon Faddis ist insofern ein merkwürdiger Musiker, als er nie einen Originalitätsanspruch hatte, sondern nur seinem Idol Dizzy Gillespie möglichst nahekommen wollte. Ein reiner Gillespie-Nachahmer ist er aber nicht mehr, sondern eine Art Archivar von bedeutenden Trompetentönen des Jazz. Mit blendender Technik und enormer Höhenbeherrschung läßt er auch Louis Armstrong und Cat Anderson anklängen. Der Umstand, daß diese beiden nicht mehr leben und man für „Live“-Töne dieser Art auf eine Reinkarnation wie die mit Namen Jon Faddis angewiesen ist, läßt einen solche Kopistentätigkeit milder beurteilen. Monty Alexander kann man als den besten Oscar Peterson bezeichnen, den es derzeit gibt. Technisch und stilistisch dem gewichtigen Kanadier ähnlich ist der um eine Generation jüngere Beau aus Jamaica abwechslungsreicher, witziger und weniger berechenbar, kein solcher Schulmeister der Geläufigkeit. Ernestine Anderson ist nach langer (enttäuschter) Abwesenheit von der Szene wieder glänzend bei Stimme und auf der Entwicklungslinie Dinah Washington-Sarah Vaughan-Nancy Wilson eine der Großen in jenem Genre von Jazzgesang, das in seinem scheinbaren Widerspruch von Nachtclub-Schwüle und ausschweifendem Musikantentum wahrscheinlich immer der endgültige Bewährungstest für Jazzvokalistinnen bleiben wird. Einen schwächeren Eindruck hinterläßt Jimmy Smith, der sein fossiles Instru-

ment, die elektrische Orgel, nicht mit frischen Impulsen beleben kann und mit platten Gags gelegentlich hinter die eigenen Errungenschaften zurückfällt. Insgesamt aber gibt die Philip Morris Superband eine gelungene Vorstellung davon, was abgeklärte Meisterschaft im Jazz sein kann. Die Verheißung des Programmhefts von „Innovation“ und „künstlerischem Wagnis“ allerdings löst diese Tournee noch nicht ein. Die Idee, etablierte Stars in Jam Sessions Blues und Evergreens spielen zu lassen, hatte Norman Granz schon vor vierzig Jahren. Und einen „Avantgardisten“, wenn auch nur einen der Vergangenheit, besitzt die Band nicht; nicht einmal Milt Jackson war einer. Er hat zwar die Spieltechnik des Vibraphons revolutioniert, aber keinen Stil geschaffen. Kleine Risiken mit jüngeren Musikern und einer breiteren Stil-Palette sollten die Planer künftiger Projekte auf sich nehmen.

Ulrich Olshausen

Neue Veranstaltungsreihe in Mainz

Jazz im Konzert

Die Reihe der deutschen Jazzfestivals und Musiktage - von Donaueschingen bis Berlin - ist um eine weitere Veranstaltung bereichert worden. Im vorerst noch bescheidenen Rahmen fand am 12. Oktober 85 im Mainzer Haus der Jugend das erste Konzert einer geplanten Reihe statt, die dem modernen, zeitgenössischen Jazz gewidmet ist. Im Mittelpunkt stehen neben zunächst nur regional bekannten Gruppen auch national und international renommierte Musiker. Wie so oft, kam auch diese Konzertreihe durch private Initiative zustande. Neben dem Jazzclub „Uncle Satchmo's Lullaby“ unterstützte das Jugendamt der Stadt Mainz das Projekt.

Vorweg: Der Abend wurde zu einem vollen Erfolg, wenn auch der Publikumszuspruch etwas zu wünschen übrig ließ und einige Probleme mit der Beschallung auftraten; kein Wunder bei einer Pilotveranstaltung. Dafür entschädigte schon allein der Auftritt der ersten Gruppe Four, die kurzfristig für das Trio des Speyerer Pianisten Tomm Bussjäger eingesprungen war. Zwar spielte die Gruppe um den Gitarristen Hans Günther Gessinger in der Hauptsache moderne Standards im eigenen, teilweise eigenwilligen Arrangement, Highlights im Programm waren aber unbestritten die eigenen Nummern, wie etwa das balladesk eingeleitete „Der Frühling kommt“. Es ist zu hoffen, daß sich Four weiterhin und noch mehr auf eigene Stücke dieses Kalibers konzentriert.

Nach Four stand mit Juraj Galan, Gitarre, Norbert Dömling, Bass, und Hermann Kock, Schlagzeug, ein Trio auf dem Programm, das ein breites Spektrum des neuen Jazz bot. Von spanisch inspirierten

Stücken, vorgetragen mit der akustischen Gitarre, über Jazzrock Themen („Birdland“, „Spain“) bis zu den Kompositionen des Bassisten Norbert Dömling reichte die Palette. So sorgte einerseits der Drummer Hermann Kock nicht nur in seinem Solo für den mitreißenden Drive, andererseits Norbert Dömling mit seinen Kompositionen für das ruhige, melodiose Element im Rahmen des Auftritts.

Sehr abwechslungsreich verlief der Auftritt des folgenden Karl H. Nagel Quartetts, das der Mainzer Pianist speziell für diesen Abend zusammengestellt hatte. Es machten sich zwar gerade bei dieser Gruppe die Beschallungsprobleme besonders störend bemerkbar, die Musik kam aber dennoch zum Tragen, allen voran Stücke des Bassisten Jörg Mühlhaus in der Tradition der World-Music („Hot coffee“, „Lucy and the goldfish“). Arabisch inspirierte Leitern und komplexe Rhythmen wechselten mit freien Elementen, die vor allem der Posaunist Michael Danner mit teilweise experimentellen Improvisationen und Klängen füllte. „Kid Blue“ von Karl H. Nagel zeigte am Schluß, daß das Quartett auch im modernen Mainstream zu Hause sein könnte, wenn, ja wenn die Gruppe in dieser Besetzung noch existierte.

Am Schluß erschien das Emil Mangelsdorff Quartett mit Emil Mangelsdorff, Saxophon, Flöte, Jochen Flinner, Klavier, Gerhard Bitter, Bass, und Wolfgang Wüsteney, Schlagzeug. Mangelsdorff betonte zu Anfang, daß die meisten Titel für ihn nur Arbeitstitel darstellen („Nr.“, „Corinna“), so daß darauf nicht näher eingegangen zu werden braucht. Was aber hervorzuheben ist, ist die virtuose Improvisationskunst des Emil Mangelsdorff, die wirklich alle Elemente des modernen Jazz umfaßt und verarbeitet, unterstützt von einem Bassisten, der dezent aber kongenial begleitete. Von diesem stammen auch die meisten Kompositionen der Gruppe. Jochen Flinner steigerte sich nach anfänglich übertrieben eingesetzten chromatischen Läufen mehr und mehr in einen Spielrausch, ohne in einer (offensichtlich von Debussy beeinflussten) Ballade die notwendigen Zwischentöne vermissen zu lassen. Dies gilt auch für Wolfgang Wüsteney, der in einem 10minütigen Solo zeigte, was alles rhythmisch mit nur 2 Bongos und einem Mikrofon möglich ist. Dieser Auftritt war zweifellos der krönende Abschluß des Abends. Keiner der Zuhörer verließ das Konzert vorzeitig, trotz der Marathondauer von fast 8 Stunden. Ein Beweis mehr, daß auch oder gerade in Städten wie Mainz solche Veranstaltungen nötig und möglich sind. Ich persönlich wünsche mir eine recht häufige Fortsetzung dieser „Jazz im Konzert“-Reihe, möglichst, wie schon in Angriff genommen, unter Beteiligung des Rundfunks.

Sabine Kischel

Jazz aktuell

Publikumsmagnet Chris Barber

17th International Old Time Jazz Meeting Port

Weniger kann auch mehr sein, dachte sich Andre J. Racine, Organisator des Meetings und Bandleader der Swiss Dixie Stompers, als er das Programm für die 17. Ausgabe dieser Veranstaltung ausarbeitete. In der Mehrzweckhalle Port traten vom 8. bis 10. November 1985 insgesamt sechs Bands auf. Die musikalische Qualität des Meetings litt in keiner Weise unter der reduzierten Quantität, sie wurde besser.

Eröffnet wurde der Freitagabend und somit das Meeting von der Milano Jazz Gang aus Mailand. Diese Band war genau richtig für den Anfang. Stilistisch auf Dixieland à la San Francisco - Vorbilder Turk Murphy und Bob Scobey - festgelegt, fetzte sie richtig los. Man hatte von Anfang an das Gefühl, so könnte es noch lange weitergehen. Die swingende Musik machte Spaß. Viele bekannte und weniger bekannte Titel wechselten sich ab, und Trompeter Helmut Schürt sagte alles sehr genau und informativ an. Es war angenehm, etwas „background“ zu hören. Eine Amateurgruppe von wirklich hohem Niveau, um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß die Bandmitglieder zum Proben jedesmal 600 km fahren.

Dann kam die Dutch Swing College Band auf die Bühne, um sich selbst ein Ständchen zum 40jährigen Jubiläum zu bringen. Zwar ist von der Urbesetzung als einziger nur noch Peter Schilperort dabei, aber der Name besteht weiter. Sicher ein Stück europäischer Jazzgeschichte. Zwei neue Mitglieder waren bei dem Auftritt dabei: der Posaunist Bert Boeren für den leider verstorbenen Dickie Kaart und der Kornettist und Trompeter Sytze van Duin für den ausgeschiedenen Rod Mason. Der Stil der DSC ist moderner, flexibler geworden, obwohl gerade Peter Schilperort mit dem Sopransaxophon immer wieder wunderschöne alte Stücke in Erinnerung bringt. Der „West End Blues“ war ein gutes Beispiel dafür. Bob Kaper spielte nur mit der Rhythmusgruppe ein sehr swingendes und eindrucksvolles „Stealing apples“, wobei er sein ganzes Können auf der Klarinette zeigte. Schlagzeugsolo sind immer so eine Sache, aber Hub Janssen zeigte sich mit „I've found a new baby“ als einfallsreicher Drummer, der auch die Besenarbeit großartig beherrscht. Im „Wabash Blues“ stellten sich die Neuzugänge mit viel Können vor. Hatte bisher schon Bert Boerens Posaunenspiel angenehm überrascht, begeisterte er als Solist mit „Basin Street Blues“ vollkommen. Dieser junge, gerade 23 Jahre alte Posaunist wird sicher noch viel von sich reden machen.

Das Classic Jazz Collegium Prag hatte es nach der DSC natürlich nicht leicht, das Publikum zu fesseln. Aber mit traditionellem Jazz der 20er Jahre bis hin zum Swing schafften es die Musiker doch. Es gab ein Wiederhören mit vielen alten Stücken der Big Band-Zeiten. Geschickte Arrangements und gute Spiellaune vermittelten den Eindruck, als ob mehr Musiker spielten als auf der Bühne waren. Eva Svoboda stellte sich als sehr talentierte und swingende Sängerin vor. Mit „Rocks in my bed“ zauberte sie echte Blues-Atmosphäre. Alle drei Bands traten an diesem ersten Abend des IOTJM zweimal auf, und obwohl leider nur ca. 350 Besucher kamen, war zumindest der musikalische Erfolg sicher.

Der Samstagabend begann mit so großem Publikumsandrang, daß das Programm mit 20 Minuten Verspätung begann. Rund 1000 Zuhörerfüllten die Halle

in Port. Die Swiss Dixie Stompers kamen als erste Band auf die Bühne und hatten „ihr“ Publikum sofort gewonnen. Als Hausband des Meetings und durch viele Auftritte in der Schweiz bestens bekannt, schätzt man ihren New Orleans orientierten Old Time Jazz, der mit viel Freude und Können gespielt wird. Andre J. Racine, vor 31 Jahren Gründer der Band, erweist sich nach wie vor als großartiger Trompeter und läßt hoffen, daß man ihn noch lange als „Mr. SDS“ hören kann. Dies war die richtige Einstimmung auf den zweiten Abend des IOTJM.

Die Chris Barber Blues und Jazz Band wirkte ohne Zweifel als „der“ Publikumsmagnet. 1981 hörte man die Band zum letztenmal beim Meeting. Nicht nur musikalisch, auch persönlich hat die Band immer viele Freunde. Das sympathische Auftreten, die exzellente Musik und viele humorvolle (auch das!) Stücke schaffen



Greift auch mal zum Kontrabaß: Posaunist Chris Barber

Foto: Frank Knittermeier

eine hervorragende Atmosphäre. Geschickt werden alte und moderne Titel gemischt, kommen alter Blues und Rock zu Gehör, wechseln sich Stücke von Duke Ellington und Chris Barber ab. „Take me back to New Orleans“ steht als Überschrift, und das wird auch nie vergessen. Ein modernes Arrangement, die Blues-Rock-Gitarre von Roger Hill, das Banjo von Johnny McCallum, ein manchmal herrlich jumpendes Tenorsaxophon von John Crocker, der auch Klarinette bläst, ein swingender Baß von Vic Pitt, ein solides Schlagzeug, mitreißend gespielt von Norman Emberson, die großartig phrasierende Klarinette von Ian Wheeler, die einfühlsame, manchmal lyrische, dann wieder aggressive Trompete von Pat Halcox und dann die Posaune: the man himself, Chris Barber. Temperamentvoll, quirlig und mit dem sicheren Gespür für das richtige Stück zur richtigen Zeit.

Sein Gesang in „Nobody knows you“ ist ergreifend, die Posaune in „Bohemia rag“ unvergeßlich. Kein Wunder, daß das Publikum begeistert ist. Die Musiker spüren das Mitgehen der Zuhörer und geben mehr als manchmal üblich.

Anschließend spielte Rod Mason's Hot Five, von der Besetzung ohne Schlagzeug her nicht ganz üblich, vom Klang her ausgezeichnet. Zwar werden eine ganze Reihe von Stücken der alten Armstrong-Gruppen gespielt, aber Rod Mason hat auch viel Unbekanntes ausgegraben und liebevoll arrangiert. Man merkt, daß ihm diese Musik liegt und daß er sie besonders mag. Auch Chris Barber gefällt es; er kommt auf die Bühne und spielt einige Titel mit. Besonders beeindruckend der „West End Blues“. Übrigens erscheint in Kürze eine LP der Hot Five mit Chris Barber. Wenn Rod Mason singt - und er tut es gerne - klingt das so virtuos wie seine Trompete. Besonders bei „Winin' boy“ von Jelly Roll Morton singt und spielt er, nur vom Klavier begleitet, die Rolle des Kellners im Bordell. Seine Ansagen sind humorvoll und sorgen für eine sehr relaxte Atmosphäre. „And now the favorite song of Prince Charles: In Diana“. Hervorstechend im Programm „Blue blood Blues“ und „Yellow dog Blues“. Rod Mason hat sich mit der Hot Five einen persönlichen Wunsch erfüllt, und hoffentlich ergibt sich die Gelegenheit, diese großartige Formation noch recht oft zu hören.

Die jeweils zweiten Auftritte der Bands fanden wieder ein begeistertes Publikum, und die letzten Besucher und Musiker verließen gegen 3.00 Uhr morgens den Saal. Um 11.00 Uhr vormittags ging es mit dem „Frühschoppen“ weiter. Die Swiss Dixie Stompers, Rod Mason's Hot Five und die Milano Jazz Gang traten wieder auf, spielten mitreißenden Jazz verschiedener Stilepochen, und der Saal, mit 300 Besuchern für die „frühe“ Stunde gut besucht, swingte bald mit. Kurz nach 14.00 Uhr war

dann Schluß, denn mit Zug und Auto mußten die ausländischen Musiker den Heimweg antreten.

Bei den Swiss Dixie Stompers scheint sich wieder einmal ein bzw. mehrere Wechsel anzubahnen. Aber wie immer wird Andre J. Racine auch im 32. Jahr des Bestehens dieser Band für das nächste, 18. Meeting, wieder eine gute Besetzung und swingende Musik präsentieren. Es findet vom 7. bis 9. November 1986 wieder in der Mehrzweckhalle Port statt.

Walter L. Henne

Farbige Big-Band-Musik

Experimenti Berlin

„Wir wollen das Experiment wagen, mit vitaler, farbiger Jazzmusik dem brodelnden Leben Berlins einen neuen Akzent zu geben“, so kommentiert der Pianist Michael Henning sein Projekt „Experimenti Berlin“. Dreizehn Musiker und eine Musikerin aus Schweden, Österreich, der Türkei, Jugoslawien und der Bundesrepublik hatten sich in Berlin zu einem Workshop nicht der gängigen Art getroffen. Es geht dabei nämlich nicht um die Vermittlung neuer Instrumentaltechniken, sondern um einen Workshop zur Erprobung gemeinsamen Zusammenspiels in einem Ensemble, wie ihn zum Beispiel der Bassist Charles Mingus in den fünfziger Jahren geleitet hat.

Sechs Tage lang wurde geprobt, und beim zweiten Konzert im Berliner „Quasimodo“ hatten die Musiker „immer noch Spaß daran“, was nicht verwundert, konnten sich die Beteiligten doch ihren spielerischen Möglichkeiten entsprechend weitestgehend entfalten. Den Rumpf der vierzehnköpfigen Big Band, die sich da auf kleiner Bühne eingefunden hatte, bildete die Berliner Jazzformation Serene mit dem Saxophonisten und Flötisten Hannes Barthelmes, dem Bassisten Fred Stern, dem Schlagzeuger Michael Landmesser und dem Pianisten Michael, genannt „Bardo“, Henning, der auch für die Kompositionen und Arrangements für die Big Band verantwortlich zeichnete. Ähnlich wie bei „Serene“ wurde im Geist der modernen Tradition musiziert. Klangliche Erinnerungen an die späte Bebop-Ära mit dem beginnenden Free Jazz und gelegentlichen Ausflügen in den Cool Jazz wurden wach. Am geschlossensten wurde musiziert, wenn Michael Henning mit Blockakkorden à la McCoy Tyner die Big Band Tutti vorantrieb, wie in seinem „Miraculus Dance“ aus dem ausdrucksstarke Saxophonsoli von Hannes Barthelmes und dem Österreicher Felix Sabotnik hervorstachen.

Die faszinierendsten Stücke waren die, bei denen das ungewöhnliche Instrumentarium der Big Band ausgenutzt wurde, wenn Fagott, Oboe und Tuba zusammen

mit den Holz- und Blechbläsern für heute gar nicht mehr so oft gehörte Klangfarben sorgten, wie Michael Henning überhaupt auf die gängigen Klangklischees verzichtete. Das traditionelle Satzspiel wurde immer wieder aufgebrochen, und auch in den frei angelegten Stücken traten die von frei improvisierenden Ensembles häufig verwendeten Volksmusikzitate nur ganz zaghaft auf. Manchmal noch nicht allzu ausgeprägtes Solistenprofil wurde stets durch hervorragende Ensembleleistung wettgemacht. Wenn auch Unbefangenheit manchmal ein wenig in Sorglosigkeit umzuschlagen drohte. Doch man muß allen Beteiligten, den Musikern wie dem finanziell unterstützenden Senator für kulturelle Angelegenheiten, der Musikschule Kreuzberg und dem Sender Freies Berlin dankbar sein, daß sie dieses Experiment ermöglicht haben. Großbesetzungen dieser Art fehlen in Berlin bislang, da bleibt zu hoffen, daß sich Michael Henning für die Zukunft ermutigt fühlt, solche Projekte, vielleicht ausschließlich mit Berliner Musikern, zu realisieren.

Lothar Jänichen

Jäger - swing und free

14. Jazz-Matinee des Lehn-Orchesters

Erwin Lehn, inzwischen ordentlicher Professor an der Stuttgarter Musikhochschule, hatte auch bei seiner 14. Matinee in der Villa Berg wieder ein überfülltes Haus. Die meisten der zehn in Auftrag gegebenen Kompositionen für seine Big Band waren mit prachtvoller Power und schönem Swing auch unkompliziert arrangiert - Gebrauchsmusik für erholsame Stunden.

Auffällig wirkten jedoch Bernd Rabes barockalpolyphone „Herbststimmung“ mit den sich kontrapunktisch verästelnden Lineaturen und Helmut Kirchgässners „Lucky me“, das der „alte“ Lehn-Pianist für die temperamentvolle Ex-DDR-Vokalistin Regine Dobberschütz schrieb.

Als Volkslied, das in ein Jazz-Gewand gekleidet werden sollte, hatte L-Musik-Chef Bunz diesmal „Ein Jäger aus Kurpfalz“ bestimmt. Joki Freund wollte in einem free-jazz-haften Tohuwabohu und mit gegenläufigen Rhythmen das Waldsterben vermusikalisiert wissen, Dieter Reith bemühte sich wieder um den unverwüstlichen Basie-Sound, und „Cherry“ Kirchgässner stieß gar selbst naturtönig ins Waldhorn - verhält und keineswegs verhalten. Mit viel Feuer spielte erst recht das jüngste Band-Mitglied auf: Trompeter Karl Farrent, ein junger Twen, wurde von Erwin Lehn direkt vom Landesjugendjazzorchester Nordrhein-Westfalen nach Stuttgart engagiert. Selbstbewußt konnte er als improvisierender Solist auftrumpfen.

Hans Kumpf

Jazz aktuell

Kirchenkonzert in Gütersloh

The Stars of Faith

Der Organisator der überregional bekannten Jazzreihe im Gütersloher Jugendzentrum, Josef Honica, war anfangs unsicher, ob das Konzert mit den Stars of Faith auf genügend große Resonanz beim Publikum stoßen würde. Immerhin sind die Kosten für eine amerikanische Topgruppe wie die „Stars“ enorm - und Negro-Spirituals und Gospelmusik hierzulande nicht gerade besonders populär, geschweige denn wiederentdeckte Objekte eines trendigen Interesses. Doch die Sorgen waren unbegründet: die 850 Eintrittskarten für die Martin-Luther-Kirche fanden reißenden Absatz, so daß das Konzert am 8. November schon zwei Wochen vor Stattfinden restlos ausverkauft war. Die Black music der fünf schwarzen Damen in wallenden roten Gewändern rief einhellige Begeisterung hervor. Nicht ohne Grund! Die Stars of Faith gibt es seit 1958. Von der Urbesetzung ist nur noch Frances Steadman dabei. Die heutige 70jährige - sie stammt aus Philadelphia und lebt dort noch - war über ihre Familie von früh an in das kirchliche, soziale und musikalische Leben der Black Community integriert, hatte schon als Kind in Gospelchören gesungen - und wurde dort berühmt. Seit Ende der 40er Jahre ist sie sozusagen professionelle Sängerin und gehörte vor 1958 bereits den legendären Ward Singers an, die Maßstäbe für den modernen Gospelsong gesetzt hatten: ein Ensemblesong, der sehr rhythmisch und expressiv ist und an den Stil der alten Shouters anknüpft und der sich darin von den musikalisch differenzierten, mehr auf inneren und solistischen Ausdruck setzenden Gospelstil u. a. von Rosetta Tharpe, Mahalia Jackson oder den Staple Singers unterscheidet.

Rhythmisch und expressiv - so waren die Stars of Faith in der Martin-Luther-Kirche zu erleben. Ihre alten Gospelsongs, vorgetragen im Chor bzw. im Wechselspiel mit der jeweiligen Vorsängerin und von einem ungemein spielfreudigen kraftvollen Piano (Nelson Fortune) begleitet, waren keine Evergreens, wie sie uns von verschmalzten Versionen der Popindustrie her bekannt sind. Sie waren schlichte, unaufwendig arrangierte Lieder und Gesänge mit der für die Schwarzen so typischen Vokalisierung - sicherlich etwas geglättet und von Unebenheiten der kollektiven Spontaneität in der Black Community bereinigt (was wohl der Preis eines konzertanten Gospelprogramms ist), aber keinesfalls kammernusikalisch stilisiert. Vor allem lebte ihre Musik vom ungekünstelten Gefühl der fünf Sängerinnen von Soul und Spirit.

Das ergriff das begeisterte Publikum, auch wenn es nur ansatzweise, über Mit-

klatschen usw., in Kommunikation zu den Sängerinnen treten konnte. Bei solchen und ähnlichen Erlebnissen ist zwar die emotionale, die kulturelle Differenz zur Black music gegenwärtig, ist zu spüren, daß wir nicht ganz daran partizipieren können und „draußen“ vor bleiben; und doch zieht diese Musik uns irgendwie in den Bann, weil etwas aufgerissen wird, das uns ansprechbar, ja geradezu scharf macht auf diese Musik. Wer dieses Gefühl, diese Erregung vom Blues oder Soul oder Jazz her kennt, wird sich auch dem Gospel der Stars of Faith nicht entziehen können. Und was das Religiöse im Gospel betrifft: die Musik spricht in erster Linie dein Gefühl an, vermittelt aber - anders als hiesige Kirchengesänge - keine Glaubensbekenntnisse. Wenn du Gott damit in Verbindung bringst, bitteschön; wenn nicht, wirst du wissen oder ahnen oder danach suchen, was für dich Befreiung ist. Frances Steadman ist natürlich gläubig, aber das Wort fromm wird gar nicht zu ihrer Gläubigkeit passen. Sie verkörpert die Verbindung zwischen Glauben und Musik wie die von Musik und Leben. So wie sie sind auch die anderen Frauen der Stars of Faith zum Gospel gekommen, zu einer Musik, die nicht von ihnen erlernt (wie man eine Fremdsprache erlernt), sondern von Kind auf erlebt und gelebt und die ihnen überliefert wurde. Der Gospel ist für sie eine existentielle (und keineswegs abstrakte) Ausdrucksform ihrer sozialen und kulturellen Heimat und Identität, ohne ihn zu verabsolutieren oder zum Maß aller Dinge zu erklären. Das „Music is my life“, wie es Frances, ihre Tochter Sadie oder die jüngste Stars-Sängerin Roslyn Johnson sagen, ist wohl nur in der schwarzen Kultur ein Satz ohne Phrase oder falsches Pathos. Es ist so, wie Charlie Parker es ausdrückte: „Musik ist deine persönliche Erfahrung, sie beinhaltet deine Gedanken, deine Weisheit. Wenn du's nicht lebst, bringst du's nicht aus deinem Horn raus.“

Auch als weltbekannte Gruppe mit alljährlichen langen Tournéeen im Ausland haben sich die Sängerinnen nicht aus ihrer Community abgehoben. Sie sind völlig frei von Starallüren, leben zuhause in Philadelphia oder Baltimore „quite normal“, singen noch in ihren Kirchen. Und waren Freitagabend betrübt, als sie erfuhren, daß sie erst nach Weihnachten wieder bei ihren Familien sein würden, weil ihre Konzertagentur noch ein paar Christmas-Gigs festgemacht hat. Auf solchen Konzertreisen, so gab Roslyn Johnson zu verstehen, wird aber das meiste verdient. In den USA selbst hat zwar Gospel immer noch eine große Bedeutung im sozialen Leben der Schwarzen - und auch viel Anziehungskraft für ein weißes Publikum; doch ein dickes Geschäft ist Gospel nicht. Dafür sind unzählige schwarze Musiker und Gruppen dick im Geschäft, die aus

der Gospelmusik kommen. Das zieht sich die ganze Geschichte von Rhythm & Blues, Soul und Jazz hindurch. Man höre nur die frühen gospeligen Titel von Little Richard beispielsweise oder Aretha Franklin 1971 live at Filmore oder Ray Charles, Stevie Wonder, den übrigens Roslyn Johnson besonders verehrt. Der Einfluß des Gospels auf Rhythm & Blues und Soul ist nicht zu unterschätzen. Selbst der zeitgenössische schwarze Jazz hat dem Gospel als eine seiner Quellen immer wieder gehuldigt: Roland Kirk, Sun Ra, John Coltrane oder Lester Bowie, der just vor einem Jahr ebenfalls in der Martin-Luther-Kirche spielte: mit in seiner Band; Martha Bass, die mit Frances Steadman zusammen in den frühen 50er Jahren bei den Ward Singers gesungen hat.

Es ist überhaupt ein Phänomen, daß die Gospelmusik in den USA nicht als Musik der Alten oder der Kirchgänger oder als Musik von vorgestern abgestempelt ist. Es gibt keine feindlich gesonnene Abgrenzung vom Gospel, der da heute tot, unbedingt überwunden werden müsse, um im musikalischen Ausdruck frei zu sein. Selbst nicht von Gegnern des Gottesglaubens oder Vertretern der Avantgarde. Schwarze Kultur ist geschichtsbewußter als unsere Musikkultur hier; sie weiß um das Gemeinsame, Verbindende des Heutigen mit den „Roots“, dem Gospel und Blues und verbirgt dies nicht - selbst nicht im modernsten Jazz oder im größten Kommerz eines Prince oder einer Diana Ross. „Die Nachtclubs kommen und gehen, aber die Kirche bleibt bestehen“, sagte Mahalia Jackson mal - und dies ist auszudehnen auf die vielen Trends und Moden, die im Musikgeschäft halt kommen und gehen, die aber die immer-noch-Gegenwärtigkeit des Alten, der Grundlagen aller Rock- und Jazzmusik, nie haben brechen können. Die schwarze Kultur hält ihre Musik am Leben - und das Leben dieser Musik bewahrt die schwarze Kultur (bei allen ihren Brüchen und Anpassungen) vor dem Tod, den westliche Subkulturen über kurz oder lang erlitten haben und noch erleiden.

Niko Ewers

Spartanisch anmutendes Programm

Kato-Tage

Ein spartanisch anmutendes Programm kennzeichnete Anfang Dezember die Kato-Tage unter einem U-Bahnhof, dem ehemaligen Kato-Kaufhaus im Berliner Bezirk Kreuzberg. Die von Musikern verantwortete und vom Senat unterstützte allmonatliche Konzertreihe (vgl. verschiedene Ausgaben des JP des vergangenen

Jahres). Für das Programm verantwortlich war Pianist Bernhard Arndt, er stellte drei Duos und drei Solisten vor.

Den Anfang machten - alles andere als spartanisch, eher spektakulär - die beiden Bremer Jungmusiker Wigald Boning und Lars Rudolph. Sie erhoben unbekümmert die Ästhetik des Häßlichen zum Stilprinzip und erwiesen sich mit ihrem Spaß am Krach als gelehrige Schüler der totgelaufenen New Yorker noise scene. Aus dem unwiederbringlichen Augenblick entstehen beliebige Geräusche, die sich - wie

sinnig - mit dem Donnern an- und abfahrender U-Bahnzüge vermischen. Die instrumentalen Aussagen bestehen aus Obertönen eines quietschenden, „falsch“ gespielten Altsaxophons und einer hektischen, ebenfalls „falsch“ angeblasenen Trompete; hinzu kommt das Grummeln und Grunzen einer heftig taktierten Gitarre. Versteht sich, daß auch an einem Transistorgerät gedreht und der unvermeidliche Plattenspieler umständlich „ge-scratcht“ wird. Das Ganze wird zur angestrengten Klangcollage vervollkommenet,

die schon mal Maschinengewehrsalven mit beschaulicher Unterhaltungsmusik konfrontiert. Die vokalen Einlagen sind an- und abschwellende Töne und Schreie, die ein zaghaftes „I love you“ verdecken. Der Zuhörer schwankt zumeist zwischen Schrecken und Rühren beim Anblick dieser zwei Youngsters im modischen outfit. Jüngst haben sie sich mit Martin Theurer beim „Total Music Meeting“ erstmals in einem größeren Rahmen vorgestellt - mit haarsträubendem Erfolg übrigens. Soll hier, fragt man sich, schlicht provoziert werden oder tatsächlich - der Emanzipation des Geräuschs im Jazz gleich - die konsumorientierte Philosophie einer Ex- und-Hopp-Musik persifliert werden?

Solch tiefsinnige Theorien ergeben sich nicht aus dem Zusammenspiel der beiden Posaunisten Thomas Wiedermann und Andreas Boje. Wozu auch: die sich aneinander reibenden Instrumente mögen zwar anschließend etwas asketisch und verloren im Raum gestanden haben, doch in wechselnder Melodieführung hält man intensive Zwiegespräche, so daß, von rhythmischen Figuren unterstützt, klangliche Miniaturen entstehen. Nicht nur werden Möglichkeiten der Posaune veranschaulicht - Thomas Wiedermann ist mit allerlei Schalldämpfern Ideenlieferant -, sondern Klangfarben und Geräusche sind musikalisch zwingend, da sie sich aus dem ablaufenden Zusammenhang ergeben. Diese einfache Botschaft sollte den beiden Bremern zu denken geben.

Glänzend korrespondierte auch das dritte Duo im Bunde. Pianist Bernhard Arndt und Cellist Wittwulf Malik gelangen nach zweijähriger musikalischer Zusammenarbeit zu schlüssigen Ergebnissen. Ihr Spektrum reicht von romantisch Verhangenem bis zum klassischen Free Jazz.

Am zweiten Kato-Abend hatte man Gelegenheit, drei Pianisten solo im Vergleich zu hören. Obwohl Bernhard Arndt, Uli Gumpert und Keith Tippett in der freien Musik anzusiedeln sind, waren interessante Entdeckungen zu machen, denn die drei unterscheiden sich durch einen jeweils markanten eigenen Personalstil. Gemeinsam aber ist ihnen der jüngste Trend zur Sparsamkeit, zum minimalistischen Konzept. Bürgerschreck Satie scheint endgültig in der Jazzszene Fuß zu fassen. Arndt verknüpft Zartes und Hartes in sein fließendes Spiel, das dem Schönklang abschwört und auch modisch Romantisches nicht aufkommen läßt. Uli Gumpert liebt Wiederholungen, setzt Ton an Ton, verharrt im Nachhall, bricht abrupt ab. Selbst die Pause ist bei Gumpert Kunst. Keith Tippett lieferte den konzentriertesten Beitrag des Abends ab. Sich überstürzende Töne entspringen einem perkussiven Gewitter, das er unablässig dem präparierten Flügel entlockt. So entsteht Free Jazz im Cembalo-Klang.

Jazz aktuell

Elektrifizierter Rock Jazz dominierte beim

27. Jazz Jamboree Warsaw

Als die Dame vom Zoll bei der Einreise nach Polen im Visum als Besuchsgrund „Jazz Jamboree“ sah, leuchteten ihre Augen, und sie bemerkte, diesmal sei das Festival wieder sehr gut. Bei der Ausreise erwies sich der Beamte von der Paßkontrolle ebenfalls als begeisterter Jazzfreund. Trotz der desolaten ökonomischen Situation und der enormen Devisenprobleme gelang es den rührigen Organisatoren, ein großes Fest von internationalem Zuschnitt zusammenzustellen. Die Hauptkonzerte im Sala Kongresowa, der dem vom Genossen Stalin hingeklotzten Kulturpalast angegliedert ist, gab es an den vier Festivaltagen jeweils in doppelter Ausführung. Ausverkauft waren diese und die anderen Veranstaltungen stets. Das Publikum - darunter die Tochter des Staatschefs Jaruzelski - strömte zuhauf. Die Zeitschrift ‚Jazz Forum‘ ließ von den Lesern seiner polnischen Ausgabe gar einen Wunschzettel fürs Jamboree-Programm schreiben. Und die befragten Fans verlangten nach Weather Report, Chick Corea, Michal Urbaniak/Urszula Dudziak, Herbie Hancock, Bobby McFerrin, Miles Davis, Pat Metheny, Keith Jarrett.. Tomasz Tluczkiwicz, der künstlerische Leiter (und Präsident der nationalen Jazz Society), konnte so manchen Wunschtraum erfüllen. Freilich lief dann die Konzeption auf eine stilistische Nivellierung hinaus - elektrifizierter Rock Jazz nimmt bei den polnischen Passiven und Aktiven der Jazzszene eine dominante Stellung ein.

Weather Report kam gesplittet nach Warschau. Wie auch eine Woche später in Berlin hinterließen Joe Zawinul (Solo) und Wayne Shorter (Quintett) einen nicht gerade berauschenden Eindruck. Ganz anders Bobby McFerrin, der zusammen mit seiner „Vocal Summif-Kollegin Urszula Dudziak in Duo-Beziehung auftrat. Für die polnische Sängerin war es zudem noch ein persönlich bewegendes Ereignis, daß sie nach einem Jahrzehnt wieder in ihrer Heimat konzertierte und gefeiert wurde. Keith Jarrett präsentierte mit dem Bassisten Gary Peacock und dem Schlagzeuger Jack DeJohnette ein akustisches Trio, das subtil Standards interpretierte. Im Saale herrschte Fotografierverbot (zuwiderhandelnde Knipser wurden zur Hallenverwaltung abgeführt), die Fernsehkameras mußten bewegungslos auf der Stelle verharren. 1983 sorgte Miles Davis für Anspannung, 1984 war Ray Charles der Superstar - beim Jazz Jamboree 1985 fehlte ein derart überragender Höhepunkt.

Aber die ausländischen Exoten fanden (zunächst) besonderes Interesse. Das Red Rodney/Ira Sullivan Quintet vermochte mit einem authentischen und inspirierten Bebop zu überzeugen (auch bei den Sessions im Club „Akwarium“ waren diese und andere prominente Amerikaner spiellustig zur Stelle), das Klischee von nordischer Traurigkeit wurde bei dem norwegischen Masqualero Quintet (mit dem Bassisten Arild Andersen und dem Drummer Jon Christensen) bestätigt. Zu modern und spröde erschien offensichtlich vielen Zuhörern die Musik von „Rocellanea“ mit der Vokalistin Tiziana Gighioni - eine allgemeine Flucht aus dem Saal fand statt. Als das Vienna Art Orchestra morgens um 2 Uhr zum Festival-Finale antrat, waren Besucher und Musiker gleichermaßen ermattet. Schade.

Nichts Neues gibt es eigentlich von der einheimischen Szene, der wiederum ein (integriertes) „PolJazz Festival“ gewidmet war, zu berichten. Gut, daß man bei nachmittäglichen Konzerten in (Studenten-) Clubs und in einem Cafe den Kontakt zu einem neuen Publikum suchte. Sicherlich viele Jazzfreaks von morgen wurden beim „Mickey Mouse Jazz“ gewonnen. Hunderte von Kindern pilgerten organisiert oder „nur“ mit den Eltern in den Kulturpalast, um an zwei Tagen sich zur swingenden Musik zu bewegen und spielerisch Stile und Instrumente kennenzulernen. Getrommelt werden - mit Stöcken auf alten Autoreifen - durfte auch. Kleine und große Musikanten - alle konnten sich wohlfühlen in Warschau.

Annette Hauber/Hans Kumpf



Jazz-freaks von morgen beim Mickey Mouse Jazz in Warschau

Foto: Hans Kumpf

Raffiniert unterhaltsame Dramaturgie

Arild Andersen- Jon Christensen Group

Um 3 Uhr waren die Band noch in Trient, Autoschaden auf der Rückreise von Bologna. Dann kam der große Nebel. So konnte das Konzert in Nürnberg erst mit einiger Verspätung beginnen. Vor zehn Jahren waren sie schon einmal hier. Damals waren die Eintrittspreise und auch die Gage noch niedriger. Heute ist Arild Andersen ein gefeierter Mann. Beim Jazzjamboree in Warschau sorgte sein neues Quintett für die Sensation des Festivals. Da mußten sich selbst die Stars aus den USA nach der Decke strecken. Arild Andersen, der große norwegische Bassist, hatte auch im Jazzstudio die zahlreich erschienenen Musikfreunde sofort auf seiner Seite.

Kein Wunder! Mit Jon Christensen stand ihm einer der besten europäischen Schlagzeuger zur Seite. Die beiden sind so aufeinander eingespielt und haben ein so phantastisches Time-Gefühl, daß fast alles möglich ist. Eine raffiniert-unterhaltsame Dramaturgie erlaubt ständige Rhythmusverschiebungen im tonal-atonalen Wechselbad.

Da wurde gewiß viel arrangiert, da ist aber auch viel Raum für die Improvisation. Arild Andersens ungeheuer voluminöser, sonor-singender Kontrabaß wird zum ständigen Anmacher für ein spannungsvolles Gruppengefühl. Vertrackte Themen, verrückte Intervalle, da kann man was daraus machen, gestalten, Spannungsbögen ausziehen.

Die Elektronik ist sinnvoll eingesetzt, dient nicht der Kraftmeierei, sondern zur Differenzierung des Sounds.

Jan Balkes E-Piano klingt bisweilen wie ein Vibraphon oder eine Spieluhr, dann wieder wie ein rollender D-Zug oder ein Jubelchor. Nils Petter Molvaer bläst die Trompete offensichtlich mit höheren Weihen. Staccato-Fanfaren, weiche Melodielinien, Angehauchtes, Obertöne. Eine raffinierte Anblastetechnik und das kleine Schaltpult am Gürtel erlauben immer neue Verfremdungseffekte, ohne daß diese je aufdringlich würden oder gar platt. Wie ein Wickinger steht er am Schiffsbug und zeigt, wo's lang geht.

Tore Brunborg, der Jüngste im Bunde, bläst das Sopran- und Tenorsaxophon wie Klein-Garbarek, erinnert auch an die herbe Lyrik eines John Surman. Immer wieder Duo-Parts, Dialoge. Man gliedert effektiv und originell. Unisono-Fixpunkte und Bläser-Riffs dienen als Zäsur. Baß-As Andersen hält das alles zusammen!

Bernd Ogan

Mit hoher Stimmen- und
Anschlagkultur

Gabriele Hasler

Gabriele Haslers Jazz-Vocal-Auftritt mit den Musikern von Foolish Heart: dem Pianisten Frank Wunsch, dem Bassisten Gunnar Plümer und dem Schlagzeuger Jörn Schipper war wieder einmal ein Spitzenabend im Bamberger Jazzkeller. Keine Flächenmusik, ewig standardisierter Modelle, kein Musikerverstärkerapparat, der die Muster über Glissando- und Vibratoeffekte ekstatisch bis zur Narkose hochfetzt, um nichts als eine vordergründige Show, ein hemmungsloses, tierisches musikalisches Sich-gehen-lassen zu verbreiten, produzierte sich, sondern ein äußerst durchgebildetes Handwerk aller Jazzer, instrumentales Können der Improvisatoren. Hinzu kommt, daß sie in Haltung, Gebärde und Stellung sicher Extravaganz, Subkultur und Protest ausdrückten, aber das beispielsweise in übermütiger Gesangsimitation, in den Unterhaltungsmusikteilen mit dem Anspruch des „up to date“, zwischendurch fast asketisch im Klangbild, eine verhaltene, auch flüssige, überwiegend lineare Melodik lyrischen Einschlags, „relaxtes“ Rubato und Legato-Phrasierung. Experimenteller

Jazz schlich sich ein, ein lautmalerscher Jazzstil, welcher im rhythmisch-melodischen Geschehen bis zum Radikalen gehen konnte.

Gabriele Haslers Wort- und Musikkompositionen „Cafe Bouquet“, „Crazy“, „God is a she“, „Dreams“, „Rebirth“ bewiesen aus dem ganzen von Latin, Blues, Bebop, New Jazz und Pop beeinflussten Programm ihre ausgereifte Gesangstechnik, schönes Timbre und einen Improvisationsstil von Tonsilben, die Melodramatisches, Theatralisches, Schrilles, Schreiendes genauso darboten wie Verhaltene. Balladenhafte Gesänge entwickelte sie vom Elegischen bis zur Virtuosität. Die verzierte Melodieführung im Gesang, welche eine Silbe auf mehrere Noten verteilt, lieferte die hohe Kunst der Melismatik im Vortrag und noch mehr, wenn es ins abgrundtiefe Hauchige ging. Die Hasler besitzt ein selten breitgefächertes Talent, ihre Stimme kann sie handhaben wie ein bestausgespieltes Instrument. Und sie wird unzweifelhaft ihren Weg machen, wenn sie ihr großes Publikum gefunden hat. Musikalisch ebenbürtig waren die Begleiter. Frank Wunsch am Klavier beeindruckte durch eine hohe Anschlagkultur, ständig neue Einfälle und glasklares Spiel, während der Bassist Gunnar Plümer und Schlagzeuger Jörn Schipper ihren Funktionen in der Erzeugung von Rhythmen, Geräuschen, bestimmten Tonhöhen bzw. Melodien und Harmonien sehr verdichtet und rasant nachkamen.

Peter Schnetz

Jazz aktuell

Die Kunst des Obertongesanges

Roberto Laneri

Kaum ein zweites „Instrument“ wurde in den letzten Jahren in seiner Spielweise derart revolutionär verändert, wie die menschliche Stimme. Lachen, Schreien, Stöhnen, Geplapper, sind hinzugekommen, der ganze Körper, von den Fußspitzen bis zur Schädeldecke ist „Instrument“, ist Klang-„Körper“ geworden. Exemplarisch steht im weiten Bereich des Jazz der überaus erfolgreiche Vocal Summit mit Urszula Dudziak, Lauren Newton, Bobby McFerrin und anderen für diese gesangliche Richtung.

Daneben hat sich eine Gesangsrichtung ausgebildet, die sich der Wiedergewinnung der Obertontechnik verschrieben hat. Roberto Laneri gilt als der führende Obertonsänger. Mit einer Lecture-Demonstration über die „Kunst des Obertongesangs“ in Verbindung mit dem Institut für Arbeitswissenschaften an der Technischen Hochschule Darmstadt und dem Institut für funktionales Stimmtraining Lichtenberg eröffnete er im Hörsaal des Institutes für Maschinenbau die internationalen Darmstädter Jazztage.

Eine neue Aktualität hat die Wiedergewinnung dieser alten Gesangstechnik durch die Öffnung des Jazz zu einem weltkulturellen System und dem wachsenden Interesse an den Feinstrukturen der Klänge erfahren. Roberto Laneri hat sowohl aus Interpretationen gregorianischer Choräle als auch von Tonbandaufnahmen eines mongolischen Hirten durch Zuhören und Nachahmung gelernt. Einen Lehrer hatte er nie.

Seine Kontrolle über an sich unkontrollierbare Gesangsmuskeln ist verblüffend. Über einen tiefen Grundton vermag er deutlich hörbar zwei (!) Oktaven an Obertönen zulegen, als würde er zusätzlich noch eine Piccolo-Flöte spielen. Diesen hohen Tönen vermag er zusätzlich durch hartes Anschlagen, dynamische Veränderungen und Verschleifungen besonders leicht Gewicht zu verleihen. Der ursprünglichen technischen Fragestellung über die Stellung der Lippen, der Zunge des Gaumens und des Mundraumes ist längst ein intuitives Musizieren gewichen. Sobald er einen Ton in sich hören kann, ist er auch in der Lage, ihn zu produzieren. Dies setzt eine ungeheure Expansion der akustischen Wahrnehmung voraus. Plötzlich hört man Dinge, die man schon immer gespürt hat, aber noch nie richtig wahrgenommen hat. Ein gemeinsamer Hintergrund aller Kulturen taucht plötzlich über dem Erkennen des gemeinsamen Vorkommens von Obertonsingen auf. Rein, abstrakt, voller Resonanzen, jenseits der temperierten Stimmung drücke sich hier ein neues Zeitgefühl aus, daß dem Selbst-

ausdrucksverlangen vieler Menschen entgegenkäme.

Man spürt aus dem Resümee von Roberto Laneri: Das Plädoyer für den „hörenden Menschen“ mit einem neuen, weltkulturellen Bewußtsein, welches der geistige Schirmherr der Darmstädter Jazztage, Joachim-Ernst Berendt, vertritt, ist da nicht mehr weit.

Detlev Reinert

Ein Lyriker von lautem New-Wave Tumult

Charlie Mariano

Auf der deutschen Jazzszene ist er wohl bekannt: der amerikanische Altsaxophonist Charlie Mariano. Der trotz seiner völlig ergrauten Kraushaare und seiner 62 Lebensjahre noch ausgesprochen jugendlich wirkende Musiker war lange Zeit Wahl-Europäer und eine der tragenden Säulen des von Deutschen gegründeten United Jazz and Rock Ensembles jetzt lebt er wieder in den USA. Beim Sonderkonzert im Ulmer Sauschdall agierte Mariano als Gastsolist im Trio des japanischen Gitarristen Paul Shigihara, der seinerseits bereits zum zweiten Mal im Jahr '85 in Ulm auftrat: Im Frühjahr mit Sam Rivers im Podium des Theaters.

Dieser Paul Shigihara, ein kleiner, korpulenter und sehr verschmitzt wirkender Mann (Rivers hatte ihn flachsend als einen Musiker vorgestellt, der „a long way from Tokyo Bay“ gekommen sei), ist nicht nur ein blendender Gitarren-Techniker und ein dynamischer Improvisator, dem

von harten, gar dissonanten und verzerrten Free-Rock-Ausbrüchen bis zu zartesten, feinsten Arabesken alles Wichtige an Nuancen zu Gebote steht. Er ist auch ein Mann mit großem Überblick und „Coolness“. Und dies erwies sich als nützlich bei der Notwendigkeit, das stilistisch divergierende Ensemble zusammenzuhalten.

Eines der Mittel, um Form (und das Gesicht) zu wahren, war wohl Shigiharas Art und Weise, Trio-Stücke und Duos in das Programm einzubauen. Wo dann die Sache mit Mariano zum Quartett erweitert wurde, konnte sich die Band auf einige wenige Themenkompositionen beschränken, um den Eindruck einer potenten, geschlossenen Formation zu vermitteln. Dieses Bouquet aus vier Solisten setzt sich so zusammen: Gitarrist Shigihara zeigt für die Verhältnisse eines japanischen Musikers recht starke Verbindungen zur Jazztradition, ohne deshalb ein ausgesprochener Traditionalist zu sein.

Um so verblüffender wirkten dann jene Momente, in denen sein Bezug zum eigenen, zum japanischen Hintergrund deutlich wurde, zum Beispiel in dem wunderbaren Duo mit dem hier geradezu anrührend schön spielenden Saxophonisten. An den „Keyboards“ - eine elektronische Orgel diente ihm als Hauptinstrument - stand - (nicht saß!) mit Mike Herting ein Mann, der wahrhaftig immer „auf dem Sprung“ war. Das bedeutet nun aber, daß er nicht nur als ständiger Impulsgeber wirkte, sondern gelegentlich auch ein wenig mehr Ruhe hätte ausstrahlen müssen. Einige leicht bizarre Einfälle störten in seinen Improvisationen weniger als die Jazz-Rock-Klischees, etwa von der Machart eines Keith Jarrett. Der offenbar noch sehr junge Thomas Alkier am Schlagzeug war ein bereitwillig dienender Begleiter, der Dampf machen kann, und ein weniger erhebender Solist. Er scheint am stärksten von der Rock-Musik herzukommen.

Und Charlie Mariano? Häufig ließ er sich vom „Saft“ der Klangkulisse, also: vom lauten Tumult, zu quasi soul-jazzigem Pfeifen und Röhren, gehackstückelten Phrasen und zum Herbeten griffig-simpler rhythmischer Floskeln animieren, wie sie New- oder No-Wave-Jünger seit einigen Jahren als wohlfeile Errungenschaft verkaufen. Die Band bot ihm also Gelegenheit, seiner Neigung zum über-expressiven Blasen nachzugeben, anstatt ihn auf seine eigentliche Stärke festzulegen: das lyrische Spiel. Wo er dies bieten konnte oder wo die Rhythmusgruppe locker genug begleitete, um ihm differenziertere, harmonis.cn und letztlich auch rhythmisch reichhaltigere Bebop-Phrasierungen zu ermöglichen, dort vermittelte er alle Faszination, die man von einem Musiker seiner Statur erwarten kann.



Neigung zum über-expressiven Blasen: Charlie Mariano

Foto: Manfred Rinderspacher

Günter Buhles

Arne« Cobb, Star der

Harlem Jazz Party

Ein korpulenter Mann bewegt sich mühsam auf Krücken durch die Zuschauerreihen. Vor drei Jahrzehnten hat ein Autounfall den Tenorsaxophonisten Arnett Cobb schwer getroffen, ihm aber nicht die Kraft des Spiels rauben können. Noch heute, im Spotlicht einer kalten, zuschauergefüllten Scheune im rheinhessischen Kleinstädtchen Wörrstadt, ist viel von jener Vitalität zu spüren, die ihm in den vielen Jahren solistischer Tätigkeit bei Lionel Hampton den Ruf des „wohl heißesten Tenoristen im traditionellen Jazz“ eingebracht hat. Souverän in der Technik und im Ton besticht er in Lawalls Jazz-Scheune mit einer wunderschönen Ballade - „hot“ und zugleich zartfühlend lyrisch.

Arnett Cobb bleibt an diesem Abend unbestreitbar der Star der Harlem Jazz Party, die neben ihm den Posaunisten Al Grey, den Pianisten Sammy Price und die Frankfurter Barrelhouse Jazzband präsentiert. In der Frankfurter Alten Oper kommt zwei Tage später die White Eagle Band aus Berlin hinzu, in Ludwigshafen hat wenige Tage zuvor die britische Bob Barton's Super-Jazzband keinesfalls den hochgeschraubten Ansprüchen ihres Namens entsprochen.

Doch zurück nach Wörrstadt, wo sich Arnett Cobb und der Posaunist Al Grey mit dem „St. Louis Blues“ dem Publikum vorstellen. Grey, der die Brücke zwischen Swing und Bop schlägt, der mit einem klaren, fast vibratolosen Posaunenton stets elegant wirkt, betätigt sich als Entertainer. In der Jazz-Scheune herrscht Volksfeststimmung. Was denn dem Publikum auch die Wider- und Stilbrüche dieser Party weniger bewußt werden läßt. Die Barrelhouse hat ein neues Repertoire zusammengestellt. Sie begleitet nach einem einleitenden eigenen Set ihre Star-Guests routiniert, kann aber manche Patzer im Zusammenspiel nicht vermeiden. So bereitet dem Schlagzeuger „I got rhythm“ erhebliche Schwierigkeiten: er hat ihn nämlich nicht. Problematisch scheint auch das Zusammenspiel von Baß und Schlagzeug mit dem Pianisten Sammy Price, der nun wirklich mit zahlreichen überraschenden, spielerischen Figuren weit über den Blues und den Boogie hinausweist, als dessen „King“ er noch immer zu Recht gerühmt wird. Für diese Verzerrungen und Schnörkel der rechten Hand über dem rollenden Baß der Linken kann sich der Leader der Barrelhouse, der Klarinetist Reimer von Essen, begeistern. Solist Sammy kommt an W. C. Handys „St. Louis Blues“ ebenfalls nicht vorbei, fasziniert aber auch mit „In the evening, when

the sun goes down“ oder „Kansas City, here I come“.

Die Barrelhouse Jazzband, eine der besten und routiniertesten Formationen des traditionellen Jazz in Deutschland, gefällt mit Wilbur de Paris' „Martinique“ noch am besten. Im übrigen aber hat man diese Gruppe aus früheren Konzerten weit besser in Erinnerung. Daß ein „Schorsch“ Klauer bei „Chasin with chase“ aus der Fassung gerät, überrascht an diesem Abend - und läßt sich höchstens mit unzureichenden Proben erklären.

Ein Schau-Spiel liefert Klarinetist Reimer von Essen mit der jungen Sängerin Lillian Boutte, die sich als talentierte Entertainerin nicht nur in die Herzen der männlichen Zuhörer sang. Die Farbige mit der Blues- und Gospel-Ausbildung schöpft aus der Kraft einer unverbrauchten und vollen Stimme. Es ist weniger die Reife einer erfahrenen Künstlerin, als die erotische Ausstrahlung eines intuitiven Talents, die beim Zuhören Spaß bereitet. So bleibt denn die fast vierstündige Jazz-Party trotz ihrer Unzulänglichkeiten wegen der solistischen Glanzpunkte der Gäste in guter Erinnerung. Eine Party ist schließlich kein Konzert. Und selbst dieses hätte man nicht so ernst nehmen dürfen. So wenig wie den „Wörrstadt Boogie“ beim großen Finale in der inzwischen aufgewärmten Jazz-Scheune.

Klaus Mümpler



Schau-Spiel: Lillian Boutte und Reimer von Essen



Star der Harlem Jazz Party: Arnett Cobb

Fotos: Klaus Mümpler

Jazz aktuell

Swing und Bebop auf der Orgel

Barbara Dennerlein

Eigentlich ist so eine Orgel ein fürchterliches Instrument. Ein diffuser Sound, sehr festgelegt, und den sakralen Touch kriegt man auch nicht raus. Im Jazz hatte es die Orgel denn auch nicht leicht. Ihre Geschichte ist schnell geschrieben: Fred Longshaw (als Begleiter der Bluessängerin Bessie Smith), Fats Waller, Milt Buckner, Jimmy Smith und Yasin Khalid. Vor den übermächtigen Keyboards hat die Orgel heute so gut wie abgedankt.

Als Jazzorganist muß man also schon etwas Besonderes mitbringen, will man sich nicht gleich auf dem Abstellgleis wiederfinden. Mit Begabung alleine ist es nicht getan. Bei Barbara Dennerlein kommt vieles zusammen: Sie ist als Frau im Jazz sowieso eine Rarität, sie ist jung und hübsch und wohl so etwas wie ein Naturtalent. Ich stelle mir das so vor: Ehrgeiziger Vater kauft Heimorgel, setzt das zehnjährige Töchterchen davor: „Nun üb mal schön!“ Zwischendrin ein Wettbewerb. Musikstudium. Eine Karriere hat begonnen.

Mit 21 Jahren hat sie's geschafft, auch bei ihren männlichen Kollegen Anerkennung zu finden. Drei Langspielplatten hat sie inzwischen vorgelegt und dabei auch an Großvater Bach („Werde munter mein Gemüthe“), Chopin und Charlie Parker gedacht. Seit einiger Zeit hat sie auch eigene Kompositionen im Repertoire, etwa - passend zur Jahreszeit - den „Stormy Weather Blues“.

Bluesfeeling auf der Hammondorgel, das macht sich immer gut. Weltschmerz auf Tasten. Sie spielt Swing und Bebop, Bebop (wie Bebop und Barbara) und Blue-bop, eben alles, was man auf so einem Instrument bringen kann und dazu immer einen Schuß Barbara Dennerlein. Der akustische Eindruck läßt sich vom optischen nicht trennen.

Der Orgel-Tornado aus München spielt auf einer echten elektromagnetischen Konzertorgel mit Vollpedal, die noch den Sound der alten, legendären Hammondorgel herzaubert, mal schwebend, mal Tremolo, mal orchestral, mal filigran. Überzeugend, wie sicher sie ihre Baßlinie durchzieht, auf Tasten und Pedalen gleich virtuos.

Die Improvisation gestaltet sie origineller als die Themen. Und das ist im Jazz ja nichts Schlimmes. Wechsel zwischen tiefen Tönen und hohen Oktaven, auf denen man dann von Herzen herumkneten kann. Rhythmische Verschiebungen, Harmonienrauschen. Jürgen Seefelder setzt seine Saxophonlinien nervig und kontra-

punktierend. Orgelspiel neigt zu Floskeln. Die muß er aufbrechen und konterkarieren, Schlagzeuger Wolfgang Haffner - mit 19 der jüngste im Trio - versteht sich als Antreiber und gibt der Orgel und seiner charmanten Chefin die nötige dynamische Rückendeckung.

Was hat sie nun angelockt, die vielen Besucher, die das Jazzstudio an diesem außergewöhnlichen Abend zu verkraften hatte? Der neue Name, das schöne Gesicht? Die flotte, swingende Musik, die eigenartigen Gefühlswerte der Orgel oder der neue Stern am Jazzerhimmel?

Bernd Ogan

Lyrik und Jazz

Die Walzer vom Weltende

Nicht polternd, donnerkrachend oder mit dem Posaunengedröhn von Jericho wird einst die Welt untergehen. Leise, unmerklich und tanzend werden wir uns stattdessen langsam dem Abgrund nähern. „Den Walzer vom Weltende“ tanzen wir bereits seit Jahren, aber wir scheinen es nicht zu wissen.

So jedenfalls läßt sich das inhaltliche Motto der neuesten Lyrik & Jazz Produktion von Joachim Ernst Berendt mit polnischen Gedichten und Musik des Jazzpianisten und Polanski Filmkomponisten Krzysztof Komeda beschreiben. Schon vor vielen Jahren hatte er unter dem Titel „Meine süße europäische Heimat“ mit der gleichen Musik ein ähnliches Projekt realisiert. Nur drei Gedichte, alle von Czeslaw Milosz, hat er von dieser Platte übernommen, die restlichen Gedichte von sechzehn Autoren sind neu hinzugekommen. Die Musik blieb in den zeitgemäßen Überarbeitungen des Geigers Krzesimir Debski und des Saxophonisten Leszek Zadlo erhalten. Herz und Zentrum bei der Uraufführung im Darmstädter Moller-Haus allerdings war Gert Westphal. Den „König der Sprecher“ hat ihn „Die Zeit“ kürzlich genannt, und diese „Krönung“ hat er wahrlich verdient. Seit fast fünfunddreißig Jahren arbeitet er an Jazz & Lyrik Produktionen mit, seine Erfahrung für textliche und musikalische Zusammenhänge drückt sich in einer zupackenden Intensität aus. Er behandelt seine Stimme wie ein Instrument, er spielt auf ihr wie ein Musiker. Plötzlich in hohe Lagen aufsteigend, beginnt er fast zu winseln, steigt dann entspannt plaudernd, etwas verträumt wieder hinunter, um dann mit geballten Fäusten ein donnerndes Haßgebet auf Gott loszulassen. In einem „Duo“ mit der Geige säuselt er voll kindlicher Naivität vor sich hin, oder setzt traurige, grolgende Prologe vor ein Baß-Solo. Am Ende, beim „Begräbnis des letzten Menschen“,

ist er fast atemlos, nur zaudernd, stockend vermag er den Text noch intonieren.

Die Musiker des Polski Jazz-Ensembles und der String Connection spielten die Kompositionen von Komeda mit tiefer leidenschaftlicher Verbundenheit. Die immer etwas wehmütige Schönheit in den elegisch-lyrischen Themen hielten sie auch in den knappen Soli präsent. Ständig stehen sie in dichter Interaktion mit dem Sprecher, liefern koloristische Ergänzungen und kommentierende Einwürfe. Ein dichtes Geflecht voller spannungsreicher Beziehungen zwischen Text und Musik baut sich immer deutlicher in dieser Suite mit sanften Untergangsvisionen auf. Der Montagebegriff von Gottfried Benn ist mustergültig realisiert worden, überzeugender als in jeder anderen Lyrik & Jazz Produktion.

Karl Dedecius, Leiter des Polen-Instituts und Übersetzer der Gedichte, gestand am Ende Gert Westphal, daß er „zu Tränen gerührt“ war. Allen Befürchtungen zum Trotz wird diese Produktion, der Höhepunkt der Jazztage, nicht verloren gehen. Sie wurde kürzlich im Plattenstudio aufgenommen und wird in einigen Wochen bei „Wergo“ als erste Nummer einer eigens für das Internationale Musikinstitut eingerichteten Reihe erscheinen. Weitere Produktionen sollen folgen.

Am Abend dann das Schlußkonzert im Bessunger Jagdhofkeller. Über das Polski Jazz Ensemble ist an dieser Stelle vor einigen Monaten bereits ausführlich berichtet worden. Ihr Jazz aus Polen zwischen den beiden Polen John Coltrane und Krzysztof Komeda fand erneut im vollbesetzten Jagdhofkeller großen Anklang. Die String Connection von Krzesimir Debski hingegen fühlt sich eher neueren Spielarten des modernen Jazz verpflichtet. Der kammermusikalische Ästhetizismus der siebziger Jahre mit weit ausholenden lyrischen Themen, die immer im Spielgeschehen spürbar bleiben und eine Jazz-Rock beeinflusste Rhythmik sind die Eckpunkte des musikalischen Konzepts. Volksliedhafte Themen ihrer polnischen Heimat treten oftmals in einen interessanten Kontrast mit den aggressiven Funk-Rhythmen des Baßgitarristen. Ihre stärksten Momente haben sie, wenn Debski auf der Geige versucht, den harmonisch-melodischen Rahmen zu verlassen und in freiere Spielräume aufbricht. Spielt er Synthesizer, herrschen weitgehend lyrisch, verträumte Sounds à la Pat Metheney vor.

Am Ende gab es noch eine „Session“ mit beiden Gruppen auf der Bühne. Insgesamt scheint sich das sympathische Gesicht der Jazztage International mit seinem „Workshop“-Aufbau und der Beschränkung auf einen kleinen Etat bewährt zu haben.

Detlev Reinert

Eine **Jazz-Reise** zur Jazz-Yatra nach Bombay, Indien, organisiert die Internationale Jazz Föderation vom 25. Februar bis 4. März 1986. Der Abflug nach Bombay ist möglich von Frankfurt, Berlin, Zürich, Amsterdam, Brüssel, Kopenhagen, Wien und Prag. Der Aufenthalt in Indien kann innerhalb der Zeit von 15. 2. bis 13. 3. 86 auf Wunsch verlängert werden. Der Preis beträgt US-\$ 990,-. Kontakt: IJF, Swedenborgsgatan 1, 11648 Stockholm, Schweden, Tel. 00 46-8-42 2119, oder IJF branch office, Freta 45/47, 00950 Warschau, Polen, Tel. 00 48-22-31 37 83

Beim **8. Osnabrücker Dixieland Meeting**, das am 9. November in der Lagerhalle in Osnabrück durchgeführt wurde, spielten vor rund 700 Besuchern die Blue Heaven Combo aus Haarlem, Tante Friedas Jazzkränzchen aus Reutlingen, die Louisiana Jazzbabies aus Halle, die Hot Jazz Stompers aus Cloppenburg und die Osnabrücker Happy Jazz Society, die das Meeting veranstaltet hat.

Die **Jazz- und Rockscheule Freiburg** veranstaltet auch dieses Jahr wieder Jazz- und Rock-Ferien. In der Villa la Corniolla bei St. Gimignano - zwischen Florenz und Siena - werden vom 29. 3. bis 4. 4. 86 zum Preis von DM 650,- Unterkunft und Vollpension sowie täglicher Unterricht am Vormittag und Nachmittag in Harmonielehre, Rhythmik, Gehörbildung und Ensemblespiel geboten. Kontakt: Jazz- und Rockscheule Freiburg, Tullastr. 50, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/50 00 79.

... und **abends Swing** ist der Titel eines Buches des Musikers Hawe Schneider, in dem seine Mitmusiker, u. a. Louis Armstrong, Kid Ory, George Lewis, Ben Webster, Al Grey, Joe Newman, Meinungen äußern und Erlebnisse erzählen. Außerdem beschreibt Hawe Schneider die Entstehung und die Geschichte seiner Dixieland-Band, der Spree City Stompers. Das Buch ist zum Preis von DM 34,80 erhältlich über den gsv Gerhard Schillinger Verlag, Walterverlagsauslieferung, Postfach 1147, 7843 Heitersheim.

Das **Overtone Orchestra**, das Anfang Juni wieder eine Konzerttournee unternehmen will, hat eine Kassette mit 3 Stücken veröffentlicht, die als Coproduktion mit dem BR-Studio Nürnberg bei der Tournee im Oktober 1985 entstand. Mit dabei waren der Trompeter Richard Steuart, der Posaunist Marty Cook, die Saxophonisten Tony Lakatos und Leszek Zadlo, der Pianist und Komponist Chris Beier, der Gitarrist Toto Blanke, der Bassist Rainer Glas, der Schlagzeuger Rudolf Roth, der Perkussionist Alfred Mehnert, der Violinist Jörg Widmoser und 7 Streicher vom Kammerorchester Schloß Werneck unter Leitung von Ulf Klause-nitzer. Kontakt: Rainer Glas, Gründlacherstr. 7 a, 8520 Erlangen-Tennenlohe, Tel.: 091 31/60 35 68

In Erlangen: Harmonieseminar und Ferienkurs

Am 23. März beginnt um 15 Uhr im Freizeitzentrum Frankenhof ein von Chris Beier geleitetes Stätiges Harmonieseminar zum Thema „Tonfeldbewußtsein - der Weg zur Obertonharmonik“. Der Kurs, der am 27. März 1986 endet, wendet sich an alle, denen der Rahmen der Funktionsharmonik nicht mehr genügt. Teilnahme-Voraussetzung ist Sicherheit im Umgang mit der traditionellen Jazz-Harmonik bis zum Bebop. Aufbauend auf dieser harmonischen Sprache wird dann der Bereich der Obertonharmonik erarbeitet. Schwerpunkte bilden die harmonische Tonfeldtheorie, der harmonische Kontrapunkt und die einzelnen Möglichkeiten der Polytonalität in ihrer harmonischen Bedeutung. Kursgebühr: DM 100,-. Vom 29. März bis 5. April findet in der Musikstätte Frankenhof der 6. Erlanger Ferienkurs für Jazz, Blues & Jazzrock statt. Die Dozenten sind Richard Steuart, Trompete, Hermann Breuer, Posaune,

Thomas Faist, Altsaxophon, Leszek Zadlo, Tenorsaxophon, Rainer Pusch, Saxophone, John Thomas, Gitarre, Götz Tangerding, Piano, Rainer Glas, Kontrabaß, Peter Christi, Elektro-Baß, Rudolf Roth, Schlagzeug, und Chris Beier, Harmonielehre. Das Kursprogramm umfaßt neben dem Instrumentalunterricht auch Gehörbildung, Rhythmik, Harmonielehre, Combo- und Big-Band-Spiel, ferner finden täglich Jam-Sessions im E-Werk statt, ein Konzert ist am 29. März, ein Abschluskonzert der Kursteilnehmer am 5. April vorgesehen. Kursgebühr: DM 180,-. Veranstaltet werden Seminar und Ferienkurs in der Reihe „Jazz Workshop“ von der IG Jazz Erlangen in Zusammenarbeit mit dem Amt für Freizeit der Stadt Erlangen und der Musikstätte Frankenhof. Anmeldung bei: Rainer Glas, Gründlacherstr. 7 a, 8520 Erlangen-Tennenlohe, Tel. 091 31/60 35 68



Gastdozent beim Banff Workshop: Richard Abrams

Foto: Karlheinz Bechholz

Richard Abrams lehrt beim BANFF Jazz Workshop

Richard Abrams wird vom 14. Juli bis 8. August als Gastkomponist an der Banff Centre School of Fine Arts in Alberta, Kanada, unterrichten. In den vergangenen Jahren waren Anthony Braxton und Cecil Taylor dort Gesangskomponisten. Dave Holland, der seit 1981 künstlerischer Leiter dieser Jazzkurse ist, konnte in diesem Jahr zudem als Dozenten gewinnen: den afrikanischen Trommler Abraham Adzinyah, den Posaunisten und Computer-Musiker George Lewis und den Pianisten Richard Beirach. Zudem werden unterrichten:

John Abercrombie, Gitarre, Jay Clayton, Gesang, Steve Coleman, Saxophone, Dave Liebman, Saxophone, Marvin „Smitty“ Smith, Percussion, Don Thompson, Klavier, und Kenny Wheeler, Trompete. Bei dem Workshop, der für Schüler von professionellem Niveau gedacht ist, werden vor allem kleine und große Ensembles einstudiert, die Kreativität in der Improvisation und Komposition gefördert, sowie Instrumental-Kurse abgehalten. Kontakt: The Banff Centre School of Fine Arts, P. O. Box 1020, Banff, Alberta, Canada TOL OCO, Tel. (403) 762-6180.

Small Talk heißt die im Sommer 1985 gegründete Band des Saxophonisten Gerald Doecke. Die Formation besteht aus fünf Musikern verschiedener Nationalitäten. Aus Maastricht und Amsterdam stammen der Gitarrist und Komponist Sander Sanders sowie der Percussionist Johnny van der Meulen, aus Lüttich der Schlagzeuger Klaus Neckermann, aus Aachen der Bassist Bobby Wagner und der Saxophonist und Komponist Gerald Doecke. Die Musik von Small Talk ist Latino-Funk-Jazz aus eigener Feder. Als Gastsolist tritt Nippy Noya mit der Band auf. Kontakt: Gerald Doecke, Karlsgraben 45, 5100 Aachen, Tel. 02 41/3 72 95.

Peter Compo, ein amerikanischer Jazzgeiger und Bassist, der den Slam Stewart-Stil mit Gesang zu Baß-Solo weiterentwickelt hat, verlegt sein Domizil nach Italien. Compo arbeitete u. a. mit Claude Thornhill, Charlie Barnet, Billy Butterfield, Willie „The Lion“ Smith, Pee Wee Russell und „Hot Lips“ Page. Europa bereiste er 1982 mit dem Glenn Miller Orchestra. Kontakt: Peter Compo, 183 Thompson St. New York, N. Y. 10012, oder c/o Centro Jazz Torino, Mario Coradazzo, Via San Francesco da Paola 22, 1-10123 Torino, Tel. 11-53 01 83.

Rainer Pusch hat im Raum Heidelberg/Mannheim eine Big Band gegründet, die zu einem Musiktreff geworden ist. Gespielt werden Big Band Stücke von Sammy Nestico, Oliver Nelson, Don Menza, Thad Jones sowie Kompositionen von Rainer Pusch und Klaus Wagenleiter. Neben Rainer Pusch und dem Pianisten Wolf Mayer sind der Altsaxophonist Stefan Pfeifer und die beiden Posaunisten Christian-Otto Engelhardt und Hans-Heiner Bettinger die wichtigsten Solisten der Band, von der das französische Fernsehen Ende Oktober im Heidelberg „Cave '54“ Aufnahmen machte, und die im Frühjahr auf Südfrankreich-Tournee gehen wird. Pusch und Wolf Mayer erhielten im Wintersemester eine Dozentenstelle an der Musikhochschule Heidelberg/Mannheim. Kontakt: Rainer Pusch, Max-Josef-Str. 8, 6900 Heidelberg/Rohrbach, Tel. 0 62 21/37 28 12.

Vocal Summit, der von Joachim Ernst Berendt produzierte Fernsehfilm mit dem Vocal Summit, hat auf dem internationalen Wettbewerb für Jazzfilme in Wrocław, Polen, den zweiten Preis gewonnen. Die Regie des preisgekrönten Films, bei dem Urszula Dudziak, Jeanne Lee, Lauren Newton, Jay Clayton und Bobby McFerrin zu sehen und zu hören sind, hatte der in Paris lebende polnische Regisseur Andrezej Wasylewski.

Count Basie zum Gedenken, soll demnächst in Queens eine Schule nach dem 1984 verstorbenen Bandleader benannt werden. Basie hatte 25 Jahre in St. Albans gelebt.

Jazz News

Artett heißt ein neues Jazz-Quartett aus dem Ruhrgebiet. Die vier Musiker, Hendrik Soll, Keyboards, Bertold Gnichwitz, Gitarre, Volker Heinze, Baß, und Claus Gnichwitz, Schlagzeug, trafen sich bei Plattenaufnahmen in einem Studio. Sie fanden die Ergebnisse der Aufnahmen so überzeugend, daß sie beschlossen, auch weiterhin zusammenzuarbeiten. Im Frühjahr 1986 wird das Quartett auf Deutschlandtournee gehen. Kontakt: Sabine Buhl, Mallinckrodtstr. 110, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31 / 81 02 94.

Monika Linges, Jazzsängerin und Komponistin, wurde mit dem Kulturförderpreis der Stadt Aachen ausgezeichnet. Der Preis war mit DM 4000,- dotiert und wurde vom Oberbürgermeister der Stadt überreicht.

Rudi Trögl's Sundown veröffentlichte im Oktober 1985 ihre erste Langspielplatte. Neben dem Ingolstädter Gitarristen Trögl wirkten bei der Produktion noch der Bassist Martin Erl, der Percussionist und Conga-Spieler Charly Bock sowie der Schlagzeuger Roman Seehon mit. Letztere sind auch Mitglieder der Nürnberger Formation „Papa Caliente“. Als Gastmusiker ist der Münchner Bassist Christian Zadotta auf einem Stück zu hören. Kontakt: Rudi Trögl, Nürnberger Str. 20, 8070 Ingolstadt.

Elvira Plenar gründete Mitte 1985 das Elvira Plenar Quartett mit den Musikern John Schröder, Gitarre, Thomas Cremer, Schlagzeug, und Manfred Bründl, Baß. Das Quartett der Pianistin spielt vorwiegend Eigenkompositionen und ist ab Januar auf Konzertreise. Kontakt: Elvira Plenar, Bonameser Str. 28, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69 / 52 84 68.

42nd Street, eine niederrheinische Funk-Gruppe, vertreibt seit Ende Oktober 1985 ihre Maxi-Single „In the Light“ in Nordrhein-Westfalen über den Pläne-Vertrieb. Die Band spielte im Oktober in der Bochumer Zeche als Special Guest vor Stanley Clarke und seiner Band.

Marty Cook New Jazz ist der Name eines Quartetts von Musikern aus der New Yorker Jazz-Szene. Mit dem in München lebenden Posaunisten Cook werden demnächst arbeiten: der Tenorsaxophonist Jim Pepper, der Bassist Marc Abrams und der Schlagzeuger John Betsch. Die Gruppe geht im März 1986 auf Tournee. Kontakt: Marty Cook, Senftenauerstr. 103, 8000 München 21, Tel. 0 89 / 7 0012 44.

Die **Dietrich Jeske Band** aus Freiburg, in der Besetzung Dietrich Jeske, Gitarre, Friedrich Lang, Keyboards, Kilian Heitzler, Schlagzeug, und Jürgen Grethler, Baß, ist ab 1. Februar zu buchen. Die Gruppe vereint in ihrem Klangbild Jazz-, Pop- und Funkelemente. Kontakt: Dietrich Jeske, Freiaustr. 15, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/70 97 06.

Four Wheel Drive, eine New Jazzgruppe um den Schlagzeuger Joe Koinzer und den Pianisten Paul Schwarz mit dem Bassisten Wolfgang Fernow und dem Saxophonisten und Flötisten Werner Englert, die auch Jazz-Lehrkonzerte in Schulen veranstaltet, stellt sich am 17. Januar in Offenburg und am 18. in Freiburg vor. Kontakt: Werner Englert, Schulstr. 3, 7830 Emmendingen 13.

Das **Legfek Orchestra** mit dem Saxophonisten Urs Blöchliger und Ernst-Ludwig Petrowsky, dem Frenchhornisten Tom Varner, dem Posaunisten Christian Radovan, dem Trompeter Hans Kennel, dem Pianisten Jürg Ammann, dem Bassisten Thomas Durst und dem Schlagzeuger Dieter Ulrich wird im Mai wieder auf Tournee gehen. Kontakt: Urs Blöchliger, Dorfstr. 83, CH-5303 Würenlingen, Tel. 00 41/56/9818 96.

Steve **Coleman** wird mit seiner Gruppe Five Elements im Mai nach Europa kommen. Mit dem Altsaxophonisten werden reisen: die Sängerin Cassandra Wilson, die Keyboarderin Geri Allen, der Trompeter Graham Haynes, der Gitarrist Kelvin Bell, der Bassist Kevin Harris und der Schlagzeuger Marc Johnson. Kontakt: JMT, Stefan Winter, Baldestr. 15, 8000 München 5, Tel. 0 89/2 01 11 49

Einen **Saxophon-Workshop** führt der Jazz-Club Villingen am 17./18. Januar 86 unter der Leitung des St. Georgener Saxophonisten Thomas Timmler, einem Absolventen der Swiss Jazz School Bern, durch. Die Teilnehmer sollten Noten lesen und die Durtonleitern auf dem Saxophon spielen können. Der Unkostenbeitrag beträgt DM 50,-. Die Teilnehmerzahl ist auf 20 beschränkt. Kontakt: Michael Scholz, Tel. 0 77 20/3 64 71.



Geht mit einem Quartett auf Gastspielreise: Elvira Plenar

Die **R. Schiemann Group**, ein seit Herbst 1984 bestehendes New Jazz Quartett, ist im Frühjahr 1986 wieder auf Gastspielreise und legt gleichzeitig eine Musiccassette (C 30) vor, die im IQ-Vertrieb, Im Saal 38, 2810 Verden Walle (Best.-Nr. Wudu 020) erhältlich ist. Kontakt: R. Schiemann Group, c/o Peter Apel, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21 / 32 31 68.

Lester Bowie's Brass Fantasy spielte Anfang Oktober in einem Obdachlosenasiel in New York vor zweihundert Obdachlosen. Es war das erste von 15 Konzerten in solchen Asylen, die von der Carnegie Hall, dem städtischen Cultural Affairs Department und der Human Resources Administration ermöglicht werden.

Joe Williams, der Jazz-Blues-Sänger, beginnt eine Karriere als Schauspieler. Er übernimmt die Rolle eines Großvaters - Grandpa Al - in der „Cosby Show“ vom NBC.

Attila Zoller ist derzeit jede Woche am Dienstag mit seinem Trio in New York im Gregory's zu hören, wo montags die Sängerin Amy London mit dem Pianisten Lonnie Smith und dem Bassisten Sean Smith auftritt.

Blue Box, das Trio mit Rainer Winterschaden, Trompete, Aloys Kott, Baß, und Peter Eisold, Schlagzeug, veröffentlichte bei Enja-Records eine LP unter dem Titel „Sweet Machine“. Das Trio befindet sich zur Zeit auf einer ausgedehnten Tournee. Kontakt: W. Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1.

Das Scieranski/Thierfeldt **Duo** ist in der Zeit von 20. Februar bis 31. März auf Tournee. Der polnische Bassist und der deutsche Keyboarder spielten erstmals im Januar 1985 im Duo und traten so auch bei der 27. Jazz Jamboree in Warschau auf. Kontakt: Reinhard Müller, Liebnizstr. 75, 1000 Berlin 12.

Gunter Hampel wird im Januar, und von April bis Juni dieses Jahres wieder in Europa zu hören sein. Er spielt im Trio, im Nonett „3rd Generation Ensemble“ sowie mit seinem World Community Orchestra. Kontakt: Uwe Neeb, Odenwaldstr. 96, 5000 Köln 91, Tel. 02 21/8 30 14 86.

Drumpact geht nach ihren zwei erfolgreich verlaufenen Tourneen in der BRD diesen Sommer wieder auf Konzertreise. Die Gruppe ist zu buchen vom 13.-29. Juni 1986 und von 5.-22. November 1986. Kontakt: Gert Kilian, Beethovenstr. 9, 73111 Notzingen, Tel. 0 70 21 / 39 98.

Ekkehard Jost, Baritonsaxophonist und Musikwissenschaftler in Gießen, hat für ein Konzert in der Veranstaltungsreihe der Gießener Jazzinitiative eine extrem tieflagige Gruppe zusammengestellt. Mit Jost spielen Bernd Konrad und Friedemann Graef, Baritonsaxophon, Dieter Manderscheid, Baß, und Fritz Wittek, Schlagzeug. Für 1986 plant die Gruppe weitere Auftritte. Kontakt: Ekkehard Jost, Georg-Philipp-Gail-Str. 10, 6300 Gießen, Tel. 06 41/4 75 23.

John Evers, Leiter der Blue Note Seven hat unter dem Titel „Salute to Satchmo“ eine Platte vorgelegt, die Ausschnitte aus zwei Konzerten bringt, die anlässlich des 85. Geburtstages von Louis Armstrong in Wien veranstaltet wurden. Neben der Blue Note Seven sind die Original Storyville Jazzband, das Stanton Jazzclub Orchestra und die Vokalistinnen Charlotte Rank, Al Fats Edwards und Roman Polt zu hören. Kontakt: John Evers, Giessaufgasse 27/24, A-1050 Wien.

Gabriele Hasler & Foolish Heart nahmen im Dezember an einer Fernsehproduktion des SFB und des HR mit dem Titel „Ein Rückblick in die Zukunft“ teil. Am folgenden Tag war die Sängerin Gast bei der NDR-Studio-Band, wobei Kompositionen von ihr produziert wurden. Im Januar stehen neben einigen Konzerten weitere Produktionen mit dem Erwin Lehn Orchester sowie mit der Rundfunk Bigband Kopenhagen auf dem Programm.

Thomas Stabenow, der Stuttgarter Bassist, wird im Januar mit einer neuen Formation einige Konzerte im süddeutschen Raum geben. Mit von der Partie sind der Schweizer Tenorsaxophonist Andy Scherrer, der Stuttgarter Pianist Jörg Reiter und der aus Südafrika stammende, jetzt in Basel lebende Schlagzeuger Makaya Ntshoko. Kontakt: Thomas Stabenow, Bodo-Karcher-Str. 10, 7050 Waiblingen, Tel. 071 51/5619 00.

Das Duo Willers/Ullmann, das unter dem Titel „Playful“ auf Biber Records seine erste Platte vorlegte, wird bei der dritten Flöz Messe, die vom 27. Februar bis 2. März in Berlin stattfindet, auftreten. Der Gitarrist Andreas Willers und der Saxophonist Gebhardt Ullmann bilden zusammen mit dem Bassisten H.-D. Lorenz und dem Schlagzeuger Nico Schäuble die Gruppe „Out to Lunch“, die am 23. Januar vom WDR mitgeschnitten wird. Kontakt: Gebhardt Ullmann, Karl-Marx-Str. 152, 1000 Berlin 44.

Da Capo, ein neuer Bremer Konzertverein, veranstaltet am 24. Januar ein New Jazz Konzert mit der R. Schiemann Group und Bremen Calling, das von Radio Bremen mitgeschnitten wird.

Sybilie Pomorin gibt vom 30. Januar bis 2. Februar im Freizeit- und Bildungszentrum Altenmelle einen Workshop unter dem Titel „Die Querflöte im Jazz und der freien Musik“. Kontakt: Bildungs- und Freizeitzentrum Altenmelle, Borgholzhauserstr. 75, 4523 Melle 1, Tel. 0 54 22/57 63.

Das **Jazzpodium Niedersachsen** findet auch 1986 wieder statt. Die Jazzgruppen aus Niedersachsen können Bewertungsunterlagen anfordern bei der LAG Jazz Niedersachsen, Brabeckstr. 106 c, 3000 Hannover 72.

Das **Zentralquartett** wird vom 5.-11. März und vom 2.-10. Mai wieder in der BRD auftreten. Konrad Bauer, Posaune, Uli Gumpert, Klavier, Ernst-Ludwig Petrowsky, Saxophon, Flöte, und Günter Sommer, Percussion, werden 1986 sonst zu keinem weiteren Termin in dieser Formation nach Westdeutschland reisen. Kontakt: G. Fritze Margull, Grunewaldstr. 44, 1000 Berlin 62, Tel. 0 30/2 11 81 91.

Jazzfreunde Osnabrück ist der Name einer Interessengemeinschaft, die sich zum Ziel gesetzt hat, den Jazz, insbesondere den Oldtime Jazz, zu fördern und für die Musiker Auftrittsmöglichkeiten zu schaffen. Z. Zt. führen die „Jazzfreunde Osnabrück“ jeden ersten Freitag im Monat eine Veranstaltung durch. Kontakt: Eddy Horn, In der Aue 17, 4506 Hagen T. W., Tel. 0 54 05/72 05.

Maria Joao wird bei der SWF TV-Serie „Einführung in Formen der modernen U-Musik“ den Gesangspart für die Folge „Bossa Nova-Feeling“ übernehmen. Mit der portugiesischen Sängerin werden dabei auftreten: der Gitarrist Martin Müller, der Pianist Vladislav Sendecki, der Bassist Thomas Heidepriem, der Schlagzeuger Dom Um Romao und der Percussionist Izio Gross. Maria wird ab Mitte März mit ihrem neu zusammengestellten Quartett in der BRD unterwegs sein. Kontakt: Tigges & Mau, Frankfurter Str. 10 a, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/7 79 81.

Big Joe Turner in Los Angeles gestorben

Am 26. November starb nach mehrmonatiger Krankheit der Bluessänger Big Joe Turner im Alter von 74 Jahren in einem Hospital in Los Angeles. Turner sang anfänglich mit dem Pianisten Pete Johnson in seiner Heimatstadt Kansas City, kam 1938 nach New York, gastierte u. a. in der Carnegie Hall und arbeitete 2 Jahre im Cafe Society, machte Aufnahmen mit Art Tatum, Pete Johnson u. a. In den 50er Jahren konnte Turner

mit seinen Rhythm and Blues Hits große Verkaufserfolge erzielen. In den 60er Jahren zog der Blues-shouter an die Westküste, sang in Clubs, trat in der Johnny Otis Show auf, wirkte 1974 bei den Filmaufnahmen zu „The last of the blue devils“ - einer Geschichte des Kansas City Jazz - mit, machte später Aufnahmen mit Axel Zwingenberger, den Trumpet Kings, Count Basie und zuletzt mit Jimmy Witherspoon.



Im Alter von 74 Jahren in Los Angeles gestorben: Big Joe Turner
Foto: Jazz im Bild

Neue und verbesserte Jazz-Sendezeiten im SWF

Ab 7. Januar 1986 gibt es im SWF 2 wieder Jazz am Samstag Nachmittag. Die Sendung wurde bei der letzten Programmreform gestrichen und wird nun - auf dringenden Wunsch zahlreicher Jazzfreunde - neu im Programm platziert, samstags von 16.00-17.00 Uhr. Auf dem Programm stehen - jeweils im Wechsel - die „SWF-Jazz-Session“, „Neue Jazzplatten“ und „Jazz - made in Germany“.

Die tägliche Jazzleiste wird um eine halbe Stunde verschoben, also künftig nicht mehr um 19.30 Uhr, sondern täglich von 20.00-20.30 Uhr gesendet. Sie bringt montags die „Jazzplatte der Woche“, dienstags die „Oldtime“ im Wechsel mit „Swingtime“, mittwochs Werner Wunderlichs „Jazztime“, donnerstags den „Jazzkalender“ im Wechsel mit der „Jazzrocktime“, freitags Joachim Ernst Berendts „Jazztime“, samstags „Jazz - Wanted“ sowie eine zu-

sätzliche Sendung „Aus dem SWF-Jazz-Archiv“, in der Werner Wunderlich historische Aufnahmen aus den Konzerten und Programmen des SWF vorstellen wird (jeweils am ersten Samstag eines Monats, 20.00-20.30 Uhr). Sonntags wird Manfred Millers „Blues-time“ im Wechsel mit Ulrich Olshausens „Folktime“ gesendet (20.00-20.30 Uhr).

Das Jazz-Nachtprogramm, das bisher am Montag ausgestrahlt wurde und dort mit dem Fernsehprogramm „Jazz am Montagabend“ zusammenfiel, wird auf den Dienstag, 23.05-24.00 Uhr, verlegt. Wie auch bisher steht donnerstags im Anschluß an das Hörspiel - etwa von 21.30-22.15 Uhr - eine „Jazztime“ auf dem Programm.

Die SWF-Jazzredaktion versendet auf Anforderung (Postfach 820, 7570 Baden-Baden) einen Plan, der sämtliche Jazzsendungen des SWF enthält.

Im „**Underground**“, einem neuen Jazzlokal in Augsburg, finden jeden Dienstag Jam Sessions statt. Zudem werden an mindestens zwei Donnerstagen im Monat Gastspiele veranstaltet. Kontakt: Art+Sound Musikshop, Hans-Koch-Str. 8, 8901 Meitingen.

Die **Preisträger von Jugend jazzt**, dem Baden-Württembergischen Landeswettbewerb für Jazzgruppierungen, sind jetzt auf einer Platte zu hören, die über Marie-Luise Dürr, Bettäckerstr. 5, 7016 Gerungen, Tel. 0 71 56/ 2 42 50, zu beziehen ist. Beim Wettbewerb errangen unter den Schul-Big Bands das Freiburger Schüler Jazzorchester unter Leitung von Herbert Schiffeis, unter den Big Bands die SBF Big Band Bad Friedrichshall unter Leitung von Werner Blaut und unter den Combos Cornichon den 1. Preis. Der Solisten-Sonderpreis ging an die Saxophonistin Regina Büchner.

This Is Jazz ist der Titel einer Broschüre, die ein Verzeichnis der „This Is Jazz“-Rundfunkprogramme aus New York im Jahre 1947 bringt. Diese Serie von insgesamt 35 halbstündigen Sendungen wurde von Rudi Blesh betreut und stellte u. a. The All Stars Stompers mit Jimmy Archey, Danny Baker, Sidney Bechet, George Brunis, Wild Bill Davison, Baby Dodds, Pops Foster, Edmond Hall, Albert Nicholas, Muggsy Spanier und Ralph Sutton vor. Jack Litchfield führte Titel, Musiker und Plattennummern sowie die Kommentare von Blesh auf. Kontakt: Oak Lawn Books, Box 2663, Providence RI 02907, USA.

Atlantic hat in seiner Jazzlore Serie weitere 5 Platten wiederveröffentlicht, somit umfaßt die Reihe mit Reissues aus dem 50er und 60er Jahren insgesamt 28 LPs. Zu den Wiederveröffentlichungen gehören Eddie Condon's „That Toddlin' Town“, Ray Charles „The genius after hours“, Milt Jackson-Coleman Hawkins „Bean Bags“, Freddie Hubbard „Backlash“ sowie Alternate Takes von John Coltrane.

Dollar Brand präsentierte kürzlich in der Cooper Union Great Hall in New York sein Werk „Capetown South Africa“ mit Musikern, Sängern und einem Erzähler.

Markus Stauss hat mit dem Altsaxophonisten und Baßklarinettisten Joseph Poffet, dem Synthesizer-Spieler Pit Kayser und dem Schlagzeuger Jacques Widmer eine Platte aufgenommen. Der Schweizer Saxophonist und Flötist, der sich seit einiger Zeit vor allem für stilübergreifende Projekte, wie z. B. dem GezeitenOrchester widmet, plant das Quartett zu einer festen Einrichtung werden zu lassen. Kontakt: Markus Stauss Quartett, Im Surinam 65, CH-4058 Basel, Tel. 33 02 41.

Jazz News

Die **Alex Merck Group** wird im Januar auf Frankreich und BRD-Tournee gehen. Dabei wird das Quintett, das aus dem Gitarristen und Synthesizerspieler Alex Merck, dem Gitarristen Helmut Krumminga, dem Keyboarder Stephan Schneider-Reuter, dem Bassisten Peter Brummer und dem Schlagzeuger Detlef Steven, besteht, hauptsächlich Musik seiner neuen Platte „Shadow Dance“ spielen. Kontakt: VIP Productions, Jörg Hagenbuch, Ernster Str. 44, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21 / 40 75 92.

Klavierstimmkurse für Musiker und alle, die mit Musik zu tun haben, bietet jetzt der Verlag H. Kaestner an. Kontakt: Verlag H. Kaestner, Kaltenbrunnerstr. 13, 8000 München 71, Tel. 0 89 / 7 85 43 22.

Al Porcino leitete am 30. November und 1. Dezember in Lahr und Rheinau einen Workshop für die Georg Weyerer Band. Das Orchester, das seit 10 Jahren besteht, kam ursprünglich von der Tanzmusik her, es setzt sich aus 16 Musikern im Alter von 16 bis 26 Jahren zusammen. Die Band wird von dem Profi-Musiker und Leadtrompeter Georg Weyerer geleitet und gastierte kürzlich im Jubez, dem Domicile des Jazzclubs Karlsruhe. Kontakt: Georg Weyerer Big Band, Hohe Au 17, 7597 Rheinau-Honau, Tel. 0 78 44 / 10 97.

Trimopen wählten die Schlagzeuger und Percussionisten Jörg Schwickerath, Uli Krämer und Jürgen Schuld als Name für ihre Percussionsband. Die im Raum Koblenz-Bonn beheimatete Formation macht Musik mit Einflüssen aus dem New Jazz, Rock-Jazz und Latin-Jazz. Trimopen hat eine Platte aufgenommen, die unter dem Motto „Freiheit den Rhythmusnechten“ erscheinen wird. Kontakt: Jörg Schwickerath, Damenicusstr. 27, 5400 Koblenz, Tel. 02 61/4 38 21.

L'Geil du Jazz, das ist der Titel eines großaufgemachten, 160seitigen Bildbandes, den der amerikanische Fotograf Herman Leonard bei den Editions Filipacchi in Paris herausbrachte. Das aufwendige Werk enthält Raritäten vor allem aus den 40er und 50er Jahren, u. a. von Chet Baker, Clifford Brown, Kenny Clarke, Nat King Cole, Miles Davis, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon, Zoot Sims, Billie Holiday, Lee Konitz, Thelonious Monk, Fats Navarro, Charlie Parker, Oscar Pettiford, Bud Powell, Max Roach, Zoot Sims, Art Tatum, Lennie Tristano, Sarah Vaughan, Dinah Washington und Lester Young.

Koch con Gostischa ist der Name eines Duos, das kammermusikalischen Jazz bietet. Gerhard Koch ist dabei mit Gitarre und Baß zu hören, Dieter Gostischa spielt Tabla, Percussion, Vibraphon und Steeldrums. Kontakt: Gerhard Koch, Martinistraße 103a, 4500 Osnabrück, Tel. 05 41/4 10 05.

Pierre Dorge & The New Jungle Orchestra unternahmen kürzlich eine Tournee, die die dänische Formation u. a. nach Molde, Paris, Stockholm, Pori, Lund, Hamburg und Warschau führte. Die Gruppe, die bereits drei Platten auf Steeple Chase unter dem Titel „Brikama“, „New Jungle Orchestra“ und „Even the moon is dancing“ vorlegte, besteht aus dem Gitarristen Pierre Dorge, den Trompetern Harry Beckett und Michel Marre, den Posaunisten Kenneth Aggerholm und Niels Neergaard, den Saxophonisten und Flötisten Morten Carlsen, John Tchicai, Jesper Zeuthen und Søren Eriksen, der Keyboardspielerin Irene Becker, den Bassisten Johnny Dyani und Hugo Rasmussen, den Percussionisten Marilyn Mazur und Thomas Dyani und dem Vibraphonisten Bent Clausen. Kontakt: Pierre Dorge, Ermelundsvej 115, 2820 Gentofte, Tel. 65 45 12, Dänemark.

Legendary Ladies of Jazz & Blues - unter diesem Titel legte Beryl Bryden ihren dritten Birthday-Calender vor. Er enthält Illustrationen der britischen Jazzsängerin von ihren Kolleginnen Billie Holiday, Bessie Smith, Helen Humes, Ella Fitzgerald, Alberta Hunter, Adelaide Hall, Sarah Vaughan, Ma Rainey, Sippie Wallace, Carmen McRae, Dinah Washington und Helen Humes. Das Format entspricht mit 30x30 cm dem unter dem Motto „New Orleans Giants of Jazz“ erschienenen 2. Vorläufer-Kalender. Kontakt: Beryl Bryden, Fiat 4, 166 Gloucester Terrace, London, W2 6 HR, England.

Die **Frankfurt City Blues Band**, die vor 10 Jahren von 5 Frankfurter Bluesfans als reine Session-Band gegründet wurde, um teils in Frankfurt gastierende US-Bluesmusiker zu begleiten, zum anderen um die im Jazz-, Rock- und Bluesbereich gesammelten musikalischen Ideen der einzelnen Musiker in einer Band mit einem eigenen Blues-Stil verwirklichen zu können, legte inzwischen 4 LPs vor und hat Tourneen - u. a. auch mit Alexis Korner - durch ganz Deutschland unternommen. Zum Jubiläum des 10jährigen Bestehens wird die Band Konzerte mit Louisiana Red geben. Kontakt: Dieter Nentwig, Freiherr-vom-Steinstr. 1, 6455 Erlensee, Tel. 0 61 83/30 87.

Joe Viera hält am 22. Januar in der Volkshochschule Beckum einen Vortrag über das Leben und Werk von Duke Ellington und am 23. Januar in Ahlen einen Vortrag zum Thema „Louis Armstrong-Duke Ellington-John Coltrane“. Am 31. Januar und 1. Februar führt Viera in Erding bei München ein Jazzseminar für Musiker aller Instrumente durch. Anmeldungen sind zu richten an die Volkshochschule Landkreis Erding, Pfarrer-Fischer-Str. 6, 8058 Erding, Tel. 0 81 22/45 99.

JP Jam Session



War aufgrund anderweitiger Engagements verhindert beim Jazz Fest Berlin 85 aufzutreten: Pepper Adams Foto: Paul Gerhard Deker

Thema: **Buch Idole 5**, Siegfried Schmidt-Joos. Nur der Himmel ist Grenze: Sammy Davis jr., Jimi Hendrix, Keith Jarrett 1985, Ullstein

Die kleine (?) Gemeinde derjenigen, die sich mit allen Veröffentlichungen von - und neuerdings auch über - Keith Jarrett auseinandersetzen, wird es schon wissen: Bei Ullstein erschien in diesem Jahr in der Reihe Idole der Band 5, eine Zusammenfassung der Porträts von drei so unterschiedlichen Musikern wie Sammy Davis jr., Jimi Hendrix und Keith Jarrett. Dem letzteren soll, so könnte man meinen, hiermit schon zu Lebzeiten ein Denkmal gesetzt werden. Das ist nicht nötig und auch nicht gut.

Wer aber wäre kompetenter als Peter Ruedi, der den Teil über Keith Jarrett schrieb, solch ein Porträt und eine, wie ich meine, zwar nicht wertfreie, aber stets doch ausgewogene Darstellung dieses Musikers und Komponisten geben zu können. Wie weit dieser Text von jeglicher Mode entfernt ist, wird dann klar, wenn man weiß, daß dies eigentlich nur der Abdruck eines Porträts ist, das der NDR 1979/80 in zehn Folgen ausgestrahlt hat. Lediglich ein Kapitel ist zu der damaligen Sendereihe „Die Geometrie der Inspiration“ hinzugekommen. Ja, und leider fehlen hier die zahlreichen, wichtigen Musikbeispiele. Muß es denn aber, wenn auch in der Originalausgabe, also 1. Auflage sein, daß solch ein wichtiges, weil zureichendes Buch mit derart vielen Fehlern auf den Markt kommt?

Dennoch, das Buch ist unterhaltsam und aufschlußreich und allemal lesenswert. Zeigt es doch ne-

ben anderem die Aspekte dieses Musikers auf, die etwas unbequemer, weniger eingängig, aber ebenso interessant (oder interessanter?) sind, als jene Rosinen aus dem großen Kuchen, die als Solo-Konzerte in mancher LP-Sammlung - nicht nur von Jazzfreunden - stehen.

Thomas Korgel, Hannover

Thema: **Pepper Adams nicht beim Jazz Fest Berlin 85**

Kürzlich bekam ich von Pepper Adams einen Anruf, in dem er mir erklärte, daß er sehr verärgert sei über die Tatsache, daß sein Name ursprünglich mit dem Bariton-Saxophon-Summit beim Jazz Fest Berlin 85 angekündigt war, obwohl er George Gruntz mitgeteilt habe, daß er nicht in der Lage sein werde zu kommen, zumal er bereits zu diesem Zeitpunkt Auftritte in Italien zugesagt habe. Pepper ist deshalb so aufgebracht, weil die Leute nun seiner Meinung nach annehmen, er habe das Jazz Fest Berlin im Stich gelassen, was auf seinen Ruf eine schädliche Auswirkung hat. Er ist ein sehr engagierter Musiker und ein Vollprofi, zudem leidet er derzeit, wie bekannt, an einem Gehirntumor. Mit diesem Brief möchte ich klarstellen, daß Pepper Adams das Jazz Fest Berlin nicht im Stich ließ. Ursprünglich hatte er auf die Frage, ob er in Berlin spielen wolle, grundsätzlich positiv reagiert, ohne indessen für 1985 zusagen zu können, zumal er damals die genauen Termine seiner Italienauftritte nicht kannte. Tatsächlich machten es ihm dann seine Engagements in Italien unmöglich, in Berlin aufzutreten und er gab dem amerikanischen Agenten dementsprechend Bescheid.

Mike Hennessey, New York

Schallplattenbesprechungen

Charly Antolini Jazz Power

Caravan: Bye Bye Blackbird - Blues For Christel - Sambalino Muchacho - Caravan - Body And Soul - There Is No Greater Love -1 Love You Roman Schwaller ts, Max Neissendorfer p, Jeff Wohlgenannt b, Charly Antolini dm
Aufg.: 4./5. Februar 1985, Kreuzungen/Schweiz
extra records Best-Nr. 66 23 710
(Kontakt: Klaus Böhneke, Lessingstr. 3, 2359 Henstedt 3)

Selten habe ich „Bye Bye blackbird“, dieses an ein Kinderlied erinnernde Melodiechen, mit einer solchen Rasanzt interpretiert gehört. Da explodieren förmlich die Kadenzen. Der Schweizer Schlagzeuger Charly Antolini, der dieses Rhythmus-Dynamit gelegt hat, ist beileibe kein Ekzentriker oder gar Ego-mane, er läßt seinen Mitspielern viel Raum: in beinahe allen Titeln hat jeder sein Solo und alle schlagen sich achtbar. Roman Schwaller mit einem etwas rauen Saxophon und verspielter Flageolet-Technik, Max Neissendorfer, der Mannschaftsspieler, sparsam und effektiv. Ein paar Cluster hätte er ruhig wagen dürfen.

Charly Antolini selbst ist ein ganz vorzüglicher Drummer: technisch versiert, präzise mit genauer Beckenarbeit bei starker Betonung der High Hats. Verschmitzt und witzig bei kurzen perkussiven Seitensprüngen, gelungenen Taktbrüchen, sicheren Tempowechseln. Dies alles in stimmige Arrangements verpackt. Und Charly weiß, wie weit ein Drummer an diesem Effekt-Instrument gehen darf, ohne zum Hochstapler zu werden. Hier wird keine Effekthascherei betrieben, wie dies so oft bei Trad-Gruppen mit ihren Schlagzeug-Breaks der Fall ist. Die Einspielungen dieser LP sind sehr stimmungsreich. Bei Duke Ellingtons „Caravan“ hört man die Karawane der Wüstensöhne förmlich vorüberziehen, daß „There is no greater love“ ist, will man gerne glauben, und „Body and Soul“ ist die Jazzballade schlechthin. Besonders gefällt mir das Eigengewächs „Sambalino Muchacho“, eine heitere Samba-Komposition aus der Feder Jeff Wohlgenanntes. Hier reißt Schwaller die Melodieführung ganz an sich. Antolinis Sonderklasse wird bei diesem Titel bewußt: Er hält die Band nicht nur rhythmisch zusammen, markiert den Grundrhythmus, sondern inspiriert die Musiker zu gekonnten Improvisationen. Selbst wenn es bei der alia breve den ersten und dritten Samba-Taktteil zu betonen gilt, ist dieses Quartett nicht aufgeschmissen. Die Aufnahmequalität der Platte bewegt sich auf ganz außergewöhnlichem Niveau. Der Schweizer Antolini ist, und keiner kann das nach dieser und ähnlicher LPs auf Jeton in Zweifel ziehen, Europas Drummer Numero Uno.

Wolf Stock

Louis Armstrong

The **World's** Greatest **Trumpet** Player: See See Rider Blues - How Come You Do Me Like You Do - Mandy Make Up Your Mind - I'll See You In My Dreams - Why Couldn't It Be Poor Little Me - Play Me Slow - Swanee Butterfly - Railroad Blues - Court House Blues - On The Sunny Side Of The Street - Ain't Misbehavin' - Swing That Music - The Skeleton In The Closet/Swing That Music/Confessin' That I Love You - Basin Street Blues - Leap Frog - Exactly Like You - Swing That Music Ma Rainey and her Georgia Jazz Band, Fletcher Henderson and his Orchestra, Trixie Smith & Orchestra, Clara Smith voc, Fletcher Henderson p, Shell Cha-

teau Radio Orchestra, Louis Armstrong and his Orchestra; jeweils mit Louis Armstrong tp
Aufg.: 1924-1941
King Akwa Rec. 00851 (Vertrieb: Hans-Georg Klauer, Bornweg 248, 6052 Mühlheim)

Louis Armstrong

Singin' 'N' Playin': Hello Dolly - Mack The Knife - Muskrat Ramble - Blueberry Hill - That's My Desire - Ole Miss - When It's Sleepy Time Down South - A Kiss To Build A Dream On - St. James Infirmary - Indiana
Louis Armstrong tp, voc, Trummy Young tb, Edmond Hall cl, Billy Kyle p, Dale Jones b, Barrett Deems dm, Louis Armstrong tp, voc, Joe Murany cl, Marty Napoleon p, Tyree Glenn vibes, voc, Danny Barcelona dm
Aufg.: 1959, Frankreich
CD-Denon 33C38-7685/Teldec Import Service

Zu Satchmo gibt es nicht viel mehr zu sagen, als daß er in der Tat der Welt größter Trompeter war. Er war einer der Urväter des Jazz, ein Mann, der sich wie kein anderer um die Popularisierung dieses Genres verdient gemacht hat. Sicher, Louis war unser Kornett-Gott. Der Stammvater der Jazz-Trompete. Jeder, der nach ihm dieses Instrument spielte, hat von ihm gelernt, hat abgeschaut, kopiert, ist von ihm beeinflusst. Trotz allem war der Traditionalist Armstrong seiner Zeit stets ein paar Schritte voraus. Ein innovativer Musiker, der schon Mitte der 20er Jahre mit Fletcher Henderson anklängen ließ, was dem Jazz aus New Orleans so folgen würde: akademisierter Chicago Jazz und orchestraler Swing. Swing that Music - oh yeah, the speed of life.

Jede Rare-Issues-LP, wie eine nun auch auf dem hessischen King-Akwa-Label vorliegt, verdient besondere Beachtung. Platten unter eigenem Namen nahm Louis Armstrong erst ab Ende 1925 auf. So sammelt die erste Seite dieser Raritäten-LP Titel, die Satchmo bis April 1925 in anderen Bands (vornehmlich dem Fletcher Henderson Orchestra) zum Besten gegeben hat. Armstrongs Hot Five-Zeit sollte erst im November 1925 beginnen. Die zweite Seite dieser Platte versammelt wenig bekannte Radioprogramme des Jazztrompeters aus den Jahren 1935 bis 1941. Credits, was Aufnahmezeitpunkt und Besetzung anbelangt, bis in die 20er Jahre zurückzuverfolgen, ist nicht ganz einfach. So sind nach meinen Informationen, ich bin ein (Brian) Rustianer, einige zeitliche Daten dieser LP nicht korrekt. „Mandy make up your mind“ wurde nicht am 24. Dezember, sondern am 24. November aufgenommen. „Swanee butterfly“ datiert in Wirklichkeit vom 31. Januar 1925 (nicht 2.-6. Februar 1925). Aber dies sind, „querelles allemandes“, die Diskographen und Jazzhistoriker unter sich ausmachen sollten. Der Produzent dieser Schallplatte, Hans-Georg Klauer, Drummer bei der Frankfurter Barrelhouse Jazzband, hat jedenfalls eine ausführliche Armstrong Diskographie angekündigt Und obwohl die erste Seite von Klauers Raritäten-Sammlung schon anderswo veröffentlicht wurde, hört man diesem Zeitdokument voller Bewunderung zu. Es scheppert und rauscht im schwarzen Vinyl - wir schreiben das Jahr 1924.35 Jahre später bläst dieses Urgestein des Jazz immer noch sein Horn. Die „Singin' 'N' Playin'“-CD widmet sich dem Pop-Satchmo der 60er Jahre. Mit Jazz pur wardazumals kein Blumentopf mehr zu gewinnen. Vier schreiende Pilzköpfe

aus Liverpool rüttelten das Musikbusiness wach, und Onkel Satchmo fuhr mit Seichem seine Rente ein. Da gibt's Hello Dolly-Schmalz, späht Mackie Messer, den Dolch im Gewände, um die Ecke und dem dicken Fats Domino werden die Blueberry Hills enteignet. Dies ist genau die richtige Musik für Silberhochzeiten oder für Leute, die Barbra Streisand für eine gute Schauspielern halten.

Diese CD japanischer Provenienz ist zudem schlampig aufgemacht. Da werden die Sidemen in abenteuerlicher Orthografie angegeben, und die Aufnahme-daten sind allemal falsch. Paris 1959, nie und never! „Hello Dolly“ keinesfalls vor 1963, die anderen Titel etwa Mitte der 60er Jahre Und dieses CD-Werk ist klanglich auch nicht viel beeindruckender als eine gute alte Analog-Scheibe. Die ganze digitale Herrlichkeit ist beim Aufdruck AAD, den auf CD getrimmten Alt-Aufnahmen, so ziemlich im Eimer. Bruder Armstrong im Jazz-Himmel wird's verschmerzen können.

Wolf Stock

Charles Austin & Joe Gallivan - The New Orchestra

Ailana: Archipelago - Ryo-Egberto - Traditional Music - Space Monkeys - The Soul Of The Wind
Charles Austin ss, fl, a-fl, Clive Stevens lyricon, ss, ts, fl, Peter Ponzol lyricon, ss, George Bishop b-cl, contra-b-cl, Ryo Kawasaki g-synth, Joe Gallivan synth, perc, Gene Golden, Wendell Hayes bata-dm, voc, Sabu Morales bata-dm, perc, Tadashi Yasunaga triangle
Hannibal Records HNBL1314 (36 Berwick St., London W1V 3RF)

Joe Gallivan, in Rochester/USA geboren, heute 47 Jahre alt, ein Weltenbummler in Sachen Jazz, über Miami, Kalifornien, Paris nach England verschlagen, hat weder in seinem Heimatland noch im europäischen Raum die Anerkennung gefunden, die ihm zukommt, hat sie wohl eigentlich auch gar nicht des Effektes wegen gesucht. Zunächst Schlagzeuger, dann Bassist, später Keyboarder, vor allem im Duett mit dem Reedman Charles Austin, seinem kongenialen Partner (sie kannten sich von Miami her, wo Austin damals in den Gruppen um Cannonball Adderley, Lionel Hampton, B. B. King, Dizzy Gillespie und Marvin Gaye agierte), hatte er den ersten gemeinsamen Auftritt auf dem Miami Popfestival sozusagen als Programmfüller nach Jimi Hendrix vor riesigem Publikum. Schon von Anfang an stellte Gallivan mit seinem elektronischen Instrumentarium eine sehr persönliche und verinnerlichte Musik vor, die konzeptionell-logisch war, aber wenig erfolgreich, die von Zusammenbrüchen von Plattenfirmen, bei denen er mit Austin unter Vertrag stand, vom Tod von wohlwollenden Produzenten (Albert Stinson) und unprofessionellen Auftritten (z. B. im Duo mit dem verstorbenen Larry Young) gekennzeichnet waren. Durch eine nicht auf den Kommerz, den schnellen Erfolg, sondern auf Langzeitzielende Gewinnung von Spielerfahrung („It is not my ideal just to produce to make points on a record . . .“) ist es ihm gelungen, den Synthesizer wie wenige andere (z. B. Jan Hammer, Richard Teitelbaum, z. T. Joe Zawinul) jazzmäßig und nicht als reinen Soundmacher oder Instrumentenimitator einzusetzen. Davon zeugt die neue LP „Ailana“ von Joe Gallivan & Charles Austin mit dem „New Orchestra“, einer Partnerschaft mit u. a. Ryo Kawasaki, Clive Stevens, Peter Ponzol,

George Bishop u. a. in einer gelungenen Synthese akustischer Schönheit und elektronischer Weite, wo auch die Ruhepausen gesetzt sind und mitzählen. Das Plattencover zeigt ein tropisches Inseldyll à la Robinson Crusoe vor einer magischen Bergkulisse mit schneebedeckten aufragenden Felsen, Assoziationen der Nähe und der Ferne, des Vertrauten, des Hörbaren und Unhörbaren, der afrikanischen Jazzwurzeln, eines fremden Erbes, das aber zeitlos in unsere Ära hinüberreicht, ein Garten Eden.

Das Eingangsstück „Archipelago“ von Charles Austin spiegelt zunächst das afrikanische Erbe im Klang der Bata-Trommeln, ehe vogelgleich die knarrende Baßklarinette von Clive Stevens die Stille durchschreit, ehe das Sopran-saxophon Charles Austins eine betörende Stimmung verbreitet, die vom Synthesizer Joe Gallivans verstärkt wird, bis ein tonales Landschaftsbild entsteht, das sich aus Erbe (Afrika), Einfluß (Europa, Japan) und Stimmung (Instrumente als klingende Naturgeräusche) impressionistisch zusammensetzt. Ein faszinierendes Tongemälde, ebenso wie „Ryo-Egberto“, das mit Flöten- und Synthesizersound an einen fröhlichen Sonnentag in einem äquatorialen Land erinnert, wobei der Triangel sehr hell und der Gitarrensynthesizer Ryo Kawasakis sehr dunkel-blubbernd, fast koboldartig-irrlichternd erklingen. Afrika ist wieder gegenwärtig in „Traditional Music“ auf der B-Seite, mit Bata-Trommeln, responsorialem Gesang, ehe zum Schluß die leiser werdende Flöte über den Trommeln verweht. „Space monkeys“ erinnert anfänglich an den Elektro-Miles-Davis, wobei das verfremdete Sopransaxophon Charles Austins Klangflammen einspeist, dem Ryo Kawasaki ein orgelartiges Solo über dem walking bass des Synthesizers folgen läßt (Anklänge an Don Ellis), ehe Joe Gallivan seinem Instrument gespenstisch gurgelnde Laute entlockt. „The soul of the wind“ nimmt das Eingangsmotiv einer Naturlandschaft südländischer Provenienz wieder auf, in einem Duo zwischen Joe Gallivan und Charles Austin auf der Flöte, wobei der Synthesizer mit seinem tiefen Klangregister mit lang aushaltenden, hallenden Klängen die feindliche, undurchdringliche Urwaldatmosphäre entstehen läßt, in der die Flöte alleine schweifend, rufend, meditierend, beschwörend, dann in die Ferne entschwebt. Das ist grandiose Konzeptmusik, mit Inhalt und Ausdruck, durchtränkt mit viel Jazzerfahrung, wie man sie ähnlich in z. B. „Odyssey of Iskra“ von Wayne Shorter erkennen kann.

Ulfert Goeman

Kenny Barron

Scratch: Scratch - Quiet Times - Water Lily - Song For Abdullah - The Third Eye - And Then Again
Kenny Barron p, Dave Holland b, Daniel Humair dm
Aufg.: 11. März 1985, ERAS Studio New York City
ENJA4092

Aus der Rolle des ewigen Begleiters entkommt man nicht leicht. Kenny Barron, Jahrgang 1943, seit 1957 Berufsmusiker, 1959 bei Philly Joe Jones, 1962 bei Dizzy Gillespie, später bei Ron Carter, Joe Henderson, Yusuf Lateef. . . Kenny Barron also ist einer jener Musiker, die zum Gelingen zahlloser Aufnahmen Wesentliches beigetragen haben, die es aber trotz (oder gera-

de wegen?) aller Vielseitigkeit und Aktivität nicht geschafft haben, unverwechselbares musikalisches Profil zu entwickeln. Dies ist nicht Kenny Barrons erste Platte als Leader, und ich habe einige Zweifel, daß es ihm diesmal gelingen wird, den Nimbus des ewigen Sideman abzuschütteln.

Es war eine gute Idee des Produzenten Matthias Winckelmann, Barron diesmal nicht - wie sonst meist - im Kontext anderer New Yorker Mainstream-Routiniers zu präsentieren, sondern ihn mit Musikerpersönlichkeiten zusammenzubringen, mit denen er noch nie gespielt hatte. Die Frische des spontanen Zusammenspiels - vorherige Proben gab es nicht - macht einen guten Teil des Reizes dieser Aufnahmen aus. Es spricht für das Format von Daniel Humair und Dave Holland, daß sie die vertrackten Kompositionen Barrons auf Anhieb mit derartiger Souveränität realisieren konnten, denn schematisch sind diese Stücke nicht, und sie verlangen ein gehöriges Maß an Virtuosität und Reaktionsvermögen. Besonders gefallen haben mir die Titel „The third eye“ und „Scratch“ - rasant, eckige, kantige Linien, einerseits von Thelonious Monk inspiriert, aber doch mit einer ganz un-monkschen Eleganz und Anschlagkultur präsentiert. Nicht ganz so überzeugend die Cecil Taylor- und McCoy Tyner-Anleihen im Blues „And then again“ - hier wird Barron, im Bestreben, der Festlegung als Bebop-Pianist zu entkommen, zum Imitator einer späteren Pianistengeneration. Und etwas konventionell-routiniert, ungeachtet aller melodischen Erfindungsgabe und pianistischen Brillanz, bleiben seine Balladeninterpretationen („Quiet times“ und „Song for Abdullah“, letzteres eine Hommage an Abdullah Ibrahim).

Nein, ein Stilbildner ist Kenny Barron gewiß nicht, weder als Pianist noch als Komponist. Eher ein Eklektiker, aber ein interessanter und virtuoser, dem zuzuhören sich lohnt. Den großen Durchbruch als Solist wird ihm auch diese Platte wohl nicht bescheren, aber wer Lust auf erstklassiges, lebendiges Triomusizieren hat, der wird hier bestens bedient.

Peter Niklas Wilson

Richie Beirach

Continuum: Gargoiles - Heirloom - Hyperactive Airways - Continuum - Round Midnight - Azzaro - Some Other Time
Richie Beirach p solo
Aufg.: 5. Juli 1983, Vanguard Studio New York
EastwindEWIND704

Nach der lexikalischen Definition ist das „Kontinuum“ das Stetige, in dem es keine Leerstellen gibt, eine physikalisch den Raum zusammenhängend ausfüllende Materie, ein durchgehender Zusammenhang. Dies trifft musikalisch auf die neue (dritte) Solo-LP von Richie Beirach zu, die auf einer englischen Pressung der japanischen Teichiku Records erschienen ist. Das Stetige, das Beirach hier anbietet, ist der klassische Impetus, mit dem er die fünf Eigenkompositionen und auch die zwei Standards „Round about midnight“ (T. Monk) und „Some other time“ (L. Bernstein) in Szene setzt, das Verweilen auf langsamen bis mittleren Tempi, die dunkle, verhangene, zuweilen statische Einfärbung. Richard Beirach, der durch sein Mitwirken in den Projekten von Dave Liebman (u. a. „Lookout farm“) und später durch eigene Einspielungen auf ECM bei uns in Deutschland in den siebziger Jahren bekannt wurde, hat nach einigen Jahren der musikalischen

Abstinenz wieder von sich reden gemacht, durch Solo-LPs und eine Trioeinspielung auf Palo Alto „Elegy for Bill Evans“; außerdem hat er mit Dave Liebman das Quartet „Quest“ gegründet, mit dem er z. B. auf dem Leverkusener Jazzfestival 85 auftrat. In Interviews hatte er anlässlich der Einspielung seiner zweiten Solo-LP („Three things of statues“) die instrumentalen und aufnahmemaßigen Möglichkeiten von New York und den USA allgemein in Zweifel gezogen, da er dort nicht die nötige Ruhe und Konzentrationsfähigkeit finden könne. Binnen kurzer Zeit aber hat er sich eines Besseren belehren lassen und die vorliegende LP wieder in New York eingespielt. Richie Beirach, durch den italienischen Konzertpianisten James Palmieri geprägt, mit Schulung an Bach und Debussy, an der Manhattan School of Music in New York theoretisch und kompositorisch ausgebildet, kann nicht verhehlen, daß Bill Evans sein großes Vorbild war, dessen ungeheure Sensibilität sich ihm vermittelte. Auf „Continuum“ zeigt Richie Beirach eine ausgeprägte Liebe für die tiefen Register des Klaviers, wobei seine linke Hand sparsam und im Anschlag variabel den Puls markiert, über dem die rechte die Melodielinien entwickelt.

Diese Musik ist für Beirach mit seiner exzellenten Fingertechnik und seinem klaren Anschlag eine Geschichte in Kapiteln, die intuitiv in dem Augenblick, in dem sie gespielt wird, entsteht, die zwar komponiert wirkt, ohne es zu sein und deren Qualität erreicht, in der Regel aber spontan abläuft, augenblickliche Gefühle und Stimmungen spiegelt, Zusammenhänge und Proportionen fügt. Die von seiner ersten Solo-LP „Hubris“ bekannt festgelegten Kompositionen (mit fixiertem harmonischem Gerüst) weichen auf der vorliegenden LP Spontanimprovisationen („Gargoiles“, „Heirloom“, „Hyperactive airways“); selbst die beiden Standards besitzen Freiräume zu kontrolliert-distanzierter Improvisation. Die Stimmung wechselt von selbstvergessen zu ernst, zuweilen melancholisch; ab und zu blitzen Fröhlichkeit („Heirloom“), Nervosität („Hyperactive airways“), Überraschung („Some other time“) auf. In „Continuum“, dem Titelstück, vermeint man das ruhige Schwingen eines Zeitpendels zu spüren. Idiom dieser Musik ist mehr Klassik denn Jazz, obwohl sie die spontane Verbindung von Komposition mit Improvisation mehr dem Jazz zuweist. Beirach spielt auf einem ihm eigens zur Verfügung gestellten Steinway Grand Piano in digitaler Aufnahmetechnik. Der Klang ist sehr transparent, allerdings hat die Preßqualität nicht den gleichen Standard. Reiß- und Knistergeräusche in und zwischen den Stücken sind nicht zu überhören.

Ulfert Goeman

Doktor Jazz Ambulanz

Cake Walkin' Babies From Home:

Panama - Save It, Pretty Mama - Jubilee Stomp - Ostrich Walk - Don't Be Like That - Hot House Rag - Cake Walkin' Babies From Home - Shake It And Break It - Fireworks -1 d Love It - At The Jazz Band Ball - Beau Koo Jack Till Schierer c, Uwe Schollmeyer tb, Wolfgang Grundlach cl, as, bs, Bernd Voigtländer tu, Ulli Heier bj, Franz-Josef Lübken p, arr, Stefan Roth dm, voc Aufg.: 23724. März 1985, Airport Studio, Porz-Lind

Tobi Records 3103 (Kontakt: Hartmut Fehrenz, Kaiserstr. 67, D-5200 Siegburg)

Wenn wieder einmal Dixie-Hits wie „That's a plenty“, „Tiger Rag“ oder „Original Dixieland One Step“ zum weiß nicht wievielten Mal von irgendei-

ner unter dem Etikett „Oldtime-Jazz“ geführten Band gespielt wird, kann selbst der erfahrene Kritiker ins Schwimmen geraten: Sind das etwa die x-Ramblers, y-Stompers und wie sie alle heißen mögen oder gar, . .? Viele dieser Bands nämlich, die sich dem traditionellen Jazz verpflichtet fühlen (vom bierseligen Festzelt-Dixie ganz zu schweigen), fehlt bei aller Begeisterung für die amerikanischen Stars und oft unbändigen Spieleifer und Enthusiasmus die markante eigene Note. Zu sehr klebt man an den Vorbildern, so daß kaum Raum für eigene Ideen bleibt. Eine erfreuliche Ausnahme macht die Doktor Jazz Ambulanz aus dem Köln-Bonner Raum. Der sieben Mann starke Band ist es im Laufe der Zeit gelungen, ein persönliches Profil zu erlangen. Ausgangspunkt für sie ist der Jazz wie er etwa Mitte der zwanziger Jahre aufkam, Übergangsstadium zwischen dem alten, New-Orleans-geprägten und dem später zur Blüte gelangten Big Band-Jazz, der mit Pionieren wie Fletcher Henderson, Don Redman, Luis Russell, Charlie Johnson oder den McKinney's Cotton Pickers verbunden ist. Weiterer Orientierungspunkt der Jazz Ambulanz ist der Chicago-Jazz der Gruppen um den legendären Trompeter Bix Beiderbecke. Diese Epochen des Jazz müssen die „ambulanten Jazzer“ wirklich eingehend studiert haben, so gut nämlich, daß sie sich es erlauben können, eigene, geschickt arrangierte Versionen vorzustellen, die den alten Nummern viel Pep und Frische geben, ohne gleich an Sakrilegien zu rühren. Die besondere Stärke der Band liegt darin, durch originelle Arrangements Big Band-Sätze auf ihre drei Bläser zu übertragen und dadurch wie eine „kleine Big Band“ zu klingen, was sie bei Duke Ellingtons „Jubilee stomp“ überzeugend zeigen kann. Verantwortlich für die variablen, einfallsreichen Arrangements ist der Pianist Franz-Josef Lübken, der seine Fingerfertigkeit und sein traumwandlerisch sicheres Gespür für Rhythmus und Akzentuierung vor allem bei seiner Solonummer „Hot house rag“ beweist. Aber auch die anderen Bandmitglieder verfügen über eine solide Instrumentenbeherrschung, verbunden mit ausgeprägtem Feeling für die mitreißende Phrasierung und Tongebung des Hot Jazz. Für besondere Abwechslung und die spezielle Note sorgen Wolfgang Gundlach mit einigen bemerkenswerten Soli auf dem Bariton-saxophon und Schlagzeuger Stefan Roth mit seinem ungekünstelten, direkten Gesang bei „Save ist, pretty mama“, dem eigenwilligen „Don't be like that“, dem Titelsong „Cake walkin' babies from home“ und „I d' love it“, für das er eigens einen Text schrieb. Der „gewisse Unterschied“ der Doktor Jazz Ambulanz zu anderen Bands wird am auffälligsten bei dem einzigen Stück des Albums, das auch häufig von Dixie-Kapellen aufgegriffen wird, „At the Jazzband ball“.

Übrigens nicht nur wer unter akuter Jazznot leidet oder gerade den zweiten Jazzinfarkt hinter sich hat, sollte nicht zögern, sich in die aufmunternde Behandlung der Doktor Jazz Ambulanz zu begeben.

Andreas Geyer

Duke Ellington and his Orchestra

Harlem: The Opener - A Happy Reunion - Blow By Blow - Caravan - Tutti For Cootie - Satin Doll - Harlem - Things Ain't What They Used To Be - All Of Me - The Prowling Cat
Cootie Williams, Cat Anderson, Rolf Ericson, Herbie Jones tp, Johnny Hod-

ges, Russell Procope, Jimmy Hamilton, Paul Gonsalves, Harry Carney sax, Lawrence Brown, Buster Cooper, Chuck Connors tb, Duke Ellington p, Jimmy Woode b, Sam Woodyard dm
Aufg.:9. März 1964, live at the Konserthuset, Stockholm
Pablo live 2308-245

„Nichts Sensationelles“ wird manch einer sagen, wenn er dieses Duke-Ellington-Album in die Hand bekommt, und er wird darauf verweisen, daß die damaligen Stars der Ellington-Band, wie der erst kürzlich verstorbene Cootie Williams, Johnny Hodges oder Paul Gonsalves für hohe musikalische Qualität und den unverwechselbaren Ellington-Sound bürgen, aber Erfolgstitel wie „Caravan“, „Satin Doli“ oder „Things ain't what they used to be“ eben schon häufig in ähnlicher Besetzung eingespielt wurden und somit keinen mehr vom Hocker rissen. Und die Tatsache, daß es sich um bisher unveröffentlichtes Material aus der Schatzkiste von Norman Granz handelt, möge wohl mehr von sammlerischem als musikalischem Interesse sein. Doch dem ist gleich entgegenzusetzen: Ist die Musik von Duke Ellington jemals langweilig? Wenn man diese LP gehört hat, kann die Frage getrost als rhetorisch abgehakt werden. Der in Stockholm mitgeschnittene Auftritt zeigt eine aufgekratzte, spielfreudige Band, der nicht anzu merken ist, daß sie mitten in einer langen und aufreibenden Tournee stand. Angetrieben von dem energischen Sam Woodyard (hatte der Duke je einen besseren und geeigneteren Drummer als ihn?) werden selbst die alten Hits lebendig und frisch interpretiert. Und „Caravan“ ist eben nicht nur wieder einmal „Caravan“, sondern jedesmal, vor allem in der Version des einmaligen Cootie Williams, ein neues Klanggemälde aus der „Tongalerie“ von Duke Ellington.

Bei dem zentralen Stück dieses Albums, der fast viertelstündigen „Harlem“-Suite, kann eine ganze Serie von aufregenden Klangbildern „betrachtet“ werden: Eingeleitet mit geheimnisvollen Growi-Tönen von Cootie Williams entfaltet sich ein atemberaubendes Spektakel von Tonmustern, Klangfarben, Tempowechseln, polyphonem Satzspiel und stimmungsvollen Solochorussen, vor allem von Cootie Williams, Jimmy Hamilton, Harry Carney, Russell Procope, Lawrence Brown und Cat Anderson. Sicherlich gehört die Suite zu den eindrucksvollsten Zeugnissen des Musikschaffens von Duke Ellington. Neben diesem überragenden Opus sollen aber die anderen Stücke nicht überhört werden; bewährte Solisten der Ellington-Band stehen im Mittelpunkt: Tensaxophonist Paul Gonsalves bei „Blow by blow“ und „A happy reunion“, das seine lyrischen Qualitäten in balladesken Teilen zeigt, Johnny Hodges mit seinem warmen, ausdrucksstarken Altsaxophon bei „Things ain't what they used to be“ und „All of me“, Cootie Williams bei „Tutti for Cootie“ und „Caravan“ und schließlich „Gipfelstürmer“ Cat Anderson mit „The prowling cat“, bei dessen schwindelerregender „Höhennummer“ manchmal Assoziationen an luftige Akrobatik geweckt werden.

Andreas Geyer

Buddy de Franco Meets The Oscar Peterson Quartet

Hark: All Too Soon - Summer Me, Winter Me - Llovisna (Light Rain) - By Myself - Joy Spring - This Is All I Ask - Hark-Why Am I
Buddy de Franco cl, Oscar Peterson p, Joe Pass g, Niels-Henning Ørsted-Pe-

dersen b, Martin Drew dm
Aufg.: 30. April 1985, Berkeley, Kalifornien
Pablo 2310-915 (Vertrieb Bernhard Mikulski)

Buddy de Franco gehört in die lange Reihe von Jazzmusikern, die trotz eines außergewöhnlichen Könnens nie ganz große Stars geworden sind. Das mag damit zusammenhängen, daß die Klarinette im Jazz nur in der Swing-Ära populär war und die technisch nicht mehr zu überbietende Meisterschaft der beiden Publikumsmagneten Artie Shaw und Benny Goodman hatte eine Stagnation der Jazzklarinette zur Folge. So war Buddy de Franco, der seine Karriere in der Swing-Band von Tommy Dorsey begann, zeitweise genötigt, die Leitung des Glenn Miller Orchesters zu übernehmen, um wirtschaftlich überleben zu können. Was es für einen so überaus kreativen Musiker wie ihn bedeutet haben muß, diesem Job nachzugehen, der ihm überhaupt keinen künstlerischen Spielraum ließ, kann man sich leicht vorstellen. Um so erfreulicher, daß Buddy de Franco Ende der siebziger Jahre wieder in der Jazzszena aufgetaucht ist und in den folgenden Jahren auch Platten einspielen konnte. Die jetzt auf dieser LP dokumentierte Begegnung mit dem Oscar Peterson Quartet ist ein Wiedersehen, denn schon zur Blütezeit der „Jazz at the Philharmonic“-Konzerte in den fünfziger Jahren gab es ein (ebenfalls auf Platte festgehaltenes) Zusammentreffen von de Franco mit dem Oscar Peterson Trio, damals mit Ray Brown am Baß und Gitarrist Herb Ellis besetzt und durch den Schlagzeuger Buddy Rich ergänzt. Wie wenig Buddy de Franco, der gerade für kleinere Jazzformationen prädestiniert ist, von seinem Können im Laufe der Jahre eingebüßt hat, kann er bei diesem Album ausführlich zeigen: Vom melancholisch-wehmütigen Ton bei Ellingtons „All too soon“ über rasante, mit technischen Raffinesse gespickte Läufe bei „Summer me, Winter me“ bis zu den spielerisch leicht wirkenden, von ihm selbst komponierten Titeln „Hark!“ und „Llovisna (Light rain)“ reicht die fast unerschöpfliche, vielfarbige Palette seiner Ausdrucksmöglichkeiten und brillanten Technik. Bestechend sein „lupenreiner“ Ton, der von manchen als „kalt“ empfunden wird, obwohl er doch immer swingend und von höchster Intensität ist. Mit dem Oscar Peterson Quartet ist de Franco auf kongeniale Mitspieler gestoßen, die jederzeit einfühlsam seine Ideen mit ihren eigenen Vorstellungen zu einem homogenen Ganzen abrunden. Vor allem Oscar Peterson unterstreicht einmal mehr seine hervorragenden Fähigkeiten als Begleiter; mit „angezogener Handbremse“ zügelt er sein sonst oft fast überschäumendes Temperament, läßt die anderen sich voll entfalten. Heinrich, wie er bei „Llovisna (Light rain)“ nahtlos die Thematik von de Franco auf dem Piano weiterführt, die Lyrik des Stücks akzentuierend, und dabei jeden Ton gemessen setzt. Mehr der „typische Peterson“ beim Solochorus über Clifford Browns „Joy spring“, bei der Spielfreude und Ideenreichtum aufblitzen, ohne überladen zu wirken. Ebenfalls wieder überzeugend Joe Pass mit variantenreichen Improvisationen, besonders bei „Summer me, Winter me“, und Niels Henning Ørsted Petersen, der mit seinem ausgeglichenen, souveränen Baßspiel der integrierende Faktor ist.

Leider steht Martin Drew nicht auf dem Niveau seiner Kollegen. Sein unflexibler, stereotyper Schlagzeugpart vermittelt die inspirierende Atmosphäre eines Metronoms, was einen daran denken läßt, daß Peterson in schlagzeugloser Besetzung kaum an Format verliert.

Andreas Geyer

Dave Grusin & Lee Ritenour

Harlequin: Harlequin - Early AM Attitude - San Ysidro - Before It's Too Late - Cats Of Rio - Grid-Lock - Silent Message - The Bird
Dave Grusin keyb, Lee Ritenour g, Jimmy Johnson, Abraham Laboriel b, Carlos Vega, Harvey Mason dm, Paulinho Da Costa, Alex Acuna perc, Ivan Lins, Marietta Waters, Regina Werneck, Carol Rogers voc
GRP91015/Intercord

Ein neues Trauer-Spiel vom Studio-Profi-Gitarristen Lee Ritenour, der sich mit dem Keyboarder Dave Grusin und einer nicht weniger professionellen Crew zusammengetan hat zu neuem Geschnitzte musikalischen Gunst- und Kunstgewerbes. Der appetitanregenden Situationen sind hier wenige (etwa Lees Solo in „Silent Message“), die dem im wesentlichen dem brasilianischen Idiom huldigenden Werk wenigstens schwachen Reiz verleihen könnten. Mr. Ritenour, dem an Mr. Grusin imponiert, daß er mal Earl Klugh produziert hat, macht dem Mr. Klugh alle „Ehre“: Die acht Stücke, halbe-halbe Instrumentals und Vocalpiecen, tragen den Duft von „small hours“-Geplätscher, von amerikanischen Deo-Jingles und eben studio-professioneller Sterilität - aseptische Handwerklichkeit, hundertfach gehörte Harmoniefolgen, glattgeschmiegelt und genauso langweilig, wie Lee Ritenour es seit Jahr und Tag so zu schätzen weiß.

Alexander Schmitz

Kip Hanrahan

Desire Develops An Edge: Desire Develops An Edge - What Is This Dance Anyway? - Meaning A Visa - Nocturnal Heart - Her Boyfriend Assesses His Value And Pleads His Case - Jack And The Golden Palominos - Two (Still In Half Light) - Early Fall - Velasquez - (Don't Complicate) The Life - The Edge You Always Loved In Me - Sara Wade - Far From Freetown - All Us Working Class Boys - Child Song - Trust Me Yet? - Nancy (The Silence Focuses On You)
Mit u. a. Ricky Ford, John Stubblefield ts, Arto Lindsay, Elysee Pyronneau e-g, John Scofield g, Steve Swallow, Jamaaladeen Tacuma e-b, Jack Bruce voc, Ignacio Berroa, Anton Fiertrapdm, Puntilla Orlando Rios, Jerry Gonzales, Milton Cardona, Kip Hanrahan perc
American Clave MACL1008/AMCL 1009 (2 Lps) (Vertrieb: Teldec Import Service)

Er gilt als das Wunderkind des Jazz in den USA, und sein Ruf als Trendsetter der New Yorker Musikszene ist nun auch nach Europa gedrungen. Keck geht der Perkussionist Kip Hanrahan sein Wagnis an, afrikanische und Latino-Musik zusammenzubringen. Da schlagen Salseros Jerry Gonzales und Milton Cardona die Congas, Elysee Pyronneau und Jamaaladeen Tacuma lassen die Gitarren beben. Puntilla Orlando Rios und Olufemi Claudette Mitchell versetzen ihre Stimmbänder in Schwingungen. Und heraus kommt dann ein kleines musikalisches Wunder. Dieser Jazz-Rock-Latin-Mix ist spritzig, bewegend, innovativ, voller Witz und immer gut für einige Überraschungen.

Kip Hanrahan, der nur mal hier und da perkussioniert oder vokalisiert, überzeugt als Produzent und Arrangeur. Wie er da - von der rhythmischen OberEinstimmung her - Afrika und Lateinamerika zusammenbringt, ist berau-

sehend Die melodische Kraft und die rhythmische Rasanzen dieser Paarung fesselt und mag der Zukunft eine Richtung weisen. Sehr ausgeprägt sind die musikalischen Einflüsse Cubas und Haitis, dazu ein paar Takte Salsa und Bossa Nova. Musiker anderer Stilrichtungen wie Ricky Ford (Jazz), Jack Bruce (Rock) oder Arto Lindsay (Geräusch) sind nur die Radieschen auf der afrolateinischen Schlachtplatte des Meisterkochs Kip.

Höhepunkte dieses 2-Platten-Pakets sind die Kompositionen „Nocturnal heart“, eine englischsprachige Version von Edu Lobos „Coracao Noturno“, mit sehr einfühlsamen Vokalpartien des Ex-Cream Jack Bruce. „Desire develops an edge“ ist eine hitzige Hau-Orgie zwischen den Perkussionisten Orlando Rios, Cardona, Sylvain und Gonzales. Besondere Beachtung verdienen die intelligenten Texte mit beißender Sozialkritik. „The life“ (La vie): afrikanische Stadtmusik, in die sich die Latinos nahtlos einfügen. Das Verständnis zwischen den afrikanisch und lateinamerikanisch inspirierten Musikern ist phänomenal. So leicht und locker Kips Werk aus der Lautsprecherbox auch klingen mag, der schwarze Perkussionist ist ein harter Arbeiter. Ausgeklügelte, kluge Arrangements, die alle Klangfarben zur Entfaltung bringen. Ein sicheres Händchen am Mischpult, bei Aufnahme, Mastering und Overdubbing. Dies ist mehr als bloße Musik. Man merkt deutlich, hier tastet sich einer an neue Stilformen heran. Und so nonchalant wie Kip hat dies seit langem keiner mehr vollbracht. Dies ist eine sehr gute, eine sehr wichtige Platte. Vielleicht sogar ein jazzhistorischer Meilenstein.

Wolf Stock

Percy Harris & The Blues Unlimited

Don't Let A Good Feeling Slip Away: Roomful Of Loving - I'm So Sorry, Baby - They Need A Little Time - Your Hand Is Like Ice - Jumping Jack - 40 Days And 40 Nights - Bad Bad Whiskey - Good Morning Little Schoolgirl - Trick Bag - It's The Last Time
Percy Harris voc, Stefan Moll g, Rudi „Face“ Becker mh, Michael Kempf sax, Christoph Adams p, Uli Pohl b, Thomas Schöpfer dm
Aufg.:1984(?)
SK Records

Bei ihrer zweiten LP warten „Percy Harris & The Blues Unlimited“ unzweifelhaft mit weiteren und großen Fortschritten auf (erste Rezension siehe „JP 4/85, Seite 53“). Die damals bereits spruchreife, heute vorliegende „Don't let a good feeling . . .“-Platte ist um etliches besser gelungen als „The gambler“. Obwohl die Musiker - wie sie sagen - auch zu ihrer ersten Produktion voll stehen. Natürlich dreht sich wieder alles um den in Deutschland lebenden schwarzen Bluessänger Percy Harris aus der Bronx, dem es hier gelungen ist, persönliche Einflüsse auf die deutschen Kollegen noch mehr zum Tragen zu bringen und den guten Gesamteindruck der Formation zu intensivieren. Was schon letztes Mal auffiel: Trotz Verwendung klassischen Blues-Materials schreiben sich „Blues Unlimited“ erfreulich viele Titel selber - im Rahmen dieser LP macht das mehr als die Hälfte aus. Vor allem Bassist Uli Pohl und Pianist Christoph Adams sind besonders fleißig, auch Percy steuerte ein Stück zum Repertoire bei. Verbesserungen bleiben nicht nur auf den Gruppen-Gesamtklang beschränkt, es wurden auch instrumentalechnisch Fortschritte gemacht. Speziell Drummer Thomas Schöpfer (der in der letzten Besprechung nicht gut wegkam) hat sich enorm verbessert und stellt keinen Fremdkörper mehr dar.

Nach wie vor gefallen Pianist Adams und Gitarrist Stefan Moll am besten, aber auch Harpplayer Rudi „Face“ Becker, der sichere Uli Pohl und Saxophonist Michael Kempf stehen nun verstärkt ihren Mann. Diverse Soli der einzelnen Instrumente sind innerhalb der LP demokratisch verteilt (zweimal Saxophon, viermal Mundharmonika, dreimal Gitarre und zweimal Piano). Wirklich gut gelangen Willie Dixons „40 days . . .“ (runder Ensembleklang, gute Backing-Gitarre und hervorragendes Harpsolo), „I'm sorry . . .“ (bemerkenswerte Piano-Intro, origineller Hintergrund-Sound von Saxophon/Mundharmonika, langes, stimmungsvolles Gitarrensolo), „They need . . .“ (tolle Harris-Stimme, in der Begleitung zwar eintönige, im Solo hervorstechende Harp) und das rhythmisch starke „Jumping Jack“ (hier zupft Moll einen hörenswerten Gitarren-Exkurs). Mit Abstand bester Titel aber ist „It's the last time“ von und mit Percy Harris, der nur von Adams' Piano begleitet wird. Eine Duo-Einspielung, die in „höheren Etagen“ angesiedelt werden muß. „Percy Harris & The Blues Unlimited“ zählen zu Deutschlands wenigen positiven Blues-Erscheinungen - sie machen mit Sicherheit ihren Weg, und das ist erfreulich!

Willie Gschwendner

Red Holloway Quartett

Nica's Dream: Reshma Rani Barnase - Lover Man - Love For Sale - Nica's Dream - Georgia On My Mind - 396 Blues-Wee
Red Holloway as, ts, Horace Parian p, Jesper Lundgaard b, Aage Tanggard dm
Aufg.: 7. Juli 1984 in Kopenhagen
Steeple Chase SCS-1192

Von Bues- & Jazz-Saxophonist Red Holloway (geb. 1927 in Helena, Ark.) weiß man u. a., daß er ab 1947 Berufsmusiker in Chicago wurde, 1948 mit Roosevelt Sykes arbeitete, von 1952 bis 1961 ein eigenes Quartett unterhielt, 1963 mit den Organisten Bill Doggen & Jack McDuff musizierte und 1964 beim Jazzfestival in Antibes auftrat. Platten spielte Holloway u. a. ein mit dem Blues-Harmonicaplayer Big Walter Horton, den R&B-Leuten Lloyd Price, Bobby „Blue“ Band, Little Junior Parker, den „Orglern“ Big John Patton, Jack McDuff, Lonnie Smith, den Gitarristen Eric Gale & George Benson und auch mit Jazzern vom Range eines Harry Edison oder Sonny Stitt (die Aufzählung erhebt bei den zahlreichen Aktivitäten des quirligen Holloway keinen Anspruch auf Vollständigkeit). Reds interessanteste Platteneinspielung unter eigenem Namen dürften seine heute verschollenen Quintett-Aufnahmen von 1965 mit Pianist/Arrangeur Norman Simmons auf Prestige PRLP-7473 sein. In letzter Zeit fiel Red Holloway auf im Rahmen der schönen, Juni 1982 entstandenen Linda-Hopkins-LP „How Blue Can You Get“ (siehe Palo Alto 8034), wo er einige erregende Soli bläst.

Allerdings noch erregender empfindet man ihn auf dieser SteepleChase-Platte: Zusammen mit der vielleicht besten traditionell-modernen euro-amerikanischen Rhythmusgruppe Parlan/Lundgaard/Tanggard, die dem Ganzen bestmöglichen Rahmen und auch solistisch ausschöpfend den großartigen „letzten Schliff“ verleiht, setzt der rundlich-sympathische ältere Herr den Hörer ein ums andere Mal in Erstaunen. Der bluesbetonte Holloway vermag auch swingend zu jassen, daß sich (mit Verlaub) die Balken biegen - er beherrscht Tenor und Alto aus dem Effeff, spielt Bebop wie in den besten Tagen

dieses Stils, ist geschmackssicher und ideenvoll, besitzt einen schönen Ton und entscheidet den musikalischen Vergleich mit dem ausdrucksmäßig ähnlichen, legendären „Big Nick“ Nicholas (siehe Rezension JP 6/84) musikalisch klar für sich. Der schwungvolle LP-Opener „Reshma rani barnase“ (Tenor) und das boppye „396 Blues“ stammen aus seiner Feder, die anderen Themen entliehe er sich illustren Schreibern: Balladesk beseelt und variantenreich nimmt sich Red Holloway dabei Ram Ramirez' „Lover man“ (Alto) an, führt Cole Porters „Love for sale“ (Tenor) lebhaft zu bluesigem Höhenflug, gibt „Nica's dream“ von Silver per Tenorsax ganz persönlichen Anstrich, öffnet sich mit seiner Interpretation von Hoagy Carmichaels „Georgia on my mind“ (Alto) mit Sicherheit jedes Hörer-Herz und läßt Altvater Denzil Bests bekanntes „Wee“ im „Neo-Bop-Glanze“ erstrahlen. Das ist die mitreißende Platte eines erfahrenen Musikers, der mit seiner Leistung weit Jüngere dieser Spielart sicher vor Neid erblassen läßt!

Willie Gschwendner

Al Jarreau

Live in London: Raging Waters - Black And Blues - I Will Be Here For You - Let's Pretend - High Crime - Roof Garden - Teach Me Tonight - We're In This Love Together
Al Jarreau voc, Michael Paulo saxes, fl, Michael Stewart tp, flh, Jerry Rey tp, Bobby Lyle, James Studer kb, Larry Williams synth, Charles Johnson e-g, Nathan East e-b, Robbie Buchanan e-b, synth, Ricky Lawson dm, Malando Gassama perc
Aufg.: November 1984, London
WEA 252 369-1

Ein Auftritt beim Jazzfest Berlin brachte ihm dereinst den internationalen Durchbruch - mit jazziger Vokalakrobatik auf weichem, gekämmtem Jazzpop-Flur. Seine Vokalinterpretation des Paul-Desmond-Titels „Take Five“ - in der Instrumentalversion des Dave Brubeck Quartets ohnehin über den unmittelbaren Liebhaberkreis des Genres hinaus populär - machte ihn gewissermaßen über Nacht zum Weltstar. Kurz darauf langte Gesichter im Jazzlager, die sich erst mit dem Auftauchen Bobby McFerrins wieder aufhellen sollten - Al Jarreau driftete zusehends in kommerzträchtige Poggefilde ab. Sein Liebhäugeln mit dem ganz großen Publikum führte zu immer leichterem, chartsgestylter Kost.

Mit dem vorliegenden Live-Album (im Anschluß an die Studioproduktion „High Crime“) kann die Jazzgemeinde zwar keine „Heimkehr“ feiern, doch der 44jährige Sänger vermag mit ihm endlich wieder einmal an den musikalischen Anspruch seines ersten erfolgreichen Live-Alboms anschließen. Jazz, Pop, Rock und Soul kompakt gebündelt, geschmackssichere Fremdtitel-auswahl, formvollendete Ensemble-eigene Stücke - darunter zwei mitreißende Funk-Nummern mit messerscharfen Bläseriffs und einem Power-Sound in Breitwandcolor ohne Detailverlust („Raging waters“, „Black and Blues“) -, gute Arrangements und vor allem: Jarreau und jeder Mann seiner Truppe mit vollem Engagement bei der Sache - wobei ihnen natürlich die stimulierende Publikumskulisse von Wembley behilflich ist. Den Balladen allerdings käme etwas weniger „poppiger Zuckerguß“ beim Instrumental- und Chorarrangement sehr zustatten. Man wünschte sich deren Interpretation einmal von einem Jarreau, der von einem einfachen Jazzpianotrio begleitet wird.

Gerhard Litterst

B. B. King

Six Silver Strings: Six Silver Strings - Big Boss Man - In The Midnight Hour - Into The Night - My Lucille - Memory Lane - My Guitar Sings The Blues - Double Trouble
B. B. King g, voc, David Crawford, Luther Dixon, Nathaniel Seidman, Julio Ferrer, Larry Dermer, Robert Caldwell, Willie Covington, Paul Mullen
Aufg.: Hialeah, Florida
MCA Records/WEA 252 326-1

B. B. Kings 50. Album ist eine Jubiläumsplatte besonderer Art. Rechtzeitig erschienen zu seinem 60. Geburtstag und vereint mit einem seiner früheren Produzenten und Autoren, David Crawford, kommt bei dieser Platte jeder B. B. King-Fan auf seine Kosten. Rhythm & Blues-Fans werden bei dem Titel „In the midnight hour“ jubeln und sich vielleicht auch nicht stören an dem viel zu lauten und unsensiblen Drummer, der mich übrigens auf der ganzen A-Seite nicht in den vollen Genuß des wichtigsten aller Bluessänger kommen ließ. Die B-Seite jedoch, beginnend mit B. B. Kings schönster Liebeserklärung an seine Lucille, erinnert wieder an „The Arrival of B. B. King“, und es bedarf gar nicht der nachfolgenden Aufforderung: „Come on let's go down memory lane“, denn augenblicklich sitzt man mittendrin in einem Live-Auftritt und ist sich wieder bewußt, wie eng die Verbindung ist zwischen den lyrischen Inhalten der Blues Songs und dem persönlichen Leben und Erfahrungen des Künstlers. In diesem Sinn empfindet man auch die nachfolgenden Titel „My guitar sings the blues“ und „Double trouble“. Auch beim 50. Album ein noch immer unnachahmlicher Meister des Blues, getreu seiner Devise seit 35 Jahren - daß der Blues, wie jede andere Musikform, weltweit von jeder Gesellschaftsschicht akzeptiert wird.

Lisa Boulton

Uwe Kropinski

Solo: Speedy Gonzales - Flageolettdance - Percussion And Tunes - Blues - April-April - Meine kleine Spanische
Uwe Kropinski g
Aufg.: 2.-13. Februar 1985
Amiga 856103

Im Westen machte er erstmals Anfang der achtziger Jahre auf den Jazzfestivals in Nürnberg und Willisau auf sich aufmerksam. Längst hat sich Uwe Kropinski, der jüngeren Generation des DDR-Jazz zugehörig, in die erste Garde der Gitarristen gespielt. In Besetzungen mit Conny Bauer bekannt geworden, hatte er bereits 1977 sein erstes Solo-Konzert. Schon damals verblüffte er durch seine Virtuosität: zum einen schöpfte er die akustischen Möglichkeiten der Gitarre voll aus, zum anderen integrierte er eine Vielzahl verschiedener Einflüsse, Tradition mit Moderne versöhnend. Tatsächlich, dies wird auf seiner ersten Solo-LP deutlich, sind Ungebundenheit und Expressivität des Free Jazz, die feuernde Rhythmik des Flamenco ebenso unüberhörbar wie ein unverstelltes Blues-Gefühl. Hinzu kommt Kropinskis rhythmisches Gespür, das sich wie ein roter Faden durch die Platte zieht. Erstaunliches geschieht, die Titel deuten es an: nicht nur wird zitiert, Melodien, bekannte und unbekannte, angespielt, um im fließenden Übergang zu verwischen. Klassisches klingt mitunter an, ironisch freilich. Oder für wie ernst ist die barocke Konzertgitarre, lyrisch bis stürmisch in „Speedy Gonzales“ zu halten? Das Ganze wird

zusammengehalten von einem dramaturgischen Aufbau (allein der hätte schon fünf Sterne verdient), der mit ausgefeilter akustischer, d. h. authentischer Technik einhergeht. Nie geschieht sie um ihrer selbst willen, stets führen der Wechsel zwischen filigranem Spiel und hartem Akkordanschlag in verschiedene musikalische Welten - und das überzeugend. „Uwe Kropinski“, heißt es auf dem Cover lakonisch, „steht für sich selbst“. Stimmt: Um sein Gitarrenspiel kommt man nicht herum.

Reiner Kobe

Lahn River Jazzband

More Swing: That's Dada Strain - Blue Turning Grey Over You - 's Wonderful - When Sunny Gets Blue - Don't Get Around Much Any More - Sweet Georgia Brown - Old Dixielandtunes - Big Butter And Eggman - Do You Know What It Means To Miss New Orleans - Oh, Lady Be Good - Broadway Walter Rehm tp, flh, Dick Praag tb, Loca Stiplosek cl, Walter Peter Turczak bj, g, Karl-Heinz Linscheid p, Hans Beck b, Bernhard Gauer dm, Jutta Waldeck voc
Aufg.: 12.-16. Juli 1985, Unicorn Studio, Frankfurt
Lahn-Jazz (Postfach 27 07, Wetzlar)

„More swing“ verspricht die Lahn River Jazzband auf ihrer neuesten LP, und tatsächlich sind nicht nur die ausgewählten Titel „more swing“, sondern vor allem das kompakte Spiel des Bläsersatzes, diffizil und professionell arrangiert von Loca Stiplosek und Walter Rehm. Besonders gelungen sind die alten Standards „Sweet Georgia Brown“, das neben einem witzigen Dreierwechselspiel von Posaune, Klarinette und Trompete die stupende Technik von Loca Stiplosek auf der Klarinette herausstellt, und „Lady be good“ mit Bläuserspiel unisono und einem Bariton-saxophonsolo, das wahrscheinlich ebenfalls von Loca Stiplosek stammt, auch wenn die Existenz eines Saxophons auf dem Cover (warum?) unerwähnt bleibt. Der gelegentliche Einsatz dieses Instruments bringt Abwechslung und Belebung. Ein guter Einfall, die Stimme von Jutta Waldeck bei „Broadway“ in den Bläsersatz zu integrieren. Jutta Waldeck verfügt über eine interessante Altstimme, doch sind ihre Variationsmöglichkeiten im Ausdruck beschränkt, auffällig vor allem bei „Do you know what it means to miss New Orleans“, das in ihrer Version dem Text wenig gerecht wird. Ebenfalls mehr nach „gepflegtem Jazz“ in Nachtclub-Atmosphäre klingen die Gesangsnummern „s wonderful“, die Eigenkomposition „Old Dixielandtunes“ und „When sunny gets blue“; hier liegt die Lahn River Jazzband im Grenzbereich zur schnulzig-banalen Kommerzmusik, und die reichliche Erfahrung der Halb-Profi-Jazzler in früheren Tanzorchesterzeiten, von Vorteil, wenn es um Präzision und Instrumentenführung geht, schlägt hier in bloße Routine um. Natürlich kommt auch der Dixieland nicht zu kurz, und „That's dada strain“ und „Big butter and eggman“ werden in bewährter Manier vorgetragen.

Andreas Geyer

Loved By Millions

Lovely: In The Night - A Bon Chat, Bon Rat - Rock Up - Mean Town - Aliens Zin Heat - The World Is A Dangerous Place - Pumpin-it - Head Pamela Millions (Pamela Lyons-Maslak) voc, arr, Kenny Millions (Keshavan Maslak) saxes, voc, bcl, synth, arr, dm-computer, Steve Peskoff e-g, Alex Ponomarenko e-b, Codaryl Moffett dm

Aufg.: 1985, New York
ITM 0011 (Pläne)

Keshavan Maslaks bisherige Musik auf den Alben der Etikette Circle, Leo oder Waterland oder bei seinem Festivalauftritt in Moers 1982 trug die freiatmenden Strukturen des New Jazz. Das musikalische Erscheinungsbild der Gruppe Loved By Millions, die er vor drei Jahren unter dem Eindruck von Ornette Colemans Free-Funk-Botschaft Prime Time mit seiner Frau Pamela Lyons ins Leben rief, steht dem diametral gegenüber- und er hat diese musikalische Erfahrung gleichwohl ebenso in sich vereinnahmt wie eine Reihe anderer auf seinem bisherigen Weg: Eine Electric-Band mit schrillum New Yorker Disco-Funk mit festen, straffen Strukturen, markantem, durchlaufendem Grundrhythmus, wie er augenblicklich die Tanzpaläste beherrscht, über den einprägsame, kurze, ständig repetierte Melodie- und Gesangsthemen gelegt werden.

Ab und an macht der rhythmische Rap-ähnliche Sprechgesang einigen grellen, aggressiven Saxophonstößen Maslaks oder metallischen Gitarren-„Schreien“ Peskoffs Platz, oder Pamelas Banalgesang wird von Maslaks wilden, free-jazzigen Saxophon- oder Baßklarinetten-„Ausbrüchen“ überlagert. Ansonsten ist Maslak mit Synthesizern und Drumcomputern beschäftigt, und wüßte man nicht, wer sich hinter dem Pseudonym Kenny Millions verbirgt, und würde man ihn nicht auf dem selbstironisch-kitschigen Cover erkennen, man käme kaum auf die Idee seiner Mitwirkung auf dieser Tanzscheibe. Wer seiner Liebe zum Jazz in reineren bzw. dominanteren Erscheinungsformen keine Seitensprünge erlaubt, der halte sich diese Platte vom Leib; wer sich hingegen hin und wieder auch einmal von gut gemachter Tanzmusik das Hirn freiblasen und seinen Beinen Beine machen läßt, und wer sich faszinieren lassen möchte, welch schillernde, kurzlebige und gleichwohl vitale musikalische Ausdrucksform diese Stadt immer wieder hervorbringt, der liegt bei Loved By Millions richtig.

Gerhard Litterst

Teo Macero

Teo: Un Poco Diablo - Am I/Are You - St. Louis Blues - Love/Match Point - Out Of Loneliness - Blues For Amy - Teo - I'll Remember April - How Low The Earth - Mitzi - Explorations - Thou Swell
Lee Konitz as, Badal Roy tabla, Jorge Romero b, Frank Hernandez dm, string section
Phil Woods as, Al Cohn ts, Pepper Adams bs, Art Farmer tp, Frank Rehak tb, Bill Evans p, Eddie Costa vibes, Addison Farmer b, Ed Shaughnessy dm, Patrick Rebillot org, Ralph Casale g, Russell Savarkus b, Bill Goodwin dm
Teo Macero ts, as, Orlando DiGirolamo ace, Charles Mingus, Lou LaBella b, Ed Shaughnessy dm
John LaPorta as, Teo Macero ts, Orlando DiGirolamo ace, Wendell Marshall b, Ed Shaughnessy dm
American Clave AMCL1002 (Teldec Import Service)

Mit verhangenen Procol Harum-Tönen fängt's 0,59 Minuten - „Un poco diablo“ - wirklich ein bißchen teuflisch an. Dann kommt's knüppeldick: die Geigen schluchzen, die Glöcklein bimmeln und irgendwo zupft Charles Mingus den Baß. Die Sentenzen schweben in der Luft, der lauen; da wird kein Faden zu Ende gesponnen, Leerlauf zum Prinzip erkoren. Ja, so war das im Jahr des Herrn 1957. Niemandsland zwischen Bop, Swing und Cool. So hört sich dann der „St. Louis Blues“ auch an. Jeder Dynamik, die den Jazz so auszeichnet,

abhold. Ein Akkordeon boxt sich durch die Kompositionen. Doch bleibt das meiste zufällig, stilistisch trübe, Gähn-Reflexe erzeugend. Trotz hochkarätiger Besetzung. Damit man mich recht versteht: ich mag Teo Macero. Ich schätze ihn als subtilen Produzenten, als Mann, der einiges in Bewegung gebracht hat. Um so mehr tut es mir weh, daß heute

diese alten Petitesse aufgewärmt werden. Weshalb Teo und Kip Hanrahan diese schlichten Werke für das Trendsetter-Label American Clave ausgegraben haben, ist mir absolut schleierhaft. Die Musik ist, nach heutigen Maßstäben, total ausgepowert.

Wolf Stock

Albert Mangelsdorff (Quartett)

Hot Hut: Hot Hut - E. J. Blues - Strange Sound - Trans-Tanz - Quadrouple
Albert Mangelsdorff tb, sim, voc, Wolfgang Dauner p, Anders Jormin b, Elvin Jones dm

Aufg.: 10711. September 1985, Ludwigsburg
Musikant 14 7115 1 (EMI Elekrola)

Es ist mehr als 3 Jahre her, daß eine Schallplatte von Albert Mangelsdorff unter eigenem Namen auf einer deutschen Plattenfirma veröffentlicht wurde („Triple Entente“, aufgenommen im März 1982, herausgebracht auf MPS-Polydor 1983, in Triobesetzung mit Pierre Favre und Leon Francioli). Auch das Duo Dauner-Mangelsdorff „Two is Company“ (auf Mood Records) stammt vom Dezember des gleichen Jahres, ein weiteres wurde mit Lee Konitz eingespielt, lagert aber noch unveröffentlicht in den Archiven von Polydor, weil die renommierte Firma MPS zu existieren aufhörte. Deshalb ist die am 10711. September 1985 im Tonstudio Bauer von Toningenieur Carlos Albrecht in Szene gesetzte und von Albert Mangelsdorff selber produzierte Plattenaufnahme auf Musikant, einem Unterlabel von EMI Elekrola, besonders zu begrüßen, zeigt sie doch die ungebrochene Vitalität des deutschen Starposaanisten, wie wir ihn alle von unzähligen Soloauftritten in ganz Europa kennen. „Hot Hut“ = „Heiße Hütte“ ist die neueste Einspielung von Albert Mangelsdorff überschrieben, vielleicht in Rück Erinnerung an einen heißen Soloabend in einem Jugendzentrum im tiefsten Westerwald, in Hachenburg, als die Bande zu den Verantwortlichen von EMI Elekrola geknüpft wurden oder auch in Anspielung an die neue (alte) Quartettbesetzung mit Wolfgang Dauner am Klavier, Elvin Jones am Schlagzeug und Anders Jormin am Baß (nur der Bassist ist hier neu gegenüber einer alten Quartett-Besetzung mit Eddie Gomez auf „A Jazz Tune I Hope“ aus dem Jahre 1978). Obwohl dieses neue, hier vorgestellte Quartett wirklich nicht eine „working group“ ist, so ist doch frapierend, wie traumwandlerisch sicher das Feeling präsent ist und wie das Zusammenspiel harmoniert. Albert Mangelsdorff, von dem auf dieser Platte die neuen Titel „Hot Hut“, „Strange Sound“ und „Quadrouple“ stammen, ist wie immer ein relaxter, zapackender Leader, mit einem sicheren Gespür für Ausdruck und Stimmung, sein Spiel ist bestimmend und zurückhaltend zugleich, in „Strange Sound“ und „Quadrouple“ demonstriert er nachhaltig seine unnachahmliche Kunst des simultanen Gesangs im Posaunenspiel, wie sie für ihn so kennzeichnend ist, mit düf-

tigen und schweren Sound-Wolken, gleichsam impressionistisch eingespeist.

Wolfgang Dauner, ein alter Weggenosse u. a. im United Jazz & Rock Ensemble, besticht auch hier mit seinem sparsamen, schnörkellosen, aber instinktsicheren Spiel, mit einem untrüglichen Gespür für Anschlag und Tonhöhe, für die Erzeugung von Spannungsbögen in der Akzeleration und im Kontrapunkt. Von ihm stammt das stimmige „Trans-Tanz“, wie es von LPs „Live in Berlin“ und „Two is Company“ bekannt ist, zwischen Verträumtheit und treibender Unrast schwankend, manchmal latin, manchmal walzerartig, doch zumeist in langsamen bis mittleren Vierteln. Elvin Jones am Schlagzeug, einer der Protagonisten des polyrhythmischen Spiels, besticht hier mit seiner hörbar nuancierten Spielweise, mal dezent verhalten (Beginn von „Hot Hut“), dann wieder treibend, den Puls bestimmend und verantwortlich für das rhythmische Korsett des Quartetts, mit einem kurzen Solo im Titelstück, einem längeren in seiner Eigenkomposition „E. J. Blues“, wobei die einzelnen Instrumente stafettenartig Thema und Improvisation übernehmen, und einer kurzen Solofolge in „Trans-Tanz“, im Wechsel mit Posaune und Klavier. Anders Jormin, der Bassist aus Göteborg, ist die eigentliche Überraschung der LP. Albert Mangelsdorff hatte ihn auf einer Tournee im März 1985 durch Schweden als Begleitmusiker dabei und war von seiner Spielweise so angetan, daß er ihn zu dieser Aufnahme mit in die Ludwigsburg hinzuzog. Manchmal an Palle Danielsson erinnernd gibt er den Stücken zusammen mit Elvin Jones den swingenden Puls, ist immer hörbar präsent und auch in der Solodarbietung ein integraler Bestandteil des Quartetts, mit Improvisationen in „Hot Hut“, wo er respektlose bekannte „Standards“ von Miles Davis anklängen läßt, oder in „Trans-Tanz“ und „Quadrouple“ stets väterlich-verhalten von Elvin Jones' Besenarbeit gestützt.

Als eine gelungene Mischung von alt und neu ist dieses international besetzte Quartett zum einen ein sicherer Garant für einen swingenden, mitreißenden Jazz, aber auch der Ausdruck für die weiter wachsende Spielerfahrung und Reife des Leaders Albert Mangelsdorff, der sich stetig weiterentwickelt, sich nie auf dem einmal Erreichten ausruht, nie den nationalen wie internationalen Vergleich scheut. Ein absolutes Muß für Albert-Mangelsdorff-Fans, aufgenommen im Direct Metal Mastering, bestehend für seine Transparenz.

Ulfert Goeman

Don Menza

Horn Of Plenty: Tonawanda - In A Sentimental Mood - The A-Train - As Is - Something Old, Something Blue - Intrigue
Chuck Findley tp, Bill Reichenbach tb, Don Menza ts, Frank Strazzeri p, Frank De La Rosa b, John Dentz dm
Aufg.: 1. u. 2. Mai 1979 in Hollywood
Pausa PR 7170 (Intercord 952.081)

Musikalische Gediegenheit und Solidität sind die Markenzeichen dieser bereits 1979 eingespielten LP des Don Menza Sextetts, wobei das Repertoire der Gruppe aus zwei Kompositionen des Leaders, zweier Titel aus dem Ellington-Fundus und je einem Stück aus den Federn von Pianist Strazzeri sowie Mark Levin besteht. Stilistisch könnte man es schubladendenkend folgendermaßen einordnen: bop-betonter Mainstream mit erstklassiger Solistik, ausgewogenen Arrangements und geschmackssicherer Programmauswahl. Die Formation besteht aus durchweg bewährten Musikern, bei deren Güte

eigentlich nichts schiefgehen konnte: Trompeter Chuck Findley spielte bereits mit Beatie George Harrison (Bangla Desh Concert), mit der Gruppe Steely Dan, aber auch mit Quincy Jones, Billy Eckstine, Tom Scott und Sarah Vaughan - von sich sagt er selbst: „I've done rock but I'm a bebopper at heart.“ Trombonist Bill Reichenbach konnte man im Frühsommer 1985 mit dem Mel Lewis Orchester auf Tournee erleben, er fällt besonders durch die von ihm bevorzugten tiefen Lagen seines Instruments, verhangenen Ton auf, und er beruft sich auf die Einflüsse von Clifford Brown, Zoot Sims, J. J. Johnson und Frank Rosolino. Frank Strazzeri ist ein alter Kämpfe hauptsächlich aus dem Dunstkreis der Westküsten-Bebopgruppen, den schon Art Pepper, Kenny Dorham und auch Dexter Gordon geschätzt haben. Bassist Frank De La Rosa und Schlagzeuge John Dentz bilden eine untadelig swingende, unaufdringlich pulsende Rhythmusgruppe, die hier „nur“ rhythmische Aufgaben zu erfüllen hat.

Zur Musik: „As is“ von Strazzeri ist zwar eine an sich schöne Melodie, doch wird sie etwas zu sehr in die Länge gedehnt - dafür gibt es feurig-soulige Soli von Don Menza, der hier alleiniger Dominator ist. „Tonawanda“ und „Intrigue“ von Menza sind typische Neobop-Stücke - im ersten wird mit effektvollen Tempoverdopplungen aufgewartet (gestochen scharfes Tenorsaxophon und recht feurige Trompete); im letzten zieht man gleichfalls flott vom Leder (langer Menza-Ekkurs, Findley fällt durch präzises Spiel in hohen Lagen auf, Reichenbach erinnert etwas an Jimmy Knepper, während der sonst ausgeprägt vitale Strazzeri hier pianistisch „beruhigend“ auf das Geschehen einwirkt). Schön auch Mark Levins „Something old . . .“, wo Menza und Reichenbach mehr abgeklärt musizieren, während Findley allmähliches Steigern bevorzugt und Strazzeri stark am Beat agiert und harmonisch ausgewogene Block-Akkorde improvisiert. Die beiden schönsten Titel sind (wieder mal!) die Ellingtonia: „In a sentimental mood“ findet Don Menza als besinnlichen Balladen-Interpreten, der dabei sein Instrument nach oben und unten hin total auslotet, begleitet nur von Piano, Baß und Schlagzeug; den „A-Train“ bezeichnete der Leader selbst als „favorite cut on the album“, wobei sich der Ex-Ferguson-Saxophonist tatsächlich als „at his best“ präsentiert, Reichenbach einen besonders eindrucksvollen Posaunenbeitrag abliefern, Findley einfallsreich phrasiert und Strazzeri ein sehr relaxtes, „ellingtonisches“ Piano spielt - der wunderschön dahinfließende „straight drive“ von De La Rosa und Dentz tut sein übriges, um hier besondere Begeisterung auszulösen. Die Musik der LP beinhaltet nichts Neues, aber sie ist ein uneingeschränkter Genuß mit (fast) keinen Abstrichen . . .

Willie Gschwendner

Al Di Meola Projekt

Soaring Through A Dream: Capoeira - Traces (Of A Tear) - Ballad - July - Marina - Soaring Through A Dream
Phil Markowitz p, synth, Al Di Meola g, Chip Jackson b, e-b, Danny Gottlieb dm, Airo Moreira perc, voc
Aufg.: New York City
Manhattan/EMI 064 24 0398 1

Al Di Meola entdeckt das Synclavier. Mit ihm eh' schon zwischen „Cielo e Terra“ schwebend, schwingt er sich zu einem Traumflug auf, den er jetzt als Platte vorgelegt hat. Einer, der sein Ziel, schnellster Gitarrist der Welt zu sein, erreicht hat und nun die vernach-

lässigte künstlerische Entwicklung nachholen will. Und das ausgerechnet mit den allerdings nur auf den ersten Blick nahezu explosiven Möglichkeiten des Synclaviers. „Cielo e Terra“, so Al in einem Interview, sollte in dieser Hinsicht ein Keim sein, „Soaring Through A Dream“ die Blüte. Doch eine recht zwiespältige Blüte ist das, die er da aufgehen läßt. Denn: was sollen die vielen Sounds, die Klangfarben von Flöte, Zimbeln, Bandoneon, Glockenspiel, Oboe, Panflöte usw., wenn die komponierte Musik doch die gleiche geblieben ist? Die Soundfarben werden Spielerei, bleiben retuschierende Instrumentationseffekte, es sei denn, die Kompositionstechnik ihrerseits würde sich von den neuen Möglichkeiten beeinflussen lassen. Und - mit Verlaub: manches dieser Synclavier-Sounds klingt eher nach fiependen und gurgelnden Plastikschläuchen, eher nach Donald Duck als nach Musik; die einstmals wichtigen Tonhöhen laufen Gefahr, hinter den alles beherrschenden Tonfarben völlig zu verschwinden. Ohne Herrn Di Meola in alle Ewigkeit auf etwa seinen „Elegant Gypsy“-Stil festlegen zu wollen oder seinen vital-perkussiven Läufen nachzutrauern, man hat bei dieser Platte manchmal den Eindruck, daß die Vielfalt der Sounds aus zweiter Hand die Musik nicht bereichert, sondern eintönig macht. Charakteristika von Instrumenten zwar nachahmen und mischen kann, aber auch dabei eben nivelliert. Da helfen auch die bedeutungsschwanger gerauten Vocals eines Airo Moreira nicht (man denke an Pat Metheny und Nana Vasconcelos), sein sphärisches Aaaaahh kann der oft statischen Musik, den meist elegischen Synclavier-Soli und dem orchestralen Synthi-Hintergrund auch kein neues Leben einhauchen.

Zu viele Seifenblasen, zu viel Bombastisches. Ein neues Spielzeug garantiert eben noch keine neue Musik. Aber die andere Seite des Traumflugs: Al Di Meola hat den Bleifuß vom Gaspedal genommen, und einzelne Teile und Passagen auf „Soaring Through A Dream“, erstmals nur mit Eigenkompositionen, stechen vom übrigen bereits positiv ab. Trotz (oder gerade wegen) des Verzichtes auf die ständige Zurschaustellung seiner perfekten Technik zaubert der Meister dort wirklich durchgehörte und spannungsintensive Soli, meist auf der akustischen Gitarre, aber auch stellenweise auf dem Synclavier. Bei „Traces (of a tear)“ etwa zieht die suggestive Choruswiederholung im Mittelteil in den Bann, bei der Phil Markowitz über sanft-balladesker Gitarrenbegleitung, fein dosiertem Danny-Gottlieb-Schlagzeug und cremigem Chip-Jackson-Baß ganz gut in die Gänge kommt, Di Meola himself ebenso auf dem Synclavier. Dieselbe Besetzung gerät jedoch in „Ballad“ schon wieder hart an den Rand der Sandmännchen-Musik. Auf „July“ hingegen präsentiert sich Al wieder ganz jugendlich-frisch mit knackig-jazzrockigem Gitarrensound. In „Marina“, einer vom üblichen Synthi-Speck der Platte einigermaßen entschlackten Komposition, dümpelt mit Charme ein schwerer, Bossa-Nova-ähnlicher Rhythmus unter sparsam-ausgetüftelten Soli auf den Tasten (Phil Markowitz) und lyrischen auf den Saiten (Di Meola) vor sich hin, wenn da nicht die schmachttenden Vocals Moreiras wären, die auch nicht gerade mit Einfallsreichtum gesegnet sind („Marina I love you so“). Sogar puren Jazz gibt's zu hören: „Soaring through a dream“ bringt im Mittelteil ein blendendes Saitensolo „im alten Stil“, und Markowitz läßt die Post abgehen und die Akkordblocks peitschen. Doch dieses Jazz-Juwel wird gleich wieder in den etwas penetranten Minimal-Ostinati und dem Sahne-Schaum-Bad der Vocals und synthetischen Sounds zur Ruhe gebettet.

Otto Paul Burkhardt

Pegasus

Communication: Transmediterranean Express - In Search Of A Dream - Night Dance - Kryptonita - Paraphernalia - La Cachaca Del Swing - Night Wings Hunted By The Flash
Max Sune g, Josef Mas Kitflus key-boards, synth, Rafael Escote b, Santi Arisa dr, perc
Frog-Records EfA 6454 (Weltklang-Verlag)

Von der spanischen Jazz-Musikszene ist in unseren Breiten nicht allzu viel bekannt, sieht man einmal von dem Gitarristen Paco de Lucia und dem blinden katalanischen Pianisten Tete Montoliu ab. Aus dem Einzugsbereich um Barcelona stammt die im Jahre 1982 gegründete spanische Formation Pegasus um den Gitarristen Max Sune, die einen eigenwilligen Electric-Jazz-Fusion-Stil kreiert, der aber nicht ohne Vorbilder ist. Frog-Records im Vertrieb des Weltklang-Verlages (EfA) ist es zu verdanken, daß wir uns durch die deutsche Veröffentlichung ihrer zweiten LP „Communication“ einen ganz besonderen Eindruck von der Homogenität, der Präzision und der Eigenart einer sehr modernen spanischen Jazzgruppe machen können, ohne das Klischee einer mit spanischen Folkloreelementen aufgepöppelten Tanzmusik mit subtropischen Rhythmen und einigen Jazz-durchlüftungen vor uns zu haben.

Die Kritik im Ausland schreibt über „Pegasus“ von einem „outstanding set“ und von „intelligent mediterranean fusion-music“, wo wie immer in solchen Fällen Wahres und Halbwahres miteinander gemischt wird. Zweifelloso zeugt der Touch dieser Gruppe von einer hohen Spielkultur, ohne daß man vom Ausdruck her (von der Leichtigkeit des Vortrags vielleicht einmal abgesehen) unbedingt auf „mediterranean“ schließen muß, und auch der Begriff „fusion“ gibt nur unzureichend her, daß die Spielanlagen deutlich jazzgebunden sind. Ungewöhnlich ist aber auf jeden Fall trotz der den Südländern allgemein nachgesagten Individualität, das fast nachtwanderliche Spielverständnis der Gruppenmitglieder, in Thema und Ausführung, in den häufigen Dialogen zwischen dem Gitarristen Max Sune und dem Keyboarder Josef Mas Kitflus, auch und gerade in den schnellen Läufen. „Transmediterranean Express“ zeigt dieses Wechselspiel in stampfend-rockigem Beat, mit häufiger Repetition. „In search of a dream“, diesmal mit Josef Mas Kitflus am akustischen Klavier, bindet den Elektrobassisten Rafael Escote solistisch in Jaco-Pastorius-Manier mit ein, während „Night dance“ von einer schon im Titel ange deuteten Nachtstimmung lebt, mit einer aus der Dunkelheit aufklingenden Gi-

tarre, zunächst ruhig-verhaaien, später in gesteigertem Tempo, zum Schluß mit langen Melodiebögen. „Kryptonita“, hüpfend vom Synthesizer vorgetragen, erinnert an Weather Report aus der Zeit mit Jaco Pastorius und wirkt sehr harmonisch trotz einiger dissonanter Schlenkerdes Gitarristen. „Paraphernalia“ (Wer denkt da nicht an Barbara Thompson?) ist ein sehr rhythmisch akzentuiertes Feature für Max Sune, „La cachaca del swing“ ein locker über dem „duftig“ eingesetzten Schlagzeug verwehender Gitarrenlauf. „Night wings“ fängt mit dem Einsatz des akustischen Klaviers und einer singenden Baßlinie wieder Nachtstimmung ein, während „Hunted by the flash“ die atmosphärischen Klänge des Synthesizers zur Geltung bringt.

Eine überraschend perfekt swingende Elektrojazz-Fusion-Gruppe aus Spanien, in transparenter Aufnahme-technik.

Ulfert Goeman

John Richmond Quartet

Round Once: Bolivia - Blues For Mr Snipes - Played Twice - Star Eyes - In A Sentimental Mood - The Song Is You
John Richmond ts, ss, Mike Longo p, Buster Williams b, Al Harewood dm
Aufg.: 8. Februar 1983, New York
Consolidated Artists 101

Der Tenorsaxophonist John Richmond ist ein junger, aus dem Großraum New York stammender Multiinstrumentalist, der auch schon live in Europa zu hören war, z. B. auf dem Umbria Jazz Festival in Italien, in der Skymasters Radio Band in Holland sowie auf einer Platte in der Gruppe des Schlagzeugers Alvin Queen. Seine musikalische Ausbildung hat er durch die Eastman School of Music sowie die Manhattan School of Music erfahren und besitzt den „Bachelor of Music“. Das vorliegende Album mit dem Titel „Round Once“ (auch ein Hinweis auf seine boxerischen Erfahrungen) ist seine erste LP unter eigenem Namen, als Produzent in eigener Sache und in eigenem Vertrieb. Dabei begleiteten ihn hochkarätige Jazz-veteranen wie Mike Longo am Klavier, Buster Williams am Baß sowie Al Harewood am Schlagzeug und gaben ihm eine exzellente rhythmische wie swingende Basis, was aber nicht verhinderte, daß alle Kompositionen (überwiegend Jazz-Standards) im Aufbau und in der Durchführung irgendwie ähnlich stereotyp wirken. Gerade in den Standards, bei denen man gute Vergleiche mit anderen Jazzmusikern ziehen kann, wirkt der ausschließlich mit dem Tenorsaxophon vertretene John Richmond irgendwie gehemmt; es hat beinahe den Anschein, daß er die Themen nur ab-

spult, ohne deren Schönheit und Reichtum an Ausdruck auszuloten. Auch die Solo-Reihenfolge Tenorsaxophon, Klavier, Baß läuft zum wiederholten Male immer gleichförmig ab, wirkliche Überraschungsmomente fehlen gänzlich. Vielleicht hätte Richmond besser nur eigene Kompositionen interpretieren sollen wie in „Blues for Snipes“ (dem Schwergewichtler Renaldo Snipes gewidmet), wo er über einer stereotypen Baßnote zu einem eigenen artikulierten Tenorsaxophonsolo findet und auch in seinen Mitmusikern kongeniale Mitswinger findet.

Summarisch ist aber zu sagen, daß John Richmond noch einige Jahre der Spielerfahrung bedarf, daß diese Ein-spielung für ihn sicher zu früh kam und daß selbst gute Begleitmusiker nicht die noch fehlende eigene Aussage kassieren können. Straight Ahead New York City Jazz, gut gemacht, aber nicht ein unbedingtes Muß, mit einem schlecht postierten Klaviermikrofon.

Ulfert Goeman

Red Roseland Cornpickers

Double Talk: Whiteman Stomp - Someday Sweetheart Blues - I'll See You In My Dreams - Egyptian Fantasy - Viper's Drag - Moneda From Breda - Memphis Bound - Patrol Wagon Blues - Drummer's Delight - Dawn In The Desert - I'm A Ding Dong Daddy - Double Talk
Stomp Off SOS 1101 Vol. 1

That's No Bargain: Someday Sweetheart - Vo-Do-Do-De-O Blues - There Ain't No Sweet Man That's Worth The Salt Of My Tears - Honolulu Blues - Three Blind Mice - Egyptian Ella - That's No Bargain - Flat Five - Ostrich Walk - Baltimore - Prelude - Boneyard Shuffle
Stomp Off SOS 1102 Vol. 2
Bent Persson co, tp, Engelhard Schatz cl, ts, voc, Claus Jacobi cl, as, voc, Carsten Nehring tb, p, Kothar Kohn p, as, g, voc, Günter Rüssel, bj, Beo Brockhausen bass-sax, as, Ulf Carsten Görtges dm
Aufg.: November 1984, Göttingen (erhältlich bei Engelhard Schatz, Herzberger Landstr. 48 a, 3400 Göttingen, Tel. 0551/57649)

Es ist soweit, man hat weitergearbeitet und nun gleich zwei LPs herausgebracht mit sehr informativem Covertext. Die gleiche Besetzung wie auf der ersten LP Classic Jazz AU 2021 (JP 12/84). Ohne Fleiß kein Preis! Die Allgemeingültigkeit dieses Grundsatzes wird dem geübten Jazzgenießer geradezu aufgedrängt, betrachtet er die beiden Neuerscheinungen der Red Roseland

Cornpickers. Daß die Musikerphilosophie hier ein gewisses Extra zu haben scheint, bringt allein schon der Sound mit sich.

Entgegen der heute üblichen minuziösen Aufnahmetechniken zog man es vor, den Klang der Zeit, wie er **von** älteren Aufnahmen bekannt ist, nachzuempfinden. Dies jedoch nicht - man hüte sich vor dieser Annahme - **auf** Kosten der Individualität. Der Faimeß halber muß ich zugeben, daß es auch für mein relativ geübtes „Jazzohr“ des mehrmaligen Zuhörens bedurfte, um zu begreifen, was hiermit eigentlich bezweckt wird. Man verzichtet auf Effekt-hascherei um Wirkliches rüberzubringen. Wahrer Musikeridealismus! Wo findet man das schon noch? In der internationalen Musikszene bestimmt nicht.

Die Musik, die sich auf diesen Platten offenbart, zeigt vieles: Die Bemühung, Authentisches zu bringen kommt in jedem Chorus aufs neue zu Tage - nicht zuletzt aufgrund der vielseitigen und vor allem geschmackvollen Arrangements eines Claus Jacobi. Man sieht die Handschrift eines Mannes, der den Jazz nicht nur konsumiert, hört und spielt. Um derart Filigranes zu erzeugen, bedarf es einer Liebe, die von Herzen kommt. Aber selbst die Erstklassigkeit eines Arrangeurs verhilft einer Band noch lange nicht zu Niveau. Da ist die Einfühlsamkeit der Interpreten von Nöten, die ich auf der Linie bestätigen möchte Eine letzte Gravr des Ganzen wird durch den bekannten und nicht weniger brillanten schwedischen Trompeter Bent Persson, den man als Gast-solisten zu sich bat, vorgenommen. Hier glaubt man Louis Armstrong („I'm a ding dong daddy“ auf Seite -b- SOS 1101) und Henry Red Allen („Patrol Wagon Blues“) zugleich rauszuhören. Wenn ich also mit dieser Plattenbesprechung eine Hymne auf die Red Roseland Cornpickers singe, so tue ich das bewußt aus meiner Begeisterung für diese Exoten der Jazzszene und bin jederzeit bereit dazu zu stehen. Was hier Amateure auf die Beine stellen, mag den einen oder anderen Profi ins Grubeln versetzen. Auf die Vielseitigkeit der einzelnen Titel einzugehen, überlasse ich dem konzentrierten Zuhörer. Reines Konsumieren ist hier nicht angesagt.

Adrian von Saucken

Wayne Shorter

Atlantis: Endangered Species-The Three Marias - The Last Silk Hat - When You Dream - Who Goes There! - Atlantis - Shere Khan, The Tiger - Crianças - On The Eye Of Departure
Wayne Shorter ss, ts, Jim Walker fl, Yaron Gershovsky, Michiko Hill p, J.

Vitarelli, Michael Hoenig synclavier, keyb, Larry Klein b, Alejandro Acuna, Ralph Humphry dm, Lenny Castro perc, Diana Acuna, Dee Dee Bellson, Nani Brunei, Sanaa Lathan, Kathy Lucien, Troye Davenport, Edgy Lee voc
Autg.: Hollywood/Kalifornien
CBS 26669

Glaubt man, was einige Zeitungen über das Jazzfest Berlin 85 schrieben, so zählten die Auftritte von Joe Zawinul und Wayne Shorter zu den vielen Enttäuschungen des „Großfestivals“. In dem Scheitern der beiden „Weather Reporter“ spiegelt sich die Krise einer Gruppe, deren letzte Alben allenthalben vom künstlerischen Stillstand kündeten, weil der unverwechselbare Sound in ratloser Wiederholung kreiselte, im Klischee buchstäblich erstarrte. Gleichwohl bieten Soloprojekte die Chance, den festgefahrenen Karren aus dem Dreck zu ziehen, indem sich ein jeder wieder einmal unbelastet von Gruppenzwang und Erwartungshaltung auf seine Qualitäten besinnen kann. Und das tut vor allem Wayne Shorter gut, obschon sein Album beileibe keine Offenbarung darstellt und einige Schwachstellen nicht zu überhören sind. Wer Weather Report je im Konzert erlebte, weiß, wie schwer es dieser feinnervige Saxophonist hat, sich gegen die Klanggewalten der Elektronik und die Kraft des Schlagzeugers und des Percussionisten zu behaupten. Beim letzten Konzert in Frankfurt vor zweieinhalb Jahren blühte Shorter in einem Duo nachgerade auf, wie befreit von der Last, aus voller Lunge blasen zu müssen, um sich Gehör zu verschaffen. Was damals eine Ausnahme war, ist auf „Atlantis“ die Regel: Wayne Shorter, der sein Licht bei Weather Report allzu leicht unter den Scheffel stellt, kann seine musikalischen Vorstellungen unbedrängt verwirklichen, sein ur-eigenes filigranes Spiel auf dem Sopransaxophon beispielsweise in aller Ruhe entfalten, kurz: sich wiederfinden. Darin, nicht in der Lust am Experiment, liegt die Bedeutung dieser Aufnahme, die klingt, als wäre er alleiniger Boß bei Weather Report: melodioser, schmiegsamer, subtiler. Gelegentlich auch seichter, weil er auf einen Sweet Choir der leichtesten Sorte nicht verzichten mochte. Schade, aber insgesamt verzeihbar.

Erk Walter

Joe Turner Meets
Jimmy Witherspoon

Patcha, Patcha, All Night Long: Patcha, Patcha - Blues Lament - You Got Me Runnin' - Kansas City On My Mind - J. T.'s Blues -1 Want A Little Girl Ike Williams tp, Lee Allen sax, Red Holloway as, Jerry Jummonville bs, Bobby Blevins keyb, Gary Bell g, Rudy Brown b, Al Duncan dm, Joe Turner, Jimmy Witherspoon voc
Aufg.: 11. April 1985, Kalifornien
Pablo 2310-913 (Vertrieb: Bernhard Mikulski)

Blues, der Anfang des Jazz, wie Art Blakey sagt. Blues, das Gefühl, die Mischung aus Trauer und Freude, und oft auch aus Lebenserfahrung resultierende Wahrheit. Joe Turner und Jimmy Witherspoon haben den Blues seit Jahrzehnten gesungen. Joe Turner, Jahrgang 1911, erlangte in den 30er Jahren bereits große Popularität durch seine Zusammenarbeit mit Boogie Woogie Pianisten, vor allem mit Pete Johnson. Er muß als einer der Väter des Rock n' Roll der 50er Jahre gesehen werden. So stammt Bill Haley's „Shake rattle & roll“ von ihm. Er ist im November 1985 gestorben. Jimmy Witherspoon, 12 Jahre jünger als Turner, sammelte wichtige Erfah-

rungen mit Jay McShann's Band. Nachdem er in den 50er Jahren für einige Zeit völlig aus der Musikszene verschwunden war, hatte er ein gefeiertes Comeback beim Monterey Jazz Festival 1959. In der Folgezeit entstanden herausragende Aufnahmen mit Ben Webster. Spoons Name ist verbunden mit seinem erfolgreichsten Titel „Ain't nobody's bizness“.

Beide Sänger hatten in den letzten Jahren große gesundheitliche Probleme. Davon ist auf der vorliegenden Platte nicht viel zu spüren. Die Texte mögen banal und abgedroschen sein, doch Musik und Gefühl „Blues“ sind jederzeit präsent und packend. Dazu trägt auch die hervorragende Band bei, allen voran Gitarrist Gary Bell und Altsaxophonist Red Holloway. Leider singen Turner und Witherspoon nur die beiden Titel auf der ersten Seite der Platte gemeinsam, also „Patcha, patcha“ und „Blues Lament“. „You got me runnin“ und „I want a little girl“ sind dann Jimmys, „Kansas City on my mind“ und „J. T.'s Blues“ Joes Titel. Diese Platte führt den Zuhörer zurück zu den Wurzeln von Jazz und Rock, ohne altmodisch oder langweilig zu wirken. Wie pflegt Carmen McRae zu sagen: „You cant lose, if you sing the Blues.“

Hans-Bernd Kittlaus

Kazumi Watanabe

Mobo II: Voyage - Yatokesa - Alicia - Shang-Hi - All Beets Are Coming Kazumi Watanabe g, e-g, synth, fake log dm, perc, Robbie Shakespeare, Marcus Miller e-b, Sly Dunbar, Omar Hakim, Steve Jordan dm, Kei Akagi p, Don Grolnick org, synth, Michael Brecker!rs
Aufg.: 1983, New York
Gramavision 8406/INT

International ist der japanische Gitarrist Kazumi Watanabe ein Newcomer, in seiner Heimat hat sich der 32jährige Musiker längst einen Namen gemacht. Sein erstes Album veröffentlichte er mit 17 Jahren, dazwischen liegen sechzehn weitere unter eigenem Namen und wohl ebenso viele als Sideman, Lehrjahre in den Gruppen von Sadao Watanabe, Isao Suzuki und Motohiko Hino, Engagements für Japan-Tourneen Gary Burtons, den Brecker Brothers und Jaco Pastorius“ und ein Auftritt beim Jazzfest Berlin.

Kazumis musikalisches Herz schlägt für den Jazzrock. Die Aufnahmen „Mobo II“ - zwischenzeitlich ist bereits eine neuere Platte der Mobo Band erschienen, die deutliche Einflüsse von Miles Davis „Decoy“-Album zeigt - stammen aus derselben New Yorker Studiositzung wie „Mobo I“ (Gramavision 8404; vgl. die Rezension in JP 2/85, 54), sind jedoch offenkundig zweite Wahl und sehr wahrscheinlich dem Erfolg jener Produktion „nachgeschoben“. Einfache, eingängige Melodiephrasen über einer harten, ostinaten, tanzbaren Rhythmusfigur, weitangelegte, raumgreifende Gitarrenimprovisationen kennzeichnen Kazumis Musik auf den beiden Mobo-I und II-LPs. Was jedoch im ersten Kapitel recht wirkungsvoll ausfiel, hier findet sich bei unveränderter Mitwirkung einer Eliteauswahl New Yorker Studiomusiker ein reichlich profilloser Spielablauf, den man kaum gehört, schon wieder vergessen hat, der weder Kopf noch Bein anspricht. Kein einziges in Form, Strukturierung und vor allem Dramaturgie überzeugendes Stück- alles klingt eher nach „Warmspielphase“, nicht zuletzt auch die beiden lapidaren Saxophonbeiträge Michael Breckers. Eine völlig überflüssige Veröffentlichung.

Gerhard Litterst

Jazz aus Jugoslawien
Markovic-Gut-Sextett

Message from Belgrade: Asiatic Raes - Büffle Blues - Silver Lady - Doxy - Stemi - Step - Mister C. T. Milivoj Markovic ss, as, ts, Stjepko Gut tp, flh, Milivoj Zlatkovic p, Michael Blam b, Nikola Mitrovic tb, fl, Lazar Tosic dm
Aufg.: 13. Oktober 1983, Monster/Holland
Timeless SJP195

Alvin Queen & Dusko
Goykovich

A Day In Holland: Mister Queen - In The Sign Of Libra - Professor Sam - Downtown Talk - Growing Up - On The Case Alvin Queen dm, Dusko Goykovich tp, flh, Sal Nistico ts, Cees Slinger p, Fred Prank b
Aufg.: 23. März 1983, Monster/Holland
Nilva NQ 3407 (34 Ave. Henri Golay, CH-1219 Le Lignon/Geneve)

Vom Jazzleben eines unserer beliebtesten Sommerurlaubsländer erfahren wir recht wenig, und wer in seinen Ferien ausschließlich das Badeglück an der zerklüfteten Adriaküste Jugoslawiens sucht, der kann von den Jazzaktivitäten, die hauptsächlich in den Metropolen im Innern des Landes (Belgrad, Ljubljana, Zagreb) stattfinden, nichts mitbekommen. Jugoslawische Jazzbot-schaften fürs Plattenregal sind seit jenen frühen Produktionen Bosko Petrovics (1965 mit dem Zagreb Jazz Quartett auf Black Lion oder 1971 mit den Nonconvertible Eastern All Stars auf MPS) nicht gerade zahlreich, da das Staatslabel Helidon oder die Plattenproduktionen des Rundfunks (RTB) außerhalb des Landes nicht erhältlich sind. So heißt es, nach den Veröffentlichungen - etwa des Saxophonisten Tone Jansa aus Kranj - auf diesen Labein während des Urlaubs in den Plattengeschäften der größeren Städte (an Rijeka kommt wohl jeder vorbei) auf die Jagd zu gehen oder sich mit den Produktionen der im Ausland lebenden jugoslawischen Musiker wie Dusko Goykovich (München; After Hours, Swinging Macedonia, beide Enja; siehe auch die anschließende Rezension), Lala Kovacev (München; European Jazz Consensus-Four Slavia, MRC, International Jazz Consensus-Beak To Beak, Nabel; LK Group-Balkan Impressions, RTB) oder Larry Vukovich (USA; City Sounds, Village Voices, Palo Alto) zu begnügen.

Um so mehr freut es, wieder einmal ein neues Album eines rein jugoslawischen Jazzquintetts in den Händen zu halten, das zudem bei uns problemlos erhältlich ist, da es auf dem renommiertesten niederländischen Jazzlabel - Timeless - erschienen ist. Die „Bestallung“ bei Timeless brachte dem Markovic-Gut-Sextett ein erfolgreicher Auftritt beim North Sea Jazzfestival 1982 ein. Erst zwei Jahre zuvor gegründet, hatte es in der Zwischenzeit zahlreiche Festivalauftritte absolviert (Ljubliana, Belgrad, Novi Sad, Szegedin [Ungarn], Sibiu [Rumänien], Istanbul, Moskau, Prag ...), zwei LPs veröffentlicht und dabei vor allem im osteuropäischen Raum große Anerkennung bei Kritikern und Publikum errungen.

Vom hohen Standard dieser Formation um den Saxophonisten Milivoj Markovic und den Trompeter und Flügelhornisten Stjepko Gut - beide auch als Komponisten und Arrangeure tätig - kündigt auch dieses dritte Album. Hardbop ohne jede folkloristische Infiltration, mit viel spielerischem Elan, viel Drive, solistischer Attacke seitens aller drei Melodieführer, mit sehr gutem Zusammenspiel, mit gekonnt stilischer erarbeiteten Eigenthemen (neben zwei Fremdstücken) - Hardbop, wie er vielerorts von unzähligen Gruppen gespielt wird, wie

er nichtsdestoweniger in dieser Qualität ein zeitloses Hörvergnügen bietet. Ein halbes Jahr zuvor im selben holländischen Studio: Der jugoslawische Trompeter Dusko Goykovich und der in Genf lebende amerikanische Schlagzeuger Alvin Queen spielen zusammen mit dem Tenorsaxophonisten Sal Nistico und den Holländern Cees Slinger und Fred Pronk an Piano und Baß Hardbop der gleichen Güte, sechs eigene Stücke in traditioneller Form und Arrangement, mit bestechenden, beherzten Chorusleistungen von Goykovich und Nistico und einer von Drummer Queen, auf dessen eigenem Label die Aufnahmen erschienen sind, feinnervig und druckvoll geführten Rhythmusgruppe.

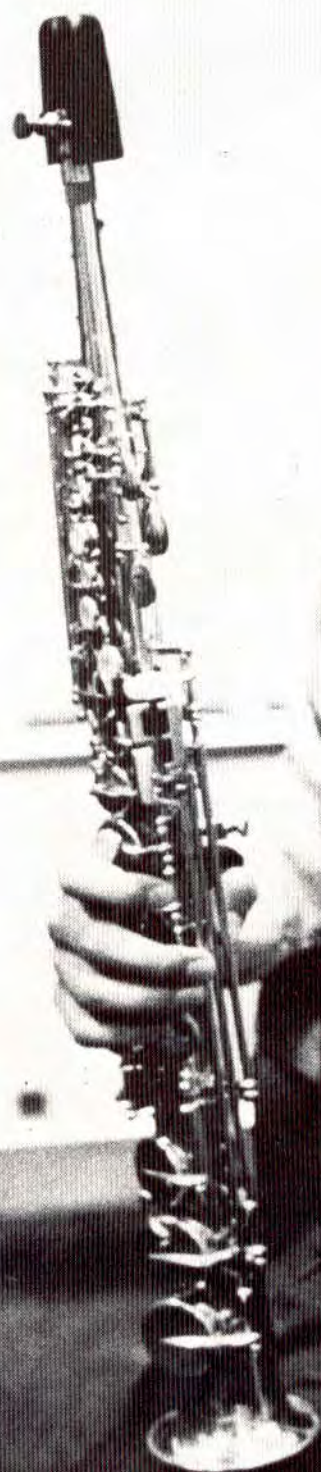
Gerhard Litterst

JAZZ PODIUM

E 1315 E

Nr. 2/XXXV Februar 1986
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

9368203 901 \$\$\$ 02-65



Foto: Manfred Rinderspacher

John Purcell-Ronnie Burrage-Anthony Cox

Third Kind of Blue

Sie saßen fröhlich zusammen, in der gelösten, ja fast übermütigen Stimmung, die sich oftmals einstellt, wenn etwas besonders gut gelungen ist, auf das viel Nachdenken, Arbeit, Mühe und Vorbereitung verwandt worden ist. John Purcell, Anthony Cox und Ronnie Burrage machten keinen Hehl daraus, wie froh sie über die gerade zu Ende gegangenen Aufnahmen für ihre erste Platte ihrer kooperativen Gruppe Third Kind of Blue waren. Anthony und Ronnie waren noch mit dem Nachessen beschäftigt, John Purcell war bereits fertig und so benutzte ich die Gelegenheit, gleich einmal ein paar Fragen über die Gruppe und seine Konzeption zu stellen. „John Purcell, einer der Gründe, daß Sie mit Ihren Kollegen zusammen die Gruppe Third Kind of Blue gründeten, ist sicherlich der, Ihre Identität zu finden. Sie haben mit den verschiedensten Formationen gearbeitet, nun wird es sicherlich für Sie Zeit, mit eigener Konzeption an die Öffentlichkeit zu treten?“

„Das ist lustig, daß Sie zuerst dieses Thema anschneiden, es ist genau richtig. Ich spürte das Problem, meine Identität zu finden, dann kamen Ronnie Burrage und Anthony Cox und unterbreiteten mir die Idee, ein kooperatives Trio aufzustellen, in dem wir alle das Gleiche zu sagen hätten, sowohl was die Musik anbetrifft, als auch in geschäftlichen Belangen, an den Rechten der Musik, den Plattenaufnahmen. Ich hielt es für eine großartige Idee, und ich bin dadurch auch fähig, mich selbst zu exponieren, zudem habe ich das Gefühl der Sicherheit, denn mir zur Seite stehen Partner, die genau so an dem Projekt interessiert sind, sich genauso stark dafür einsetzen, ich insofern nicht die ganze Verantwortung trage. Ich war so viele Jahre lang Sideman in den verschiedensten Gruppen, daß es notwendig ist, da herauszukommen, sich selbständig zu machen, jedoch zugleich auch Rückendeckung durch Gleichgesinnte zu haben.“ „Sie haben jetzt die Aufnahmen für die

erste Platte abgeschlossen, Ist die Musik repräsentativ für das derzeitige Entwicklungsstadium des Trios?“

„Was wir jetzt aufgenommen haben, ist die Basis dessen, auf dem wir aufbauen. Er ist nur der Anfang des Weges, den wir gehen. Wir werden uns noch weit stärker mit moderner Technologie, modernen Ideen befassen ...“

... bedeutet das eine weitere Hinzunahme von Synthesizern und elektronischem Gerät?“

„Genau, das heißt aber nicht, daß wir uns einen elektronischen Sound zulegen wollten, wir suchen den Brückenschlag zwischen traditioneller Musik und neuer high tech zu vollziehen, ohne dabei den akustischen Sound aufzugeben. Wir möchten beides miteinander verbinden, so daß ebenso die akustischen Elemente wie die elektronischen wahrgenommen werden können. Die Musik des Albums wird den Hörern vermitteln, daß wir junge Musiker sind, die neue Ideen haben, jedoch Erfah-

rungen sammeln konnten durch die Zusammenarbeit mit älteren Musikern. Wir wollen neue Musik präsentieren, dabei jedoch die alten Traditionen bewahren. Deshalb haben wir uns auch Third Kind of Blue genannt."

„Third Kind of Blue, da ist Miles Davis' ‚Kind of Blue', der Blues und Hardbop genauso mit einbezogen, wie der Free Jazz und Rockelemente ..."

... „Ja, genau, Blues, Rock, Jazz, free playing, free form, klassische Elemente, alles, was hinüberkreuzen kann von alter zu neuer Musik. Ich selbst spiele, um dieses weite Spektrum abzudecken, Oboe, Bassklarinette, Sopran- und Tenorsaxophon, Flöte, Altflöte, Englischhorn und Keyboards. Ronnie spielt Drums, Synthesizers und singt, Anthony spielt Bass und singt. Wir beziehen eine Menge Instrumente mit ein, um eine möglichst große musikalische Bandbreite zu erzielen."

„Können Sie zu den auf der Platte gespielten Stücken ein paar nähere Angaben machen? Weisen alle Strukturen auf?"

„Alle Stücke haben eine Struktur, es sind jedoch nicht Kompositionen, sondern mehr Songs oder Stücke. Für mich ist eine Komposition ein Meisterstück, etwas Ausgeschriebenes. Unsere Stücke sind mehr so angelegt, daß eine Melodie geschrieben ist, die singbar ist und über die dann improvisiert wird. Wir wollen mit unserer Musik ein Massenpublikum ansprechen, insofern haben wir versucht, melodische Songs zu schreiben, die von jedermann gesungen werden können, Songs, die jedoch eine eigene innere Entwicklung haben und dann wieder zur Melodie zurückkehren. Es ging uns darum, ein Plattenalbum vorzulegen, das eine Komposition in sich ist, also durch die Zusammensetzung und Anordnung der Stücke wie ein kompositorisches Ganzes wirkt, es sollte auf keinen Fall eine Aneinanderreihung von Stücken sein, die zueinander keine Verbindung haben."

Die individuelle Gruppe

In diesem Moment rückte Ronnie Burrage zu uns hinüber, der Sonny Boy der Gruppe, der sich auch schon mit McCoy Tyner in Deutschland vorstellte, bei Joe Bowies Defunkt mitwirkte, sich als kraftvoller, ideenreicher Schlagzeuger, der phantastisch hört, einen Namen gemacht hat. Der 26jährige, aus St. Louis stammende Musiker hat eine ansteckende jugenhafte Fröhlichkeit, und die bringt er auch in die Musik von Third Kind of Blue ein.

„Ronnie, worin liegt Ihr Beitrag zur Musik des kooperativen Trios?"

RB: „Nun, es ist derselbe wie der von John und Anthony. Ich spiele die verschiedensten Instrumente, ich schreibe, wir alle schreiben, wir haben alle die gleiche Menge Musik zum Repertoire beigetragen, wir haben alle am Gesamtprojekt mitgearbei-

„Wir haben alle die gleiche Menge Musik zum Repertoire beigetragen, wir haben alle am Gesamtprojekt mitgearbeitet. Wir sind eine individuelle Gruppe und nicht Individuen in einer Gruppe."

tet. Wir sind eine individuelle Gruppe und nicht Individuen in einer Gruppe."

„Wie lange brauchte die Gruppe, um zu einer Einheit zu werden?"

RB: „Wir haben ein Jahr über die Konzeption der Gruppe gesprochen bis sie dann zur Wirklichkeit wurde."

„Sie haben die Wesensverwandtheit bestimmt schon gespürt als Sie alle drei noch in anderen Gruppen arbeiteten."

RB: „Oh ja, das fühlten wir, wir haben auch schon bei anderen Gelegenheiten hin und wieder miteinander gespielt."

„Was gab den Ausschlag dann dafür, daß die Gruppe Wirklichkeit wurde?"

RB: „Vor einem Jahr hatten wir eine definitive Übereinkunft getroffen, damals waren wir alle noch so sehr mit anderen Projekten befaßt, daß wir alles weitere zurückstellen und nur noch im Trio arbeiten wollten. Eigentlich ist es schon länger als ein Jahr her, aber erst vor 8 Monaten fingen wir an, für das Trio zu schreiben, zusammen zu proben und zu spielen."

„Sie waren mit dem Trio schon vor dieser Europatournee in den USA unterwegs?"

RB: „Wir tourten schon in den Vereinigten Staaten und konnten uns an der Ostküste eine beträchtliche Anhängerschaft schaffen. Wir spielten im Großraum New York und fanden für unsere Musik gleich ein zahlreiches Publikum. Wenn wir nach Hause zurückkehren, dann steht eine weitere Tournee durch die USA auf dem Terminkalender."

„Haben Sie einen Manager, der sich mit Elan für die Gruppe einsetzt?"

JP: „Wir haben einen guten Manager, Robert DeVere, und wir empfinden so, daß er Teil der Gruppe ist. Er hat wirklich großen Anteil an unserem Erfolg. Wir nehmen ihn als viertes Mitglied auf. Und Stephan Meyner als fünftes!"

„Nicht nur ein guter Geschäftssinn, ein reales Einschätzen der Situation, sondern auch die Liebe zur Musik ist bei den Managern wichtig."

Keine Sidemen mehr

Anthony Cox, der inzwischen auch mit dem Essen fertig war, setzte sich zu uns. Schon auf den Deutschland-Tourneen mit James Newton und beim Plattendebüt der Pianistin Geri Allen erwies sich Cox als sehr einfühlsamer Bassist, als sehr engagierter Musiker. Er mischte sich gleich ins Gespräch.

AC: „Wir als Trio können einen Geschäftsmann ebenso erfassen wie einen Musikfreund. Wir sagen nicht: wir sind die Musiker, und wir können alles selbst machen. Wir als kleine Formation können noch jemanden beschäftigen und so ist es möglich, daß beide Seiten davon gewinnen."

„Ist es Ihr Wunsch, daß die Gruppe zu einer regulären Einrichtung wird?"

AC: „Oh ja, wir waren alle in der glücklichen Lage mit einer großen Anzahl von Spitzenmusikern zu spielen, von Leaders, und jetzt möchten wir uns ganz auf Third Kind of Blue konzentrieren. Wir haben alle nicht mehr den Wunsch als Sidemen zu arbeiten, wir sind über diese Phase hinaus. Third Kind of Blue ist für uns eine Sache, der wir uns 24 Stunden am Tag, jahrein, jahraus widmen möchten. Bob DeVere setzt sich für diese Gruppe auch hundertprozentig ein."

RB: „Wir sind für ihn exklusive Künstler, er kümmert sich nur um uns. Im Gegensatz zu den meisten anderen Managern, die 5 oder 10 Gruppen unter Vertrag haben, verwendet er seine ganze Energie und Zeit darauf, sich für uns einzusetzen, weil er persönlich sehr viel Gefallen an diesem Projekt findet."

„Sicherlich sind Sie alle froh, in Stephan Meyner einen Mann gefunden zu haben, der die erste Platte von Third Kind of Blue ganz nach Ihren Wünschen produzierte, ohne auch nur im geringsten Kompromisse zu erwarten. Welche Erklärung haben Sie dafür, daß Sie für Ihre Debutplatte keine Firma in den USA fanden?"

AC: „Obwohl wir mit unserer Musik bereits einen kleinen Aufruhr in den USA verursacht haben, hat sich wieder einmal gezeigt, daß die USA doch etwas langsamer sind, neue Talente und Strömungen zu erkennen. Es wird jedoch nicht mehr lange dauern, bis wir auch in unserer Heimat entsprechende Angebote bekommen."

JP: „Daß verschiedene Firmen in den USA die jungen Jazzmusiker ablehnen, liegt daran, daß die gemeinsam vorgehen und selbst entscheiden wollen, was sie aufnehmen. Als wir hier von dieser Plattensitzung kamen, schauten wir uns gegenseitig an und lächelten beglückt. Ich glaube, es war dann Stephan, der zu uns sagte: ‚Mein Gott, ich glaube, jetzt haben wir etwas ganz Besonderes.' Es gibt unter uns keine gegenseitige Mißachtung, auch nicht Stephan gegenüber. Einer der Gründe, warum wir uns zusammentaten, war der des hohen Niveaus der musikalischen Leistung jedes einzelnen und die Aussicht, gemeinsam noch mehr zu erreichen. Wir konnten mit verschiedenen anderen Musikern nicht das Niveau erreichen, das uns vorschwebte. Mehrere Plattenfirmen in den USA sind desillusioniert, sie haben eine Menge Geld in Jazzkünstler gesteckt und erwarteten davon einen hohen Gewinn, der sich nicht erzielen ließ

oder den dann eine andere Firma machte, zu der die Musiker überwechselten."

Die Gruppe ist stärker

AC: „Was wir darstellen, gibt es selten, und ich meine, daß die Musikindustrie auch gar nicht wünscht, mit einer Gruppe wie wir es sind, konfrontiert zu werden. Denn jedesmal, wenn eine Gruppe etwas aussagt oder verlangt, dann wirkt das sehr viel stärker als die Aussage eines einzelnen. Du kannst das in der Musikgeschichte der letzten 50 Jahre nachverfolgen, alles, an was du dich erinnerst, ist Gruppenmusik, ob das Coltranes Quartett, das Miles Quintett oder die Ellington Band ist, die immer einen großartigen Ensemblegeist besaß. Und wir agieren jetzt als Gruppe, um zu überleben. Du kannst heute nicht mehr als einzelner Leader hervortreten, du würdest zugrunde gehen."

RB: „Das heißt aber nicht, daß wir uns in dieselbe Kategorie einstufen wie die genannten Formationen - Anthony hat das auch nicht bewußt getan, er wollte damit einfach Beispiele für die Stärke der Gruppe anführen. Genau die gleiche Erfahrung machten auch starke Pop- und Rockgruppen . . ."

AC: „... schon die Beatles . . ."

RB: „... oder Earth, Wind & Fire -, überall erwies sich der Gruppenzusammenhalt als sehr viel stärker und bildete zugleich auch größere Attraktion für das Publikum. Als Gruppe mit einer gemeinsam erarbeiteten Konzeption bestreichen wir musikalisch auch sehr viel mehr Grund, es ist eben nicht nur eine Person, die ausschließlich die Musik schreibt. Wir überschreiten Grenzen, verbinden Straight-ahead-Jazz, Avantgarde, Funk, Rhythm and Blues, Rock and Roll, Elemente der klassischen Musik. Ein wenig von all dem fließt hinein, denn wir machten alle unsere Erfahrung in den verschiedensten Bereichen der Musik. Wir alle lieben die Musik leidenschaftlich, nicht nur die Jazzmusik oder diese und jene Musik-Art, nein Musik im umfassenden Sinne. Somit ist Third Kind of Blue für uns wirklich erfüllend, in mehr als einer Weise."

„In welcher Richtung entwickelte sich die Musik, während Sie auf Tournee in den USA und in Europa waren?"

AC: „Wir haben uns einmal konzeptionell erweitert, zudem was das Equipment, die Electronics anbetrifft. Die Gruppe ist zudem spirituell gewachsen, wurde mehr zur Einheit, ist dichter. Das empfinden wir mit Freude."

„Ronnie, wie sehen Sie das Wachstum?"

RB: „Es wuchs in vielerlei Hinsicht. Was wir bei Live-Auftritten besonders stark erleben, ist die enge Kommunikation untereinander. Wir hatten diese Songs und es ist sehr schwierig, die richtige Ausarbeitung zu finden, wenn sie nicht wirklich Tag für Tag gespielt werden. Durch das so enge Miteinander auf der Tournee wuchs die Musik weiter und wir mit ihr. Jetzt habe

ich den Eindruck, daß es nichts gibt, was wir nicht erreichen könnten, vorausgesetzt, wir haben eine Idee dazu oder ein Feeling dafür. Die Musik kann wirklich in alle Richtungen gehen. Seit wir zusammen sind, schreiben wir alle verstärkt, oftmals Songs füreinander, für die ganze Gruppe, und ich bin der Ansicht, daß wir jetzt schon genügend Material für drei oder vier weitere Platten haben. Unbestritten ist also das Wachstum der Gruppe und zwar auf eine sehr positive Weise, denn wir sind nicht auf einen bestimmten Sound, ein bestimmtes Konzept festgelegt, es besteht kein Grund, so oder so zu spielen - wir können in alle Richtungen wachsen und das ist auch der Fall. Es vollzieht sich ganz natürlich, es ist nicht etwas, was wir forcieren müssen."

JP: „Ich stellte an mir selbst fest, daß ich früher immer ich, ich, ich dachte und sagte, heute, wenn es um die Gruppe geht, sage ich ganz unbewußt wir, wir, wir - das ist auch für mich eine Bestätigung, daß wir jetzt wirklich zu einer Einheit geworden sind. Wir können sie empfinden und sie erweist sich immer wieder aufs Neue, vor allem auf der Bühne, und die Hörer spüren sie in der Entwicklung der Musik, in unserem Verhältnis zueinander."

„Dieses Gefühl der Einheit, des Kollektivs ist mit eines der essentiellen Charakteristiken des Jazz, schon seit dem New Orleans."

JP: „In jedem Idiom unserer Musik wares so und jedesmal, wenn wir uns als Gruppe präsentieren, als kollektive Kraft, dann ist das weitaus stärker und wirkungsvoller, als wenn es etwa heißen würde: Ronnie Burrage Trio oder . . ."

„War es bei der Fülle an Material für Sie leicht, sich darüber zu einigen, welche Stücke auf der Debutplatte erscheinen sollen? War die Zusammensetzung der Musik - die Gesamtkomposition, wenn man so will - schon zuvor festgelegt oder geschah das spontan im Studio?"

JP: „Wir hatten das schon in den Staaten erarbeitet, wir legten uns schon ein solches Programm fest, als wir als Eröffnungsgruppe vor Spyro Gyra auf Tournee waren. Unglücklicherweise bieten die USA keine allzu erfreuliche Situation für die Musiker, und unser Programm war zunächst mehr auf die USA abgezielt. Es sollte jedoch weit darüber hinaus für die ganze Welt sein. Zumindest machten wir uns zu jenem Zeitpunkt schon Gedanken darüber, was wir auf unserem ersten Album spielen wollten."

„Gibt es ein Stück im Repertoire, das sich als Favorit beim Publikum herausstellte, etwa bei den Auftritten bei den Festivals in Zürich, Nancy oder Leverkusen?"

AC: „Um ehrlich zu sein, alles wurde gleich gut aufgenommen."

Jeder hat ein eigenes Konzept

RC: „Jedes Stück hat ein starkes Eigenleben, das immer für diese oder jene Leute

im Publikum relevant ist. Wir haben auch darüber gesprochen und wollten selbst herausfinden, welche Stücke eine größere oder schwächere Resonanz beim Hörer finden. Es hat sich dann erwiesen, daß es egal ist, welches Stück wir spielen, entscheidend ist die Ausführung des Einzelnen, als auch der Einsatz der Gruppe. Jedes Stück wird dann gut aufgenommen, es gibt nicht eines, das besser ist als die anderen, sie sind alle sehr stark in der Aussage."

JP: „Was ich schon zuvor gesagt habe: Wir präsentieren eine Art Gesamt-Komposition, unsere Auftritte sind eine Komposition und in diesem Konzert oder in dieser Komposition gibt es einzelne Statements, die wir als Songs bezeichnen."

AC: „Es ist nicht so, daß wir drei auf die Bühne gehen und jeder von uns ein heißes Solo spielt, oftmals bläst niemand ausführlich Solo, wir machen geschlossen ein Statement und einer von uns tritt dann solistisch hervor. Es ist mehr eine Stimmung, eine Klangfarbe, die wir kreieren. Und das ist weitaus wirkungsvoller, als wenn einer nach dem anderen spielt, was das Zeug hält, zusammenhanglos."

„Anthony, können Sie zu den Stücken von Ihnen, die auf der Platte sind, etwas Näheres ausführen?"

AC: „Ich habe zwei Stücke zu dem Album beigesteuert, eines davon ist 'Opening' benannt, es basiert auf einer Bass-Figur, beginnt mit Englischhorn und Oboe, dann wird das Thema auf dem Tenorsaxophon wiederholt. Es ist auch als ein Vehikel angelegt für jeden von uns, sich auszudrücken, eine Geschichte zu erzählen. John bläst auf dem Englischhorn ein Solo, ich steuere ein unbegleitetes Bass-Solo bei, John spielt dann noch ein Solo auf dem Tenor und Ronnie eines auf dem Schlagzeug, wir spielen dann auch kollektiv solo. Mein anderes Stück - es ist 'Q. W.' überschrieben, was keine Bedeutung hat, ist eine Ornette Coleman-artige Sache, ein weit offenes Stück mit einem 4/4 Takt."

„Ronnie, wollen Sie noch etwas über Ihre Stücke sagen?"

RB: „Meine Stücke sind auch Vehikel für uns alle, uns in einer anderen Art und Weise auszudrücken, jeder von uns hat ein anderes Konzept, ganz verschiedene Ansichten des Zusammenspiels, das finde ich immer wieder aufregend. Wenn jeder seine Songs einbringt, dann sind sie alle total unterschiedlich. Und sie alle bringen mich dazu, etwas anderes zu tun, als das, was ich schon mache. So geht es auch den anderen. Wir haben alle mit den verschiedensten Leuten gearbeitet und bestimmte Dinge ausgelotet, jedoch wurde es nach einer bestimmten Weile immer wieder mehr oder weniger dasselbe. Das neue Konzept unserer Gruppe, die aufregenden Songs, veranlassen mich, dazu eben anders zu trommeln oder die Keyboards anders einzusetzen, auf einmal

sehe ich Möglichkeiten, mich auf eine andere Art und Weise auszudrücken. Meine Stücke verwenden verschiedene Elemente der Electronics, der Vocals, um die Konzeption auszudehnen und um damit über das Jazzpublikum hinaus andere Leute zu erreichen, die daran gewöhnt sind, an Electronics und Vocals Gefallen zu finden."

„Wer steuert die Vocals bei?"

RB: „Wir singen alle drei zu bestimmten Zeiten, hauptsächlich steuere ich die Lead-Vocals bei. Wie ich sagte, ist jeder Song anders und verschiedene Songs sind darauf angelegt, für die Hörer, die Electronics und Vocals mögen, anziehend zu sein, auf der anderen Seite habe ich Stücke beigesteuert, auf denen keine Electronics verwendet werden und die wieder einem anderen Teil des Publikums besser gefallen. Wir haben ein Konzept ausgearbeitet, anhand dessen wir entdecken können, wer auf was anspricht. Es geschieht so viel in unserer Musik, daß jeder, der sie hört, irgendetwas davon in seinem Kopf behält, von dem er sagt, daß es schön war. Es ist nicht totale Avantgarde, nur straight Jazz, totale Electronics, sondern ein ganz breites Spektrum der Musik."

„Diese Mannigfaltigkeit der Stile, der Musikarten, der Instrumente - sowohl akustischer als auch elektronischer - bringt jedoch trotzdem die Identität von Third Kind of Blue zum Durchbruch?"

Die „One-take"-Band

RB: „Als Trio kann ich sagen - ohne dabei jetzt das Ego hervorzukehren - wir haben einen ganz schönen großen Sound. Durch die umfassende Instrumentation ..."

JP: „... die verschiedenen Kompositionen und die Art und Weise, wie wir sie ausarbeiten, wachsen lassen, ausführen, welches Instrument wir zu welcher Zeit einsetzen, ob wir dieses oder jenes überhaupt benutzen."

„Mußten Sie im Aufnahmestudio von diesem oder jenem Stück mehrere Takes machen?"

JP: „Ich glaube, wir werden als One-take-Band berühmt!"

RB: „Wir sind eine Einheit und wir machten alle viele Erfahrungen in den verschiedensten Studios. Wir setzen uns sehr ernsthaft für die Musik ein und wir wissen ganz genau, wie wir präzise zu diesem oder jenem Punkt kommen."

JP: „Spezieller Dank gebührt Bob DeVere, der wirklich viel Vorarbeit leistete. Wir hatten zwei Aufnahmesitzungen, bevor wir nach Europa reisten, wir nahmen Konzerte und Proben auf, wir schnitten mindestens 5mal unsere Musik mit, bevor wir hierherkamen, um damit nicht irgendwelche unnötige Zeit im Studio zu vergeuden. Wir hatten zudem das Programm für die Synthesizers dokumentiert. Ich wußte genau, wann ich welches Instrument einsetzen würde, welche Mundstücke ich dafür brauchte, welche Blattstärken, bis ins kleinste Detail war alles zuvor abgeklärt. Wir mußten uns gar keine weiteren Gedanken machen, alles war für die Aufnahme vorbereitet. Viele Leute verschwenden ihre Zeit im Studio, weil sie nicht alles zuvor festgelegt haben, sie müssen dann vor Ort noch dieses und jenes klären, so fehlt es ihnen dann an Energie fürs Musikmachen. Wir hatten all das Rohmaterial für die Musik beisammen, die Vorstellung vom Klang, was wir nur noch tun mußten, war zu spielen und dabei Freude zu haben."

„Erfahrungsgemäß schadet es dem Geist der Musik, wenn im Studio dieselben Stücke immer und immer wieder gespielt werden, bis eine Aufnahme entsteht, die fehlerfrei ist und für die Veröffentlichung geeignet erscheint."

AC: „Das ist uns nur zu gut bekannt! Und genau das wollten wir auch vermeiden. Deshalb machten wir alle diese detailgenauen Vorbereitungen in den Staaten, bevor wir hierherkamen. Als wir dann hier waren, mußten wir uns nicht auch noch um all das Drum und Dran kümmern. Zudem organisierte uns Stephan Meyner eine schöne Tournee, zwei Wochen vor der Aufnahme, wir wissen das zu schätzen. Wir konnten uns an die Zeitumstellung gewöhnen, konnten ausgiebig Bekanntschaft mit dem europäischen Publikum machen, noch verschiedene Dinge ausarbeiten und dann kam der Aufnahmetermin genau zur rechten Zeit. Alle Gänge waren sozusagen geölt."

„Gibt es noch etwas, was Sie zu Third Kind of Blue sagen wollen?"

JP: „Hören Sie die Sounds von . . ." alle drei singen im Chor: „... Third Kind of Blue!"

Gerade in diesem Augenblick kam der Wirt des Ludwigsburger Hotels, in dem sich die Musiker wegen der familiären Atmosphäre immer besonders wohlfühlen, mit einer Geburtstagstorte mit brennenden Kerzen. Anthony Cox feierte seinen 31. Geburtstag, aber die gesamte Gruppe Third Kind of Blue und Plattenproduzent Stephan Meyner feierten auch das Plattendebüt dieses Trios, von dem in Zukunft gewiß noch einiges zu hören sein wird.

Gudrun Endress



John Purcell (Bild): Wir sind jetzt wirklich zu einer Einheit geworden

Foto: Manfred Rinderspacher

Plattenhinweis

Third Kind of Blue

Minor Music 006

Die Biographie ist schnell geschrieben bei einem Musiker von gerade 26 Jahren: 1959 in Chicago geboren begann Stanley Jordan im Alter von sechs Jahren Klavier zu spielen. Mit elf wechselte er zur Gitarre und begann bald in Rock- und Soul Bands mitzumachen, bis er mit 13 zum ersten Male Jazz hörte. 1977 belegte er beim Reno Jazz Festival den ersten Platz unter tlen Solisten. Der kometenhafte Aufstieg des Gitarristen Stanley Jordan begann im Sommer 1984, als er in der New Yorker Avery Fisher Hall beim Kool Jazz Festival neben dem Trompeter Wynton Marsalis auf der Bühne stand.

Musikalisches Bewußtsein

Stanley Jordan, der seine Jugend in Kalifornien verbracht hatte, erkannte sehr bald, „daß New York das wichtigste Musikzentrum in Amerika ist“ und zog gerade 18 Jahre alt von der West- an die Ost-Küste. Musikalisch großgeworden ist er mit Jimi Hendrix, den Beatles und John Coltrane. „Als sich bei mir so etwas wie musikalisches Bewußtsein bildete, war Musik eine sehr kraftvolle Angelegenheit. Man konnte gar nicht alles wahrnehmen, was damals passierte. Wenn ich später geboren worden wäre, weiß ich nicht, ob ich derselbe wäre wie heute, weil die Musik danach nicht mehr so intensiv war. Für mich ist Musik deshalb so wichtig, weil sie eine Möglichkeit ist, die Welt zu verändern. Natürlich soll man auch Spaß daran haben, aber ich nehme meine Musik sehr ernst und möchte eine positive Kraft für das Leben anderer bewirken,“ erklärt Stanley Jordan und verblüfft schon ein wenig mit seiner Philosophie, denn sein Erfolgsgeheimnis ist seine phänomenale Gitarren-Technik. 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 und erzielt so den „magischen Touch“, der seine Musik besonders auszeichnet. Dazu Stanley Jordan: „Wenn ich live spiele, verändere ich den Gitarrenklang für jedes einzelne Stück etwas. Aber als Grundlage dient ein klarer Sound mit vielen Höhen und Tiefen, dafür weniger Intensität in den mittleren Tonlagen. Die „touch Technik“ entwickelte ich vor etwa zehn Jahren. Damals suchte ich einen Weg die orchestralen Möglichkeiten eines Klaviers auf die Gitarre zu übertragen. Es gibt eigentlich nichts grundlegend Neues an meiner Spieltechnik, das Neue ist lediglich, daß die Saiten nicht mehr angerissen werden sondern angetupft, was die Schwingungen der Saiten verlängert.“

Guitar hero?

Stanley Jordan wirkt fast ein wenig wie ein Nachzügler der „Guitar Heroes“, der Gitarrenhelden, die vor rund zehn Jahren in

Der Gitarrist mit dem magischen Touch

Stanley Jordan

Jazz wie Rock, im Jazzrock allemal gefeiert wurden. Auf John McLaughlin und Jimi Hendrix angesprochen antwortet Stanley Jordan: „Beide mochte ich sehr, weil ihre Musik sehr natürlich war. Sie waren nicht nur hervorragende Techniker, sondern verstanden es, die technische Seite auch mit dem Gefühl zu verbinden. Bei meinen Klavierlehrern habe ich seinerzeit immer vermißt, daß sie auch einmal über das Gefühl in der Musik sprachen. Außer Jimi Hendrix haben mich in diesem Sinne auch George Benson, Charlie Christian und Django Reinhardt beeinflusst.“ Sind sie so etwas wie Idole? „Idole, in dem Sinne, daß ich einmal so spielen können wollte wie sie. Aber ich war immer bemüht, meinen eigenen Platz zu finden.“ Seinen eigenen Platz hat Stanley Jordan zweifellos gefunden, wie man sich bei seiner Tournee im Herbst überzeugen konnte. Für seine erste LP stand ihm Gitarristenkollege Al Di Meola noch hilfreich zur Seite, wenn auch nur im Hintergrund: „Al Di Meola war bei den Aufnahmen zu 'Magic Touch' dabei und sagte dem Toningenieur wie welches Stück am besten aufgenommen werden könne. Al Di Meola habe ich als Musiker immer sehr geschätzt. Besonders seine Kompositionen und seine Technik. In den letzten Jahren hat er sich enorm weiterentwickelt - er spielt jetzt gefühlvoller, seine Musik geht tiefer.“

Star-Qualitäten

Seit seinen Solo-Auftritten bei den renommierten Jazz-Festivals in New York, San Francisco und Montreux wird Stanley Jordan von seiner Plattenfirma als Star verkauft. Gewiß, Stanley Jordan verfügt über Star-Qualitäten, doch wie wird er mit dieser Rolle fertig? „Auf der einen Seite ist es gefährlich, Kunst, welcher Art auch immer, zu kommerzialisieren, denn man muß sich darauf sehr konzentrieren und dabei kann das Wesentliche leicht in den Hintergrund rutschen. Für mich ist es natürlich das Schönste, von möglichst vielen Leuten gehört zu werden mit einer Musik, die nicht jeden Tag im Radio läuft. Ich möchte so eine Art Alternativ-Pop machen. Die meisten Leute in der Musikindustrie glauben, daß sich so etwas nur schwer verkaufen läßt. Für mich ist es hilfreich, wenn diese Leute sagen: 'Hier ist einer der nicht direkt Pop spielt, den man aber wie einen Pop-Musiker verkaufen kann'. Wynton Marsalis und Bobby McFerrin haben schon bewiesen, daß man etwas Alternatives machen und dennoch erfolgreich sein kann.“ Auf seiner LP „Magic Touch“ spielt Stanley Jordan immerhin einen Pop-Song wie „Lady in my

life“ von Michael Jackson. . . . Das Lied ist ein gutgemachtes Pop-Stück, das oft im Radio gespielt wird, aber auch viel Material für das Solo-Spiel bietet. Man kann mit bekannten Themen eine Menge Leute ansprechen, und dennoch seine eigene Musik spielen.“

Stanley Jordan stellt eine neue Gitarrentechnik vor - sollte man ihn deshalb gleich als Avantgardisten sehen? „Vieles von dem was heute Avantgarde genannt wird, ist gar nicht so neu. Wenn ich einen Standard spiele, wird daraus etwas Neues, wenn ich spontan etwas hinzufüge. Ich selbst möchte mich auf keine Richtung festlegen, da ich erst angefangen habe zu spielen und noch einiges lernen muß. Natürlich gibt es immer wieder Stücke, bei denen man aus dem traditionellen harmonischen System ausbrechen kann. Ich spiele aber auch Standards, weil ich glaube, daß das sehr wichtig ist: ich glaube, zu den Aufgaben eines Musikers gehört es, eine Art Historiker zu sein. Musik zu spielen, die die Leute schon kennen und mit der sie an eine bestimmte Zeit erinnert werden“.

Stanley Jordan kann man als Mittzwanziger nach Zukunftsplänen fragen. Er sagt: „Der Jazz ist immer noch eine sehr lebendige Musik, weil er sich mit Rock, Folk, Klassik und Funk verbindet; das gibt ihm Leben und Kontinuität. Ich selbst möchte in Zukunft meine virtuose Musik mehr in Verbindung mit dem afroamerikanischen Musizierideal machen und das in ganz unterschiedlichen Formen.“

Lothar Jänichen



Foto: Paul Gerhard Dekker

JP-Gespräch mit

McCoy Tyner

Wir sind in einer isolierten Position

„Was haben Sie vor allem in den letzten Jahren gemacht?“

„Ich arbeitete recht viel in den Staaten, war auch immer wieder in Japan und Europa. 1984 war ich auf ausgedehnter Tournee, wir spielten überall in Europa, in Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland. Ich bin gut beschäftigt, konnte auch in Kanada arbeiten, vor allem in Toronto habe ich immer wieder zu tun.“

„Ist es Ihnen möglich, in den USA auch regelmäßig Konzerte an Colleges und Universitäten zu geben und damit den Nachwuchs zu fördern?“

„Hin und wieder. Das Budget an den Col-

leges für kulturelle Aktivitäten wurde fast überall gekürzt, insofern werde ich dahin weniger verpflichtet als das früher der Fall war. Heute macht vor allem das Spielen in Clubs, in Konzertsälen und bei Festivals meinen Alltag aus. Ich trete besonders gerne an Colleges auf, denn dabei ergibt sich die Gelegenheit, viele junge Leute mit der Musik vertraut zu machen. Das ist wichtig und für mich am befriedigendsten.“

„Begegnen Sie heute immer noch jungen Pianisten, die so ähnlich spielen wie Sie?“

„Überraschenderweise immer wieder. In Tel Aviv trat ich an einer Schule auf und

dort traf ich einen Pianisten, der meine Kompositionen spielte und auch deutlich von mir beeinflusst ist. Das überraschte mich, weil Israel von den USA ganz schön entfernt ist. Auch in den USA finden sich junge Pianisten, die zwar zu jung sind, um mich in meinen Anfängen erlebt zu haben, die aber meine Entwicklung anhand der Platten nachvollziehen konnten. Das ist überraschend für mich und zeugt von einem erneut aufkommenden Interesse an dem, was ich spiele.“

„Welche Gefühle erzeugt es bei Ihnen, wenn ein junger Pianist deutlich McCoy Tyner beeinflusst spielt?“

„Das freut mich, denn es signalisiert, daß einiges von dem, was ich zur Welt der Musik beigetragen habe, von Bedeutung ist. Das beste, was ein Musiker machen kann, ist, etwas zu hinterlassen, was andere junge Musiker absorbieren können, eine Musik, die anderen Menschen durch verschiedene Krisen oder Probleme hindurchhilft, eine Musik, die dem einen oder anderen das Leben erfüllter macht. Darum geht es.“

„Meinen Sie, daß Ihr Stil als Baustein für eine Spielweise geeignet ist, die in eine andere Richtung führen kann?“

„Das ist durchaus möglich. Es ist immer so, daß Du auf dem aufbaust, was vor Dir geschaffen wurde. Du kreierst auf dieser Basis etwas, so war es auch bei mir, ausgehend vom Bebop zeigte ich eine neue Richtung auf.“

„Sie sehen sich also als ein Glied in der Kette der Klavierspielweise im Jazz?“

„Ja, als ein Glied, das weiterführt. Ich weiß nicht, wohin der nächste Schritt geht, das ist nie vorauszusehen, aber es geschieht immer auf irgendeine Art und Weise.“

„Wie sehen Sie die derzeitige Entwicklung des Jazz Pianos, stagniert sie?“

„Wir sind in einer Periode der Mannigfaltigkeit. Es gibt derzeit die verschiedensten Richtungen. Das ist gut so, denn nach solch einer Zeitspanne kommt oftmals etwas radikal Neues, Gutes. Es gibt keinen, der die Richtung aufzeigt, die Richtung, in der sich das Jazz Piano bewegt, die verschiedensten Möglichkeiten werden aufgezeigt.“

„Hat sich Ihr Stil in der letzten Zeit verändert? Sie spielen verbindlicher!“

„Ich spiele heute Musik, die für diejenigen Menschen, die sich nicht mit den extremen Stilrichtungen befaßt haben, akzeptabel ist.“

„Und warum tun Sie das?“

„Das ist kein bewußter Vorgang, ich glaube, daß ich so spiele, wie ich zur Zeit fühle. Mein Spiel reflektiert das, was ich derzeit empfinde. Die Musik veranschaulicht immer das, was sich zu einer bestimmten Periode vollzieht. Ich empfinde jetzt den Drang, Musik zu spielen, die fröhlich stimmt. Wir leben in einer anderen Zeit. Du kannst nicht immer gleich spielen, Du bleibst auch nicht immer der Gleiche.“

Trotzdem wird es immer Elemente in meinem Spiel geben, die für mich charakteristisch sind."

„Bei Ihnen ist eine stärkere Rückbesinnung auf die Tradition auszumachen, auch eine stärkere Betonung auf dem Melodischen."

„Es ist ein wenig von beidem. Ich spiele Sachen, die vielleicht sogar als alt bezeichnet werden können."

„Hängt das auch mit von der Auswahl der Stücke ab?"

„Sowohl von der Auswahl der Songs, die ich treffe, als auch von der Tatsache, daß meine eigenen Stücke jetzt konventioneller sind."

Kein Integritätsverlust durch Pop

„Als Sie noch bei CBS unter Vertrag waren, hatten Sie da Auflagen, Musik zu produzieren, die für ein größeres, jüngeres, an Pop interessiertes Publikum zugeschnitten war?"

„Ich selbst wollte einmal so etwas aufnehmen. Das war meine Idee, ich war daran interessiert. Ich traf eine größere Anzahl junger Leute, und ich probiere auch gerne die verschiedensten Dinge aus. CBS, eine große Gesellschaft, die bekanntlich wenig Engagement am Jazz zeigt, erwähnte, es würde von mir etwas in dieser Richtung gewünscht, und dann produzierte ich es auch."

„Wenn Sie die Platte ‚Looking out‘ aus heutiger Sicht betrachten, brachte Ihnen dann diese kommerziellere Produktion etwas?"

„Sie brachte etwas. Ich lernte etwas über das Produzieren einer anderen Art von Musik. Das ist schon mal interessant. Ich machte meine Erfahrungen mit Ton-Ingenieuren, mit Leuten, die in der Pop-Welt zuhause sind, mit denen ich sonst nie so hautnah in Berührung gekommen wäre, mit denen zu sprechen ich sonst nie Gelegenheit gehabt hätte. Ich konnte da auch eine Brücke schlagen zwischen mir, dem Jazzmann, und ihnen, den Popleuten. Es war eine wertvolle Erfahrung und man darf nicht vergessen, daß der Jazz einmal eine sehr populäre Musik war. Schon deshalb meine ich, sollte man den Kontakt mit der Popwelt nicht verlieren. Alles ist Musik, und wenn die Popleute gut sind, dann ist es eine erfreuliche Begegnung. Ich bin der Ansicht, daß wir Jazzleute uns nicht so unnahbar geben sollten."

„Es wurden nach der Veröffentlichung dieser Platte Stimmen laut, McCoy Tyner habe seine Integrität verloren . . ."

„... darum schere ich mich wenig, ich habe meine Integrität nicht verloren. Ich kenne mich selbst und habe nichts zu verlieren, nur zu gewinnen. Ich habe schon viele Dinge getan. Wenn Du zwei Säfte zusammenmixt, was ist daran falsch? Nur wenige Leute vertreten die Meinung, alles müsse pur sein, diese Meinung treffe ich vor allem in Europa an. In den USA ist das ein separates Problem,

das vordergründigste ist, daß der Jazz isoliert ist. Wir sind in einer isolierten Position. Es ist für uns sehr wichtig, daß unsere Musik den jungen Leuten zugänglich gemacht wird. Sie hören so gut wie keinen Jazz, wissen nicht, wer Charlie Parker war. Damit will ich sagen, daß ihnen auch jegliche historischen Bezüge fehlen."

„Das kann wohl nicht die Aufgabe der Musikindustrie sein, das zu forcieren, weit mehr ist es Sache des Staates, des Erziehungswesens, den jungen Menschen ihre eigenen kulturellen Werte näher zu bringen . . ."

„... aber er wird es niemals tun. Ich erwarte bestimmt nicht, von der Popwelt anerkannt zu werden, denn ich weiß, daß das Niveau dieser Musik von der unseren sehr verschieden ist, aber von Zeit zu Zeit kann man etwas dafür tun, daß sich diese Welten der Musik begegnen. So wie Jazzsolisten mit klassischen Musikern zusammengebracht werden."

„Die Musik, die Sie Tag für Tag spielen, ist doch wohl ganz verschieden von der, die Sie auf ‚Looking out‘ vorlegten?"

„Ja, sie ist verschieden, es war ein spezielles Projekt, das ich durchführte, in dieser Art spiele ich nicht jeden Tag, doch ich spielte danach auch noch einiges der Mu-

sik, die wir aufgenommen haben. Die Platte eröffnete uns ein neues, junges Publikum, wie das auch bei den Alben von Miles der Fall war. Es geht darum, junge Leute zu erreichen, nur das gewährleistet eine Kontinuität der Musik. Ich lebe in den USA und da haben wir in erster Linie das Problem, herausgestellt zu werden. Ich liebe es, nach Europa zu kommen, aber ich lebe nicht hier."

„Nun, in Europa hätten Sie auf die Dauer dasselbe Problem wie in den USA. Die Medien nehmen Sie dann auch nicht mehr wahr. . ."

„... als Dizzy jüngst die Platte ‚New faces‘ aufnahm, griff er auf ein Stück von Stevie Wonder zurück. Stevie Wonder machte auch mit Dizzy Plattenaufnahmen und als er dessen Namen darauf erwähnte, da horchte eine Menge junger Leute auf, wodurch bestimmt erneutes Interesse an Dizzy bewirkt wurde. Die meisten hatten zuvor seinen Namen wahrscheinlich noch nie gehört, wußten auch nicht, ob er noch lebt oder schon tot ist."

„Es gibt ja verschiedene Platten mit diesen Paarungen. Auch ein Jimmy Witherspoon bestätigte, daß durch die Zusammenarbeit mit Eric Burdon das Interesse an ihm gestiegen ist."



McCoy Tyner: „Das Quartett mit John Coltrane (Bild) veränderte die Musik einer Periode, entwickelte einen neuen Sound."

„Es ist in Ordnung, wenn Du es versuchst und von dieser Paarung dann auch etwas profitierst. Ich vertrete die Ansicht, daß Du die Freiheit hast, zu tun, was Du tun möchtest, solange Du dabei Deine Integrität behältst. Auch bei dem CBS-Projekt war ich nie der Ansicht, daß es meine Integrität gefährden würde. Sicher, die Platte ist kein straight ahead Jazz Projekt, aber ein nicht uninteressanter Versuch. Ich sehe daran nichts Falsches. Ich habe auch niemanden zu fragen, was ich tun soll, nur mich selbst.“

„Wenn die Situation für Sie, für die Jazzmusiker allgemein leichter wäre, würden Sie keinen Zwang sehen, solch ein Projekt durchzuführen?“

„Vielleicht nicht, vielleicht hätte ich es trotzdem einmal versucht. Friedrich Gulda machte ja auch schon die verschiedensten Dinge, er ist auch nicht damit zufrieden, nur Beethoven zu spielen.“

„Jeder Künstler sucht wohl fortwährend nach neuen Anregungen durch die Auseinandersetzungen mit den verschiedensten Musikwelten und -kulturen, den verschiedensten Partnern. Es ist bestimmt für Sie schwer, adäquate Partner zu finden, eigentlich schon seit der Zeit, als Sie sich von Coltrane getrennt hatten?“

„Das ist immer schwierig, für jeden. Aber immer wieder kommt jemand, der geeignet ist. So wie Avery Sharpe, mein junger Bassist, er spielt gut, es gibt nicht viele, die mit ihm wetteifern können, dann habe ich noch Louis Hayes, einen großartigen Drummer mit viel Erfahrung.“

„Und wie sieht es aus mit Bläsern? Stoßen Sie da hin und wieder auf wirklich vielversprechende neue Talente?“

„Ja schon. Es tauchen immer wieder junge Talente auf, die man da und dort hört, ohne daß man ihre Namen kennt. Für die jüngeren Leute ist es so leicht, Geld zu machen, und das erschwert für uns die Lage. Sie hätten durchaus das Potential, große Jazzsolisten zu werden, aber die Versuchung, sich einer Gruppe anzuschließen und schnell Geld zu machen, lauert überall. Sie scheuen sich, den schwierigen Weg eines Jazzkünstlers zu gehen.“

„Glauben Sie, daß einige junge Saxophonisten davor zurückscheuen, mit Ihnen zu arbeiten, weil sie zwangsläufig damit immer noch einen Vergleich mit John Coltrane hervorrufen?“

„Ganz im Gegenteil. Eine Menge Musiker, vor allem Tenorsaxophonisten, wollen mit mir spielen, weil ich mit John Coltrane zusammen war. Sie wollen genau erforschen, wie das war. Vielfach haben sie die Tendenz - mit wenigen Ausnahmen - zu sehr nach Coltrane zu klingen. Das ist auch der Grund dafür, daß ich augenblicklich keine Saxophonisten mehr in meiner Gruppe habe. Ich leite jedoch eine Big Band, die ich erst kürzlich zusammenstellte. Es ist keine permanente Band, sie kommt nur zeitweilig zusammen.“



Schreibt den Großteil der Musik für seine Big Band: McCoy Tyner Foto: Uwe Seyl

„Wegen der finanziellen Situation?“

„Ja, es ist sehr schwierig. Zudem ist es für eine Big Band nicht möglich, an einem Ort zu bleiben. Diese Tätigkeit zieht ausgedehnte Reisen nach sich.“

„Was für eine Konzeption hat Ihre Big Band?“

„Sie klingt ein bißchen so wie ich!“

„Eine Umsetzung und Ausweitung Ihres orchestralen Pianospieles?“

„Ja, in etwa. Wenn man ständig eine Band hat wie etwa Mel Lewis seit Jahren, dann ist es leichter, aber wenn Du nur zeitweilig mit einer Band arbeiten kannst, dann es ist schwierig, ein Repertoire aufzubauen, es geht viel Zeit fürs Schreiben drauf.“

„Sie schreiben alles selbst für die Big Band?“

„Den Großteil schreibe ich. Ich habe noch ein paar Leute, die etwas beitragen. Slide Hampton schrieb etwas, dann will ich noch gerne etwas von Melba Liston, die jedoch auf Grund ihrer Krankheit nicht in der Lage war, etwas zu liefern. Ich mag sehr, was Melba Liston schreibt, vor allem das, was sie zur Dizzy Gillespie Band beige-steuert hat. Ich machte schon mehrere Versuche in Richtung Big Band, doch jetzt habe ich die Mitglieder gefunden, für die es mir Spaß macht, zu schreiben.“

„Und wer gehört dazu?“

„Howard Johnson spielt Tuba, zur Trompetengruppe gehören Earl Gardener und Stanton Davis, Posaune blasen Steve Turre und Robert Eubanks, Reeds John Purcell und Alex Foster.“

„Trat Ihre Big Band schon öffentlich auf? Ist also das anfängliche Probestadium schon überwunden?“

„Den ersten Auftritt hatten wir in meiner Heimatstadt Philadelphia und alle nur erdenklichen Leute kamen zum Konzert. Danach spielten wir in New York. Max Gordon wollte zum 50. Bestehen des Village Vanguard unbedingt auch die Band vorstellen.“

„Sie streben bestimmt nicht danach, um-

fassende Tourneen mit der Big Band zu machen?“

„Tourneen schon, aber nicht so viele Reisen, um davon ständig zu leben. Ich bin kein zweiter Duke Ellington, doch eine Tournee, das wäre schön. Es war eine nach Europa geplant, doch sie hat sich schnell zerschlagen. Diejenigen, die die Big Band gehört haben, fanden alle daran Gefallen. Sie klingt auch nicht wie eine reguläre Big Band, sie hat zwar dieselbe Größe, ist jedoch anders konzipiert.“

Bleibender Ellington - kommende Innovatoren?

„Sie erwähnten gerade Ellington, sind Sie beeinflusst von seiner einmaligen Art, die Stimmen zu setzen?“

„Er fand Instrumentkombinationen, die normalerweise nicht zusammengefügt werden. Seine Kunst des Zusammenklangs ist wirklich ganz anders als alles je zuvor Dagewesene. Ich könnte nicht wie Ellington die Big Band zum Lebensinhalt machen. Mein Instrument ist das Piano. Ich arbeite gerne mit einer Big Band, würde gerne auf Tournee damit gehen, denn mit so vielen Musikern vollzieht sich vieles anders. Aber man hat auch eine riesige Verantwortung, ständig eine Big Band zu leiten. Du hast kaum mehr Ruhe, kein Zuhause. Nun, es hängt davon ab, wie es sich entwickelt.“

„Meinen Sie, daß Sie von der Ellington Band auch heute noch vieles lernen können für Ihr eigenes Orchester?“

„Aber sicher. Eine Menge seiner Musik, seines engagierten Komponierens, seiner sinfonischen Werke, lernte ich erst nach seinem Tod kennen. Seine Komponierkunst war außergewöhnlich umfassend, er muß unendlich viel Zeit mit dem Stift in der Hand zugebracht haben. Es war für ihn ein innerer Drang, er hatte unendlich viele interessante Ideen. Sein Pianospiele war schon sehr interessant, aber die Band übertraf alles bei weitem. Ich lernte und lerne eine Menge von ihm. Ellington spielte Orchester! Ich hatte zu seinen Lebzeiten nie Gelegenheit, ihn persönlich zu treffen, doch hörte ich seine Band ein paar Mal live.“

„Faszinierend war auch seine Fähigkeit, aus so vielen Individuen, die er in seiner Band hatte, eine geschlossene Einheit zu machen. Da Sie ja auch sehr profilierte Solisten in Ihrer Band haben, ist es wohl ebenfalls schwierig, sie zu einer funktionierenden Gemeinschaft werden zu lassen?“

„Nicht so sehr, denn sie lieben die Band. Von ihnen wurde der Wunsch an mich herangetragen, die Band zu formieren. Sie sagten zu mir: ‚Wann spielen wir denn einmal Deine Musik?‘ Erst als sich danach eine Gelegenheit bot, stellte ich die Big Band zusammen, also nach geraumer Zeit und nach wiederholten Anfragen.“

„Hatten Sie denn eine formale Ausbildung was das Arrangieren anbetrifft?“

„Ich schrieb einfach, man braucht dazu nicht unbedingt eine Ausbildung. Duke Ellington hatte auch nicht dieses formale Training und schuf doch einen einzigartigen Klang. Du lernst durch trial and error“. Du schreibst etwas und bist gespannt, wie es klingt. Ich will ja nicht diesen schulmäßigen Sound! Es geht mir darum, meinen eigenen Sound zu kreieren, ich versuche, das Wissen und die Erfahrung, die ich vom Pianospiele haben, auf den großen Klangkörper zu übertragen.“

„Da der Sound der Big Band wächst, weiß man auch nicht, was noch alles entstehen kann.“

„Ja und deshalb ist auch der Sound Ellingtons so einmalig. Es war nichts, was er hätte in der Schule lernen können, er schuf es dadurch, daß er immer wieder dieses und jenes ausprobierte, somit immer weiter wuchs.“

„Hatten Sie eigentlich andere Erwartungen, was Ihren Erfolg anbetraf, nach all der Publicity, die Sie durch die Zusammenarbeit mit John Coltrane bekamen?“

Dachten Sie danach, daß sich Ihnen die ganze Jazzwelt öffnen würde?“

„Die Band mit Coltrane war eine einzigartige Formation, eine der eigenständigsten im Jazz überhaupt. Eine Band, die die Musik einer Periode veränderte, die einen neuen Sound entwickelte. Sie wurde und wird immer noch als eine der bedeutendsten Gruppen bezeichnet, und ich spielte in dieser Formation eine wichtige Rolle. Das bewirkte, daß sich mein Leben in vielerlei Hinsicht veränderte, ich konnte mich dadurch auch sehr stark exponieren.“

„Gibt es heute - 20 Jahre danach - eine Formation, die eine ähnliche Bedeutung für den Jazz hat?“

„Die Zeit wird es uns lehren.“

„Sehen Sie heutzutage wirkliche Innovatoren?“

„Sehen Sie welche? Ich weiß nicht. Vielleicht können Sie diese Frage beantworten. Ich weiß es nicht, ich glaube es auch nicht, daß es welche gibt. Doch man kann es nicht gültig beurteilen, es kommen immer wieder neue, junge Talente hoch. Vielleicht ist ein Innovator dabei. Ich höre immer noch darauf, ob ich etwas entdecke. Doch kann ich nicht so viele verfolgen, um die Frage schlüssig zu beantworten. Ich bin aber sicher, daß zu einer bestimmten Zeit wieder einer aus der Masse hervorgehen wird, herausragt.“

„Ist diese Fähigkeit Ihrer Ansicht nach eine Gabe?“

„Aber ja, das ist es: eine Gabe, denn niemand kann es selbst steuern. Es ist nicht nur Talent und Kreativität.“

„Nun, Ihnen wurde eine große Gabe in die Wiege gelegt!“

„Ich hoffe es.“

„Gibt es noch etwas, was Ihnen am Herzen liegt?“

„Wie ich schon zuvor sagte: es ist mir ein großes Anliegen zu sehen, daß sich der Jazz mehr verbreitet, daß mehr Menschen mit dieser Musik vertraut werden. Wir haben ein spezialisiertes Publikum, und es ist mittlerweile so spezialisiert, daß die jungen Leute gar nicht mehr dazu finden. Wenn Du in Europa lebst, dann siehst Du alles aus Deinem Aspekt heraus, aber wenn Du in Amerika lebst, dann wirst Du Tag für Tag damit konfrontiert, stellst die zunehmende Entfremdung des Jazz fest. Ich wünschte mir, die Musik würde mehr Menschen, vor allem jungen, etwas sagen und geben können.“

„Nun hat sich der Jazz von der Volksmusik bis zur Kunstmusik weiterentwickelt und das bringt zwangsläufig mit sich, daß er immer noch stärker für eine Minorität gültig ist. Spielen Sie schon aus dieser Erkenntnis heraus einfachere, eingängigere, melodischere Musik?“

„Ja, das ist es wahrscheinlich und deshalb beziehe ich in meine Platten auch zumindest ein simples Stück ein, eines, das möglichst auch den jungen Leuten aus der Popmusik her bekannt ist.“



Foto: Matthias Creutziger

Stimmband und Bambusblatt

Uschi Brüning und Ernst-Ludwig Petrowsky

Als Duo sind sie ziemlich neu auf der Jazz-Szene, solo gute alte Bekannte: die Sängerin Uschi Brüning und der Saxophonist Ernst-Ludwig „Luten“ Petrowsky. Wenn Laune und Gelegenheit es zulassen, stellt Luten das Duo gern so vor: Die Schlagersängerin und der Freejazzchaot. Was natürlich ironisch gemeint ist, meist auch so verstanden wird, aber doch zugleich gegen gewisse Klischeevorstellungen zielt, die mit den beiden Namen gelegentlich verbunden werden. Was nun auch nicht zufällig ist, sondern mit der - künstlerischen - Biografie der beiden sympathischen Leute zu tun hat.

Daß Uschi Brüning ein Personaldokument besitzt, daß sie als polizeilich ordentlich gemeldete Ursula Petrowsky ausweist, ist weithin bekannt, und doch war über Jahre das persönliche Miteinander eher von „friedlicher Koexistenz“ bestimmt: Jeder ging seine eigenen, vom Partner tolerierten Wege.

Ernst-Ludwig Petrowsky, der Mann aus

Güstrow, ist ein Pionier des DDR-Jazz. Er ging durch alle Feuer und Wechselbäder DDR-spezifischer Jazz-Entwicklung seit den fünfziger Jahren. Die Freejazz-Explosion, die „Kaputtspielphase“, um mit Luten scher Ironie zu sprechen, das konsequente Sich-frei-Spielen in Kollektiven Gleichgesinnter - gemeint sind unter anderen Conrad Bauer, Ulrich Gumpert, Klaus Koch, Günter Sommer - entließen ihn als unverwechselbare Musikerpersönlichkeit, kreativ und produktiv in verschiedensten musikalischen Konstellationen vom Duo/Trio bis zur Big-Band. Ohne je die eigene Identität infrage zu stellen, hat sich Luten dabei immer offen gehalten für Neues, für Experimente, auch mit sich selbst.

Uschi Brünings Entwicklung verlief in anderem Kontext, im gleichen DDR-konkreten Umfeld natürlich, und da gibt es denn auch mancherlei Berührungspunkte. Die Leipzigerin, gelernte Gerichtssekretärin, kam über ein Studium an der Musikschule

Berlin-Friedrichshain, in den siebziger Jahren eine wahre Kaderschmiede für den DDR-Jazz, zum Jazzgesang. Sie arbeitete mit Günther Fischer in Berlin, mit Theo Schumann in Dresden, und sie hatte rasch Erfolg. 1975 gründete sie ihre eigene Gruppe: Uschi Brüning & Co., deren Besetzung gelegentlich wechselte, die zeitweilig ruhte, aber bis heute als lockere Vereinigung von Freunden besteht und mit ihr aktiv ist. Schaut man zurück, so stand Uschi Brünings Ruf als Jazz-Sängerin Nummer eins der DDR eigentlich nie infrage, und nicht nur mangels Masse, aber sie war nie ausschließlich Jazz-Sängerin. Vielseitigkeit, auch aufgrund technisch-künstlerischer Perfektion, machte vieles möglich.

Uschi konnte eigentlich immer alles singen: Jazz-Standards und beatbetonte Schlager, lyrische Lieder und Chansons, und sie tat es. Mit „Dein Name“ (Bartel/Jacobs) gewann sie 1972 einen 2. Preis beim Internationalen Schlagerfestival in

Dresden. Günther Fischer hat eine deutschsprachige LP mit Uschi Brüning produziert, deren Texte von keiner geringeren als Gisela Steineckert stammten. Jürgen Ecke hat für sie Lieder geschrieben auf Texte so erfahrener und erfolgreicher Schlager-Autoren wie Ingeborg Brannoner und Fred Gertz. Beides, der Jazz wie der anspruchsvolle Schlager, wurden von Uschi mit demselben Ernst und der derselben Verantwortung betrieben, liefen aber auch ein wenig nebeneinander her und ließen die Künstlerin selber nach der eigentlichen Mitte ihres Talents fragen. Ein internationaler Erfolg in einer Phase des Selbstzweifels gab Uschi neuen Auftrieb: Im österreichischen Villach errang sie 1982 bei einem Liederfestival einen dritten Platz mit einem jazzigen Lied von Eberhard Weise, Text von Kurt Demmler: „Halt mich fest“.

Man muß hier eine Bemerkung über Eberhard Weise einstreuen, der auch kein unbeschriebenes Blatt in der DDR-Jazzgeschichte ist. Der langjährige Pianist und Arrangeur des Leipziger Rundfunkanzorchesters hat in den fünfziger Jahren, damals noch Posaunist im Güstrower Theaterorchester, den jungen Ernst-Ludwig Petrowsky zum Jazz „verführt“, hat in den späten fünfziger Jahren Big-Bands geleitet, die Jazz-Titel in das gängige Tanzmusikprogramm einschmuggelten und dafür von manchen Veranstaltern nicht wieder eingeladen wurden. 1967 gehörte er zu den Gründern des rundfunkigen Jazzensembles STUDIO IV, neben Ernst-Ludwig Petrowsky und anderer Jazz-Prominenz - er hat die Beziehung zur aktuellen Szene nie verloren. Als Weise 1982 für eine Plattenproduktion eine Big-Band aus hochkarätigen Solisten sammelte, holte er auch Uschi Brüning, die Swing-Balladen sang und Beatles-Titel, Bebop-Scats und Freejazziges. Die Platte hatte Erfolg, fand auch international Beachtung. Es kam 1983 zu Gastspielen der Weise-Band mit Uschi in der BRD, 1984 auch zu einigen Konzerten in der DDR, im Dezember 1985 kam es zu einer Neuformierung anlässlich der 1. Jazztage der DDR in Weimar.

Uschis mit dieser Arbeit verbundene stärkere Hinwendung zum Jazz zog das Duo Brüning/Petrowsky als eine ständige Einrichtung nach sich. Es gastierte bereits 1983, dann auch 1984 und 1985 erfolgreich in der BRD. Es gab 1984 eine aufregende Tournee in der Schweiz mit George Gruntz, Eberhard Weber und Bob Moses. In diesem Jahr ging es nach Ungarn (im Trio mit dem Bassisten Klaus Koch). Im Oktober tourten Brüning/Petrowsky zusammen mit Schweizer Musikern durch die DDR, danach folgte ein Auftritt bei den Weimarer Jazztagen sowie ein Griechenland-Gastspiel, woran neben den beiden und Klaus Koch auch der andere Trio-Partner Lutens, der Gitarrist Helmut „Joe“ Sachse, beteiligt war.

Ich habe das Duo erstmals im Herbst 1983 gehört, als Lutens 50. Geburtstag mit einem „Jubilee“ in „Jazz in der Kammer“ gefeiert wurde, später dann im Haus der jungen Talente, einem Zentrum des Jazzlebens der Hauptstadt, und bei der diesjährigen Jazzbühne des Rundfunks als „Einlage“ innerhalb des Auftritts der Radiobigband Berlin, übrigens unter der Leitung von Eberhard Weise. Es war immer ein unerhört spannendes Erlebnis, eine Gratwanderung zwischen Tradition und Neuland, denn beide spannen den Rahmen bewußt weit, von Oldtime à la Jelly Roll Morton über Bebop à la Charlie Parker bis in die Gegenwart, Titel von Eberhard Weise wie aus George Gruntz' Jazzoper, dazu aus Mecklenburger Folklore Geschöpftes. Die gesungene Ballade gehört dazu wie der reine Seat-Gesang. In diesem Duo, einem „Duo für Stimmband und Bambusblatt“ (Petrowsky), ist die traditionelle Arbeitsteilung Sänger-Begleiter jedenfalls aufgehoben, hier musizieren zwei „Stimmen“ miteinander, die sich völlig gleichberechtigt gegenüberstehen, sich umspielen, sensibel aufeinander eingehen, im Rahmen festgelegter Grundarrangements viel improvisatorischen Freiraum haben, der jedes Stück zu einem immer neu zu bestehenden Abenteuer macht - was sich als Spannungsmoment auf das Publikum überträgt.

Jazzgesang ist im traditionellen Sinn natürlich geprägt, zumindest in der Vorstellung vieler Hörer, von den großen schwarzen Sängerinnen und Sängern (Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Aretha Franklin) mit ihren gewaltigen „Röhren“, den rauchig-bauchigen Organen, doch haben auch in Europa Sängerinnen (weniger Sänger) ihren eigenen Stil ausgeprägt, der freilich mehr vom „Kopf“ her bestimmt ist: die Norwegerin Karin Krag etwa, die vor Jahren in der Jazzbühne Berlin auftrat, oder die Engländerin Norma Winston. Uschi Brüning steht verständlicherweise mehr in dieser europäischen Tradition, wobei sie eine Synthese zu schaffen versucht von ursprünglichem Blues-Feeling und bewußter ästhetischer Gestaltung, um den Bogen von der Tradition zur Gegenwart zu kriegen. Dabei spielen nun, neben den reinen Jazz-Titeln, auch wieder Lieder eine Rolle, die Eberhard Weise und Gisela Steineckert neu für sie geschaffen haben. Es geht Uschi Brüning wie Ernst-Ludwig Petrowsky nie um bequeme Schubkasten-Kategorien, nicht darum, ob Experten nun etwas als Jazz anerkennen oder nicht, es geht einfach um gute Musik, um Kreativität und Entdeckerfreude. Und da ist Luten allemal der ideale, wenn auch nicht immer bequeme Partner für Uschi.

Martin Linzer



„Schlagersängerin und Freejazzchaot“: Uschi Brüning und Ernst-Ludwig Petrowsky
Foto: Matthias Creutziger

Jazz aktuell

Vereinssitzungen, 2 Konzertabende

13. Deutsches Jazzforum

Als deutsche Jazzler sich 1973 zu organisieren begannen und die „Union Deutscher Jazzmusiker“ (UDJ) gründeten, war das Ende der Bescheidenheit noch längst nicht abzusehen. Vereinslethargie und wenig kulturpolitisches Verständnis bestimmten das Bild, von Gewerkschaft konnte keine Rede sein. Zu sehr fürchtete man anfangs um die Substanz der Musik, zu sehr erging man sich in privaten Querelen. Inzwischen scheint sich die UDJ zu einer gewerkschaftlichen Interessenvertretung zu entwickeln. Sie widmet sich ihrem Selbstverständnis nach „der Verbesserung der künstlerischen und sozialen Situation aller Musiker in der Bundesrepublik Deutschland, die authentischen, modernen und zeitgenössischen Jazz spielen, komponieren und improvisieren“. Längst hat sich ihr Mitgliederstand auf 400 eingependelt.

An wenigen Händen abzuzählen waren allerdings die UDJ-Mitglieder, die sich Mitte Dezember zu ihrer Jahrestagung in Karlsruhe trafen. Man kam zunächst zu Vereinsinternem wie Kassenbericht und -prüfung, Rechenschaftsbericht, Wahlen und was dergleichen noch anstand. Kurz: Alles, womit sich deutsche Vereine einlassen müssen, um Verein zu sein. Das Wichtigste in Stichworten: Geschäftsführer Otto Wolters, seit 1979 im Amt, wurde einstimmig wiedergewählt. Er hat das Minus in der UDJ-Kasse in ein Plus umgewandelt, obwohl die Zahlungsmoral der Mitglieder immer noch zu wünschen übrig läßt. In (gewohnter) Abwesenheit wurde Albert Mangelsdorff zum 1. Vorsitzenden gewählt.

Im Mittelpunkt der Tagung stand die Frage: „Wie hältst du's mit der Gewerkschaft?“

Die Gespräche mit dem DGB, der neuen gerade gegründeten IG Medien und der Gewerkschaft der Musikschullehrer zeigten ein erstes erfreuliches Ergebnis: die Fachgruppe „Jazz, Rock, Pop“ wird gebildet innerhalb der bis 1988 endgültig etablierten neuen Mediengewerkschaft. Somit sind alle Jazzmusiker aufgerufen, der IG Medien beizutreten, da die UDJ als Berufsverband nicht Mitglied sein kann. Am Rande kam weniger Erfreuliches zur Sprache: Die erfolgreich operierende Künstlersozialkasse, ein 1983 noch von den Sozialliberalen eingebrachtes Gesetz, das Alters- und Krankenversorgung von Musikern regelt, steht vor einer Verfassungsklage der CDU.

Das Klima für den Jazz insgesamt aber ist in den letzten Jahren weder besser noch schlechter geworden. Die Subventionsfrage ist zum Dauerbrenner im Streit mit den

staatlichen Kulturverantwortlichen geworden. Immerhin stellten die Stadt Karlsruhe und die Landesregierung Baden-Württemberg einen minimalen Betrag für die die Vereinssitzung begleitenden zwei Konzertabende, das „Jazzforum“, zur Verfügung. Der Jazz muß sich aber, so eine Erkenntnis, aus qualitativen Gründen durchsetzen, nicht aus administrativen. Dabei vermittelte das Forum eher viel vom Stillstand des westdeutschen Jazz. Die Nachwuchsgruppen - sie machten die Hälfte des auf Ausgewogenheit bedachten Programms aus - orientierten sich am großen Hauptstrom des Jazz. Bebop wurde in allen Varianten gespielt: hausbacken und gediegen wie beim Trio Engstfeld/Plümer/Weiss, aber auch zupackend und mit Free-Jazz-Wagnissen wie bei „Overtones“. Das vom Pianisten Chris Beier zusammengestellte Quartett interpretierte „Softly as in a morning sunrise“ mit eigener Handschrift. Zur kraftvollen Posaunenstimme Michael Thierweilers (er überzeugt mit höchsten schwebenden Tönen) legen Bassist Rainer Glas und Schlagzeuger Rudi Roth einen dichten Rhythmus Teppich. In diesem Feld am ehesten überzeugend „Quartet and Brass“. Für die sechs Musiker ist das improvisierende Kollektiv wichtig. Da wird der Boden fester Formen verlassen, um eigene Wege zu gehen.

Wie gewohnt hatte die UDJ wieder einen Workshop mit lokalen und regionalen Musikern angeboten, den der Posaunist und Arrangeur Bobby Burgess leitete. Sein Ergebnis mit der Magnitubel Podes Bigband, die aus Karlsruher Musikstudenten be-

stand, konnte sich hören lassen. Da wurde quer durch den Standard-Garten musiziert, von Ellingtons Dschungel-Schule bis zu hitzigen Bebop-Phrasen. Die massiven solistischen Wagnissen Platz lassenden Tutti machten Arrangeur Burgess zur Randfigur.

Für die professionellsten Beiträge des Forums sorgten Otto Wolters und die Radio Jazz Group Stuttgart, die vom Süddeutschen Rundfunk entsandt wurde. Wolters' Piano-Solo wirkte ausgereift, mit vielen verschiedenen Stilen vertraut. Manches kam wie freie Improvisationen über Beethoven-Sonaten daher, manches machte sich rhythmisch-perkussiv an Keith Jarrett und Chick Corea heran. Auch Wolfgang Dauner nutzte die Gelegenheit des Auftritts seiner Gruppe, um ausführlich solistisch zu improvisieren. Der Pianist beginnt mit geordneten Tönen, um über den Blues zum Free Jazz zu gelangen. Nicht so ganz versiert sein Quintett, das aber mit Spiellaune und aufgeklärtem Hardbop überzeugte. Spannung kommt auf, wenn die lyrischen Verzierungen des Trompeters Ack van Rooyen sich an den Chorusen des Saxophonisten Christoph Lauer reiben.

Dabei wirkt beim nicht immer ganz einfühlsamen Schlagzeuger Ralf Hübner manches aufgesetzt, was den überlegt gespielten Baßlinien Eberhard Webers keinen Abbruch tut.

Deutsches Jazzforum, ein hoher Anspruch. Dem wurden die vorgestellten Gruppen in keiner Weise gerecht. Sie verzichteten auf ihre Gage, warben für eine gute Sache.

Reiner Kobe



Aufgeklärter Hardbop mit Wolfgang Dauners Radio Jazz Group Stuttgart: Christof Lauer
Foto: Manfred Rinderspacher

Dreitägige Konzertreihe der

Jazzfront in Berlin

Das Ende eines Jahres verlangt nach Bilanz, fordert zu Überlegungen heraus. Die Berliner Musikerinitiative „Jazzfront“, gerade ein Jahr alt, mag sich dies gedacht haben, als sie das Jazzjahr '85 verabschiedete. Ihre dreitägige Konzertreihe im gut besuchten „Quasimodo“ bot einen Querschnitt durch die Szene - sieht man einmal davon ab, was sich als freie Musik artikuliert. Sie spielt in der „Jazzfront“ anscheinend noch keine Rolle.

Nur wenig Publikum erlebte den Solo-Auftritt des Gitarristen Andreas Willers. Er nimmt sich swingende Titel vor, verfremdet sie im elektronischen Umfeld, den Nachhall einbeziehend. Er gibt sich erfreulich experimentell, wenn er sich wiederholende Tonfolgen mit einem minimalistischen Konzept konfrontiert. An ihm jedenfalls hat es nicht gelegen, wenn das anschließende Trio gründlich daneben ging. Ein sich verhakendes Schlagzeug, stets um Sekunden zu spät, und ein einfallloser Baß können mit Willers' wendigen Passagen nicht mithalten. Im letzten Stück erst fassen die drei Tritt und lassen erahnen, was in ihnen steckt.

Im zweiten Teil des Abends, zu mitternächtlicher Stunde, brachte das Trio Surge wieder Stimmung ins Quasimodo. Ob es am Düsseldorfer Pianisten Christoph Spendel gelegen hat, der für den nicht auffindbaren Steven Reich einsprang? Jedenfalls kommt Spendel mit Standards schnell zur Sache, bestimmt mit perlenden Läufen und knappen Akkorden die musikalische Richtung. So sehr er auch Schnörkel und Verzierungen liebt, so sehr gibt er Impulse an den Bassisten H. D. Lorenz und den Schlagzeuger Stephan Thimm. Mit nie versagender swingender Rhythmik geht die Jazzpost ab. Als auf dem Höhepunkt Steven Reich dann das Klavier übernimmt, ist nichts mehr zu verlieren. Mit seinen lyrischen Sprengsein wandelt sich das Klangbild von Surge kaum.

Am Dienstag dann betraten zwei der wohl wichtigsten Westberliner Bands die Bühne des Quasimodo. Opus Pocus, die junge Truppe um den glänzend disponierten Saxophonisten Christoph Griese, sieht sich dem Spielideal des Bebop verpflichtet, ihn mit eigenen Ideen variierend. Das Quartett ist ein Ganzes: Von Grieses fulminanten Klangflächen gehen Impulse auf die Mitmusiker aus, den unbeirrt marschierenden Bassisten Martin Lillich und den swingenden, Akzente setzenden Schlagzeuger Niko Schäuble. Das Klavier Hawo Bleichs ist mit sparsamen Einwürfen das harmonische Gerüst von Opus Pocus, einer Gruppe, die mit Spielfreude und Kommunikation zu überzeugen versteht.

Erheblich sperriger, in seiner Botschaft laut und aufdringlich gibt sich Disagio, ein Trio, das „Kick-Jazz“ zu seinem Markenzeichen gemacht hat. „Kick-Jazz“ ist angesiedelt zwischen Experiment und Konvention, harte Schlagzeugattacken (nicht immer ganz einfühlsam: Rolf Haberbeck) korrespondieren mit dem schneidenden, meist ins Freie strebenden Saxophon von Joachim Gies. Bindeglied ist Thomas Böhm-Christel, der mit ruppigen Gitarrenakkorden, bodenständigem Cello-Glissando oder elektrischen Piano-Eskapaden für ständige Wechselbäder sorgt. In dieser Musik, die signalhaft auf Kürzelmotiven basiert, ist Bewegung.

Am Sonntag glänzte die Band Serene mit Witz und Spiellaune, beflügelt durch einen gerade erfolgreich abgeschlossenen Workshop. Das Quartett um den brillanten Saxophonisten Johannes Barthelmes schwimmt erfolgreich gegen den allorts in Mode gekommenen Bebop an, fällt somit durch Eigenständigkeit auf. Die vier verbinden freie Spielweisen mit tonalen Strukturen in einzigartiger Rasanz. So führen sie einen langsamen erdigen Blues in die luftigen Höhen des Free Jazz. Letzterer ist Ausdruck ihrer Musik, nicht Selbstzweck. Dieser, gepaart mit ansprechendem Handwerk und zupackendem Engagement, ist das Kennzeichen von Serene.

Insgesamt also konnte die „Jazzfront“ zufrieden sein - in künstlerischer Hinsicht jedenfalls. Die Lage aber ist alles andere als rosig. Ihr Treffpunkt „Flöz“, wo man sich allsonntäglich beratend zusammensetzt und anschließend zur Jam Session ruft, ist gefährdet. In einer einzigartigen Aktion (Gründung einer Stiftung, Mobilisierung des Kultursenats) versucht Flöz-Chef Franz de Byl die immens gestiegene Miete aufzubringen. Ende Februar soll nochmals auf einer breit angelegten Jazz-Messe, zu der George Gruntz sein Erscheinen zugesagt hat, auf das Problem aufmerksam gemacht werden.

Reiner Kobe

Wege zwischen Jazz und Klassik

Max Roach Double Quartet

Der Schlagzeuger Max Roach, Jahrgang 1925, zählt seit dem Ende der vierziger Jahre, als er den Altsaxophonist Charlie Parker begleitete, zu den zentralen Persönlichkeiten des Modern Jazz; gemeinsam mit Wegbereitern wie dem Trompeter Dizzy Gillespie, dem Bassisten und Cellisten Oscar Pettiford oder den Pianisten Bud Powell und Thelonious Monk. Er war einer der ersten, die die strenge Vierviertelmusik durchbrachen und über ungeraden Metren improvisierten („The Drums

Also Waltzes“). Er half nachhaltig, das Schlagzeug zu emanzipieren: von lediglich unterstützend zu gleichberechtigt tragend, mitunter selbstbewußt führend.

Max Roach liebt Ausgefallenes. Er veröffentlichte 1971 ein Album, auf dem er mit den J.C. White Singers ekstatisch angelegte Gospelsongs mit swingendem Jazz ergänzte („Lift Every Voice And Sing“), erweiterte 1983 sein Ensemble, dem Trompeter Cecil Bridgewater, Tenorsaxophonist Odean Pope und Kontrabassist Art Davis angehörten, durch zwei Violinen, eine Bratsche und ein Cello und buchte 1985 mit dieser Besetzung drei Studiotermine, um eine repräsentative Visitenkarte einzuspielen („Easy Winners“, Soul Note SN 1109).

Max Roach geht dieses Mal ein wesentlich höheres Risiko ein, denn er experimentiert nicht mit Mosaiksteinen aus seinem eigenen Kulturkreis. Trotzdem gelingt ihm und seinen Freunden - Electro-Bassist Tyrone Brown vertritt Art Davis - erstaunlich homogen und mit ausgeprägtem Timing den zeitweise bittersüß wirkenden Klang der Streicher dem Gesamtgeschehen anzupassen. Die Mitglieder des Uptown String Quartets (John Williams, erste Violine, Cecelia Hobbs, zweite Violine, Maxine Roach, Viola, Eileen Folsom, Cello) stehen nicht für sich verloren und einsam, sondern folgen geschmeidig und integrationsverständnisvoll dem Stellungswechsel. Sie setzen, Note für Note fest arrangiert, einerseits Akzente, die ich in diesem Rahmen derart aussagebehaftet allenfalls Trompetern und Saxophonisten zugetraut hätte; gewinnen andererseits genügend Spielraum, um solistisch in Aktion zu treten. Sie swingen streckenweise sogar; durchaus jazzbezogen und voll akzeptiert von ihren Kollegen der „Gegenseite“ (Cecil Bridgewaters „Bird says“, Max Roachs „A Little Boomer“; zwei Stücke die begeisternde Rhythmusoffensive, Fortschritt apostrophierende Free Bop-Akrobatik und aufgeschlossenen motiviertes Gestaltungsverständnis kooperativ vereinigen und die Jazzabteilung gegenwartsbejahend featuren); laufen aber auch Gefahr, Fluß und Bewegung zu bremsen (Odean Pops „Sis“; sensibel zwar, zurückhaltend und ausgeglichen, jedoch stark in Versuchung, Dunkelheit, Schwermut und Tiefsinn über Gebühr zu betonen).

Max Roachs Double Quartet liefert trotz aller Ecken und Kanten, die es nach wie vor abzuschleifen gilt, unmißverständlich den Beweis dafür, daß Instrumentierungen aus gegensätzlichen Welten nicht unvereinbar aufeinanderprallen müssen, sondern harmonisch miteinander kommunizieren können ohne erscheinungspezifische Charakteristika ihres ursprünglichen Wirkungskreises zurückzudrängen.

Michael Wangler

Munter im Spannungsfeld gekreuzt

Tex Döring - Max Kienastl

Der Bamberger Pianist Tex Döring erhielt seit seinem zehnten Lebensjahr Klavierunterricht. Er studierte in Erlangen Naturwissenschaften und parallel Harmonielehre. Er nahm Mitte der sechziger Jahre am Deutschen Amateur-Jazzfestival teil und musizierte bis heute mit den Posaunisten Peter Herbolzheimer, Erich Kleinschuster und Albert Mangelsdorff, den Schlagzeugern Pierre Favre und Kurt Bong, dem Tensorsaxophonisten Don Menza, dem Trompeter Booker Ervin u. a. Er führt sein eigenes Trio (restliche Besetzung: Manfred „General“ Hartlieb, Kontrabaß, Ulli Thielmann, Schlagzeug), mit dem er auf akustischem und elektrischem Piano puertoricanisch gefärbte Standards und Balladen präsentiert.

Max Kienastl, erster Geiger der Bamberger Symphoniker, studierte sein Instrument an der Münchener Musikhochschule. Er arbeitete als freier Musiker für den Bayerischen Rundfunk, kooperierte mit dem Komponisten Werner Heider sowohl klassisch modern als auch jazzengagiert und gründete mit dem Erlanger Gitarristen Jan Rigo ein Duo, das leise Klänge mit kammermusikalischer Motivation bevorzugt und vorurteilsfrei in der Schatztruhe jazzgeschichtlicher Entwicklungen stöbert (Blues, Hardbop, Swing, Latin, Cool usw.). Ähnlich dem Gespann Jan Rigo und Max Kienastl, das teilweise Vorbilder in den Partnerschaften Eddie Lang und Joe Venuti oder Larry Coryell und Michal Urbaniak sucht, stehen für das Team Döring und Kienastl die Protagonisten Duke Ellington und Stuff Smith oder George Shearing und Stephane Grappelli. Es wählte Titel, die Einfälle und Stationen konventioneller Spielauffassung illustrierten, also munter im Spannungsfeld zwischen Bebop, Blues, Balladen und Swing kreuzten.

Tex Döring und Max Kienastl wirbelten mit Charlie Parkers „Confirmation“ temperamentvoll im Kontext vertracktgesteuerter Bebop-Vorlagen. Sie schilderten Suessdorf und Blackburns „Moonlight in Vermont“ stimmungsvoll romantisch. Sie befreiten John Lewis' „Django“ behutsam aus der Umklammerung übertriebener Abgeklärtheit. Sie schwammen mit Niels-Henning Ørsted Pedersens „Puzzle“ bluesbeflissen ausdrucksstark im Kielwasser schwarzer Authentizität und Überzeugungskraft. Sie interpretierten Viktor Schertzingers „Tangerine“ schwungvoll-offensiv optimistisch, Victor Youngs „Stella by starlight“ nachdenklich sorgenbewußt. Sie gestalteten Toots Thielemans „Bluesette“ griffig-wendig; Joseph Kosmas „Autumn leaves“ („Les feuilles mortes“) heiter-gelöst.



Swingt couragiert: Max Kienastl, erster Geiger der Bamberger Symphoniker

Foto: Ingrid Rose

Max Kienastl bewies, daß durchaus zwei Seelen in einer Brust schlagen können: nämlich die des Symphonikers, die sich unabdingbar diszipliniert der Klassik widmet, und die des Jazzers, die couragiert swingt. Tex Döring mußte die schwierige Aufgabe lösen, das Fehlen der Rhythmusgruppe wenigstens teilweise auszugleichen. Er überzeugte quicklebendig, selbstbewußt und reaktionserfahren. Er braucht Vergleiche mit Kollegen, denen der große Durchbruch gelang, nicht zu scheuen. Er ließ den Amateurstatus weit hinter sich.

Michael Wangler

Pleite des Jahres 85

Pö à Pö abwärts

Ganz klein und bescheiden hat es einmal angefangen. „Onkel peu à peu“ hieß die winzige Kneipe, die im Herbst 1968 am Mittelweg, im Halbschatten von Pöseldorf, ihre Pforten öffnete. Das schmale Cafe, in dem Gottfried Böttger allabendlich einen Boogie-Woogie nach dem anderen klimperte, war binnen kurzem „in“. Als es zuviel wurde, zog man zum Eppendorfer Lehmweg um und installierte dort ein Pop- und Jazzlokal, das schon bald als „Deutschlands Musik-Treff Nummer 1“, als „Jazz-Mekka“ und „Star-Startampe“ gerühmt wurde.

Jetzt hieß die Kneipe „Onkel Pö's Carnegie Hall“, und Wirt Peter Marxen hatte von da an keine ruhige Minute mehr. Als Udo Lindenberg das Onkel Pö in einem seiner Hits musikalisch feierte, Entertainer und Gesangstalente wie Al Jarreau, Helen Schneider und Chi Coltrane hier ihre Karriere starteten, Film- und Fernsehstars wie Horst Buchholz, Bert Kaempfert, Marty Feldman, Erika Pluhar und Hanne Wieder hier ein- und ausgingen, Otto, Lonzo und Gottfried immer mal wieder beim Pineau an der Bar lehnten und auch die Hamburger Schickeria hier manchmal den Hals nicht voll genug kriegte, platzte das Lokal allabendlich aus den Nähten.

Als Nachfolger Holger Jass 1979 die „Carnegie Hall“ übernahm, fand er ein properes, renommiertes Unternehmen vor. Long ago. Anno 1985/86 liegt das Onkel Pö in den letzten Zügen, geht ein Stück Hamburger Musikgeschichte zu Ende. Holger Jass ruiniert (man spricht von 350 000 Mark an Außenständen), Pö's gute Seele Harriet Luschat abserviert, Fans, Schallplattenbranche und Politiker konsterniert - so die Bilanz im Telegrammstil.

Warum gingen im „Pö“ zu Silvester '85 die Lichter aus? Zum einen scheint die Ära des „Musiklokals“ zu Ende zu gehen: Gefragt, „angesagt“ sind zur Zeit offenbar Super-Galas mit Lightshows und gigantischen Soundmaschinen, Massenbewegungen im CCH wie bei Howard Carpendale und Jennifer Rush. Zum anderen ist das kulturelle Angebot in Hamburg überaus groß: rund fünfzig Musik- und Kleinkunst-Kneipen warten pro Abend auf Kundschaft. Entscheidend für den Niedergang des Onkel Pö dürfte jedoch das halb uninteressierte, halb mufflige Geschäftsgebaren von Inhaber Holger Jass sein, der seine Musiker nicht immer ganz fein behandelte, Termine umwarf und manchmal die „Pö“-Pforte gar nicht erst öffnete. NDR-Jazz-Redakteur Michael Naura, der zehn Jahre lang Rundfunk- und Fernsehschnitte in der „Carnegie Hall“ produzierte, resümiert: „Was haben wir damals für tolle Musik im Pö gehört! Und was war Peter Marxen für ein Mensch: als Wirt und Kumpel!“ Aber das ist natürlich nicht alles: „Die Dollar-Forderungen der US-Stars sind für einen solchen Musik-Club einfach zu hoch geworden. Pat Metheny, der seine Karriere bei Onkel Pö begann, möchte heute am liebsten nur noch in Fußballstadien auftreten.“

Wie auch immer: Die ehemals vielgerühmte „Hamburger Szene“, schon längst ein wenig dahin, verliert mit „Onkel Pö's Carnegie Hall“ ihren Grundpfeiler. Vielleicht geht's ja irgendwann mal wieder zurück zum kleinen „Cafe peu à peu“? Gottfried ist noch da!

Klaus Berger

Jazz aus Berlin auf Platten

Willers-Ullmann Duo, Serene

Jazz aus Berlin auf Vinyl - das sind bislang noch mehr die glücklichen Zufälle an der Berliner „Jazzfront“ (wie sich der Zusammenschluß Berliner Jazzmusiker nennt). Da registriert man erfreut das Erscheinen zweier LPs mit Berliner Jazzmusikern am Ende des Jazzjahres 1985. Der Gitarrist Andreas Willers und der Saxophonist Gebhard Ullmann arbeiten seit 1983 als Duo zusammen. Gefunden haben sie sich in Hamburg als Studenten am Modellversuch Populärmusik an der Hochschule für Musik. Andreas Willers begann seine professionelle Laufbahn nach dem Studium am „Guitar Institute Of Technology“ in Texas als Blues-Gitarrist und konnte 1981 auf dem Berliner Avantgarde-Label FMP eine Solo-LP veröffentlichen. Gebhard Ullmann lernte seit seinem neunten Lebensjahr klassische Querflöte, später gehörten Herb Geller und Dave Liebman zu seinen Lehrmeistern. Auch nach dem Umzug nach Berlin setzten Andreas Willers und Gebhard Ullmann ihre Duo-Arbeit fort. Zahlreiche Konzerte schlossen sich an und daß ihre Duo-Musik noch nicht zur Routine geworden ist, zeigt die LP „Playful“, die beim wiedererstandenen Stuttgarter Label „Biber records“ erschienen ist.

Es ist die Lust am musikalischen Experimentieren, welche Andreas Willers und Gebhard Ullmann verbindet, eine Verspieltheit, die man fast schon naiv zu nennen versucht ist, wenn da nicht doch das musikalische Selbstbewußtsein bei beiden spürbar wäre, das bei aller Offenheit des musikalischen Konzeptes dennoch Ziel und Richtung hat: das Ausloten musikalischer Möglichkeiten mit elektronischen Gitarreneffekten und jazzigen Saxophon-Phrasen, jenseits gängiger Schubladen und dabei letztendlich doch der Schublade Jazz verpflichtet.

„Wir kommen oft mit einem Minimum an Absprachen aus“, sagt Gebhard Ullmann und drückt damit das traumhafte Verständnis zwischen den beiden Duo-Partnern aus. Da besteht Einigkeit über die musikalischen Stimmungen, die mit Strukturen geschaffen werden. Das Handwerkliche bleibt eher im Hintergrund, Musik findet nicht als sportlicher Wettkampf statt. Dennoch gibt es solistische Glanzpunkte zu hören, bei denen Einflüsse vom Bebop oder Blues etwa nicht verleugnet werden. „Playful“ ist soulful, will sagen, was die beiden auf dieser Platte formulieren, hat Kraft und Aussage; die Interaktionen, die in Gang gesetzt werden, bleiben überschaubar. Das ändert sich auch nicht, wenn Gastmusiker bei einzelnen Stücken hinzugezogen werden: Butze Fischer und

Christian Wasdaris setzen in je einem Stück behutsam perkussive Akzente und Nikolaus Schäuble gar, zeigt in „Juliusstraße 25“, daß ein electric-drum-Programm nicht stupide vor sich her rattern muß. Neben Tablas und Schlagzeug, die gelegentlich rhythmische Impulse beisteuern, übernimmt Gebhard Ullmanns Lyricon-Synthesizer, angeblasen wie ein Saxophon, Baßfunktion.

Einflüsse der minimal music („Beirut“) oder Folk-Elemente („My African Harp“) sorgen für zusätzliche Farbtupfer; die Ullmann-Komposition „Sixty-One“ ist dem verstorbenen Colin Walcott gewidmet, mit dessen Gruppe Oregon ein gemeinsames Konzert in Essen für den Tag geplant war, an dem Walcott tödlich verunglückte.

Während Andreas Willers und Gebhard Ullmann ihre Debüt-LP vorlegen konnten, erschien von der Gruppe „Serene“ bereits das zweite Plattenopus. Obwohl sich das Quartett zu Beginn der achtziger Jahre im

ser, Schlagzeug, haben die Klassiker der modernen Jazztradition zum Vorbild. Charles Mingus und John Coltrane etwa sind es, die man in den Eigenkompositionen von Michael Henning und Johannes Barthelmes durchzuhören glaubt, dennoch haben die vier Stücke auf dieser Platte eigenes Profil - die regelmäßigen Auftritte vorwiegend im „Flöz“ habendem Quartett zu innerer Geschlossenheit und Selbstbewußtsein verholten.

Mittlerweile sind die vier von Serene zu solch einer verschworenen Gemeinschaft gereift, daß Projekte, wie die kürzlich stattgefundenen „Experimenti Berlin“, möglich sind, bei denen das Quartett zum Rumpf einer Big Band wurde. Hier wie dort zeichnet sich Serene durch eine eigenständige Verbindung von traditionellerem Improvisationsspiel bis zu ekstatischen Free-Jazz-Ausbrüchen aus, ohne sich dabei einspurig einer musikalischen Gestaltungsart auszuliefern und wenn schon



Lust am musikalischen Experiment: Willers-Ullmann Duo

Rhein/Neckar-Raum getroffen hat, 1981 erschien die erste LP, gehört Serene seit man sich 1984 in Berlin wiedergetroffen hat, zu den Berliner Formationen, die auch bereits in der bundesdeutschen Club-Szene Aufmerksamkeit gefunden haben.

Im Vergleich zum Duo von Andreas Willers und Gebhard Ullmann bewegt sich Serene in abgegrenzterem musikalischem Terrain. Schon der Gruppenname erinnert an einen Klassiker des modernen Jazz: „Serene“ heißt eine Komposition von Eric Dolphy. „Serene Live im Flöz“ erschien im Selbstverlag und Michael Henning, Piano, Johannes Barthelmes, Saxophone, Fred Stern, Baß, und Michael Landmes-

beim Duo von Andreas Willers und Gebhard Ullmann vom Schaffen musikalischer Stimmungen die Rede war, dann gelingt das Serene wenn auch mit konkreteren Mitteln ebenso gut. Im Frühjahr wird die Gruppe Berlin zu einer längeren Tournee verlassen. Für die Berliner Jazzszene ist sie zu einem markanten repräsentativen Aushängeschild geworden.

Plattenhinweise:

Andreas Willers/Gebhard Ullmann: „Playful“ (Biber Records 6250) Serene: „Live im Flöz“ (Eigenverlag, erhältlich über „Jazzcock“, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 12) Lothar Jänichen

Jazz aktuell

Jelly Roll sächsisch

Günter „Baby“ Sommer & Dynamo Big Band

Bereits zum 8. Mal fand Anfang Dezember das Göttinger Jazzfestival statt, das nach langen Querelen um den Veranstaltungsort in das imageträchtige Deutsche Theater verlegt worden war, wo an zwei Abenden auf 3 Bühnen insgesamt 22 Gruppen auftraten.

Das Spektrum des Festivals, das -für den modernen Jazz etwas unglücklich - dem vermeintlichen 100. Geburtstag Jelly Roll Mortons gewidmet war, reichte von dem englischen Ragtime-Pianisten Keith Nichols bis zu Härte 10 und den Slickaphonics. Im wesentlichen wurde jedoch den zahlreichen Göttinger Gruppen aus den Bereichen des Modern und Free Jazz eine Möglichkeit geboten, vor zahlenmäßig etwas größerem Publikum zu spielen, als dies sonst in den hiesigen Clubs meist der Fall ist.

Das Interessanteste, was auf diesem Gebiet zur Zeit aus Göttingen kommt, ist zweifellos die Dynamo Big Band mit dem DDR-Schlagzeuger Baby Sommer als Leiter. Obwohl sich die Band, deren Kern und Namensgeber die Göttinger Swinging Dynamos sind, bereits vor zweieinhalb Jahren aus einem Workshop im Göttinger Theaterkeller entwickelt hatte, war dies erst ihr zweiter Auftritt in Göttingen und gleichzeitig der Abschluß einer kleinen Tournee durch mehrere Städte dieser Republik. Vor etwa 300 Zuhörern traten sie nun zum Heimspiel an, dirigiert von Baby Sommer, oder besser: gebändigt, denn dessen Tanz auf der Bühne, mit wilden Gesten und Sprüngen, erinnert eher an einen Zirkus-Dompteur als an die fingerschnipsenden Chefs der Rundfunkunterhaltungssorchester.

Die Kompositionen stammen allesamt aus der Feder von Baby Sommer, sind speziell für diese Band arrangiert und geben jeweils mehreren Musikern Gelegenheit zu solistischer Entfaltung. So improvisiert im eröffnenden „Hilferuf einer Schnecke“ Ove Volquartz, einer der erfahrensten Göttinger Jazzer und Begründer der Swinging Dynamos, auf dem Sopransaxophon über dem von Ingo Peters getrommelten Beat. „Synopsis“, das hier in Reverenz an Jelly Roll als „sächsischer Dixieland“ vorgestellt wurde, wobei sich Heinz Tidow am Baß und der Bamberger Günter Stahlhake (die einzige auswärtige Verstärkung) als Growl-Trompeter hervortaten. Aus einer Free-Dixie-Einlage im Trio von Rolf Radan, Trompete, Udo Hagen Zempel, Altsaxophon, und Thies Knobloch, Baritonsaxophon, steigert sich „Synopsis“ in mächtigem Crescendo in den von Baby



Arrangeur und Animateur der Dynamo Big Band: Günter „Baby“ Sommer

Sommer so genannten „Posaunentod“, aus dem die Posaunisten Gerd Hemmen und Joachim Gückel jedoch - auch am zweiten Abend noch - durchaus lebendig hervorgingen.

Wesentliches Element dieser Musik - und überhaupt ein Kernpunkt von Sommers musikalischem Schaffen - ist der starke Bezug zu den musikalischen Wurzeln der Mitwirkenden, die hier im Dreieck Göttingen-Dresden-Bamberg liegen. So verwundert es nicht, wenn sich im „Kur-Stück“, das von Andreas Örtel mit einer Kadenz auf dem Flügel eingeleitet wurde, auf einmal ein volksliedhafter Ohrwurm breitmacht, oder die Tutti des mächtigen Klangkörpers an Richard Wagners großorchestralen Wahn gemahnen. „Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil“ stellte den Gitarristen Bernd Rüter als Krokodil vor, „Nicht Gewollt“ den zweiten Schlagzeuger Conti Dittmann.

Dazu immer wieder Baby Sommer als Arrangeur und Animateur, der in sein Wunderhorn trompetet und daraufhin dissonante Saxophonakkorde erntet, der mit der Trillerpfeife oder einem fallengelassenen Becken Schlußpunkte setzt, eine mit großer Geste inszenierte langsame Melodie mit angedeuteten Handkantenschlägen in Stakkati einzelner Bläser auflöst oder den jeweiligen Solisten zur Höchstleistung anfeuert.

Angehört dieses gewaltigen Eindrucks blieb so manchem der eher an konventionelle Klänge gewohnten Göttinger Besucher der Mund offen stehen; andere lachten Tränen ob der großartigen, humorvollen Spiellaune; über der Begeisterung

sollten jedoch die Schwierigkeiten eines solchen Projekts nicht unerwähnt bleiben: Schwierige deutsch-deutsche Kulturbelastungen und berufliche Verpflichtungen der Bandmitglieder dürften eine kontinuierliche Weiterarbeit ebenso erschweren wie das doch recht unterschiedliche improvisatorische Niveau der Musiker.

Wolfgang Eschner

Mit den Augen hören
und mit den Ohren denken

Improvisierte Musik und Film

Anno dazumal, als die Bilder laufen lernten, fand sich der Pianist zwecks musikalischer Untermalung des Films im Kino ein. Meist eine zwar witzige, aber tautologische Vereinfältigung: wenn im Film ein Zug vorkam, imitierte der Pianist eine musikalische Zugfahrt usw. Die Zeiten einer selbstbescheiden dienenden musikalischen Untertitelung sind lange vorbei. Heutzutage ergießt sich die Filmmusik aufdringlich und bombastisch wie eine dicke Soße über das Filmmenue, oder sie ist ein so nichtssagendes Hintergrundgeplänkel, daß man sie gar nicht bemerkt. Um sehr verschiedene, neuartige und ungewöhnliche Möglichkeiten, Klang und Bild in Zweiklang zu bringen, ging es bei den Filmen, die an drei Abenden im Berliner Kino „Arsenal“ mit live-Musik in die Öffentlichkeit gebracht wurden. Pianist Alexander von Schlippenbach und Wolfgang

Fuchs, Sopranino und Baßklarinette, hatten für ihr Zusammenspiel Kurz- und Stummfilme ausgesucht, die - bei aller Verschiedenheit - eines gemeinsam hatten: Es waren optische Kompositionen, die mit musikalischen Elementen arbeiten, nämlich mit Zeit und ihrer Strukturierung, z. B. durch Rhythmus. Schon der Titel des zuerst gezeigten Films - Eggeling komponierte ihn 1924 - signalisiert, daß es sich um Musik zum Sehen handelt. Mit seinem Film löst er sich von einer Verfilmung sogenannter Realität und wendet sich pur filmischen Elementen zu (deshalb die Begriffe „absoluter Film“ und „animated cinema“). In Analogie zur Op-Malerei kann man von Op-Kinetica sprechen, denn auf der Leinwand begegnen sich geometrische Flächen, Kurven, Striche und Punkte. Durch Variation ihrer Anzahl, ihrer Intensität und Position sowie ihrer Dauer schafft Eggeling Rhythmus und Bewegung auf der Leinwand. Die Polarität von Kontrast und Analogie der Formen, die Eggeling als erstes Prinzip des Sehens und der Bewegung bezeichnet, ist auch in der Musik von Schlippenbach und Fuchs wesentliches Moment der musikalischen Entwicklung. Selbstverständlich handelt es sich nicht um programmmusikalische Klangmalerei; insofern ist die Musik ebenso „absolut“ - von der Widerspiegelung von Realität gelöst, wie der Film.

Hans Richters Film „Rhythmus“ (der ursprüngliche Titel war „Film ist Rhythmus“) entstand kurz vor Eggelings Film und war der erste „film pure“, der rechteckige Formenkreationen in geplanten Rhythmen zum Wachsen, Verschwinden, Springen oder Gleiten brachte und in Beziehung zum Rechteck der Leinwand setzte. Wie Eggeling gehörte auch Richter in den weiteren Kreis der DADA-Bewegung.

Laslo Moholy-Nagy stellte seinen Film „Lichtspiel schwarz-weiß-grau“ 1930, zwei Jahre nach seiner Tätigkeit im Bauhaus, her. Es ist die Zeit, in der er mit gezeichneten Klängen experimentierte („musico-mechanico“, „mechanicooptico“). Moholy-Nagy nimmt den Begriff „Lichtspiel“ als Synonym für „Kino“ wörtlich: für seinen Film verwendet er seinen Licht-Raum-Modulator und setzt ihn spielerisch in Szene. Nach diesem Ausschnitt aus der hochgradig innovativen Phase künstlerischen Schaffens in der Weimarer Republik spielten die beiden Musiker zu Filmen der Gegenwart.

„Movie-Watching“ ist ein Beitrag des japanischen Experimentalfilms, ein schwarz-weiß-Stummfilm von Juichi Okujama von 1982. Der Film zeigt nur das Meer. Seine Absicht ist das Experiment, mit Bildern klangliche Empfindungen zu erzeugen. Künstlich (durch Kunst) produzierte Empfindungen sind ohnedies, aber erst recht als Augen-Blick, fast unverbindlich. Wie bei allen an diesem Abend ge-

zeigten Filmen blieb die Musik auch bei diesem unsentimental.

Zwei Filme des Amerikaners Ernie Gehr beendeten den Abend: „Shift“ (1972-74) ist ein „ballet auto-mobile“ von untergründiger Komik. Mit den Mitteln des Trickfilms entstehen irritierende Perspektiven des Straßenverkehrs: Autos hängen am Asphalt, Lastwagen überfahren ihre Schatten oder kriechen sich gegenseitig in die Spur. Autos ändern unerwartet ihre Richtung oder fahren ruckartig an und bremsen unvermittelt. Der Unfall ereignet sich als Entgleisung des Films, er endet in einem hektischen Durcheinander gegenläufiger Diagonalen. Der Film selbst be-

gnügt sich mit einem sparsamen Soundtrack mit Verkehrsgeräuschen. Die live-Musiker potenzierten die Intensität des als Energiereservoir benutzten Straßenverkehrs durch vertrackte Linienführungen. In „Serene Velocity“ zeigt Gehr den Trakt eines Hochhauses in der durch die Kamera bedingten perspektivischen Verengung. Der Endpunkt des Flurs wurde fixiert und 23 Minuten lang in schnellem Rhythmus vor und zurück bewegt (Movie kommt von Bewegung). Der Film bemächtigt sich des Auges des Zuschauers mit hartnäckiger Mono-Tonie, die durch die Musik in ihrer Eindringlichkeit weiter gesteigert wird. Der Betrachter kann seine

Jazz aktuell

Gemütsruhe (- Serenity) nur dadurch wiedererlangen, daß er sich selbst zum Herrn der Bewegung macht, indem er Teile des auf ihn einstürzenden Bildes isoliert und fixiert, das laufende Bild gleichsam feststellt und eigenständig in Beziehung zu anderen, von ihm selbst gewählten Fixpunkten auf der Leinwand setzt. Vermutlich liegt in dieser Art der Rezipientenaktivität - Isolierung und Aufbau eines eigenen Beziehungsgefüges - auch der Schlüssel zur fast hermetischen, weil extrem klangdichten, Musik von Schlippenbach und Fuchs. In ihrem Verzicht auf Assoziationsangebote paßt die Musik kongenial zu Gehrs Filmen: Gehr in seinen Programmnutzen für das Museum of Modern Art, New York 1971 und 1977: „Er (der Film, E. B.) ist kein Transportmittel für Gedanken und Darstellungen von Gefühlen. ... Film ist variable Lichtintensität, innere zeitliche Balance, Bewegung im Raum.“ Musik kann gehört werden als Klangintensität, innere zeitliche Balance, Bewegung in der Zeit.

Günter Christmann hat seine erhellend geistreichen Filme selbst hergestellt. Ihr bildlicher Klang - selbst schon musikalisch bis ins letzte ausgefeilt - ist eigens für seine Improvisationsmusik konzipiert. Christmann spielt nicht *zu* den Filmen, er spielt *mit* den Filmen. Er setzt sich buchstäblich ins Bild: mal sitzt er mit dem Cello unmittelbar vor der Leinwand, mal steht er mit der Posaune direkt davor, mal kommt oder geht er durch die in der Mitte geteilte Leinwand. Beispielsweise „Explico“: Buchstaben als graphische Zeichen kreiseln auf der Leinwand und schlingen sich um den Körper des vor der Leinwand stehenden Posaunisten. Oder „Cello-Phan“, ein Tonfilm über das Cello, in dem ein Cellist sein Instrument spielt. Den Film überlegt Christmann mit dem Live-Cello-Spiel vor der Leinwand: Sowohl Musik als auch Gestik der Film-Realität interagieren mit der Live-Realität.

Einzig für „Balance“ benutzt Christmann einen alten, vorgefundenen Film und macht doch ein eigenes Werk daraus. In Harald Lloyds Slapstick „Der Traumtänzer“ droht der Fassadenkletterer auf den vor der Leinwand spielenden Cellisten herabzustürzen. Das experimentelle Cellospiel reflektiert als musikalische Gratwanderung den Balanceakt des Fassadenkletterers. Die musikalische Interaktion des Musikers mit dem Filmgeschehen als Live-Situation stellt die strikte Trennung von Film-Wirklichkeit und realem Leben, von unmittelbarer Gegenwart und Zelluloid-Vergangenheit in Frage. Glaubt man, die Methode des Verwirrspiels der Filme und der Musik durchschaut zu haben, bringt Christmann schon eine neue irritierende Variante ins Spiel. Das vor-schnelle „Deja-vu“ - so der Obertitel seiner Filmreihe - wird überführt in ein „den



Erhellend geistreiche Filme mit bildlichem Klang hergestellt: Günter Christmann

Foto: Norbert Gerdas

Augen nicht trauen“. Auch bei Christmann hat die Musik bei aller Auseinandersetzung mit dem Film - sei es als musikalische Reaktion, sei es als Kommentar oder als Kontrast oder aber als Klangassoziation - ihren eigenen Wert, offensichtlich schon dadurch, daß Christmann über die Filmenden hinaus musiziert.

Eine dritte Möglichkeit, Bildklang und Tonmalerei ins Verhältnis zu setzen, haben sich Norbert Möslang und Andy Guhl ausgedacht. Sie haben den Klassiker des russischen Avantgardefilms „Der Mann mit der Kamera“ von Dsiga Wertow (1929) ausgewählt. Wertow war einer der Begründer der „absoluten Kinographie“ und des Dokumentarfilms. In seinem Verzicht auf eine Spiel(film)handlung und in seinem Inhalt ist der Film mit Walter Ruttmanns faktographischem Film „Berlin, die Symphonie einer Großstadt“ (1927) vergleichbar: tosender Großstadtverkehr, hastende Menschen, fieberhafte Produktion, Zeitungsdruckerei, Spiel, Tanz und Körperkultur, Theater und Diebstahl. Mit der Filmkamera des sozialistischen Regisseurs klärt sich nach und nach im Prozeß der Beobachtung das Chaos des Lebens. Durch Tricks und Effekte wie Zeitlupe, Raffung, Überblendungen und Montagen (wahrlich eine visuelle Symphonie - so der Untertitel) setzt der Film die Fülle menschlichen Lebens in Beziehung und produziert eine Kausalität des Chaos.

Passend zum Film, einem Oratorium ohne Musik auf den sozialistischen Alltag, die Musik: Das Duo Möslang/Guhl hat seine Instrumente aus Alltags-Elektronik zusammengestellt; sein musikalischer Rohstoff besteht aus Geräuschen der Alltagswelt, geht jedoch weit über deren Imitation hinaus. Es gibt keine primitive Entsprechung von Bild und Ton. Denn wo Wertow eine Hymne auf die Technik (als ein Aspekt des Films) komponiert (verständlich als zeitbedingtes Phänomen und in sozialistischer Perspektive), handelt es sich bei Möslang/Guhls Geräuschmusik nicht etwa um die vorbehaltlose naive Faszination des Krachs, sondern um den Versuch, Umweltlärm zu verarbeiten.

Die Musikalisierung von Geräuschen hat eine Tradition zumindest seit Luigi Russolo, auf den sich Möslang/Guhl wesentlich beziehen. Der futuristische Maler entwickelte seit 1913 seine Theorie von der Geräuschkunst („L'arte dei rumori“) gegen das „l'ennui du déjà entendu“ (doppelsinnig zu übersetzen als „Langeweile des schon Gehörten und schon Verstandenen“). Russolo hielt es für ein Bedürfnis unserer Sensibilität, den Zirkel der reinen Töne zu durchbrechen, da sie uns wegen ihrer Unerheblichkeit und Monotonie keine Emotionen verursachen. Er forderte die futuristischen Musiker auf, uns die überraschende Vielfalt der geräuschhaften Töne zu eröffnen. (Russolo bezeichnete die dissonante Komposition schon als den ersten Schritt zum Geräusch-Klang.) Emphatisch forderte er in der den futuristischen Künstlern eigenen Technik-Euphorie: „Aus jeder Fabrik ein berauschendes Geräuschorchester machen!“ Damit war jedoch nicht die unkultivierte Verwendung von „Natur“-Wüchsigem gemeint. Kunst sollte vielmehr daraus entstehen, daß die Geräusche harmonisch und rhythmisch geordnet werden. Ordnen meint, den Grad und Ton der predominantesten Vibration und den predominantesten Rhythmus zu fixieren, ohne jedoch die reizvollen Unregelmäßigkeiten der Vibrationen zu eliminieren.

Geräuschmusik ist also keine Erfindung des Free Jazz oder der Punk-Musik. Russolos Ideen haben zuerst zur konkreten, dann zur elektronischen Musik geführt. Möslang/Guhl bezeichnen die von ihnen selbst entwickelten Instrumente als geknackte, d. h. überlistete Alltags-Elektronik. Sie gehen als Nicht-Fachleute an elektronische Geräte heran, machen damit, was man eigentlich nicht damit machen darf und entdecken dadurch völlig neue Zusammenhänge. Z. B., daß ein uraltes Radio in einer bestimmten Einstellung zu einer Rhythmusmaschine wird. Die Überlistung liegt darin, daß eine ursprünglich nicht beherrschte Technik durch Zweckentfremdung angeeignet wird.

Aus dem Beschriebenen ergibt sich bereits, daß es bei Möslang/Guhls Geräuschmusik nicht um die berühmten „trompe l'oreille“ (Ohrentäuschungen) geht, wie sie z. B. Cocteau und Satie in ihre Musik als „Fakten“ einstreuten, analog den Kubisten, die solche „faits“ wie Zigarettenkippen oder Zeitungsschnipsel als Bruchstücke der Wirklichkeit in ihre Collagen einfügten. Möslang/Guhl machen auch keine „musique concrete“ à la Pierre Henry und Pierre Schaeffer, die um 1949 Umweltgeräusche wie das Klappern von Mülltonnen, den Herzschlag oder das Rattern rasender Züge auf Schallplatte aufnahmen und dann Stücke daraus machten, indem sie die Platten schneller oder langsamer laufen ließen und dadurch die Tonhöhe veränderten, die Lautstärke manipulierten, also die ursprünglichen Geräuschquellen verfremdeten. Eine solche „musique concrete“ aus Alltagsgeräuschen drängt sich zu dem Film geradezu auf. Es ist ein wesentlicher rezeptions-ästhetischer Reiz des Films, daß der Zuschauer seine durch die Filmbilder provozierten Ton-Assoziationen wie z. B. Hämmern, Stöhnen, Klappern, mit den ganz „unkonkreten“, unnaturalistischen, weil keiner bestimmten Alltagsrealität abgelauchten Klänge konfrontiert sieht. Das spontane Bedürfnis des Zuschauers nach einer einfältigen Kongruenz von Bild und Ton wird verstört. (Hiermit soll nicht der kritikwürdigen Bild/Ton-Schere des Fernsehens das Wort geredet werden.) Trotz ihrer Abstraktheit ist Möslang/Guhls Geräuschmusik nicht lebensfern oder lebensfremd. Russolo wünschte sich seinerzeit eine realitätsbezogene Geräuschkunst, die „selbst in ihren zeitweiligen brutalen klanglichen Erinnerungen an das Leben keine imitierende Reproduktion des Lebens“ ist. „Geräuschkunst lebt von der akustischen Freude, die aus der Geräuschkombinatorik resultiert.“ Im Kombinieren waren Möslang/Guhl erfreulich erfinderisch. „Der Mann mit der Kamera“ macht unserer Sensibilität „futuristische Augen“. Möslang/Guhl verhelfen uns zu „futuristischen Ohren“. Noch ist Geräuschmusik Zukunftsmusik. Satie hatte einst die Entstehung der „phono-technique“ prophezeit und verkündet: „Die Zukunft gehört also der Philophonie (auch der Viel-o-phonie).“ Nun; was die Popularität einer musikalischen Avantgarde betrifft, hatte sich auch Anton Webern in seinem voreiligen Optimismus getäuscht. Er glaubte, daß seine Lieder sehr bald vom Briefträger gesungen werden. Die Reihe „Klangbilder: Improvisierte Musik und Film“ wird 1986 in verschiedenen Städten der BRD vor Augen und Ohren gebracht. Für das Frühjahr ist vom Goethe-Institut eine Vorstellung in London geplant.

Ellen Brandt



Regelmäßige Auftritte und Schallplattenaufnahmen: Erwin Lehn und die Big Band der Musikhochschule Stuttgart
Foto: Hans Kumpf

Jazz der swingenden Akademiker

Erwin Lehn und die Big Band der Musikhochschule Stuttgart

Ziemlich regelmäßig stellt Erwin Lehn die von ihm geleitete Big Band der Stuttgarter Musikhochschule in Ludwigsburg vor, genauso konsequent werden Schallplattenaufnahmen gemacht. Die Kombination von Konzert und Platteneinspielung (durch das Tonstudio Bauer) wurde jetzt im festlichen Saal der Musikhalle vollzogen, eine Kooperation von Musikhochschule und Jazzclub Ludwigsburg. Der Zufall will es, daß von der vielzitierten Ludwigsburger „PH-Jazz-Szene“ wichtige Leute in der Big Band der Musikhochschule gelandet sind. Allerdings waren Pianist Helmut Link und Trompeter Anton Jülich durch anderweitige Jobs verhindert und mußten durch Mitglieder des regulären Lehn Orchesters ersetzt werden: So war Helmut „Cherry“ Kirchgässner, gerade Arrangements für eine neue Landeshymne fertigend, am Flügel zu hören, während der junge - vom Landesjugendjazzorchester Nordrhein-Westfalen zur Südfunk-Band übergewechselte - Karl Farrent den Trompetensatz verstärkte. Altsaxophonist Rolf-Dieter Fröschlin sitzt seit rund zehn Jahren im Hochschulenensemble; er ist momentan genauso wenig Studierender an dem Institut wie Rudi Reindl (aus Benningen), welcher mittlerweile auch bei Erwin Lehns Südfunkorchester ins Horn stößt. Kein Unbekannter ist auch sein Trompeter-Kollege Claus Stötter, der beim Wettbewerb „Jugend jazzt '82“ für Aufsehen sorgte und mittlerweile noch bei dem von Albert Mangels-

dorff angeführten deutsch-französischen Jazzensemble mitmisch.

Ausgeprägte Individualisten finden sich nun also in der Big Band der Musikhochschule Stuttgart. Gegenüber der Anfangszeit dieses Klangkörpers können jetzt solistische Improvisationen einen wichtigen Rang einnehmen, was der Interpretation der meist schon vertrauten Stücke unmittelbare Frische verleiht. Trotzdem achtet der penible Erwin Lehn auf differenzierte Klangkultur. Schludern gibt es nicht.

Wie gewohnt, brachte Erwin Lehn auch heuer Gastsolisten mit: den Geiger Matthias Buck und die Sängerin Susanne Schempp. Susanne Schempp tat sich noch mit ihrer Schwester Annette und Anke Sietloff (die soeben beim Bundeswettbewerb in Berlin mit einem 1. Preis im Fach „Musical-Gesang“ ausgezeichnet wurde) zum Vokal-Trio Honey Pie zusammen. Im Swing-Stil der Andrew Sisters wurde auf amüsante Weise Jazz-Unterhaltungskost geboten. Als „Band in the Band“ stellte Uli Gutscher die Jazz Crew vor - Mainstream-Jazz mit viel Raum zur solistischen Entfaltung.

Wie der Abend in Ludwigsburg zeigte, ist der (konventionelle) Jazz in der Stuttgarter Musikhochschule derzeit sehr lebendig. Man erinnere sich: Als Erwin Lehn in den fünfziger Jahren den Vorschlag machte, dort Jazz zu unterrichten, wurde ihm entrüstet beschieden, dies laufe auf eine „Verproletarisierung der Musik“ hinaus. Vor einigen Wochen wurde Lehn zum Professor (zu einem richtigen, und nicht ehrenhalber) an dieser Ausbildungsstätte ernannt. Derzeit schreibt der Rektor der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst eine „Professur für Jazz und Populärmusik“ aus. So ändern sich die Zeiten ...

Hans Kumpf

Jazz News

Kurse für Perkussion, Jazztanz, Gesang in Burghausen

Vom 21.-23. Februar finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß in Burghausen drei Jazzkurse statt.

Es sind dies:

Sonderkurs 35 für Perkussion für Musiker aller Instrumente sowie Sänger und Tänzer. Kursprogramm: rhythmisches Grundtraining. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Sonderkurs 24 für Jazztanz vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger. Er bietet auch Musikern und Sängern ein für ihre Arbeit wichtiges Bewegungstraining.

8. Jazzkurs in Ibbenbüren

Die Volkshochschule Ibbenbüren führt vom 17.-23. März wieder einen Jazzkurs durch. Er umfaßt Instrumentalunterricht, Combospiel, Rhythmik, Theorie und ein Abschlußkonzert der Teilnehmer. Zur Eröffnung gibt es ein Konzert der Dozenten Uli Beckerhoff, Trompete, Andreas Böther, Saxophon, Flöte, Otto Wolters, Klavier, Alex Sputh, Gitarre, Detlev Baier, Baß, und Peter Weiss, Schlagzeug. Zum zweiten Mal wird auch Gabriele Hasler Gesang und Jazzchor unterrichten. Die Teilnahmegebühren betragen DM 90,-. Begrenzte Unterkunft in einer Schule ist möglich. Kontakt: Volkshochschule Ibbenbüren, Breite Str. 18, 4530 Ibbenbüren, Tel. 0 54 51 / 5 33 68 oder 5 32 61.

3. Coesfelder Workshop im April

Vom 1.-6. April findet in der Heimvolkshochschule Coesfeld der 3. Jazzworkshop statt, dessen Teilnehmern das Zusammenspiel in Combos ermöglicht werden soll. Der Kurs umfaßt Instrumentalunterricht und Combospiel, zudem Harmonielehre, Rhythmik und Gehörbildung. Bei den Teilnehmern sind Notenkenntnisse und praktische Anwendung im Umgang mit Akkorden und Skalen erwünscht. Als Dozenten wurden verpflichtet: Ansgar Eisner, Trompete, Detlev Poppenburg, Gitarre, Heiner Kleinjohann, Klavier, Hartmut Kracht, Bass, Wolfgang Ekholt, Schlagzeug, und Romy Cameron, Gesang. Die Kurskosten betragen inkl. Unterkunft und Verpflegung DM 220,- (für Studenten und Schüler DM 170,-). Der Teilnehmerbetrag sollte bis zum 10.3. (Anmeldeschluß) auf das Konto bei der Sparkasse Coesfeld Konto-Nr. 59 004 572 (BLZ 401 545 30) unter dem Stichwort „Jazzworkshop 86“ überwiesen sein. Kontakt: Kolping Bildungsstätte Heimvolkshochschule im Diözesenverband Münster, Gerlever Weg 1, 4420 Coesfeld, Tel. 0 2541/51 95.

Dozenten: Christiane Dünwald, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

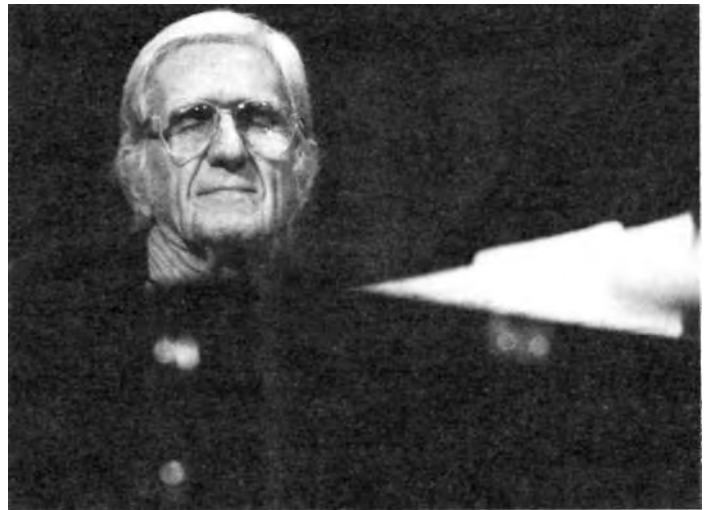
Sonderkurs 12 für Gesang (Chor). In diesem Kurs liegt das Hauptgewicht auf der Arbeit in einem Chor. Notenkenntnisse sind Voraussetzung, Blattsingen ist erwünscht. Dozenten: Axel Prasuhn, Gesang, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 60,-, sie ist auf das Konto Nr. 47 716, BLZ 71 093 000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Jazzworkshops führt das Kulturzentrum Rüttblick in Morschach, Schweiz, auch in nächster Zeit durch: Vom 13.-16. Februar gibt Christy Doran einen Kurs für Gitarristen und alle anderen Instrumente, sowie Rhythmusgruppe; vom 3.-6. April lehrt John Wolf Brennan Jazzimprovisation. Die Kosten betragen inkl. Übernachtung und Vollpensionsfr. 350-bzw. 340,-. Kontakt: Kulturzentrum Rüttblick, CH-6443 Morschach, Tel. 31 28 31.

Advance Music Jazz Workshops In Tübingen

Vom 31. März bis 4. April finden in der Tübinger Musikschule zwei Arranging/Composing Kurse mit Bill Dobbins und Heinz Czadek sowie ein Kurs mit den Dozenten David Liebman, Saxophon, Flöte, Richie Beirach, Piano, John Abercrombie, Gitarre, Ron McClure, Bass, und Billy Hart, Schlagzeug, statt. Schwerpunkte dieses Workshops sind: das Erarbeiten von modernen Jazzkompositionen sowie Stücke der Dozenten und der Teil-



Gibt in Wien einen einwöchigen Orchesterworkshop: Gil Evans

Foto: Manfred Rinderspacher

Joe Viera führt am 25. und 26. Februar in Schramberg im Schwarzwald ein Jazzseminar für Musiker aller Instrumente durch. Danach hält Viera Vorträge in Rastatt (27. Februar - Zur Geschichte des Jazz in Deutschland), Forchheim (28.2.) und Rheinfelden (1. März, Einführung in den Jazz).

nehmer in kleinen Gruppen, verschiedene Duo- bzw. Triokombinationen, Solo Piano, The Art of Comping, Bass-Parts von Thelonious Monk und Keith Jarrett bis George Russell und Blood, Sweat & Tears, Concepts in Jazz Drumming, Einfluß der Musik des 20. Jahrhunderts auf den modernen Jazz sowie Konzerte. Kontakt: advance music, Hans und Veronika Gruber, Stadtlanggasse 9, 7407 Rottenburg a/N., Tel. 0 74 72/18 32.

Workshop mit Gil Evans in Wien

Gil Evans wird vom 5.-12. Februar im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts einen einwöchigen Orchesterworkshop geben. Veranstalter wird der Workshop von der Wiener Musik Galerie, die bereits ähnliche Veranstaltungen mit Michael Mantler, George Russell und Bill Dixon durchführte. Am 12. Februar wird ein öffentliches Abschlußkonzert stattfinden. Kontakt: Wiener Musik Galerie, Wilhelm-Exner-Gasse 23, A-1090 Wien, Tel. 31 80 84.

Einen **Jazz-Chorworkshop** veranstaltet die Initiative Kölner Jazz Haus vom 14.-16. März 86. Es werden Arrangements aus verschiedenen Stilrichtungen erarbeitet. Von Duke Ellington über Manhattan Transfer bis zu zeitgenössischen und „rockigen“ Stücken erstreckt sich die Auswahl, um einen möglichst großen Interessentenkreis anzusprechen. Kontakt: Initiative Kölner Jazz Haus, Manfred Post, Mozartstr. 60, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/23 20 51.

Ragtime-Kurs mit Hans Jürgen Bock

Vom 21.-23. Februar findet im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß in Burghausen ein Kurs für Ragtime- und Swing-Piano statt. Zum Kursprogramm gehören: Analyse (u. a. von „Maple Leaf Rag“ und „The Entertainer“), Fragen des Partiturspiels, Begleitformen der linken Hand, Melodieführung, Blues, Schlußformeln, Anregungen für Eigenkompositionen, Improvisationsübungen, Harmonielehre. Dozenten sind Hans-Jürgen Bock, Klavier, und Joe Viera, Geschichte. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40. Gleichzeitig damit ist eine Teilnahmegebühr von DM 60,- auf das Konto Nr. 47 716, BLZ 71 093 000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.



Vom 31. März bis 4. April wieder als Dozenten beim Jazz Workshop in Tübingen: David Liebman (l.) und Richie Beirach Foto: Leon Segal

American Jazz Radio Festival - unter diesem Titel wurde am 200. amerikanischen Rundfunkstationen am Silvesterabend ein spezielles Live-Jazz-Programm gesendet. Zu hören waren Henry Threadgill und John Hicks aus „Charlie's Tap“ in Boston, Bennie Wallace, OTB, Stanley Turrentine, Jimmy Smith, Kenny Burrell und Grady Tate aus dem „Village Gate“ in New York, Rare Silk aus den Studios des KCFR in Denver und Lorez Alexandria aus dem „Jazz Safari“ in Long Beach, Californien. Das Festival, das vom National Public Radio organisiert wurde, bekam von Remy Martin finanzielle Unterstützung.

Die **George Gruntz Concert Jazz Band** wird in diesem Jahr zwei Tourneen unternehmen und eine weitere Platte für ECM produzieren. Gruntz wird das Orchester neu besetzen und eine Menge neuer Musik dafür schreiben. 1987 werden die Mitglieder der GGCJB aus Anlaß der 200-Jahr-Feier der Christoph-Merian-Foundation eine Woche lang Kurse an der Musikakademie in Basel geben. Kontakt: Euromusic, Blumenstr. 24, CH-4106 Therwil-Basel.

Milcho Leviev, der sich als Pianist in den Formationen von Art Pepper und Don Ellis, sowie mit seiner Gruppe Free Flight einen guten Namen machte, plant von Mai bis Juli nach Deutschland zu kommen. Kontakt: Galerie Balkanica, Bäckerstraße 12, 8900 Augsburg, Tel. 08 21/15 22 67.

Jefferson ist der Name der Blueszeitschrift, die von der Scandinavian Blues Association (SBA) herausgegeben wird. Kürzlich erschien bei SBA auch eine Broschüre über Muddy Waters. Kontakt: Scandinavian Blues Association, c/o Tommy Löfgren, Zetterlunds Väg 90 B, S-186 00 Vallentuna. Tel. 1 12 75.

Das **Toshiko Akiyoshi Jazz Orchestra** wird im Oktober wieder einmal eine Tournee nach Japan unternehmen. Zuvor wird die Pianistin im Juli und August mit ihrem Trio in ihrer japanischen Heimat gastieren. Der Dokumentarfilm über Toshiko Akiyoshi, der „Jazz is my native language“ heißt, wurde kürzlich von verschiedenen Fernsehstationen in den USA gezeigt. Zudem wurde die erste Video disc von Pioneer Laser disc in Japan veröffentlicht, die einen Konzertmitschnitt des Toshiko Akiyoshi Jazz Orchestra in Japan im Jahr 1984 bringt. Die LP „Ten gallon shuffle“ der Band wurde für einen Grammy nominiert. Die Platten des Orchesters sind zum Preis von 10 Dollar + 5 Dollar Versandkosten zu beziehen über Ascent Records, P. O. Box 20135, New York, N.Y. 10025, USA.

Liz Corrill hat mit dem Tenorsaxophonisten Lenny Popkin und dem Bassisten Eddie Gomez eine Platte für Jazz Records, N. Y., aufgenommen, die unter dem Titel „True Fun“ vorliegt.

Acute Insights, die neue Gruppe des Posaunisten und Bandleaders Peter Herborn, in der u. a. Kenny Wheeler, Hugo Read und Muneer Abdul Fataah spielen, bereitet nach ihrer LP-Veröffentlichung „Subtle Wildness“ für den Zeitraum in der ersten Maihälfte bzw. der zweiten Junihälfte eine längere Tournee nach Deutschland und die angrenzenden Staaten vor. Für Festivals außerhalb dieses Zeitraumes kann die Gruppe ebenfalls gebucht werden. Kontakt: Concert-Büro Bredeney, Uli Fild, Hohe Buchen 15, 4300 Essen 1, Tel. 02 01/41 39 01.

Eine **Hall of Fame** Liste mit black entertainers veröffentlichte kürzlich das Apollo Theater in New York. Berücksichtigt wurden dabei nur Künstler, die vor 1955 in diesem Harlem Theater auftraten. Gewählt wurden u. a. Louis Armstrong, Pearl Bailey, Count Basie, Nat King Cole, Billy Eckstine, Duke Ellington, Lionel Hampton, Billie Holiday, Louis Jordan, Jimmie Lunceford, Bessie Smith, Sarah Vaughan, Cannonball Adderley und Dinah Washington. Demnächst soll ein spezielles Fernsehprogramm aus Anlaß der Hall of Fame Liste im Apollo produziert werden.



Derzeit beliebteste Jazz-Sängerin: Sarah Vaughan Foto: Hubert Graf

Sarah Vaughan in die Hall of Fame der Zeitschrift down beat gewählt

Sarah Vaughan wurde beim 50. Down Beat Leser Poll in die Hall of Fame gewählt. Weitere Ergebnisse dieser Leserumfrage sind: Jazz Album des Jahres: Jack DeJohnette: „Album, album“ ECM, Jazzmusiker des Jahres: Wynton Marsalis, akustische Jazz Gruppe: Phil Woods, elektrische Jazz Gruppe: Miles Davis, Big Band: Count Basie, Arrangeur: Gil Evans, Komponist: Carla Bley, Trompete: Wynton Marsalis, Posaune: J. J. Johnson, Sopransaxophon: Wayne Shorter, Altsaxophon: Phil Woods, Tenorsaxophon: Sonny Rollins, Baritonsaxophon: Gerry Mulligan, Flöte: James Newton, Klarinette: Buddy DeFranco, Klavier: Oscar Peterson, E-Piano: Chick Corea, Synthesizer: Joe Zawinul, Gitarre: Stanley Jordan, Kontrabaß: Ron Carter, E-Baß: Steve Swallow,

Big Joe Turner gewidmet war ein Memorial Konzert, das kürzlich im „Lone Star Cafe“ in New York stattfand. Dabei traten u. a. auf: Dr. John, Johnny Copeland, Little Jimmy Scott, Herbie Mann, Jabbo Smith. Der Reingewinn des Abends wurde dazu verwendet, die Krankenhaus- und Beerdigungskosten des am 24. November verstorbenen Kansas City Blues Shouters zu decken.

György Szabados, Pianist und Komponist aus Ungarn, der solo und mit eigenen Ensembles arbeitet, vor kurzem eine LP mit Anthony Braxton einspielte und als erster Jazzmusiker seines Landes mit dem Franz-Liszt-Preis ausgezeichnet wurde, gibt ab 12. April Solokonzerte in der BRD. Kontakt: H. Bergmann, Tel. 0 60 21/ 2 48 46 + 65 88.

Craig Harris stellte kürzlich seine neue Gruppe im Jazztrack in New York vor. Mit dem Posaunisten spielten der Trompeter Baikida Carroll, der Tubist Bob Stewart, der Klarinettist Don Byron und der Schlagzeuger Ronald Shannon Jackson. Der Abend stand unter dem Motto „Tailgaters' tales“ und präsentierte vor allem Kompositionen von Harris.

Sonny Rollins ist in Ausschnitten vom Konzert, das am 19. Juli 85 im Museum of Modern Art's Sculpture Garden in New York stattfand, auf der Milestone Platte „The Solo Album“ zu hören. Es war der erste Solo-Abend des Tenorsaxophonisten, der dabei vor allem Standards und Evergreens wie „Frankie and Johnny“, „To a wild rose“, „Autumn nocturne“ oder „Little girl blue“ blies.

Lennie Tristano Continuity - unter diesem Titel erschien eine Platte bei Jazz Records, die Aufnahmen des Pianisten im Half Note in New York bringt. Ausschnitte aus Tristanos Auftritten im Oktober 1958 mit Warne Marsh, Henry Grimes und Paul Motian sowie mit Marsh, Lee Konitz, Sonny Dallas, Nick Stabulas im Juni 1964 sind darauf enthalten. Kontakt: New Music Distribution Service, 500 Broadway, New York, N. Y. 10012, USA.

Al Jarreau wird die Hauptrolle in der „Nat King Cole Story“ übernehmen. Der Film soll im nächsten Sommer von Nat King Coles Sohn Kelly Cole und Jarreaus Manager Patrick Rains produziert werden. **Johnny Bastable** kam am 5. Dezember 1985 bei einem Verkehrsunfall in London ums Leben. Der im New Orleans Stil musizierende Banjospieler war 56 Jahre alt. Er begann seine Karriere mit eigener Gruppe, der Johnny Bastable's Chosen Seven mit Acker Bilk, arbeitete von 1955-1971 bei Ken Colyer, reiste im Oktober 1978 mit den Male Murphy's Storyville Stompers nach Deutschland. Am 8. Januar fand im „100 Club“ in London zu Ehren von Bastable eine Session statt, bei der einige seiner ehemaligen Partner spielten.

Soesja Citroen wird auch in Zukunft mit dem Saxophonisten Fred Leeflang, dem Pianisten Albert Sarka, dem Bassisten Jan Voogd und dem Schlagzeuger Martin van Duynhoven arbeiten. Die holländische Vokalistin singt sowohl Standards als auch Stücke von Thelonious Monk, Horace Silver und Randy Weston, zu denen sie die Texte selbst schrieb. Kontakt: C. de Wit, Ronsseweg 339, N-2803 ZDGouda, Tel. 33 16 77.

Dave Pike ist nach 12jähriger Abwesenheit wieder nach Europa zurückgekehrt. Der Vibraphonist hatte sich 1973 nach Auflösung seiner Band mit Volker Kriegel in Los Angeles niedergelassen und hatte dort vor allem in Big Bands, Clubs und in Studios gearbeitet. Kontakt: Dave Pike, Toots Jazz Club, Nieuwstraat 22-24, B-9620 Zottegem.

Klaus Weiss, der ursprünglich mit dem Tenorsaxophonisten Eddie „Lockjaw“ Davis im Februar auf Tournee gehen wollte, konnte jetzt als Ersatz Clifford Jordan gewinnen. Davis mußte die Gastpielreise absagen, da er wieder ins Krankenhaus eingeliefert wurde. Neben Jordan sind die Partner des Schlagzeugers der Pianist Horace Parian und der Bassist Isla Ekinberg.

Jazz News

New Presentation ging beim 4. Wettbewerb für Newcomers, der von der Internationalen Jazz Föderation im Rahmen der Leverkusener Jazztage durchgeführt wurde, als Siegerband hervor, insgesamt nahmen an der European Jazz Competition for Newcomers 105 Gruppen aus 18 europäischen Ländern teil. New Presentation, die polnische Gruppe, besteht seit 1983, ihre Mitglieder sind zwischen 22 und 24 Jahre alt und studieren an den Musikakademien in Katowice bzw. Warschau. Das Quartett besteht aus Robert Majewski, Trompete, Wojciech Niedziela, Piano, Jacek Niedziela, Bass, und Jerzey Geod, Schlagzeug. Neben dem 1. Preis, der mit 5000,- DM dotiert war, gab es erstmals 1985 einen Solistenpreis in Höhe von 1000,- DM. Er fiel an den Gitarristen Norbert Scholly von der deutschen Rock-Jazz-Gruppe Shaft. In das Finale kamen auch folgende Formationen: Fredrik Noren Quartett, Schweden, Modolin Band, Israel, Wütrio, Westdeutschland, Shaft, Westdeutschland, Alfredo Ponissi Quartett, Italien. Als Jury fungierten Charles Alexander, Dr. Lubomier Doruzka, Adam Baruch, Jon Eardly, Günther Huesmann und Werner Wunderlich.

Benny Goodman stellte kürzlich für eine Benefiz-Veranstaltung an der Yale Universität eine Big Band zusammen. Der Reingewinn des Konzertes floß dem dortigen Music Scholarship Fund zu.

Orjinal nennen die Saxophonisten und Klarinetten Armin Tretter und Wollie Kaiser, die Bassistin Ulla Oster und der Schlagzeuger Fritz Wittek ihr neugegründetes Quartett, das zeitgenössische Improvisationsmusik spielt. Die Kompositionen von Orjinal stammen fast ausschließlich aus der Feder von Ulla Oster. Kontakt: Jazz Haus Musik, Mozartstr. 60, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/23 20 51.

KJAZ, der ausschließlich dem Jazz gewidmete Rundfunksender in San Francisco, kann sein 25jähriges Bestehen feiern. Ron Cowan, der den Sender 1980 übernahm, bestätigte, daß sich die Hörerzahl inzwischen verdoppelt habe.

Wittek-Kaiser-Manderscheid werden Anfang Februar eine Studio-Produktion für den WDR mit dem griechischen Gitarristen Wasilios Nikitakis machen.

Das **Vienna Art Orchestra** bietet für die Konzertsaison 86/87 folgende Formation an: The Patt Brothers mit Linda Sharrock und Wolfgang Puschnig (2. 3.-20. 3.), Lauren Newton's Choice, Part of Art mit Herbert Joos und Wolfgang Puschnig (Herbst 86), Ernst Jandl - Lauren Newton, Woody Schabata & Group (1.-15.10.), Timeless mit Harry Sokal (12.-22. 6.). Das Vienna Art Orchestra reist vom 1.-25. Juli. Kontakt: Vienna Art Orchestra, c/o Margit Niederhuber & Mathias Rüegg, Graf-Starhemberg-Gasse 20/5, A-1040 Wien, Telefon 6 55 91 22.

Imre Köszegi wird Anfang März mit einer neu formierten Gruppe auf Tournee gehen. Mit dem ungarischen Schlagzeuger werden reisen: der Gitarrist Dietsch Bader und der Bassist Peter Cischek. Köszegi wird auch als Mitglied des Super-Trios Budapest, das noch aus dem Pianisten George Vukan und dem Bassisten Balasz Berkesz besteht, demnächst auf Deutschlandgastspielreise sein. Kontakt: Dieter Bader, Wasserweg 21, 8200 Rosenheim, Tel. 0 80 31 / 8 78 41.

Maxine Howard verlegte ihren Wohnsitz von San Francisco jetzt in die Frankfurter Gegend. Die Sängerin, die als die „Queen of Bay Area Blues“ gefeiert wurde, legte unter dem Titel „Love me now/Free Spirit Blues“ bereits eine vielbeachtete Single bei Fantasy vor. Kontakt: d & p musicservice, Klaus Meyer, Meteorstraße 11, 2200 Elmshorn, Tel. 0 41 21 / 615 32.

Die **Werkstatt** in Essen wird 1986 eine regelmäßige Jazzkonzertreihe durchführen. Jazzgruppen bzw. -musiker wenden sich an: Die Werkstatt e. V., Antonienallee 25, 4300 Essen 14, Tel. 02 01 / 5216 82.

For Bird - with love, das Jazz-Ballett des Alvin Ailey American Dance Theater wurde Anfang Dezember in New York uraufgeführt. Gary DeLoatch hatte die Rolle des Saxophonisten übernommen, dessen verschiedene Lebensstationen nachgezeichnet wurden. So besteht das Ballett u. a. aus einer Gospel Session in Parkers Heimatstadt Kansas City, einer Szene auf der 52nd Street in New York und Parkers Verhaftung wegen Rauschgiftbesitzes. Coleride Taylor-Perkinson sorgte für die Musik, die Stücke von Parker, Gillespie, Count Basie und Jerome Kern enthält. Zudem wurde ein Interview mit Parker im Originalton eingebettet.

Mike Westbrook wird in diesem Jahr mit verschiedenen Besetzungen auf Tournee gehen. Im Trio präsentiert er von Mai bis September „A Little Westbrook Music“, vor allem für Festival-Auftritte ist das Musiktheater Westbrook-Rosini gedacht und ab Juli stellt der englische Pianist, Komponist und Bandleader „On Duke's Birthday“ vor. Westbrook hat zudem mit dem Extemporary Dance Theatre unter dem Titel „Pier rides“ ein Projekt erarbeitet, das von Februar bis Mai in England zu sehen und zu hören ist, anschließend bei Festivals aufgeführt werden soll. Neben den Dance Theatre Mitwirkenden arbeiten daran Kate und Mike Westbrook, der Saxophonist Peter Whyman und der Gitarrist Brian Godding. Kontakt: Laurence Aston, P. O. Box 156, London SW 139 RW, Tel. 1-7 48-84 89.

Stan Getz ist derzeit artist in residence an der Stanford Universität. Der Saxophonist gibt dort master classes und hilft eine Jazzabteilung am Music Department aufbauen.

Maxine Sullivan stellte sich kürzlich mit einem Quintett um den Tenorsaxophonisten Scott Hamilton im „Fat Tuesday's“ in New York vor. Sie trat dann auch in „The Jazz Nativity“ in der St. Peter's Church in New York auf.

Independent Label Group nennt Winfried Merkle seine Firma, die Musicassettes und Platten verlegt. Zu den Jazzlabels zählen Nina Records, Ornament, Vollton, Sandra, Demon, MISP, DIW, Dragon, Sovisa, Marter, Joker, Giants of Jazz und Lotus. Der Vertrieb erfolgt über die Tonträger Service Vertriebs GmbH, Daimlerstr. 11, 6054 Rodgau 6.

Alexander McCabe leitet seit vier Jahren mit dem Pianisten Jeremy Berlin, dem Bassisten Walter Wallace und dem Schlagzeuger Ralph Rosen ein Quartett in New York City. Die Gruppe des Saxophonisten legte unter dem Titel „On the trail“ eine Platte vor und arbeitete u. a. mit George Coleman, Ricky Ford, Bill Barron, Bob Mintzer, Clifford Jordan und Ed Blackwell. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 61 / 1 84 08.

James Newton hat auf Blue Note unter dem Titel „The African Flower“ Musik von Duke Ellington und Billy Strayhorn vorgelegt.

Circuit, die Gruppe um den Frankfurter Bassisten Michael Harmsen und den Wiesbadener Schlagzeuger Hermann Kock ist noch bis zum 9. Februar im Rhein-Main-Gebiet unterwegs. Die Band arbeitete mit den Gitarristen Peter O'Mara bzw. Michael Sagmeister, als Gast. Kontakt: Musik Agentur V. I. B., Rödelheimer Landstraße 116, 6000 Frankfurt 90, Tel. 0 69 / 70 81 72.

Francois **Jeanneau** tritt am 3. Februar die Stelle als Leiter des Nationalen Jazzorchesters Frankreich an. Die 19-Mann-Band wird vom Französischen Kultusministerium subventioniert.



Vom 12. Februar bis 20. März im Auftrag des Goethe-Institutes auf ausgedehnter Westafrika-Tournee: **Kölner Saxophon Mafia**
Foto: Manfred Rinderspacher

Die **Kölner Saxophon Mafia** wird vom 12. Februar bis 20. März im Auftrag des Goethe Institutes eine ausgedehnte Westafrika-Tournee unternehmen. Das Saxophon Ensemble, das aus Armin Tretter, Gerhard Veeck, Joachim Ullrich, Michael Riessler, Norbert Stein und Wollie Kaiser besteht, wird in Togo, Nigeria, Kamerun, Zaire und Ghana sowie im Senegal und an der Elfenbeinküste Konzerte geben und Workshops durchführen. Kontakt: Jazz Haus Musik, Mozartstr. 60, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/23 20 51.

Die **Stormy Monday Bluesband** unternimmt im August dieses Jahres mit Louisiana Red eine dreiwöchige Gastspielreise durch Spanien. Nachdem die Gruppe in den vergangenen Jahren in erster Linie im nordspanischen Raum unterwegs gewesen war, finden diesmal auch Konzerte im südlichen Teil des Landes statt. Für die Monate Juni und Juli '86 kann die Band noch für Festivals im deutschen Raum gebucht werden. Kontakt: Concert-Büro Bredeney, Hohe Buchen 15, 4300 Essen 1, Tel. 02 01/41 39 01.

Terence Blanchard wird demnächst für Columbia eine Platte aufnehmen. Der Trompeter, der Nachfolger von Wynton Marsalis bei Art Blakey's Jazz Messengers war, trug wesentlich dazu bei, daß die Platte „New York Scene“ der Messengers mit einem „Grammy“ ausgezeichnet wurde.

F, Kölner Frauenband, wird Ende März die Aufnahmen für ihre erste Platte in Co-Produktion mit dem WDR fertiggestellt haben. Das Album wird auf Jazz Haus Musik voraussichtlich im Mai erscheinen.

Bob Long and his Califomian Band ist von Ende Juli bis Anfang Oktober 86 in Europa auf Tournee, um seine neue Schallplatte vorzustellen. Mit dem amerikanischen Sänger, Blues-, Boogie- und Jazzpianisten reisen der Saxophonist Bob Mathies, der Bassist Glenn Goodwin und der Schlagzeuger Bentley „Bo“ Wade. Die Tour wird durch Dänemark, Holland, Belgien, Österreich, BRD, DDR und Polen führen. Kontakt: East West Promotion, Gosewischs Garten 13.3012 Langenhagen 4.

Viola Kramer, Keyboarders und Pianistin, erarbeitet im Auftrag der KHG Aachen eine Chorinstallation, die im August in Aachen uraufgeführt wird. Danach wird sie sich vermehrt Soloprojekten zuwenden und eine Solo-Platte einspielen. Kontakt: Viola Kramer, Kronprinzenstr. 5, 5100 Aachen, Tel. 02 41/31 10 04.

Peter O'Mara, der australische, zur Zeit in München wohnende Gitarrist, trat im Januar beim Festival of Sydney auf. Im Anschluß daran gab O'Mara noch einige Konzerte in Perth und in Melbourne. Zudem nahm der Gitarrist auch eine Platte auf. Kontakt: Peter O'Mara, Homerstr. 5, 8000 München 19, Tel. 0 89/15 22 94.

Double-X-Project wird im März und April wieder auf Tournee gehen. Unter anderem werden sie auf dem 1. Frauenmusikfestival in München zu hören sein. Ende Februar erscheint die neue Schallplatte der Gruppe bei amf-records. Kontakt: Viola Kramer, Kronprinzenstr. 5, 5100 Aachen, Tel. 02 41/31 10 04.

Götz Tangerding beginnt am 5. Februar mit einem Kurs im Lydisch Chromatischen Konzept von George Russell an der Triangel-Schule in München. Zum Abschluß im Juni wird George Russell persönlich erwartet. Der Pianist und Komponist hat zusammen mit dem Schlagzeuger Rudolf Roth jetzt auf eigenem Label Bhakti Records eine Doppel-LP des Nasrudins Orchestra vorgelegt. Kontakt: Götz Tangerding, Bhakti Records, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/8 11 72 61.

Hans Koller wird am 12. Februar 65 Jahre alt, gleichzeitig feiert der Wiener Saxophonist, Komponist und Maler sein fünfzigjähriges Berufsjubiläum als Jazzmusiker. Die Stadt Wien wird diese beiden Ereignisse zum Anlaß für Ehrungen nehmen. Als erster Jazzmusiker wird Hans Koller an seinem Geburtstag im Wappensaal des Wiener Rathauses eine hohe Auszeichnung der österreichischen Bundeshauptstadt aus den Händen des Bürgermeisters entgegennehmen. In der ersten Oktoberhälfte 1986 wird die Stadt Wien eine Ausstellung mit Kollers neuesten abstrakten Bildern organisieren. Zur selben Zeit wird im Audi-Max der TU auch ein Jazzworkshop stattfinden, der ebenfalls mit Finanzhilfe des Kulturamtes der Wiener Stadtverwaltung ermöglicht werden wird. Als Mitwirkende bei diesem Workshop sind Jazzmusiker vorgesehen, die in der Vergangenheit und auch gegenwärtig mit der Musikerlaufbahn Kollers verbunden waren: Albert Mangelsdorff, Attila Zoller, die Saxophonisten Bernd Konrad und Wolfgang Puschnig, der Pianist Paul Schwarz, der Bassist Jürgen Wuchner, der Schlagzeuger Janusz Stefanski und möglicherweise Warne Marsh. Die Organisation des Workshops liegt in den Händen von Klaus Schulz, Neustiftgasse 103, A-1070 Wien, Tel. 9 37 95 24.

Jugend-Jazzförderpreis in Celle vergeben

Am 30. November 1985 wurden von der Jazz-Initiative Celle e. V. anläßlich eines Bandwettbewerbes zum 3. Mal die Jazzförderpreise für jugendliche Jazzler bis 26 Jahre vergeben. Die Jury unter der Leitung von Otto Wolters (UDJ) verteilte die Preissumme von insgesamt DM 5000 an folgende Bands bzw. Solisten: Boplicity, Braunschweig, Blechschaden, Lüneburg, Gladstone Gunder, Brake/Weser, Hölty-Jazz AG + Pariahs Funktion, Celle; sowie die Solisten Henning Dathe (g) und Ingo Senst (b), Braunschweig, Mi-

chael Hanne(dm) und Heike Busche (b), Hannover, Torsten Müller (dm) und Uwe Möhring (perc), Brake/Weser, und Thorsten Kamps (sax), Lüneburg. An diesem Wettbewerb waren acht Bands mit insgesamt 88 Musikern aus ganz Niedersachsen beteiligt, die von 21 Bandbewerbungen ausgesucht worden waren. Der Förderpreis soll auch im Dezember 1986 mit Unterstützung von Stadt und Landkreis Celle wieder aufgelegt werden. Info: Jürgen Wippich, Jeversener Weg 25, 3109 Wieckenberg, Tel. 0 51 46/17 55.

The Quartet mit Tony Oxley, Ali Haurand, Gerd Dudek und Rob van den Broeck gastiert im April in Großbritannien sowie Ende Mai mit Enrico Rava in Dänemark und Norwegen. Eine neue Schallplatte von The Quartet erscheint im April. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

ARTFUL?, das Jazztrio aus dem norddeutschen Raum spielt jetzt in der Besetzung: Peter Wulff, Gitarren und elektrische Mandoline, Dago Gerdes, Kontra- und E-Baß, und Lud Brönneke, Schlagzeug, Perkussion und Synthesizer. Kontakt: Peter Wulff, Kappellenstr. 9, 3000 Hannover 61, Tel. 05 11 / 55 81 81.



Fünfzigjähriges Berufsjubiläum: Hans Koller

Foto: Manfred Rinderspacher

Milan Svoboda ist der Leiter der neuen CS + PL Big-Band, die sich aus tschechischen und polnischen Jazzmusikern zusammensetzt. Nach 4 Konzerten in der Tschechoslowakei und in Polen hat die CS + PL Big-Band im Oktober 1985 in Prag eine Schallplatte mit Kompositionen von Milan Svoboda, Karel Ruzicka, Jan Wroblewski und Jarek Smietana aufgenommen. Mitglieder der Big Band sind die Tschechen Jiri Stivin, Michal Gera, Petr Fleischer, Svatopluk Kosvanec, Karel Ruzicka, Alexej Charvat sowie die Polen Zbigniew Namyslowski, Tomasz Szukalski, Jan „Ptaszyn“ Wroblewski, Adam Kawonczyk, Hanryk Majewski, Jaroslaw Sietana und Jacek Pelc. Die LP wird dieses Jahr von der tschechischen Plattenfirma Supraphon und unter Lizenz von der polnischen Plattenfirma Pol Jazz veröffentlicht. Die CS + PL Big-Band plant für Juni/Juli 1986 ihre Tournee durch Westeuropa. Kontakt: Petr Pylypov, Postfach 714, 111 21 Praha 1, CSSR, Tel. 00 42/2/25 5410.

Die **Matt Walsh Blues Band** des irischen Mundharmonikaspielers und Sängers Matt Walsh hat ihre erste Schallplatte unter dem Titel „Nightflight“ (ETA 4005) herausgebracht. Zusammen mit Erhard Hirt, Gitarre, Peter Löwner, Baß, und Uli Dünnewald, Schlagzeug, stellt Matt Walsh sein neues Programm in den nächsten Monaten auf einer ausgedehnten Tour vor. Kontakt: Hartmut Nagel-Diekmann, Gorch-Fock-Str. 18, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 59 70.

Wolfgang Engstfeld ist mit seinem international besetzten Quartett vom 14. April bis 4. Mai 1986 in Frankreich, Belgien und Deutschland unterwegs. Mit dem Saxophonisten spielen der Pianist Michel Herr, der Bassist Ricardo del Fra und der Schlagzeuger Leroy Lowe. Das Quartett wird bei dieser Gelegenheit seine dritte LP für Nabel-Records einspielen. Kontakt: Wolfgang Engstfeld, Luegallee 11, 4000 Düsseldorf 11, Tel. 02 11 / 57 52 28.

Charlie Mariano geht mit den beiden Perkussionisten Nana Vasconcelos und Trilok Gurtu sowie dem Pianisten Rainer Brüninghaus auf eine ausgedehnte Gastspielreise durch Europa. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

Torsten de Winkel ist nach längerem USA-Aufenthalt im Februar und März im Rahmen der „Masterstouch-Tour '86“ auch in Deutschland unterwegs. Diese Tournee schließt einen Auftritt auf dem 20. Deutschen Jazz Festival in Frankfurt ein. Der zwanzigjährige Gitarrist und Multiinstrumentalist spielt mit dem Saxophonisten Ernie Watts, dem Keyboarder Tom Coster, dem Bassisten Kai Eckhardt-Karpeh sowie dem Schlagzeuger Steve Smith. Nach einer Gastdozententätigkeit am Berklee College wird Torsten de Winkel seine zweite LP unter eigenem Namen einspielen.

Jazz News

Lou Blackburn gründete mit dem amerikanischen Posaunisten Gerry Tillits eine Zwei-Posaunen-Gruppe, die vom 10.-26. Januar in Spanien Konzerte gab. Im Februar ist Lou Blackburn wieder mit seinem International Quartet unterwegs. Kontakt: Mary Walker, Teterower Str. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

Norman Simmons trat Ende 1985 wieder in New York mit dem Bassisten Red Mitchell auf. Er gehört zu den Musikern, von denen man nichts hört, weil sie ständig unterwegs sind. So war der vielbeschäftigte Pianist mit Joe Williams auf Konzertreise, spielte als Solist in Kanada, Japan, Europa, unterrichtete an vielen Universitäten und hat auch für 1986 wieder ein volles Programm.

Krzysztof Scieranski und **Wolfgang Thierfeldt** sind als Baß-Schlagzeug-Duo von 20. Februar bis 20. März auf Tournee. Kontakt: Reinhard Müller, Leibnizstr. 75, 1000 Berlin 12, Tel. 0 30/313 95 03 + 313 4415.

Woody Herman, Buddy Rich und Lionel Hampton stellten sich im Dezember mit ihren Orchestern beim alljährlichen Big Band Festival im New Yorker Blue Note vor.

Toshinori Kondo wird im Mai und Juni mit seiner Band IMA nach Europa kommen. Der japanische Trompeter, der bereits bei Jaro die Platte „Taihen“ vorlegte, wird im April eine weitere LP unter dem Titel „Metal position“ veröffentlichen.

Monty Alexander stellte sich kürzlich im New Yorker „Carlos“ mit einem Quartet vor, zu dem der Steel Drummer Othello Molineaux, sowie die Brüder Moffett, der 18jährige Bassist Charnett und der 24jährige Schlagzeuger Coradyl gehörten.

Twilight Jazz nennen George T. und Bill Simon die Veranstaltungen mit ihrer Combo im „Jimmy Walker's“ auf der 55. Straße East in New York, zu denen immer wieder altbekannte Jazzgrößen zum Jammen kommen. So Sy Oliver, Mel Torme, Marian und Jimmy McPartland.

Sharp Wood Percussion nennt sich das holländische Duo des Schlagzeugers und Percussionisten Michael Baird und des Conga- und Timbaleesspieler Broer Boggaart. Das Duo trat in Jazzclubs auf, machte Aufnahmen für das von Pierre Courbois zusammengestellte VPRO-Radio-Programm „De Laatste Beweging“ und nahm vor kurzem seine erste Platte auf. Kontakt: Stichting Sharp Wood Productions, Zilverstraat 9, N-3511VB Utrecht, Tel. 30-31 83 39/34 0415.

Fredi Albert! wird zusammen mit Oruc Güvenc ein Seminar vom 6.-9. Februar in Zürich geben und auch ein Konzert bestreiten. Kürzlich wurde Alberti in Istanbul für seine Aktivitäten auf dem Gebiet der Weltmusik ausgezeichnet. Kontakt: Narango Ueberwasser, Steinlettenhof, CH-5268 Eiken, Tel. 61 36 76.

Jazzworkshops des SOBI in Bielefeld

Das Sozialpädagogische Bildungswerk e. V. veranstaltet im Haus Einschlingen in Bielefeld-Quelle folgende Jazzworkshops: Für Gitarre und Saxophon vom 18.-20. April, für Teilnehmer, die Noten lesen können, Dozenten: Stefan Schulz und Gernot Borrek. DM 90 - inkl. Unterkunft und Verpflegung; für Percussion und Baß, für Fortgeschrittene, Instrumental-

Peggy Lee, 65, die in New Orleans einen Herzkollaps erlitt, im von Jazzmusikern viel gerühmten Touro Krankenhaus just an jenem Tag, an dem sie im Weißen Haus auftreten sollte, operiert wurde und später Komplikationen durchstand, will ihre Karriere bald fortsetzen.

College Campuses präsentieren derzeit wieder verstärkt Musiker und Entertainer. So stellte sich am 11. Januar Al Hirt am Queens College vor, Mel Torme wird dort am 2. März singen.

Frank Gilroy, der einst als Jazztrompeter groß zu werden hoffte, hat dieses Ziel zwar nicht erreicht, dafür nun aber einen Jazz-Film gedreht, der „The Gig“ heißt und von einigen Geschäftsleuten handelt, die eine Dixieland Band gegründet haben, sich damit einen Traum erfüllten, aber auch Lehrgeld zahlen mußten. Warren Vache hat die Rolle des Trompeters in dem Film übernommen. Für seinen Film „The subject was roses“ hatte Gilroy den Pulitzer-Preis gewonnen.

Mulgrew Miller, der bereits mit Betty Carter, Woody Shaw, Art Blakey, Johnny Griffin und Mercer Ellington gespielt hat und als der bemerkenswerteste junge amerikanische Jazz-Pianist gilt, hat sein erstes Soloalbum veröffentlicht, das ihn als Musiker ganz eigenen Stils ausweist.

Die **Jazzfreunde Bernkastei** haben sich Ende 1985 zusammengefunden, um die Förderung und Verbreitung des Jazz in dem Gebiet an der Mosel, zwischen Trier und Koblenz, zu betreiben. Mindestens zwei Konzerte, jeweils an Freitagen, sollen pro Monat im „Kurfürsten“ durchgeführt werden. Überwiegend soll bei Jazz im Kurfürsten Swing und Bebop vorgestellt werden. Kontakt: Uli Bahm, Moseluferallee 6 a, 5551 Bernkastel-Wehlen, Tel. 0 65 31/30 19 oder 81 17.

Seminare für Jazzharmonielehre in Biberach

Vom 7.-9. März sowie vom 4.-6. April werden in Biberach/Riß unter der Leitung von Frank Sikora zwei Seminare für Jazzharmonielehre (Funktionsharmonik, Kompositionsanalysen etc.), Gehörbildung und Improvisationstechniken durchgeführt. Angesprochen sind Musiker aller Instrumentengattungen und Stilrichtungen (mit oder ohne Improvisationserfahrung) sowie Musiklehrer. Die Teilnahme-

gebühr beträgt jeweils DM 120,- (Ermäßigung für Auszubildende). Vom 23.-25. Mai schließt sich ein Seminar für **Jazzarrangeure** an (die verschiedenen Instrumente und ihre klanglichen und technischen Besonderheiten, der Aufbau eines Arrangements, Voicingtechniken, Melodieharmonisierung und Reharmonisationstechniken angewandt auf unterschiedliche Besetzungen; Quintett bis Big Band). Voraussetzung für diesen Kurs ist

Das **Jazzpodium Niedersachsen**, das bundesweit beachtete Modell zur Förderung des zeitgenössischen Jazz, wird 1986 fortgesetzt. Im Erprobungsjahr 1985 konnten mit Förderung des Landes aus den Sondermitteln zum „Europäischen Jahr der Musik“ 13 Jazzgruppen zu garantierten Festgagen bei 32 Konzerten in 12 Städten Niedersachsens auftreten. Für 1986 sind nach der erfolgreichen Modellphase unter der Trägerschaft des Landesmusikrates wiederum Landesmittel in Aussicht gestellt, so daß eine Fortsetzung als gesichert gelten kann. Bei der nun zuständigen Landesarbeitsgemeinschaft Jazz, c/o Manfred Sauga, Brabeckstraße 106c, 3000 Hannover 72, können Jazzmusiker aus Niedersachsen Bewerbungsunterlagen für die diesjährige Auswahl anfordern.

Peter Kowald, der Wuppertaler Bassist, plant eine Solo-Tournee. Kontakt: Peter Kowald, Luisenstr. 116, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/31 34 34.

Meinhard Puhl, Mitglied im Leitungsteam des Landesjugendjazzorchesters NRW, veröffentlichte zwei neue Combo-Arrangements mit alternativer Bläserbesetzung. Es sind dies ein Rock-Jazz-Titel „Fun“ und eine Ballade „A warm summernight“. Die Publikationen eignen sich für den Unterricht im Jazzensemblespiel, da sie mit ausführlichen Anleitungen versehen sind. Die Stücke sind auch auf einer LP erhältlich. Kontakt: Verlag Wolf Jeske Music, Viktoriastraße 5, Postfach 20 02 74, 5300 Bonn 2, Tel. 02 28/35 66 19.

Christy Doran, der in der Schweiz lebende, aus Irland stammende Gitarrist nimmt Ende Februar, Anfang März im Esslinger Synton-Studio seine neue Solo-LP auf. Doran legte bereits im März 1985 auf Synton die Solo-LP „Harsh romantics“ vor.

Podium Jam Session

Thema: **Gespräch mit Joe Zawinul (JP186)**

Was Zawinul da zum besten gibt, kann man kaum so stehen lassen. Zawinul wurde auf allen Festivals des letzten Sommers sowohl vom Publikum als auch von der Presse abgelehnt. In Den Haag verließen die Zuhörer sehr bald sein miserables Konzert. Eine Panne gab es also nicht nur in Wien, wie er weismachen will. Aber Herr Zawinul meint, erspiele besser als Miles. Da muß er wohl zu den arroganten, unverständenen Künstlern gehören, die das Publikum für „doof“ halten. Denn das geht doch wohl zu Miles. Oder? Auch seine Begeisterung für Weather Report (wobei man erstaunt hört, daß Wayne Shorter keineswegs ein Co-Leader war, wie man immer annahm, sondern nurZawinuls Sideman) sollte man nicht ungeprüft hinnehmen. Schließlich waren keineswegs alle Platten dieser Gruppe Meisterwerke.

Immerhin können wir als Leser erfreut zur Kenntnis nehmen, daß Herr Zawinul wenigstens Cannonball Adderley schätzte. Allerdings betont er, daß die Gruppe erst dann Geld verdiente, als er Zawinul - geschrieben hat. Die Adderley-Gruppe war sicher eine begeisternde Formation, aber daß sie moderner spielte als „Miles und diese ganze Avantgardisten“ ist doch wohl ein Witz ...

Helmut Schwanen, Düsseldorf

Thema: **Nachbemerkungen zur Schallplattenbesprechung „The Quartet/Relation“ (JP 12/85)**

Zu meiner Besprechung „The Quartet/Relation“ bekam ich eine Zuschrift aus Holland, aus der ich einige Sätze zitieren darf: „Der schreckliche Sound ist darauf zurückzuführen, daß man beim Schneiden einen Equalizer benutzte und die hohen Töne auf Maximum eindrehte. Alle mittleren Töne wurden weggenommen und nur die ganz tiefen eingelassen. Resultat ist eine schrecklich scharfe und unklare, total aus der Balance gebrachte Schallplatte, ein Ergebnis, das dem im Studio entstandenen Digitalmastertonband in keiner Weise entspricht.“ Der Fairness gehorchend muß man zugeben, daß auf dem weiteren Weg nach der Studioaufnahme sehr viele Pannen passieren können, die der Toningenieur nicht zu verantworten hat.

Ulfert Goeman, Darmstadt

die Teilnahme an einem der vorausgegangenen Hannonielehreseminare oder weitreichende Kenntnisse der Funktionsharmonik. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 150,- (Ermäßigung für Auszubildende). Kontakt: Frank Sikora, Weingartenbergstr. 19, 7950 Biberach/Riß, Tel. 0 73 51/7 20 18.

Schallplattenbesprechungen

Count Basie

Live In Japan '78: The Heat's On - Freckle Face - Ja-Da - Things Ain't What They Used To Be - A Bit Of This And A Bit Of That - All Of Me - Shiny Stockings - Left Hand Funk - John The III - Basie - Black Velvet - Jumpin' At The Woodside
Waymon Reed, Pete Minger, Sonny Cohn, Norman Smith tp, Mel Wanzo, Bill Hughes, Dennis Wilson, Alonzo Wesley Jr. tb, Bobby Plater, Danny Turner as, Kenny Hing ts, Eric Dixon ts, fl, Charlie Fowikes bs, Count Basie p, Freddie Green g, John Clayton b, Butch Miles dm
Aufg.: 21. Mai 1978, Shimin Kaikan, Japan
Pablo Live 2308-246/Bernhard Mikulski

„Plink... plink... plink...“, nur zwei, drei Töne vom Piano und der Jazzfreund wußte: typisch Count Basie! Als Basie im Frühjahr 1984 für immer die Bühne des Jazz und der Welt verließ, spürten nicht wenige, daß mit ihm eine Institution des Jazz aufgehört hatte zu existieren. Über ein halbes Jahrhundert war der Count ein Markenzeichen für zeitlos swingenden Mainstream-Jazz, und mit seinen Combos und vor allem Big Bands setzte er allgemeingültige Maßstäbe. Doch auch nach Basies Tod lebt seine Musik weiter, vielleicht weniger in dem Orchester, das seinen Namen trägt, als vielmehr durch die unzähligen Schallplattenaufnahmen, die er im Laufe seiner langen und einmaligen Karriere gemacht hat, und die für viele Vorbild sind. Vorbildlich auch das jetzt veröffentlichte Konzert während einer Japan-Tournee am 21. Mai 1978 in Hamamtsu City. Dort zeigte Basie einmal mehr eindrucksvoll, was es heißt, eine Band swingen zu lassen. Forciert von einer Rhythmusgruppe, die das Gütesiegel „All American Rhythm Section“ verdient, spielt das Orchester so, wie man es eben von einer Basie-Band erwarten darf: mit zwanglosem Swing, der elektrisierend die Fußspitzen der Zuhörer zum Wippen verleitet (wer kann da schon ruhig sitzen??), saft- und kraftvoll arrangierten Bläasersätzen und Riffs in bestem Kansas City Jump, in die kurze aber prägnante Soli eingebaut sind. Die Auswahl der Stücke reicht von Evergreens wie „Shiny stockings“ und „Jumpin' at the Woodside“ bis zu moderneren Stücken wie „Ja-Da“ oder „Freckle face“. Und der Chef selbst gibt seinen spannungsvoll knisternden Klavierstil zum besten. Unnachahmlich, wie er bei „A bit of this and a bit of that“, meist nur von der Rhythmusgruppe begleitet, mit wenigen punktuell gesetzten Noten Swing spürbar werden und dabei seine Ziehväter, etwa Fats Waller, grüßen läßt. Von den anderen Solisten sind besonders Eric Dixon mit seinem hübschen Rötensolo bei „Ja-Da“ und Bobby Plater mit seiner geschmackvollen Version von „Black velvet“ zu erwähnen. Nicht zu vergessen der vorzügliche Bassist John Clayton, der bei „John the III“ sicheres Rhythmusgefühl mit flüssigem Spiel verbindet und auch seine Beziehungen zur Klassik nicht leugnet, wenn er kurz Dvoraks „Humoreske“ anklingen läßt, ein Gag allerdings, den er ähnlich auf einer später produzierten LP mit dem Monty Alexander Trio verwendet hat. Die, wie vom japanischen Aufnahme-techniker nicht anders zu erwarten, perfekte Aufnahmequalität trägt ein übriges dazu bei, dieses Album zu einem Ohrenschmaus zu machen.

Andreas Geyer

Carlos Benavent

Peaches With Salt: Here We Are! - South African Tour - Spring Bailad - Peaches With Salt - Clarinets + Mandolines - Devotion - Unforgettable Girl Jorge Pardo sax, fl, Jaume Cortadellas

fl, Joan Albert Amargós keyb, cl, Max Sund g, Carlos Benavent b, mandoline, Salvador Font dm, Rubem Dantas perc, Kitflus Mas e-p, moog, clavinet
Aufg.: Barcelona, Spanien
Frog Records, Frankfurt 85006/Efa 6455

Carlos Benavent ist in Spanien als Elektrobassist genauso bekannt wie der amerikanische Bassist Jaco Pastorius in der Jazzwelt vielleicht vor einigen Jahren, als er bei Weather Report mitspielte oder auf den Berliner Jazztagen Jazzinteressenten in seinen Bann schlug. Das Instrument selbst und sein technisches Potential verhindern andererseits eine noch weitergehende Profilierung, da es für meine Begriffe im Gegensatz zum akustischen Baß einen individuellen Ausdruck nicht gerade fördert.
Der Schwerpunkt bei Elektrobassisten liegt eigentlich immer auf Electric Jazz- und Jazzrocksymbolen, so auch bei Carlos Benavent, dem einen oder anderen bekannt als Mitglied älterer und neuerer Chick-Corea-Formationen wie auf „Touchstone“ (1982) oder „Again and Again“ (1983) oder als Teil der Rhythmusgruppe in Paco de Lucias Sextett, hier mit deutlichen Flamenco-bezügen. Der jetzt 31-jährige Benavent ist seit 10 Jahren in diversen Avantgardebands in Barcelona und Madrid tätig wie z. B. in „Musica Urbana“, mit der er in Spanien bekannt wurde, oder auch in Studiogruppen mit dem Gitarristen Max Sune, mit Santi Alisa, Kitflus Mas, Tito Duarte, J. A. Amargós u. a. Aus dem Jahre 1983 stammt seine gegenwärtige Formation, mit dem exzellenten Tenorsaxophonisten/Flötisten Jorge Pardo, dem Perkussionisten Ruben Dantas, dem Schlagzeuger Salvador Font sowie den Keyboardern Joan A. Amargós und Kitflus Mas und als Gast auf dem Stück „Spring bailad“ dem schon erwähnten Max Sune.
Der Titel „Here we are“ erinnert mit seiner südamerikanisch eingefärbten Leichtigkeit an die ehemalige Gruppe Return to Forever, wobei der Moog von Amargós die Flötenstimme von Pardo treffend imitiert. Erinnerungen auch an diverse Bud-Shank-Westcoastgruppen werden wach. „South African tour“ lebt von einem beredten Dialog zwischen den beiden Keyboardern sowie dem mal hauchenden mal kreischenden Tenorsaxophon Jorge Pardo. „Spring ballad“ ist ein von Carlos Benavent in Szene gesetztes Stimmungsbild, mit einem Baß-Gitarrendialog (mit Max Sune), einem folgenden relaxten und ausdrucksstarken Gitarrensolo sowie einer brüchig klingenden Tenorsaxophonimprovisation Pardo. Das Titelstück „Peaches with salt“ gibt allen Bandmitgliedern die Gelegenheit, sich solistisch hervorzutun, wobei besonders der Baß Benavents die rhythmischen Akzente setzt. Interesse weckt vor allem „Clarinets + Mandolines“ als intensiver Dialog zwischen Carlos Benavent, der neben dem Double Bass auch Mandoline spielt und Joan Albert Amargós am akustischen Klavier und auf der Klarinette, im Overdrubbing-Verfahren, voller Spielfreude und Spielwitz, zuweilen mit deutlichen dawg-music-Anklängen. „Devotion“ stellt das Klavier von Amargós in den Vordergrund, während Benavent den rhythmischen Ablauf steuert und in einem irrlirichtem Baßsolo seine artistischen Fähigkeiten unter Beweis stellt. „Unforgettable girl“ setzt mit Babygeschrei und Spieluhrenklang eine Story in Gang, bei dem der Baß Benavents ins Philosophieren gerät, das Klavier von Amargós sehr behutsam gespielt wird, ein verständnisvolles Zwiegespräch zweier kongenial harmonisierender Musiker in Spieluhrenklang verweht.
Carlos Benavent ist ein im Zusammenspiel zurückhaltender, aber im Ausdruck präzise akzentuierender Elektrobassist, von dem man in Zukunft sicher

noch mehr hören wird. Vielleicht konnte er sich auch dazu entschließen, mehr aus seiner Trickkiste zu zeigen, denn ca. 14 Minuten bzw. 15 Minuten pro Plattenseite scheinen mir etwas wenig.

Ulfert Goeman

Dave Brubeck, Stan Getz, Miles Davis u. a.

Hot Tracks For Cool Cats Vol. 1: Dave Brubeck Quartet: Take Five, Stan Getz & Charlie Byrd: Desafinado, Sarah Vaughan: Lullaby of Birdland, Gerry Mulligan Quartet: My Funny Valentine, Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: Cheek to Cheek, Horace Silver And The Jazz Messengers: The Preacher, Cannonball Adderley Quintet: Jubilation-Mercy, mercy, mercy - This Here, Miles Davis Sextet: Milestones, Stan Getz & Joao Gilberto: The Girl From Ipanema, Horace Silver Quintet: Sister Sadie, Lee Morgan: The Sidewinder, Art Blakey's Jazz Messengers: Night In Tunesia - Moanin' Polydor819450-1

Die Jazz-Pop-Welle rollt und clevere Plattenfirmen versuchen die modische Lust am Swing in der Weise zu nutzen, daß sie neben den Fast-Food-Produkten der Hitparadenstürmer Originalklassiker aus den Bebop-, Cool-Jazz- und Hardbop-Kapiteln der Jazzgeschichte unter die (gleichen) Leute zu bringen versucht. Wieder einmal kann man mit dem Marketing-Schachzug die Hoffnungen verbinden, daß der eine oder andere über dieses Doppelalbum „Hot Tracks For Cool Cats“ der DGG (dem ein zweites folgen soll) tatsächlich zum Jazz findet. Denn seine wirklich attraktive Zusammenstellung (keineswegs nur aus dem eigenen Archiv, sondern auch aus denen diverser anderer Plattenfirmen „mit freundlicher Genehmigung“) eignet sich vorzüglich als Köder. Da reiht sich ein großer Jazzhit an den anderen, allen voran auf der ersten Platte die eingängigsten: „Take five“ vom Dave Brubeck Quartet, das für Außenstehende wohl ein solches Synonym für den modernen Jazz verkörpern dürfte wie „Sweet Georgia Brown“ für den traditionellen; „Desafinado“ von Stan Getz & Charlie Byrd und „The girl from Ipanema“ von Getz/Gilberto, zwei Paradestücke der Jazz-Bossa-Nova-Welle Anfang der sechziger Jahre; Joe Zawinuls Fusion-Vorläufer „Mercy, mercy, mercy“ mit dem Cannonball Adderley Quintet; die super-coole Ballade „My funny Valentine“ vom Gerry Mulligan Quartet...

Erst allmählich, d. h. auf der zweiten Platte, wird's weniger leicht genießbar, finden sich weniger ohrgängige Melodien und vergleichsweise „sperrige“ musikalische Abläufe (für den Jazzvertrauten ist dies freilich immer noch „Easy-listening“): „Night in Tunesia“ und „Moanin“ von Art Blakey's Jazz Messengers oder „Sister Sadie“ vom Horace Silver Quintet. Wie gesagt: Eine Galerie formvollendeter Jazzhits für Anfänger. Und eine Galerie großer Jazzmusiker: Sarah Vaughan, Miles Davis, Dave Brubeck, Stan Getz, Gerry Mulligan, Chet Baker, Clifford Brown... Trendgerecht auch die Covergestaltung: Eine ungeheuer coole, aber auch recht erstarrt wirkende Blondine mit Sektklas lauscht regungslos dem Balzröhren eines Saxophonisten. Spritzig und im Informationsgehalt auf die Zielgruppe abgestimmt der Covertext von Werner Burkhardt. Für diejenigen, für die dieses Album tatsächlich einen Einstieg bietet, kommt die augenblickliche (urheberrechtsbegünstigte) Wiederveröffentlichungswelle gerade recht - sie können sich die wiederaufgelegten Originalalben und damit einen jazzhistorischen Grundstock für ihre künftige Plattensammlung zulegen.

Gerhard Litterst

Ian Carr's Nucleus

Live At The Theaterhaus: Dawn Chorus - Bouquets Pour Ma Belle - For Miles And Miles - Easy Does It Now - Something For Mister Jelly Lord
Ian Carr tp, flh, p, Phil Todd sax, Marc Wood g, g-synth, Dill Katz b, John Marshall dm
Aufg.: live 6. April 1985, Theaterhaus, Stuttgart
Mood Records 28.650/Zweitausendeins

Im Jazzrock tut sich nicht mehr viel: Scharenweise wandern die Musiker ab, besinnen sich auf ihre musikalischen Wurzeln - und spielen zeitgenössischen Bop. Allen Unkenrufen zum Trotz gibt es aber immer noch ein paar Musiker, die dem Jazzrock neues Leben einhauchen können. Zu diesen gehört auch der schottische Trompeter Ian Carr, der mit seiner Gruppe Nucleus seit rund 15 Jahren einer der wichtigsten Vertreter der Verbindung von Jazz und Rock ist.

Doch auch bei Nucleus ist auf der neuesten Platte deutlich zu hören, daß sich die Musiker jetzt wieder mehr auf den Jazz beziehen. Reine Rockklänge kommen hier lediglich von dem jungen Gitarristen Marc Wood, der gleichzeitig die musikalische Entdeckung auf dieser Platte ist. Er verbindet in seinem Spiel die Klangexperimente eines Terje Rypdal mit der zupackenden Intensität von Jimi Hendrix.

Das abwechslungsreichste und beste Stück der Platte ist für mich, „For Miles And Miles“. Mit Miles könnte der Trompeter Miles Davis gemeint sein, mit dem sich Ian Carr lange und intensiv auseinandergesetzt hat. So hat er ein sehr lesenswertes Buch über den Superstar des Jazz geschrieben und auch in seiner Musik ist Carr stark von Miles beeinflusst. Teilweise kopiert er sowohl in der Tongebung als auch in seiner Phrasierungsweise geradezu sein Vorbild, ohne jedoch das eigene Profil zu verlieren.
Besonders gefällt mir Carr aber auch als phantasievoller Komponist, dessen Werke harmonisch sehr ausgereift sind. Er hat übrigens alle Titel auf dieser guten Platte komponiert.

Michael Klein

Chick Corea

Septet: Septet (1 st-5th Movement) - The Temple Of Isfahan
Peter Gordon frh, Steve Kujala fl, Ida Kavaian, Theodore Arm v, Steven Tenenbom viola, Fred Sherry eel, Chick Corea p
Aufg.: Oktober 1984, Los Angeles, CA ECM1297

Auf dieser Platte hat Chick Corea keine Jazzmusik eingespielt. Nach seiner Aufnahme des Mikrokosmos von Bela Bartok mit dem Pianisten Nicolas Economou und der Einspielung des Mozartkonzerts für zwei Klaviere mit Friedrich Gulda und dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester unter Nikolaus Harnoncourt präsentiert sich Corea hier das erste Mal als ein Musiker, der ein größeres auskomponiertes Werk vorlegt, das eng an die E-Musik angelehnt ist. Für Improvisationen und jazzmäßige Phrasierungen bleibt darin kein Platz mehr.

Die fünfsätzige Komposition „Septet“ für Streichquartett, Klavier, Flöte und Waldhorn erstreckt sich über eineinhalb Plattenseiten. Dabei ergeben die fünf Sätze keine in sich geschlossene Form, sondern die Sätze stehen mehr oder weniger bedingungslos nebeneinander. Mit diesem Werk hat sich Corea nicht zu der Avantgarde der zeitgenössischen E-Musik gestellt, sondern er komponiert eher recht konventionell. So werden auch die Zuhörer, die der Name

Corea gelockt hat, nicht ganz vor den Kopf gestoßen.

Wie „Septet“ ist auch das zweite Stück der Platte „The temple of Isfahan“ gestaltet. Hier hat Corea seine Komposition „Isfahan“ für Gitarrensolisten (Al DiMeola), Streichquartett und Piano überarbeitet. Den Gitarrenpart des Originals teilen sich hier die Rôte und das Waldhorn.

Insgesamt präsentiert „Septet“ eine interessante Seite des Musikers Chick Corea, die nach meinem Gefühl für ihn in Zukunft immer wichtiger werden wird.

Michael Klein

Larry Coryell

Comin' Home: Good Citizen Swallow - Glorielle - Twelve And Twelve - No More Booze, Minor Blues - Confirmation - It Never Entered My Mind
Larry Coryell g, Albert Dailey p, George Mraz b, Billy Hart dm, Julie Coryell voc
Aufg.: 7. Februar 1984, Englewood Cliffs, N. J.
Muse Records MR 5303/InterCORD Records Service 952094

Nun ist also auch Larry Coryell wieder nach Hause zurückgekehrt: Nach langen Jahren als Jazzrockgitarrist, nach vielen Konzerten und Plattenaufnahmen mit akustischer Musik spielt Coryell auf dieser Platte wieder die Musik, die er Anfang der 60er Jahre als jugendlicher kennen- und liebegelernt hat: Modern Jazz mit traditioneller Rhythmusgruppe, der angelehnt ist an Coryells musikalischen Vorbildern Kenny Burrell, Grant Green und Wes Montgomery. Wie Coryell selbst sagt, tauchen immer wieder Phrasen dieser großen Meister in seinem Spiel auf. Auch der Klang seiner elektrischen Gitarre erinnert oft so stark an Coryells Vorbilder, daß er es selbst „kaum glauben konnte“.

Damit sind auch die größten Nachteile der im übrigen sehr guten Platte genannt: Coryell geht so im Spiel seiner Idole auf, erkundet so wenig die Möglichkeiten der für ihn doch recht neuen Besetzung, daß ihm die Originalität verlorengeht. Ober weite Strecken ist er nur ein - gewiß brillanter - Kopist der alten Meister. Auch in den drei Eigenkompositionen der Platte zieht sich Coryell auf bewährte Formen zurück. Aber, wie schon gesagt: Dies ist trotzdem eine sehr schöne Platte. Das ist nicht zuletzt ein Verdienst der hervorra-

genden Rhythmusgruppe, die hier nicht eigens vorgestellt und gelobt werden muß.

Nicht überzeugen kann allerdings Julie Coryell, die in dem Standard „It never entered my mind“ singen darf - darauf hätte Larry wirklich verzichten können.

Michael Klein

Barbara Dennerlein

Bebab: Rush Hour-Just Play-Toscanian Sunset - Au Privave - Tribute To Charly - Stormy Weather Blues - Bo-Peep - This Old Fairy-Tale
Allan Praskin as, Jürgen Seefelder ts, Hermann Breuer tb, Barbara Dennerlein org, Fuß-b, Joe Nay dm
Aufg.: 2. Juli 1985, Allotria Jazzclub, München
BEBAB Records 001/Vertrieb: International Music Service IMS

Verfolgt man die Vita der am 25.9.1964 geborenen Barbara Dennerlein, so muß man mit Erstaunen vermerken, daß kaum ein Jazzmusiker, geschweige denn eine junge Frau, in derart kurzer Zeit, zumal auf einem „männlichen“ Instrument, der Orgel, eine musikalische Karriere gemacht hat, die in nicht einmal zwei Jahren nun bereits zur dritten Platte unter eigenem Namen führte. Barbara Dennerlein, von der bekannt ist, daß sie mit 11 Jahren Orgel lernte, daß sie autodidaktisch jazzmäßig phrasierte und durch den Pianisten Hans van der Sys ihr erstes Engagement in einem Münchner Jazzclub erhielt, hatte im März 1982 ihre erste Rundfunksendung, im September des gleichen Jahres ihren ersten Fernsehauftritt und durch Vermittlung der Fa. Dr. Böhm/Elektronische Orgeln ihre erste Platten-einspielung „Jazz live auf der Bühne“ in einem Konzert am 6.7.1983 im Domizil in München, begleitet durch die Digital Drums von Alan Waterson. Die Palette reichte von Standards von Duke Ellington über Charlie Parker zu Chick Corea, beinhaltete aber auch schon vier Eigenkompositionen. Kaum ein halbes Jahr später scharte sie ein Quartett um sich und stellte Kompositionen von Dave Brubeck, George Benson, Joe Henderson, aber auch von Bach und Chopin sowie von Stevie Wonder in einem weiteren Plattenalbum in den Vordergrund. Aufgenommen wiederum live am 27.7.1985 in München hat sich Barbara Dennerlein nun in ihrem dritten Album „Bebab“ (wie Bebop und Barbara, zit. nach Hans Ruland) so konsequent weiterentwickelt,

daß sie nun auf alle früheren Vorbilder verzichtete und bis auf „Au Privave“ von Charlie Parker nur auf eigene Kompositionen zurückgriff. Begleitet wird sie in kongenialer Weise von einer Crew arrivierter nationaler und internationaler Jazzmusiker wie Hermann Breuer auf der Posaune, Jürgen Seefelder auf dem Tenorsaxophon, Allan Praskin auf dem Altsaxophon sowie Joe Nay am Schlagzeug. Dieses Quintett klingt wie ein Sextett, da Barbara Dennerlein den Baßpart auf dem Fußbaß mit ihrer einmaligen Virtuosität übernommen hat.

In „Rush-Hour“ stricken die Bläser einen dichten Sound-Teppich, auf dem mit einem wirbelnden Schlagzeugeinsatz ein swingendes Orgelsolo folgt, begleitet von Praskins Altsaxophon, ehe ein erstes Solo von Barbara Dennerlein à la Jimmy Smith über einen hinwegbraust, swingend und pulsierend, mit Bläseriffs zur Spannungssteigerung, ein zweites Solo von Allan Praskin und ein kurzer Schlagzeugeinsatz. „Just play“ ist ein schnelles, von der Orgel vorgetragenes Thema, das von den Bläsern übernommen zu einem Solo des Tenoristen Jürgen Seefelder führt, ehe die Orgel von Barbara Dennerlein wie ein Orkan dazwischenfährt. Beim Schlagzeugsolo von Joe Nay ist ein gewisser Kenny-Clarke-Einfluß nicht zu verleugnen. „Toscanian Sunset“ klingt glockenspielartig, mit einer besinnlichen Orgeleinleitung und einer Orgelimprovisation, voller Feeling und Space. Besonders die Bläser wirken als Soundmaler, allen voran Hermann Breuer auf der Posaune, der in „Au Privave“ zusammen mit der Orgel das Charlie-Parker-Thema vorstellt und den Bläsern soundgerecht zubereitet, ehe das Tenorsaxophon Jürgen Seefelders und die Orgel Barbara Dennerleins im Beat dahinswingen. Der Parker-Einfluß ist auch in „Tribute to Charly“ evident, wo nach einem kurzen Drum-Intro Joe Nays alle Bandmitglieder einträchtig hintereinander ihre Soli „abliefern“. Barbara Dennerleins Fußbaß initiiert solistisch die sechste Stimme, den Baß. Im „Stormy weather Blues“ zelebriert die Orgel den Blues, das Schlagzeug fällt ein, die Bläser übernehmen das Thema; es folgen Orgel- und Tenorsaxophonsoli. In schnellerem Tempo, fast bigbandartig, wird „Bo-Peep“ vorgetragen, mit irrlirchernden Stimmen, Altsaxophon- und Orgelimprovisationen. Das rockige „This old fairy-tale“ läßt die Orgel swingend davonhüpfen, die Bläser schaffen zusätzliche Spannung, mit zupackenden Soli des Tenoristen Jürgen Seefelder und des Posaunisten Hermann Breuer, dem wackenden Fuß-

baß Barbara Dennerleins. Swing und Drive, im Allotria Jazzclub in München vor einem begeisterten Publikum hervorragend aufgenommen.

Ulfert Goeman

Bill Frisell - Vernon Reid

Smash & Scatteration: Landscapes In Alternative History - Size 10V2 Sneaks - Amarillo, Barbados - Last Nights Of Paris - Burden Of Dreams - Dark Skin - Fr, Fr, Frisell - Small Hands - Black Light
Bill Frisell g, g-synth, Vernon Reid g, e-g, bj, g-synth
Aufg.: Dezember 1984, New York City
Minor Music 005/Pläne

Bill Frisell ist jener junge amerikanische Avantgarde-Gitarrist, der, so scheint's, alle paar Monate ein neues Album herauskatapultiert (s. JP) und vor lauter Experimentierfreude (die Frith, Kaiser etc. ja auch haben) immerzu vergißt, mal wieder ein paar Schritten voranzugehen. Nun, seine Koop's mit Garbarek, Motian und Eberhard Weber, das mögen „credits“ sein, Skepsis darf gleichwohl bei Mr. Frisell angesagt bleiben: Er macht zuviel, weniger wäre mehr gewesen, naja, die üblichen Einwände.

Könnte man meinen, bevor man seine neue LP aufgelegt, argwöhnen, bevor man ihr gelauscht hat. Danach sieht es so aus: Daß er überhaupt mit einem Duo-Partner/Gitarristen arbeitet, sagt genug über Bills Suche nach neuen Impulsen auch für sich selber aus. Und in der Tat bläst Vernon Reids mindestens ebenso vielseitiges Spiel (auf Rolsands, auf Washburn, Strat und auch mal Banjo) gut frischen Wind ins Frisell-Einerlei. Man lausche etwa dem Banjo-Ostinato in „Sneaks“, dem Witz hart auf der Kante zum Umkippen in schiere Amateurhaftigkeit in „Paris“ oder Reids solistischen Spielchen in seinem elektronischen Werkzeugkasten (da wird er freilich von Frisell in dessen solistischem „Small hands“ dann doch ins Parkett verwiesen), oder vor allem Reids „Dark Skin“, Teil einer größer angelegten Arbeit („Afrerica“). Der kantabilere ist Reid schon; der wüßig-unstete, oft gar konzeptlos wirkende Frisell, der sich so gern hinter der persona des kalt kalkulierenden Musik-Intellektuellen verschanzte, wird durch ihn diszipliniert, und herausgekommen ist ein Album, das für allerlei Frisell'schen Flachsinn der letzten Zeit entschädigt.

Alexander Schmitz

Red Garland feat.

Leo Wright

I Left My Heart...: Will You Still Be Mine - Please Send Me Someone To Love - Bye Bye Blackbird - Body And Soul - Bag's Groove - I Left My Heart In San Francisco
Leo Wright as, Red Garland p, Chris Amberger b, Eddie Moore dm
Aufg.: Mai 1978, San Francisco, CA
Muse Records 5311 /Intercord 952091

Reizvolle, lockere Live-Aufnahmen mit Combos des bereits nicht mehr unter den Lebenden weilenden Pianisten Red Garland hat Muse Records jetzt anzubieten. Seite 1 des Albums enthält schönen, typischen Trio-Jazz mit Garlands flüssigem Klavierspiel, wobei das bluesige „Please send me someone to love“ ein besonderer Höhepunkt ist. Die -wie im Hüllentext zu lesen - nur kurzzeitige Quartett-Besetzung mit dem lange in Berlin ansässigen Altsaxophonisten Leo Wright kam zustande, als Leo für ein paar Tage in San Francisco präsent war. Tatsächlich musiziert dieses Quartett recht spontan und dabei doch geschlossen und effektiv. Der „crowd-pleaser“ ist „Bag's groove“ als saftig, fast überschwenglich gespielter Blues. In den beiden Balladen beweist Leo Wright, daß sein Horn bei aller Bebop-„Modernität“ im vibratoangereicherten Klang immer noch eine Spur vom Geist der großen Swing-Saxophonisten bewahrt.

Günter Buhles

Kenny Garrett Quintet feat. Woody Shaw

Introducing Kenny Garrett: For Operators - Have You Met Miss Jones - A Silent Prayer - Blues In The Afternoon

- Oriental Tow Away Zone - Until Tomorrow - Reedus' Dance - Lover
Woody Shaw tp, flh, Kenny Garrett as, Mulgrew Miller p, Nat Reeves b, Tony Reedus dm
Aufg.: 28. Dezember 1984, Englewood Cliffs/N. J.
Criss Cross Jazz 1014/Intercord 941410

Bei der auf dieser Platte zu hörenden Band haben wir es mit fast so etwas wie einem Woody Shaw Quintett zu tun; denn zumindest der Pianist Mulgrew Miller ist ein erprobter Sideman des Trompeters. Doch - wie der Titel des Albums sagt - geht es ja um die Vorstellung des jungen Altsaxophonisten Kenny Garrett. Was früher häufiger und heute seltener ist: Daß sich nämlich ein etablierter Musiker, gar ein Star mit seinem Namen und seinem Renommee dazu hergibt, einen jungen Kollegen zu lancieren. Wenn nun Woody Shaw, dessen feuriges Spiel der Platte ohnehin zu Ehre gereicht, jemand derart nachhaltig empfiehlt, dann muß derjenige auch etwas zu bieten haben. Bei Kenny Garrett ist dies der Fall. Nicht nur, daß hier einmal nicht „noch ein“ Tenorsaxophonist antritt, sondern einer, der dem schmaleren Ton des etwas schwierigeren Altsaxophons vertraut. Auch sein überlegtes und überlegenes Spiel weist ihn als Individualisten, als Musiker etwas außerhalb der Post-Coltrane-Generation aus. Wenn es darum ginge, Vergleiche zu suchen, so könnte man sich bei Kenny Garrett am ehesten etwas an das Altsaxophon des Jackie McLean erinnern fühlen. Dies alles, dazu Woody Shaws Präsenz und die Unterstützung durch ein auf aktuellem Stand und Niveau agierendes Klavier-Baß-Schlagzeug-Gespann machen die Schallplatte hörenswert.

Günter Buhles



Lanciert den jungen Altsaxophonisten Kenny Garrett: Woody Shaw
Foto: Paul Gerhard Dekker

Oliver Griffith

Pictures: Sunday - Return - What Once Was - Moon Over Destroyed Castle - Winter Folk Song - Samba For The Well Tempered Lady - Evening Song - Sixty-Nine
Oliver Griffith as, ts, fl, perc, Dave Friedman vibes, Joe Cohn g, Steve Cardozo b, Ray Herrmann dm, perc
Aufg.: 15./16. Januar 1984
Red House Records RHR-002 (Vertrieb: North Country Distribution, Cadence Building, Redwood N.Y 13679)

Hätte das Adjektiv schön nicht schon längst seine Unschuld verloren, müßte man „Pictures“ rundum als eine schöne Platte bezeichnen. Die Musik ist geschmackvoll, ohne geschmacklerisch zu sein. Im weitesten Sinn kann sie noch als Mainstream Jazz bezeichnet werden, doch sind die Anklänge an den Jazz-Rock oder den romantisierenden, kammermusikalischen Jazz nicht zu überhören. Jedes Stück erscheint als eine gewonnene Synthese verschiedener Einflüsse, die sich zu einer harmonischen Einheit verbindet. Fast ausnahmslos handelt es sich um Kompositionen des deutschstämmigen Multiinstrumentalisten Oliver Griffith, die alleamt überdurchschnittliche Qualitäten aufweisen. Sie wirken oftmals sehr programmatisch, eine Situation, eine Stimmung ausmalend. Die Titelbezeichnungen unterstützen diesen Eindruck. Überraschend für eine unabhängige Produktion ist die Sorgfältigkeit, mit der hier zu Werke gegangen worden ist. Der Gesamteindruck ist sehr ausgewogen. Oliver Griffith besticht durch seinen sicheren, voluminösen Ton, die dennoch geschmeidige Phrasierung, die sehr gekonnt wirkt und bisweilen eine lässige Eleganz erreicht. Das Zusammenspiel innerhalb der hervorragenden Gruppe ist dicht, lebt vor allem von wechselnden Klangfarben. Dies birgt natürlich auch den Aspekt der Gefälligkeit, der Spannungslosigkeit in sich. Oft bleibt wenig Freiraum zur solistischen Gestaltung.

Detlev Reinert

Peter Herborn's Acute Insights

Subtle Wildness: General Explanation - Continuation Of The General Explanation - Particular Examples: 1. Amazonian Stigma - 2. Dungeon/Ruhrverlies
Kenny Wheeler tp, flh, Hugo Read as, fl, Wollie Kaiser ts, bcl, contra bcl, **b-fl**, Muneer Abdul Fataah cello, Peter Herborn tb, euphonium, Peter Walter p, Dieter Manderscheid b, Jo Thönes dm, music computer
Aufg.: August 1985, Ludwigsburg
Nabel Nbl 8519 (Efa 4619, LP 08)

Kammermusik und Jazz, Komposition und Improvisation zu verschmelzen - neu ist dieser Anspruch nicht. Doch setzen genug führt er zu überzeugenden Resultaten; zu weit klaffen durchweg die Elemente unterschiedlicher Provenienz auseinander. Um so beachtlicher ist das musikalische Niveau, auf dem sich der Essener Komponist, Arrangeur und Posaunist Peter Herborn bereits auf seinem Debütalbum als Bandleader dieser Herausforderung stellt. Bis ins Detail Durchkomponiertes und völlig offenen Gehaltenees, präzise Ausgearbeitetes und rudimentär Angedeutetes, zart Verwobenenes und ungezügelt Eruptives, Subtiles und Wildes verbindet er zu „Subtle Wildness“. Ebenso anspruchsvoll wie zutreffend signalisiert schon der

Titel des suiteartig angelegten Werks nicht nur die Vereinbarkeit solcher Gegensätze, sondern deren Aufhebung und ihr Aufgehen in einem höheren musikalischen Ganzen. Obwohl in weiten Passagen auskomponiert, läßt das dreiteilige Stück doch von der Improvisation einen denkbar großen Spielraum, der von den Solisten so subtil ausgelotet wird, daß festgelegte und freie Teile bruchlos ineinander übergehen, sich mitunter, vollkommen durchdringen, bis sie nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Daß dies gelingt, daß zudem das Ergebnis trotz aller kammermusikalischen Elemente über weite Strecken jazzgerecht „groovt“, spricht, abgesehen von der Kompetenz sämtlicher Musiker (und nicht etwa nur der des „Stars“ Kenny Wheeler!), vor allem für Herborns offene und avancierte Kompositionsauffassung. Improvisatorische Ausgestaltung von teils vagen, teils genaueren Vorgaben ist von vorneherein eingeplant, das Zuendedenken von den Solisten wie vom Kollektiv gefordert. Zwar operiert Herborn mit Themen, doch werden diese stets variiert oder fragmentiert und improvisatorisch fortgeführt; als Versatzstücke mit Signalcharakter leiten sie in neue Themen oder Improvisationen über. Improvisiert wird über solche Themen, kurze Changes, modal oder auch über zuvor gesetzte atmosphärische Stimmungen. Eine solch facettenreiche Palette von Möglichkeiten, Komposition und Improvisation zu verknüpfen, erfordert eine ungewöhnlich besetzte Gruppe von Musikern, die diese Konzeption realisieren können. „Acute Insights“ ging aus einer Rundfunkproduktion hervor, die Herborn 1983 für den WDR durchführte. Statt Kenny Wheeler war damals Reiner Winterschaden dabei, den Posaunenpart übernahm Jon English. Herborn selbst beschränkte sich auf die Rolle des Komponisten und Leaders. Wie schon bei jener Produktion bringt er auch für „Subtle Wildness“ Instrumentalisten aus unterschiedlichen Zusammenhängen zu einer erstaunlich homogen agierenden Gruppe zusammen. Doch eines ist fast allen Mitgliedern gemeinsam: sie verfügen sowohl im Bebop/Hard Bop-Idiom wie im kammermusikalischen Jazz und/oder in der Neuen Musik über längere Spielerfahrung. Auch Dieter Manderscheid, ansonsten eher dem (wohlgemerkt: frei aufgefaßten) Bop verbunden, paßt sich vorzüglich und wie selbstverständlich ins Ganze ein. Kenny Wheeler seinerseits, in all diesen Spielweisen gleichermaßen versiert, ist hier lediglich nach der Anzahl seiner Beiträge Hauptsolist; musikalisch stehen ihm die anderen Spieler in nichts nach. Zum eigentlich integrierenden Faktor für die Band wird zweifellos die musikalische Konzeption des Leaders Herborn.

„Subtle Wildness“ gliedert sich in eine knapp 30minütige, aus preßtechnischen Gründen auf die 2. Plattenseite hinübergezogene „General explanation“, die die enge Verflechtung von Komposition und Improvisation gleichsam expositorisch vorstellt. Zwei kürzere „Particular examples“ stehen diesem Hauptteil kontrapunktisch gegenüber. Sie sind formal geschlossener, jedoch nur scheinbar konventioneller als die „General explanation“. Die List steckt hier im Detail: in der ungewöhnlichen Harmonik eines 12taktigen Schemas („Amazonian stigma“), in einer überlagernden Metren („Dungeon/Ruhrverlies“) oder in Anspielungen und Variationen auf gewisse Passagen des Hauptteils. „Subtle Wildness“ ist ein ambitioniertes, doch keineswegs kopflastiges Konzeptalbum, das mitunter geradezu vernünftig und locker swingend daherkommt. Auf die weitere Entwicklung des Komponisten Peter Herborn darf man gespannt sein.

Berthold Klostermann

Jasper van't Hofs Pili-Pili

Hoomba-Hoomba: Hoomba-Hoomba - Ile-My Gongoma - Kinshasa M Bote - Kiba
Jasper van't Hof keyboards synth, computers, Nicolas Fiszman e-b, e-g, Manfred Schoof tp, flh, Fode Youla, Angeliqe Kidjo, Amancio Batta, Ponda O'Brian, Carlo Ulrich african perc, voc
Aufg.: Mai 1985
Virgin 207 322-620

Für den zweiten Aufguß seines kommerziell überaus erfolgreichen Ethno Pop-Jazz-Projektes Pili-Pili hat der niederländische Keyboarder Jasper van't Hof beinahe die gesamte afrikanische Perkussionsgruppe Africa Djole (Fode Youla, Ponda O'Brian, Amancio Batta, es fehlt Carlo Hoop) aufgeboten, die für einen brodelnden, ekstatisch-monotonen Rhythmusteppich und repetierende Gesangspassagen sorgt. Um das Ganze für den breiten abendländischen Musikgeschmack leicht bekömmlich zu machen, wird dieses ethnomusikalische Gerüst mit einfachen, mitsingbaren Melodiefiguren und einem klotzigen Elektrodrams-Rhythmus ausgefüllt und mit einem rockig-harten Gitarrenpart Nicolas Fiszmans und/oder - im überlangen Titelstück und „Kiba“ - einigen hochjauchzenden, tremolierenden und echoträchtigen Stößen aus Manfred Schoofs Trompete garniert. In den beiden Stücken der A-Seite läßt sich das Prinzip dieser Mixtur dadurch gut nachvollziehen, daß der Mischvorgang schrittweise abläuft: Sie werden von einem von den afrikanischen Musikern gespielten und im Stile afrikanischer Volks- und Stammesmusik gehaltenen Perkussions- und Gesangsthema eingeleitet, in das dann van't Hof, Fiszman und (in „Hoomba-Hoomba“) Schoof mit Melodie- und Rhythmus-schematas der westlichen Popkultur auf hochtechnisiertem Instrumentarium einfallen. Der Titel „Kiba“ allerdings teilt mit den anderen der Platte nicht einmal das Attribut unterhaltsamer, tanzbarer Popmusik - er erschöpft sich in melodischer wie rhythmischer Banalität. Die Musik dieser Platte schmeckt tatsächlich so, als hätte man einen Teebeutel zweimal verwendet; sie ist - besonders das Titelstück - derjenigen der ersten LP so ähnlich, daß man verdutzt nachsieht, ob man versehentlich jene aufgelegt hat. Sie muß einen solch guten Absatz gefunden haben, daß man - getreu einer Lieblingsstrategie des Popmarktes - schleunigst eine zweite bastelte und der vorhandenen Nachfrage nachschob (mit dem Titelstück trat Pili-Pili zwischenzeitlich auch in der ARD-Hitsendung „Formel Eins“ auf). Produziert wurden beide Pili-Pili-Platten von Chris Hinze, der - auch stets das Ohr am Trend der Zeit - mit seinem eigenen Album „Saliah“ (auf Keytone und RCA), bei dem Fode Youla ebenfalls mitwirkt, auch auf den Ethno-Pop-Zug aufgesprungen ist. Wessen Interesse unterdessen wach geworden ist für Fode Youlas und Africa Djoles authentische afrikanische Musik, der sei auf deren Alben „Percussion Music From Africa“ (SAJ 19), „Basikolo“ (SAJ 48) und „Ne Ne“ hingewiesen.

Gerhard Litterst

Henry Kaiser

It's A Wonderful Life: It's A Wonderful Life - Let's Drink 100% Healthy Milk And Study Hard - The Book Of Gold - Earl Trouble
Henry Kaiser Gitarren
Aufg.: August und September 1984, Fantasy Studio, Los Angeles
Metalanguage Records ML 124
(in der Bundesrepublik im Vertrieb von Recommended Records/No Man's

Land, Dominikanergasse 7,87 Würzburg)

Aus der Experimentierwerkstatt für neue Klänge im Jazz haben sich in letzter Zeit verstärkt Gitarristen zu Wort gemeldet - zumeist mit Solokonzeptionen avantgardistischer Saitenmusik. Zwei dieser experimentellen Klangzaubere waren 1985 auf den wichtigsten Festivals der improvisierenden Avantgarde in Europa zu hören - Scott Johnson auf dem New Jazz Festival in Moers und Fred Frith in Willisau. Ein weiterer maßgeblicher Musiker dieser neuen solistischen Gitarrenmusik wird sich in diesem Jahr auf dem 20. Deutschen Jazzfestival in Frankfurt präsentieren: der Amerikaner Henry Kaiser. Seit etlichen Jahren bastelt er an seinem Soloprojekt für elektrische und akustische Gitarre, jetzt hat er eine neue Langspielplatte unter dem Titel „It's a wonderful life“ vorgelegt, die den aktuellen Stand seiner völlig eigenständigen, musikalischen Entwicklung dokumentiert. Wie schon ihre Vorgänger, macht auch diese Platte deutlich, daß Kaiser kein Gitarrist im üblichen Sinne ist. Eher das Gegenteil: ein Auswanderer aus dem engen Areal traditioneller Gitarrenimprovisation. Ein Musiker auf der Suche nach neuen Sounds, der die klanglichen Möglichkeiten der Gitarre zu vergrößern trachtet, der das herkömmliche Spektrum an Tönen und Klängen um neue Facetten erweitern will, wobei diverse elektronische Vor-schaltgeräte, aber auch die Erschließung der Obertonreihen ihm wichtige Dienste leisten. So verwundert es kaum, daß die Musik auf dieser Platte, wie eine abenteuerliche Expedition in musikalisches Neuland klingt, wie ein lustvolles Abtauchen in eine faszinierende „Unterwasser“-welt aus Tönen und Klängen, in der es hinter jedem Korallenriff Neues zu entdecken gibt, wo irisierende Töne wie buntschillernde Fischschwärme an einem vorüberziehen und Klänge wie Sonnenstrahlen durch die Wasseroberfläche scheinen, was eigenartige Klangbrechungen ergibt. Henry Kaiser - ein Abenteurer im Meer der exotisch-avantgardistischen Sounds, weit ab von den Gewässern der nivellierenden Musikindustrie.

Christoph Wagner

Kölner Saxophon Mafia

Unerhört - Stadtklänge: Lebenslänglich - Vorwärts - Flamingos - Zoo-Blues - Zugweg 1 - Schnecke Tortur - Die Beichte - Rudolphplatzsuite: Rudolphplatz 04:30 Uhr/Rudolphplatz 17:00 Uhr/Rudolphplatz 22:00 Uhr/Rudolphplatz 02:00 Uhr
Norbert Stein ss, ts, cl, voc, perc, Armin Treter ss, as, cl, perc, Wollie Kaiser ss, ts, bcl, fl, perc, Joachim Ullrich ss, ts, cl, tomtom, Gerhard Veeck ss, as, fl, dm-comp, Joachim Zoepf bs, cl, fl, perc
Aufg.: Stommeln
Jazz Haus Musik Köln JHM 21 ST

Die Kölner Saxophon Mafia hat in ihrem dritten Plattendebut - sieht man von der Mitwirkung beim „Vor der Flut-Projekt“ im Kölner Trinkwasserbehälter Severin einmal ab - ein urbanes Musikepos geschaffen, das sich als städtisches Pendant zu der 1977 entstandenen ländlichen „Schwarzwaldfahrt“ von Peter Brötzmann und Han Bennink versteht. Unter dem Titel „Unerhört. Stadtklänge“ wird ein vom WDR initiiertes Projekt realisiert, das erstmals einer Erklärung in Form einer Textbeilage von Michael Rüsenberg bedarf. Hier klingt an, daß unter „Stadtmusik“ einmal ein Sammelbegriff für eine spezifische Art der Talentförderung, hier im Falle der heimischen Saxophon Mafia, gesehen

wird, zum anderen „Städtisches“ wie Fabriklärm, Verkehr, Geräusche, wo es sich am ohrenfälligsten ereignet, zunächst als schierer Sinnesreiz, dann aber als Ausgangspunkt kompositorischen Schaffens dienen soll. Musiker, gerade Jazzmusiker, sind für ihre Umgebung besonders sensibel. Es ist einfacher, diese musikalisch umzusetzen und der Phantasie freien Raum zu lassen, als sie am realen Ort zu erleben und spontan darauf zu reagieren. Diese Erfahrungen machten sowohl WDR als auch die Kölner Saxophon Mafia an den markanten Kölner Stadtknotenpunkten, die auf der Plattenhülle in einem Stadtplan fixiert sind, mit „Notenflamingos“, die sich hier und da tummeln. Die vorliegende Platte enthält beinahe ausschließlich die perfekteren Studio-Produktionen, da die eigentlichen Geräuschquellen vor Ort eine musikalische Arbeit unmöglich machten, stellen damit aber nur einen Teil des eigentlichen Projektes dar, das sich nur live erleben läßt. Der Musik lagen durchweg die fertigen Geräuschbänder vor, denen dann im Studio die kompositorischen Teile „übergestülpt“ wurden. Alle ausgearbeiteten Kompositionen (alle Mafiosi sind beteiligt) vertonen typische kölnische Stadtgeräusche, sind aber bis auf Ausnahmen nicht so unverwechselbar und spezifisch, daß sie auch auf andere urbane Konglomerate anwendbar wären.

Klarinetten, Flöten, dazwischen Flamingo-Gekreisch, von Flöten imitiert. Naturlaute und Instrumentenimitationen durchdringen sich, als gehörten sie zusammen (Die „Notenflamingos“ auf dem Kölner Stadtplan!). Im „Zoo-Blues“ animiert ein grunzendes Walroß die Saxophonisten zu einem weichen Four-Brothers-Sound, wobei das Seetier als Solist, schnaubend und plätschernd allgegenwärtig bleibt, von Vogelgezwitscher und Kinderstimmen in einer realen sonntäglichen Stadtidylle umgeben. „Zugweg 1“ aus dem Severin-Trinkwasserbehälter ist ein Spiel mit dem Sound und dessen Nachhallzeit von fast 45 Sekunden, eine Klangspielerei der Einzel- und Mehrstimmen, wobei wellenartige Bewegungen ähnlich Streichersätzen erzeugt werden. In „Schnecke Tortur“ erklingt das Glockenspiel des Kölner Rathauses, gespielt von Clemens Reuter, dem sich der mehrstimmige Saxophonsatz der Kölner Saxophon Mafia entgegensehrt, die „Beichte“ ist ein vierstim-

miger Saxophonchoral als Hintergrund einer Kirchenbeichte. Die A-Seite setzt im Titel „Lebenslanglich“ zunächst eine Dampftramme des Klöckner-Humboldt-Deutz-Motorenmu-seums in Gang, in unregelmäßigem ¾-Takt, dem ein apokalyptisch anmutendes Saxophonsound entgegengesetzt wird, besonders betont durch die Flötenstimme, ein eindringliches Tenorsaxophonsolo, vermutlich von Norbert Stein, rhythmisiert durch die ständig ratternde Dampftramme, mit einer sich steigenden Tenorstimme über dem Flötensound. Das Gefühl ist beklemmend; es folgen aber auch entsäugende und melancholische Phasen, bis sich die Maschine schnaufend und pfeifend „aushaucht“. In „Vorwärts“ stammt das rhythmisierende Geräusch von einer Stanzmaschine in einer Traktorenfabrik, einem sogenannten Industrieböter, dem sich abgehakt im ¾-Takt die Saxophonstimmen anschließen; Stimmen erklingen, opernhafte, Kampflieder erschallen, die Saxophone versuchen, gegen das Geräusch anzukämpfen, sie unterliegen in einem orgiastischen Chaos. Die Fabrikhallentür wird plötzlich zugestoßen. Szenenwechsel. Aufmarsch der „Flamingos“ im Kölner Zoo.

Die gesamte B-Seite der Platte nimmt die „Rudolphplatz-Suite“ ein, ein markanter Verkehrsknotenpunkt Kölns, wo die Geräusche frühmorgens, nachmittags, am späten Abend und kurz nach Mitternacht akustisch eingefangen sind und von den diversen Blasinstrumenten der Saxophon Mafia interpretatorisch aufgearbeitet werden, so daß sich eine vollkommene Einheit aus Stimmung und deren musikalische Umsetzung ergibt, mit Einzelstimmen (vorwiegend Baßklarinetten, Sopran- und Altsaxophon) und Stimmengruppen (Four-Brothers-Sound), mal tastend, schlurfend, hüpfend, kreischend, mal weich meditierend, disputierend, aufbrausend.

Ein Beispiel einer exemplarischen Konzeptmusik - obwohl, wie Michael Rösenberg sagt, nichts Hochfliegendes geplant war - eine Hommage an die Stadt Köln als Heimat der Saxophon Mafia, ein perfektes Exempel, wie man „Städtisches“ hörbar vermusikalisieren kann, daß es stellenweise zwar richtig schön klingt, ohne aber seine wahre Identität und Herkunft zu verleugnen.

Ulfert Goeman

Louisiana Red & The City Blues Connection

World On Fire: World On Fire - Mississippi Girl - Mini Skirt - When I Was A Boy - Voodoo Woman - Suffering - Pittsburgh - Special Medicine - For My Friend - Soul Food - On My Way To The Kingdom Land
The Nite Riders horns, Rev. Josh Blackwell keyb, Louisiana Red g, voc, Norbert Egger, Ulrich Maske g, Heiko Petcke harp, Uwe Seemann b, Mick Schreiber, Ben Ahrens dm, perc, Audrey Motaung back-voc
Aufg.: Hamburg
Maske Musik GmbH, Hamburg, MMG 64 00 27

Louisiana Red gilt als einer der wichtigsten Blues-Singer-Songwriter. Die überlieferten Klischees der Blues-Texte hat er durch die Einbeziehung von sozialen Themen gegen Atomkraftwerke und Wetrüsten erweitert. Auf „World on fire“ greift er auf Themen aus seinem Leben zurück. Er warnt vor „nuklearem Feuer“, besingt seinen Freund Bo Diddley im Hand Jive Stil, stellt seine Liebe für die Soul Musik („Soul food“) unter Beweis, schildert sein persönliches Leiden („Suffering“) und gebiert am Ende doch noch utopische Heilsvisionen („On my way to kingdom land“). Stellenweise geschieht das stark rockend und mit überflüssigen weiblichen Chorgesängen. Oberhaupt ist diese Produktion auffällig rockig und im Klang sehr bass-lastig. Den archaischen Louisiana Red, der zur akustischen Gitarre gekonnt fabulieren kann, wird man auf diesem Album vergebens suchen. Der Großstadtsohn herrscht hier vor. Mit wenigen Ausnahmen spielt Red, auf fast allen Stücken, die von ihm wenig geliebte elektrische Gitarre. Trotzdem hat sich diese Platte ein unverfälschtes, ungehobeltes Moment erhalten. Praktisch alle Stücke wurden „live“ eingespielt, da Red sich oft weigerte, von einem Stück eine zweite Aufnahme zu machen oder Overdubs aufzunehmen. Sicher nicht einfach für die Begleitmusiker der City Blues Connection, die aber ihre Aufgabe mit Bravour bewältigten. Sein Gesang ist schnodrig und verkumpelt wie früher, wirkt stellenweise aber ein wenig manieriert. „World on fire“ muß so notwendig insgesamt einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen.

Detlev Reinert

The Manhattan Transfer

Vocalese: That's Killer Joe - Rambo - Airegin - To You - Meet Benny Bailey - Another Night In Tunisia - Ray's Rockhouse - Blee Blop Blues - Oh Yes, I Remember Clifford - Sing Joy Spring, Move
Cheryl Bentyne, Tim Hauser, Alan Paul, Janis Siegel, voc, div. Besetzungen u. a. mit Count Basie Orchestra, Jon Hendricks, voc, Philly Joe Jones, dr, Richard Davis, b, Tommy Flanagan, p, The Four Freshmen, voc, Bobby McFerrin, voc, Dennis Wilson, arr/cond, Thad Jones, musical supervision, Grady Tate, dm, Ron Carter, b, McCoy Tyner, p
Aufg.: New York, 1985
Atlantic/WEA 781 266-1
Zu ihrem zehnjährigen Bestehen haben sie sich mit ihrer elften LP ein Geburtstagsgeschenk gemacht, das kurzweg als das Beste bezeichnet werden kann, was Manhattan Transfer je geboten haben, ein Jubelfest für Fans des Satzgesangs, der close-harmony-Kunst in der Tradition von Hi-Lo's, Lambert, Hendricks & Ross, von Four Freshmen auch, NOVI oder Les Double Six, auf deren Wiederauferstehung wir noch immer warten. Die Auswahl der klingvollen Namen, siehe oben, spricht für sich, die Titel ihrer Stücke auch: Mit solch einer Gästeliste läßt sich Staat machen und herausgekommen ist eine Orgie für Vokalgruppenfreies, ein dickes, fettes, enorm swingendes, vielseitiges Jazzfest der virtuellen Sonderklasse. Das versöhnt für die Erschöpfungszustände der Hi-Lo's, das aber signalisiert auch den Vorrats dieser Art zu singen bis in die weiten Gefilde des Pop (s. Beach Boys & Co.) - wer es in den fünfziger und sechziger Jahren nicht tat, wird mit MT endlich auf den Geschmack kommen.

Alexander Schmitz

Wynton Marsalis

Black Codes (From The Underground): Black Codes - For Wee Folks - Delfeayo's Dilemma - Phryzzinian Man - Aural Oasis - Chambers Of Tain - Blues
Wynton Marsalis tp, Branford Marsalis sax, Kenny Kirkland p, Chameett Moffett b, Jeffrey Watts dm (bei „Aural Oasis“ Ron Carter b)
Aufg.: 11./14. Januar 1985, RCA Studio CBS 26686

Black Codes - aufs Neue stellt Wynton Marsalis seine Brillanz als Jazz-Trompeter unter Beweis. Diesmal hat er sieben gelungene Kompositionen - sechs von ihm selbst und eine von Kenny Kirkland - mit seinem Quintett eingespielt. Saxophonist und Bruder Branford Marsalis sowie Pianist Kenny Kirkland haben einige Soli, in denen sie zeigen, warum sie auch außerhalb von Wyntons Gruppe inzwischen gefragte Mitspieler sind. Drummer Jeff Watts ist rhythmisch vielseitig und einfühlsam. Auch der Neuling in der Gruppe, der erst siebzehnjährige Bassist Chameett Moffett, fällt keineswegs ab. Die Aufnahme der Platte ist recht aufwendig, bietet aber auch Anlaß zu Kritik. Auf dem Cover ist der letzte Titel „Blues“ vergessen worden. Über die Beweihräucherung Marsalis' in Stanley Crouchs umfangreichen Liner Notes könnte man noch hinwegsehen, die sozialkritische Überhöhung der Musik wird aber unerträglich. Es ist sicher positiv, daß gerade jüngere Jazzmusiker intensiv über soziale Zusammenhänge nachdenken. So möchte Marsalis seine Musik verstanden wissen als Protest gegen jegliche „black codes“, also gegen alle unbewußten und gewohnheitsmäßigen Beschränkungen von Freiheit, Ausdrucks- und Empfindungsfähigkeit. Daß aber Crouch sich ausgerechnet auf einem CBS-Cover dahingehend versteigt, darin einen Protest gegen die Kommerzialisierung der Musik zu se-



Möchte seine Musik verstanden wissen als Protest gegen jegliche „black codes“: Wynton Marsalis

Foto: Frank Knittermeier

Hod O'Brien Quintet feat. Tom Harrell and Pepper Adams

Opalescence: Opalescence - Touchstone - Bits And Pieces - Joy Road - A Handful Of Dust - The Blues Walk
Tom Harrell tp, flh, Pepper Adams bs, Hod O'Brien p, Ray Drummond b, Kenny Washington dm, Stephanie Nakasian voc

Aufg.: 2. Januar 1985, Englewood Cliffs/N.J.
Criss Cross Jazz 1012/Intercord 941408

Walter Howard „Hod“ O'Brien, der schon in den fünfziger Jahren mit Oscar Pettiford gespielt hat, ist ein Bebop-Stilist reinsten Wassers, mit den typischen Baß-Punktierungserf der Linken zum rechtshändigen Single-Note-Aufbau - transparent in der harmonischen Verflechtung, zügig im perlenden Ablauf. Ein versierter Comping-Mann, auch solistisch von genügender Kompetenz, aber als Leader ohne besondere Merkmale und Ausstrahlungskraft. So konzentriert sich denn das Hauptinteresse an dieser Platte auf die Bläserfrontline, und die ist in der Tat herausragend. Diese Feststellung soll aber keineswegs implizieren, daß ein Qualitätsgefälle zur Rhythmusgruppe hin besteht. Ganz im Gegenteil: das Zusammenspiel ist famos, und O'Brien, Drummond und Washington erinnern mit ihrer kompakten und trotzdem luziden Basisarbeit an die besten Rhythm Sections der ausgehenden Bebop-Epoche. Pepper Adams begeistert mit seinem elementaren Sound und mit energetischen Prachtchorussen, die nichts von der schweren Krankheit des Baritonsaxophonisten ahnen lassen, die ihn nun völlig damiedergeworfen hat (hoffentlich nur vorübergehend, aber die Meldungen über seinen körperlichen Zustand fordern nicht gerade zu Optimismus heraus). Das Lob des Flügelhornisten Tom Harrell habe ich in dieser Zeitschrift schon vor gut acht Jahren gesungen. Leider ist er in der Zwischenzeit kaum bekannter geworden, da er nicht der Typ zu sein scheint, der sich mit Bravura verkaufen kann (oder läßt). Der einstige Art-Farmer-Einfluß ist kaum noch evident; Harrell hat sich schlackenlos freigespielt und zu imponierender Eigenständigkeit entwickelt. Er bläst jetzt bemerkenswert oft Trompete - ob nur auf dieser konsequent beboporientierten Platte oder generell, kann ich natürlich nicht beurteilen, da ich ihn schon lange nicht mehr live erlebt habe. Überraschend, daß Harrell so traditionsbezogen wie noch nie agiert: aller modalen Anklänge entkleidet, mit einem zu den Spitzen hin rissigen Ton, voll gesunder Nervosität und Vibration. Gigantisch, wie sich Harrell und Washington im „Blues Walk“ gegenseitig anheizen: „real hot playing“, wie man es sich feuriger und überzeugender nicht wünschen kann. Es bedarf nicht erst dieser Clifford-Brown-Nummer, um zu bemerken, wie sehr Tom Harrell der „Brownie“-Spielweise verbunden ist - trotz aller Unterschiede, die eine eigene Profilgewinnung nun einmal notwendig machen. Aber noch nie ist dieser Bezug so deutlich geworden wie auf vorliegender Platte. Das Oscar Pettiford gewidmete Titelstück beginnt mit einer auffallend langen Notierung, wobei der Komponist O'Brien im als Stop-Time-Chorus arrangierten Themaende Zitate aus bekannten Pettiford-Originals eingewoben hat („Blues in the doset“, „Swingin' till the girls come home“). Die Anfangstakte erinnern frappant an den einstigen Jazzhit „Topsy“ - Cozy Cole würde geschmunzelt haben. „A handful of dust“ ist ein von O'Brien vertonter Text von Fran Landesman, mit Stephanie Nakasian als Gesangssolistin (alle anderen Stücke des Albums sind instrumental). Die zur Jon Hendricks Company gehörende Vokalistin besitzt

eine gutgeschulte, Timbre-reiche Stimme, die ein wenig an die tragisch früh gestorbene Irene Kral denken läßt. Sympathisch, daß Hod O'Brien (der noch „Bits and pieces“ beigesteuert hat) auch seinen Mitspielern Harrell („Touchstone“) und Adams („Joy road“) ein paar Tantiemen gönnt. Der gute, lebendige Klang geht auf das Konto von Altmeister Rudy Van Gelder, der sich für eine pointierte Stereophonie entschieden hat: Adams ganz links, Harrell rechts außen, die Rhythmusgruppe verteilt über das Mittelband. „Opalescence“ ist mein persönliches Album des Jahres - kein anderes hat mir in den vergangenen zwölf Monaten soviel Freude bereitet wie dieses. Eine exzellente Platte, an der alles stimmt, nicht zuletzt die generöse Laufzeit (47 Minuten).

Horst Schade

Open Art Band

751: 751 - Wallfahrt - Menu - Incredible Suite - Fantasy Over „G“ - Verwandlung - Banana - Mojácar
Klaus Dickbauer as, Klaus Obermaier g, Günther Schmöler e-b, Roland Punzenberger dm, congas
Aufg.: 3./4. November 1984, Stuttgart
Roxon 5528/Bellaphon Sound Service

Die Open Art Band ist eine jener für Österreich so typischen hektisch-nervösen Bands, die nicht so eindeutig auf einen bestimmten Jazzstil festgelegt sind, andererseits aber aufgrund ihrer technischen Fähigkeiten und ihrer Ausbildung besonders auch für Strömungen aus der neuen klassischen Musik empfänglich sind. Verfolgt man die Gründung dieser Band im Mai 1984, mit Tourneen in Österreich und Deutschland, Aufnahmen im November des gleichen Jahres in Stuttgart, einer weiteren Tournee März 1985 sowie der Aufnahme des vorliegenden Debut-Albums im Juni 1985 sowie weiteren Tourneen im Stuttgarter Raum, so sind Ablauf und Publikumsresonanz einfach rasant.

Sämtliche Kompositionen auf der vorliegenden Platte stammen vom Gitarristen Klaus Obermaier, der in Linz und Wien bei Prof. Karl Scheit studierte (wie übrigens auch Ralph Towner), 1984 diplomierte, einige Preise erhielt und Avantgarde Jazz, Rock und Musik des 20. Jahrhunderts studierte. Der Altsaxophonist Klaus Dickbauer, aus Wels gebürtig, lernte zunächst Klarinette am Linzer Bruckner-Konservatorium, ehe er ans „Mozarteum“ nach Salzburg kam. Altsaxophon studierte er am Berkeley College of Music in Boston sowie in Wien. Er ist neben dem Gitarristen die dominierende Solostimme im Quartett. Bassist Günther Schmöler aus Linz hat vielleicht aus der Praxis heraus die meiste Erfahrung mit diversen Rockgruppen, er war ebenfalls am Linzer Bruckner-Konservatorium eingeschrieben und partizipierte an einem Jazzseminar mit Adelhard Roidinger. Roland Punzenberger, am Schlagzeug ebenso zuhause wie auf unzähligen Perkussionsinstrumenten, ebenfalls aus Linz, besuchte die Jazzschule von Gerhard Laber in Neuhofen/Krems und war Gründungsmitglied der Gruppe „Gegenwind“. Er schafft das dichte, aber auch sehr differenzierte rhythmische Geflecht, auf dem sich die splittrigen Gitarrensounds von Obermaier und das scharfe Altsax Dickbauers abdrücken. Das schnelle Titelstück „751“ lebt vom Wechselspiel von Gitarre und Altsaxophon, die sich gegenseitig anspornen und zu interessanten Soli verleiten. Hier wie auch in „Wallfahrt“, einem besinnlicheren Thema, greift Dickbauer zum Echoplex à la John Klemmer, um den Sound zu verfremden bzw. mit Hall-effekten das Soundvolumen zu steigern, wobei er mit dem Nachhall zu

spielen scheint. Das Schlagzeug Punzenbergers spricht solistisch-punktuell mit eigener Stimme, nur der Baß Schmölers läuft als Puls durch. „Menu“, ein schnelles, rockiges Thema, wirkt durch Overdubbing mehrstimmig, der Baß setzt kontrapunktische Akzente, die Gitarre glänzt in Stop- and Go-Manier; „Incredible Suite“ wirkt sehr verschnörkelt, wird durch mehrfach eingeworfene Gitarrensplitters verfremdet. „Fantasy over G“, „Verwandlung“, „Banana“ und „Mojácar“ sind in der durchweg schnellen bis jagendem Tempo vorgetragene Titel, in denen sich alle Quartettmitglieder solistisch vorstellen können, Gitarrist Obermaier mal spröde, mal sehr verhalten, selten lossprudelnd, Altsaxophonist Dickbauer hastig, nervös, auch tastend und fragend, Bassist Schmöler mit federnden Läufen, meist als Beathalter, während Schlagzeuger Punzenberger mit ständigen Tempi-Wechseln und differenzierter Perkussionsarbeit immer für Spannung und Überraschung sorgt. „Wandlungen“ wäre ein (anderer) möglicher Plattentitel, kein Song lebt von einem einzigen durchgängigen Tempo, das einzig Beständige ist das Unbeständige. Technik und Virtuosität stehen im Vordergrund; vielleicht sollte man hier und da auf Feeling achten.

Ulfert Goeman

Poli Palmer

Human Error: Smoke That Thunders - Salmagundi - Chords - Human Error - Sin Nombre - Old Fulham Fertility Dance
Poli Palmer tp, vibes, voc, Mel Collins ss, Nick Pentelow ts, John Surman bs, Kirsten Sothmann v, Geoff Whithorn, Bernie Holland g, Steve Simpson g, v, Boz Burrell b, Sam Kelly dm, perc
TELDEC 6.26208

Wer die vielleicht beste englische Rock-Avantgarde Band der frühen siebziger Jahre, die Gruppe Family, kennt, dem ist sicher auch Poli Palmer vertraut, der dort damals für die ungewohnten Vibraphonklänge sorgte. Auch in den darauffolgenden Jahren arbeitete er noch mit Rock-Röhre Roger Chapman zusammen. Mit seiner Debutplatte „Human Errors“ geht er jedoch völlig andere Wege. Mit Hilfe des Fairlight Music Computers - zur Zeit ein Lieblingskind aller experimentierfreudigen Musiker - versucht er sich in der Kombination von programmierter Musik mit herkömmlichem Live-Spiel. „Computerakustische Musik“ heißt das Zauberswort, dem Poli Palmer unter Zuhilfenahme namhafter Solisten versucht musikalischen Sinn einzuhauchen. Jeder der oben aufgeführten Solisten kommt einmal solistisch zum Zug und improvisiert über den vorgefertigten

melodisch-harmonisch-rhythmischen, Rahmen. So neu ist diese Idee nicht. John Surman, der führende Musiker dieser Entwicklung, schlägt sich mit solchen Versuchen schon seit vielen Jahren erfolgreich herum. Die Ergebnisse von Poli Palmer sind demgegenüber sehr brav, fast konventionell, eher an der momentanen Soft-Pop-Jazz-Welle orientiert. Nicht wirklich uninteressant, aber irgendwie bekannt, zu wenig wagemutig, selbst an den Maßstäben des Pop-Geschäfts gemessen. Bezeichnenderweise ist das Stück mit John Surman („Smoke that thunders“) kompositorisch und solistisch am gegücktesten. Anklänge an die balinesische Gamelanmusik und die meditative Struktur vieler Stücke sind nicht zu überhören.

Detlev Reinert

Jimmy Ponder

So Many Stars: We Can Make It - Save Your Love For Me - Caribbean Queen - When I Think Of You - Higher Ground - So Many Stars - Brenda Jimmy Ponder g, voc, Lonnie Smith, Ken Warner keyb, David Eubanks, Scott Lee b, Victor Jones, Greg Bandy dm, Mino Cinelu perc
Aufg.: 19./27. November/11. Dezember 1984, Fox Studio, Rutherford, N. J. Milestone M-9132

So viele Stars, so viele Vorbilder scheint der Gitarrist Jimmy Ponder zu haben. „So many stars“ strotzt von einer stilistischen Vielseitigkeit, die zu meist durch das verwendete kompositorische Material vorgegeben ist. Stücke von Stevie Wonder („Higher Ground“) und Jimmy Ponder („We can make it“) mit starkem Funk-Feeling stehen Soft-Pop-Jazz Stücken („When I think of you“; „So many stars“) gegenüber. Sogar ein Reggae („Caribbean Queen“) in bester Bob Marley Tradition findet sich dazwischen. Glücklicherweise singt Ponder nur ein Stück auf dieser Platte, dies allerdings im schmalzigsten Nachtclub-Timbre („Save your love for me“). Das beste, jazzigste Stück ist das neunminütige „Brenda“, von Ponder selbst komponiert, wobei der Pianist Ken Warner auch einmal zum Zuge kommt. Jimmy Ponder steht unter dem Einfluß von Wes Montgomery. Wie dieser schlägt er die Saiten mit dem Daumen an und erreicht so den weichen, runden Ton seines Vorbilds. Auf die oft strapazierte Oktaventechnik verzichtet er weitgehend. Die melodische Gestaltung über einen durchgängigen rhythmischen Teppich ist das wichtigste Gestaltungsmerkmal dieser Platte, die vornehm, dezent mit leichtem funky feeling daherkommt. Vielleicht würde Wes Montgomery heute genau diese Musik machen.

Detlev Reinert

Harald Rüschbaum Sax & Brass Big Band

Double Faces: Secret Love - Lazy Bird - Guajira In My Soul - Pepe Cortisona - Lover Come Back - Liza - When Everything's Mellow - First Love Song - Double Faces
Claus Reichstaller, Richard Laughlin, Franz Weyerer, Peter Tüscher, Steve Schmitt tp, Hermann Breuer, Erwin Gregg, Gerd Fink, Auwi Geyer tb, Frank Loeff, Thomas Faist as, Jürgen Seefelder, Hermann Martreiter ts, Otto Staniloj bs, David Ale p, Peter O'Mara g, Peter Cischeck b, Harald Rüschbaum dm
Aufg.: 1. März 1985 live
Swingtime Records 8206/Intercord Record Service 942 095

Schon immer wurde die Lebendigkeit und der Swing von Jazz Big Bands

geprägt von ihren Schlagzeugern. Das Leben der Harald Rüschbaum Sax & Brass Big Band hängt aber nicht nur im musikalischen, sondern auch im existenziellen Sinne von ihrem Drummer und Leader ab, der vor etwa 5 Jahren, seinen Traum von der eigenen Big Band zu realisieren begann. Seitdem hat er es mit großem persönlichen Einsatz nicht nur geschafft, die Band zusammenzuhalten - was zweifellos schon schwer genug war -, sondern sie auch zu einer musikalisch wichtigen Größe in der Münchener Jazz-Szene zu formen. Die vorliegende Platte zeigt, daß diese Band mehr als nur regionale Beachtung verdient hat. Die Arrangements bestechen durch Abwechslungsreichtum und packende Bläusersätze. Das Repertoire besteht nicht nur aus Standards, sondern enthält auch Titel, die Thomas Zoller für die Band komponiert und arrangiert hat. Besonders ansprechend ist der Titelsong „Double faces“ mit einem Solo des Altsaxophonisten Frank Loeff. Der Pianist David Ake schafft in Bob Brookmeyers „First love song“ mit seinem avantgardistischen Solo einen interessanten Gegensatz zum Spiel der Band. Und immer spürt man, wie Rüschbaum die Band treibt. Joe Kienemann, als Jazz-Redakteur des Bayerischen Rundfunks verantwortlich für die Veranstaltung, bei der diese Platte aufgenommen wurde, gibt in seinen Liner Notes eine launige Beschreibung des Werdegangs Rüschbaums und seiner Band.

Da Intercord inzwischen den Vertrieb für das rührige Münchener Swingtime Label übernommen hat, sollte diese Platte überall erhältlich sein. Ein Muß für jeden Big Band-Freund.

Hans-Bernd Kittlaus

Terje Rypdal

Chaser: Ambiguity - Once Upon A Time - Geysir - A Closer Look - Omen - Transition - Imagi
Terje Rypdal e-g, Bjorn Kjellemyr b, e-b, Audun Kleive dm, perc
Aufg.: Mai 1985, Oslo
ECM1303

Gemach, nichts liegt uns ferner als die Lust an Denkmalsstürzen. Nur verpflichtet diese confessio uns natürlich nicht zum Kotau vor jedem und allem, was da auf sechs oder wer weiß wieviel Saiten umherzupft. Der Norweger Terje Rypdal, eine der Kultfiguren, die, dekontaminiert unter der Einheitsdusche mit der Aufschrift ECM, zwar heftig, deshalb aber nicht am laufenden Meter inhaltsschwanger Musikalisches absondern - dieser Terje Rypdal hat sich zwar mittlerweile seine Experimentatoren-Stiefel ausgezogen und beschlössen, sich seit „Satt“ nun doch noch ein bißchen weiterzuentwickeln, parbleu: aber dafür schiebt er die Namen seiner beiden jungen Mitstreiter auf „Chaser“ auch nur als Pretext vor - für einen Haufen enervierend langatmiger, langweiliger Saiten-Wühlereien, in denen es mal klingt wie Spotniks, Duane Eddy und Shadows, dann so ein klitzekleines bißchen nach Jimi H. und insgesamt von der schamlosen Eloquenz her nach Cream, Yardbirds etc. Wirklich nichts gegen Kjellemyr und Kleive - gute, versatile Sidemen, ohne Zweifel -, aber Rypdals selbstbewußte Impotenz, den eigenen Totalstillstand binnen Ja h - r e n zu diagnostizieren, wirkt mittlerweile belästigend: Musikalisch völlige Einfallslosigkeit, blind-pure Handwerklichkeit, abertausendmal vernommene licks, leicht verzerrt über Phaser, oder dann wieder diese kunstgewerblichen Figürchen, die man aus dem Roland-Synthesaurus zaubern kann, Wanderungen zwischen Pop, Metallrock und süßlichem Praline-Balladenjazz: C'est tout.

Alexander Schmitz

Woody Shaw

Setting Standards: There Is No Greater Love - All The Way - Spiderman Blues - The Touch Of Your Lips - What's New - When Love Is New
Woody Shawtp, flh, Cedar Walton p, Buster Williams b, Victor Jones dm
Aufg.: 1. Dezember 1983, Englewood Cliffs, N. J.
Muse Records MR 5318/Intercord 952093

Für den hier schreibenden Rezensenten gehört der Trompeter Woody Shaw zu den faszinierendsten Jazz-Spielern dieser Jahre, gleichzeitig eigentlich zu den größten Jazz-Solisten überhaupt und den besten der vielen guten Trompeter. Allein durch seine Beiträge schon wirkt dieses Album - und dies trotz seines schlichten (trotz des Titels), unpräzisen Standard-Konzepts - wie ein Manifest der Jazzimprovisations-Kunst. Besonders interessant kann man „What's new“ nennen, auch weil das Stück hier einmal nicht als Ballade, sondern in einer schnellen Version gegeben wird. In der hervorragenden Rhythmusgruppe wirken der zuverlässige und geschmackvolle Victor Jones am Schlagzeug sowie Buster Williams mit seinem stets fulminanten Baßspiel. Und auch Cedar Walton, den man in manchen Bands und auf etlichen Platten gehört hat, improvisiert hier nicht nur technisch geschliffen und überlegt, sondern eben auch relaxed.

Günter Buhles

Strings and Keys

Debut: What Is This Thing Called Love - Darn That Dream - Yesterdays - Body And Soul - Blue Moon - Blue Tide
Spaulding Givens p, Charles Mingus b
Aufg.: 1951, Kalifornien
Fantasy Records 09 02 110/Metronome Musik GmbH

Daß Charlie Mingus in der Nachfolge des Ellington-Bassisten Jimmy Blanton einer der ersten Musiker war, der - als vergleichsweise virtuoser, technisch versierter Solist - die Emanzipation des Basses vorbereitete, kann mit dieser Platte belegt werden. Hier findet er sich mit dem heute praktisch vergessenen Pianisten Spaulding Givens zusammen. Die Aufnahmen sind im April 1951 in Kalifornien entstanden, doch hatten Mingus und Givens bereits 1942 in einem Trio (mit dem Gitarristen Louis Spikener) zusammengearbeitet. Givens war dann in der Folgezeit bei Mingus' Instrument-Kollege Oscar Pettiford gewesen. Übrigens war dies die erste Platte, die Mingus 1952 auf seinem eigenen Label „Debut“ herausbrachte, das - entgegen anders lautender Darstellungen - nicht speziell zur Veröffentlichung des 1953er „Massey Hall Concerts“ mit Charlie Parker gegründet worden ist. Im Duo mit Givens wird die Musik dort am interessantesten, wo sich Charlie Mingus solistisch wirkungsvoll einsetzt, zum Beispiel bei „Body and soul“. Ansonsten haftet den streng am Material bleibenden Standard-Interpretationen ein wenig ein Geschmack der „music minus one“ (also der Trio-Musik ohne „zuschaltbares“ Schlagzeug) an. Spaulding Givens bewegt sich stilistisch zwischen zwei Polen jener Zeit: dem kühl-linearen, unverschnörkelten Bop-Klavier vom Typus eines Duke Jordan oder Tadd Dameron und der opulenten Swing-Pianistik à la Art Tatum, den Mingus ja sehr schätzte. „What is this thing called love“ bietet für ersteres ein Beispiel, „Yesterdays“ für letzteres.

Günter Buhles

UZEB

Fast Emotion: Smiles And Chuckles - Number One - Slinky - Fast Emotion - Brass Licks - Dobbie - Son Song - Junk Funk - Penny Arcade
Michael Cusson g, Michel Cyr p, Alain Carpn b, Paul Brochu dm, special guest: Michael Brecker ts
Aufg.: 20. Juli - 9. August 1982, Quebec, Canada
BS Musik-Verlag GmbH BS 84007

Die Vierbuchstaben-Gruppe UZEB ist eine franko-kanadische Formation in Quartettbesetzung, die sich eher in geschliffenen Jazz-Rock und Fusion Gefilden à la David Sanbon, Spyro Gyra oder Grover Washington aufhält. Für die Stücke „Smiles and Chuckles“ und „Penny Arcade“ haben sie sich der Mitarbeit des sexuellen Tausendassas Mike Brecker versichert, der in einem New Yorker Studio seine Beiträge auf das fertige Band hinzublies. Die Musik läuft glatt, ohne Ecken und Kanten. Sie ist deutlich von der Komposition her bestimmt, weniger vom solistischen Auspielen. Die Konzeption ist intelligent und geschmackvoll, orientiert sich aber doch eher am konventionellen Jazz-Rock der siebziger Jahre, wenn gleich der Sound fast up to date ist. Man spürt die Zeitspanne, die seit der Aufzeichnung der Platte vergangen ist, dennoch. Von UZEB zu Herbie Hancocks „Sound System“ liegen musikalische Welten. Die Studiotechnik und die Instrumentenentwicklung hat einen gewaltigen Sprung gemacht. Das letzte Raffinement, der letzte Pep fehlt der Gruppe. Noch?

Detlev Reinert

Häns'che Weiss Ensemble

Zugaben: Flowers - Dreamation - All Of Me - Csardas - Les Feuilles Mortes - Sweet Georgia Brown
Häns'che Weiss g, Martin Weiss v, Vali Mayer b, voc
Aufg.: Frühjahr 1985, live in der Manege, München
MMM Records (Vertrieb: Manege, Steinseestr. 2, 8 München 80)

Voreilig Platten auf den Markt zu werfen, um mit der atemberaubenden Kurzlebigkeit von musikalischen Trends Schritt zu halten, war seine Sache nie. Häns'che Weiss - dessen vor zirka zwei Jahren erschienenes Album „Colours“ leider nicht mehr erhältlich ist - hat nun mit „Zugaben“ wieder ein sorgfältig gearbeitetes und ausgereiftes Opus vorgelegt. Enttäuscht von der miserablen Unterstützung seines früheren Labels, brachte er in Eigenproduktion Konzertmitschnitte auf die Rille, die delikaten Swing-Jazz versprechen - und einlösen. Nach der langjährigen Arbeit in seinem Quintett hat Häns'che Weiss mit dem Violinisten Martin Weiss und dem Bassisten und Vokal-„Artisten“ Vali Mayer wieder kongeniale Musiker an seiner Seite, die sich gerade in der schlankeren Trio-Formation voll entfalten können und diesen Freiraum auch für phantasiereiche Dialoge nutzen. Highlights des neuen Albums sind zweifellos die Häns'che Weiss-Kompositionen „Flowers“ und „Dreamation“, bei denen das Ensemble seinem Hang zur Poesie und zum Fabulieren, bar jeglichen sentimentalen Kitsches, nachgeht. Die ungemein kantablen Themen werden im Wechselspiel von Gitarre und Violine vieldeutig weitergespon-

nen, wobei das Terzett die einzelnen Teile eng verzahnt und es trotz freizügiger Improvisationen versteht, die zugrunde liegende Struktur deutlich zu machen. Getreu dem Credo Dizzy Gillespies: „Ich brauche mein ganzes Leben dafür, um zu lernen, was man nicht zu spielen braucht“, ist die instrumentale Virtuosität immer der musikalischen Aussage untergeordnet: Überflüssiges fällt weg, die handwerkliche Meisterschaft wird eher in Nebensätzen geäußert. Häns'che Weiss überzeugt mit pulsierenden Akkordimprovisationen und geschliffenen, doch nie sterilen wirkenden Sololinien, in denen er gelassen und spritzig seine Erfahrung ausspielt. Nicht minder souverän gestaltet sein erst 22jähriger Neffe Martin die solistischen Ausflüge; mühelos verknüpft er boptrachtige Licks mit lyrischen Motiven, assoziiert Schwebeklüftiges mit erdigen Bluesphrasen - und das mit unverwechselbarem, persönlichem Duktus.

Vali Mayer, der mit seinem äußerst verlässlichen Baß im klassischen Sinn das Rückgrat der Formation bildet, besticht durch perkussiv anmutende Vokalimprovisationen in der Manier von Al Jarreau, die einem Live-Konzert sicherlich förderlich sind, jedoch in konservativer Form eines Tonträgers häufig etwas zu langatmig ausfallen. Die Versionen altbekannter Klassiker wie „All of me“, „Les feuilles mortes“ (besser bekannt als „Autumn leaves“) oder „Sweet Georgia Brown“ geraten glücklicherweise nicht zum soundsovielten Abklatsch hinlänglich beackter Standards, sondern werden mit humorigen Zitate und einfallsreichen Arrangements in eigenwilliger Formulierung zum Swingen gebracht. Zurück zu den Quellen weist „Csardas“, das - etwa mit dem jüngst komponierten „Dreamation“ kontrastiert - die Entwicklung von traditioneller Zigeunermusik über Django Reinhardt bis hin zu dessen Erben durchscheinen läßt. Daß diese Erbschaft kein bloßes Epigonentum bedeutet, macht die Gruppe klar, wenn sie eben auf ihre Art - mit Djangos Pfunden wuchert.

Andreas HÖH

The New Alfred Lora Swingtett

Straight Ahead: What's Wrang - Let's Dance Again - Interpolation - Three Graces - Redolence - A Day At Home - Gentle Breezes - Stripling - Beyond All Limits - Landscape - Be Glad - Tumbling - Straight Ahead
Alfred Lora v, Fritz Maldener p, Gerd Mayer-Mendez b, Hal Thurmond dm
Aufg.: Mannheim
Altaxon AL-5001

Titi Winterstein Quintett

Djinee tu kowa ziro: Noto-Swing - Amoureux - Sur ma tombe - Milko - Sinto Nova - Swing '85 - Djinee tu kowa ziro - For Babs - Ich liebe die Sonne, den Mond und die Sterne - Lulu-Valse - Hunn, O Panni Naschella - J'ai souvent pleure
Titi Winterstein v, Lulu Reinhard, Geisela Reinhard, Zirolli Winterstein g, Klaus Bruder ace, Peter Grapp b, Holmann Winterstein rh-g („Djinne ...“) Aufg.: Mai 1985, Sandhausen
Boulevard 501

Bireli Lagrene Ensemble

Live: Bireli - Minor Swing - Spain - Paris - Rue de Pierre - Ornithologie - Sim - St. Germain des Pres - The Night Of A Champion -1 Can't Give You Anything But Love - Moll-Blues
Bireli Lagrene, Vic Juris solo-g, Gaiti Lagrene, Diz Disley rh-g, Jan Jankeje b
Aufg.: Juni 1985, Freiburg
Jazzpoint 1015

Wachsende stilistische Öffnung: Bireli Lagrene

Foto: Manfred Rinderspacher



Die Gemeinsamkeit dieser drei Alben liegt darin, daß sie von Sinti- bzw. Romamuskikern stammen (wobei in den jeweiligen Ensembles auch NichtSinti bzw. Nichtroma mitspielen), stilistisch sind sie indessen völlig unterschiedlich ausgerichtet.

Da ist zunächst der Geiger Alfred Lora mit seinem neuen Swingtett, das sich von der Instrumentation her - Geige, Keyboards, Kontrabaß, Schlagzeug - als Jazzquartett ankündigt. Als sich der Rezensent vor vier Jahren beim 1. Freiburger Sinti Festival, wo Lora mit einem durchweg aus Jazzmusikern bestehenden Sextett und der amerikanischen Sängerin Rachel Gould trat, mit ihm über seine musikalischen Ambitionen unterhielt, meinte er, daß jene Mischung aus Bebop- und Swingnummern in anspruchsvollen und zeitgemäßen Arrangements und Interpretationen, wie er sie auf jenem Festival zum Besten gab, sein Konzept für die nächsten Jahre sein würde und er dies auch auf Platte vorzulegen gedenke. Zwischenzeitlich muß er wohl umgedacht haben, denn mit der vorliegenden LP hat er jene Ankündigung jedenfalls nicht wahrgemacht. „Straight Ahead“ bietet nicht mehr als mäßig swingende Tanzmusik von professioneller Glätte und bis zur Trivialität reichende Gebrauchsmusik („Redolence“ „A day at home“), geeignet zur Supermarktberieselung oder zur Unterhaltung der Ziehung der Lottozahlen.

Um den badischen Sintigeiger Titi Winterstein war es in den vergangenen Jahren richtig ruhig geworden. Lange zurück liegen die Lehrjahre bei Häns'che Weiss, dessen Ensemble er vor sieben Jahren übernommen und zwei Jahre später zu einer vielbeachteten, prämierten Plattenveröffentlichung (I raise) geführt hatte. Mit einer auf zwei Positionen neubesetzten Gruppe (warum sie sich bei sechs Mitgliedern Quintett nennt, ist nicht ganz einsichtig) tauchte er jetzt wieder auf und präsentierte mit ihr sein drittes Album: „Djinee tu kowa ziro - Erinnerst Du Dich an die Zeit“. Die Musik folgt der konventionellen stilistischen Auffächerung, wie sie beim Gros der Veröffentlichungen der Sintimusikszene anzutreffen ist: Sinti-folklore, ungarische Volksweisen und Swingjazz à la Django Reinhardt. Nichts Neues also? Mitnichten, denn die Ambitioniertheit dieses neuen Ensembles, in welchem mit dem Kontrabassisten Peter Gropp und dem Knopfakkordeonspieler Klaus Bruder zwei „Gatjes“ vertreten sind, zeigt sich darin, daß das Repertoire zum ganz überwiegenden Teil (9 von 12) aus eigenen Stücken besteht. Wenngleich diese Kompositionen auch die herkömmlichen stilistischen Profile aufweisen und ebenso traditionell arrangiert sind, kann hier doch der zaghafte Ansatz zu einer Weiterentwicklung der Sintimusik gesehen werden: Weg von der bloßen Reproduktion standardisierten Tonmaterials, hin zur kreativen Eigenleistung. Ein Schritt freilich, den - sieht man einmal davon ab, daß auch andere Ensembles in der Vergangenheit, insbesondere die Vaterfigur der deutschen Sintimusiker Schnuckenack Reinhardt, immer wieder die eine oder andere eigene Nummer in ihrem Repertoire hatten, die in der Fülle des Fremdmaterials eine Art Alibistellung dafür einnahmen, daß man eben nicht nur „nachspiele“ - Titis Ziehvater Häns'che Weiss bereits 1981 mit seinem ehrgeizigen Album „Couleurs“ vollzogen hat, und zwar nicht nur bezüglich kompositorischer Eigenleistung, sondern auch mit der hierzulande bis jetzt weitestgehenden stilistischen Offenheit.

Die Eigentitel vermögen zu gefallen, wenngleich einem die eine oder andere Phrase recht bekannt vorkommt. Das Sextett beherbergt versierte Instrumentalisten - ein großes Talent am Akkordeon: Klaus Bruder, Chef Titi Winter-

stein mit einer zunehmend verfeinerten spielerischen Linie, nicht nur ein rhythmisch zweifach flankierter Sologitarrist, sondern jeder der drei Gitarrenzupfer Zirol Winterstein, Lulu und Geisela Reinhardt zeigt sich in rhythmischer wie solistischer Funktion gleichsam kompetent. Glücklicherweise unterläuft auf der Platte nicht der nazistische Fehler, der sich bei Live-Konzerten allzu gerne einstellt, daß nämlich alle drei Gitarristen in jedem Titel ihren Chorus haben müssen. Schwer zu unterscheiden sind sie bei dieser uniformierten traditionellen Spielweise, wo das Maß aller Dinge so viel wie möglich atemberaubende Fingerläufe sind, allemal. Auch dies mit ein Grund, wenn sich am Ende leicht der Gesamteindruck einstellt, trotz allem auch nur wieder das von unzähligen Sintiplatten bekannte Geigenschluchzen und Gitarrenschrammeln gehört zu haben.

Die interessanteste der drei Neuerscheinungen ist zweifellos die des 18jährigen elsässischen Gitarrenheroen Bireli Lagrene, ein mehr als fünfzigminütiger Live-Mitschnitt vom letztjährigen Freiburger Zeltmusikfestival. Lagrene befand sich damals in Gesellschaft des jungen amerikanischen Gitarristen Vic Juris, der beiden Rhythmusgitarristen Gaiti Lagrene (seinem Bruder) und Diz Disley (er spielte zehn Jahre lang mit Stephane Grappelli) und des Stuttgarter Kontrabassisten Jan Jankeje - „strings pure“ also, und im Zentrum des Geschehens standen natürlich die beiden Sologitarristen - eine kleine Talentschau. Die Gitarrenmusik, die der Mitschnitt zu Gehör bringt, weist - insbesondere im Vergleich mit den zuvor vorgestellten Alben - mit ihrem Treiben zwischen Mainstream, Django-Swing, Rock und Flamenco eine beachtliche idiomatische Offenheit auf, eine Offenheit indessen, wie sie schon seit geraumer Zeit von zahlreichen Saitenformationen bevorzugt (und noch um eine klassische Note erweitert) wird. Es bereitet Spaß, neben dem Fortschritt der spieltechnischen Fähigkeiten diese wachsende stilistische Öffnung Lagrenes von seiner ersten frühen LP-Veröffentlichung mit 13 Jahren „Routes To Django“ (Jazzpoint 1003) bis zu diesem Live-Album zu verfolgen. Natürlich steht dahinter ein notwendiger Lern-, Erfahrungs- und Orientierungsprozeß. Aus diesem Blickwinkel sollte man auch seine angebliche neuerliche Einstellung betrachten: „Jazz war für mich eine gute Sache für den Start, aber jetzt habe ich es satt, ihn zu spielen. Es ist wie mit deinem Instrument; wenn du immer denselben Sound hast, wird es dir langweilig. Mir gefällt Fusion. . . ich habe das feeling, sie zu spielen. Wenn ich auf einem Stuhl spiele, fühle ich mich eingeschränkt - mein Herz ist nicht in dem, was ich spiele“ (aus einem Artikel von S. Paynes in „Music And Sound Output“). Kaum zu glauben, daß er mit dem Herzen nicht dabei gewesen sein möchte, als er mit Juris diese ideensprühende und gefühlvolle Musik spielte. Juris' Vertrautheit mit der Musik Django Reinhardts - es werden zwei Django-Titel interpretiert, sie ist aber auch in den Eigenkompositionen präsent - rührt von dessen Duoarbeit mit seinem Förderer Larry Coryell. Coryell wiederum war von dem Belgier Philip Catherine mit Djangos Swingjazz bekanntgemacht worden und hat mit ihm zwei bemerkenswerte Duoplatten veröffentlicht („Splendid“, „Twin House“, beide WEA). An sie, aber auch ein wenig an die Gitarrenalben des Allstar-Trios McLaughlin/de Lucia/DiMeola fühlt man sich bei dieser Konzertaufnahme erinnert. Als störender Fremdkörper nimmt sich indessen Lagrenes selbstgefällige Zurschaustellung seiner Fähigkeiten auf dem E-Baß im vorliegenden Kontext aus.

Gerhard Litterst

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 3/XXXV März 1986
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
901 \$\$\$ 02-66
6368203
5

Woody 'n' You



Foto: Bernhard Schmidt

Liebe Jazzfreunde

Jetzt kann Woody Herman ein besonderes Jubiläum feiern: seit 50 Jahren leitet er eine Big Band. Wir sollten ihm alle für das, was er mit seiner Musik gegeben hat, dankbar sein. Er ist nicht nur ein großer Künstler, sondern auch ein Mann von großer Integrität und Ehrlichkeit. Und es stimmt besonders traurig, ihn in seinem 8. Lebensjahrzehnt so leiden zu sehen. Das Wichtigste war und ist für Woody Herman seine Big Band, aber diese Tätigkeit hat ihm nie viel eingebracht, mit Ausnahme von zwei oder drei guten Jahren in den 40ern, in denen die große Zeit der Big Bands noch anhielt. Während dieser Periode konnte er sich ein Haus kaufen, das aber seine einzige finanzielle Sicherheit war. Dieses Haus wurde ihm aufgrund von Steuerschulden genommen, die er an die amerikanische Regierung zu zahlen hat, und die sich noch immer auf eineinhalb Millionen Dollar belaufen, die er mit Sicherheit nicht mehr abtragen kann. Jegliche Tantiemen, die er bekommt, werden sofort einbehalten und er muß als jetzt fast 73jähriger noch jeden Tag arbeiten, um zu überleben.

Dieses harte Schicksal nahm vor mehr als 20 Jahren seinen Lauf, als Hermans früherer Manager die ihm anvertrauten Gelder verspielte, auch 3 Jahre lang keine Steuern für die Bandmitglieder abführte. Herman wurde sich dieser Sachlage erst bewußt, als der amerikanische Staat ihn für die Einbehaltung von Steuergeldern haftbar machte und die Nachzahlung der Steuer für den Gesamtumsatz der Band während dieser drei Jahre forderte. Da nach geltendem amerikanischen Steuergesetz die Unkenntnis Woody Hermans von dem betrügerischen Vorgehen seines Managers ihn nicht der Verantwortung für eine Steuerzahlung enthebt, wurde er Opfer aus nicht eigenem Verschulden und für diese Riesenschuld haftbar gemacht, die durch Bußgelder und Zinsen während der letzten 20 Jahre beträchtlich angewachsen ist.

All das war für Woody Herman niederschmetternd, doch kämpft er nach wie vor darum, sein Haus zurückzubekommen oder zumindest einen Vergleich mit der Regierung zu erreichen, der ihm eine gewisse finanzielle Sicherheit gibt. Er ist der Ansicht, daß er von der amerikanischen Regierung äußerst unfair behandelt wurde, und das trotz eines Lebens voll harter

Arbeit und seines enormen Beitrags zur Welt der Musik und seines Einsatzes als Botschafter des amerikanischen Jazz. Wir rufen hiermit zu einer weltweiten Kampagne auf, und bitten die Jazzfreunde, Woody Herman zu helfen. Es geht darum, seinen Glauben an Humanität wieder herzustellen, ihm zu zeigen, daß er respektiert und geliebt wird.

Da die amerikanische Regierung aller Wahrscheinlichkeit jegliche Gelder, die auf seinen Namen eingezahlt werden, einbehält, sollten die Zahlungen an seine einzige Tochter Ingrid Herman-Reese gehen, da Hermans Frau nicht mehr am Leben ist. Ingrid Herman-Reese will mit den Spendengeldern für einen Alterswohnsitz ihres Vaters sorgen, gegebenenfalls das ehemalige Haus Woody Hermans zurückkaufen.

Kontakt: Ingrid Herman-Reese, Gilmore Commercial and Savings Bank, 6291 West Third Street, Los Angeles, California 90036-3199, U. S. A., Special Account Number 04361.

Jazz Podium

P. S. Bitte kopieren Sie diese Seite und schicken Sie sie weiter an andere Jazzfreunde



Foto: Paul Gerhard Dekker

Im Sinne Count Basies spielen

Nat Pierce

Nicht umsonst nennt man ihn den weißen Count Basie: den Pianisten und Bandleader Nat Pierce. Der heute 60jährige Musiker sieht in der Titulierung nichts Negatives, im Gegenteil, er ist stolz darauf, in Basies Fußstapfen getreten zu sein. Nun ist es ja auch keine sklavische Kopie, die Pierce liefert, weder am Klavier, noch mit den Big Bands, die er unter seinem Na-

men aufstellen konnte, vielmehr musiziert er im Sinne Count Basies. Er versteht es, eine ähnlich rhythmische Spannung wie sein großes Vorbild zu erreichen, und es gelingt ihm tatsächlich, dem eigentlich un-nachahmlichen Basie Swing in all seiner Lässigkeit und seiner Heiterkeit nahe zu kommen. All das zeigt sich wieder einmal, als Nat Pierce vom 9. bis 22. Januar als

Pianist der „Tribute to Basie“-Gruppe durch Deutschland und die Schweiz reiste. Mit dabei waren die ehemaligen Basie-Gefolgsleute Clark Terry, Trompete und Flügelhorn, Al Grey, Posaune, Illinois Jacquet und Billy Mitchell, Saxophone, Freddie Green, Gitarre, sowie Red Mitchell, Baß, und Kenny Bolds, Schlagzeug. Nach einem Konzert der „Tribute to Basie“-Formation, die von Gerd Mayer zusammengestellt wurde und auch im nächsten Jahr in leicht veränderter Besetzung in Deutschland gastieren soll, ergab sich die Gelegenheit zu einem Gespräch mit Nat Pierce, das wir nachfolgend in Auszügen wiedergeben.

Gudrun Endress

„Nat Pierce, waren Sie schon in Ihren Jugendjahren stark von Count Basie beeinflusst, bevor Sie danach zu sich selbst fanden? Sie bekennen sich ja heute mit Vergnügen zu Basie, das zeigt schon Ihre Krawatte mit den Initialen CB.“

„Ich fing nicht zu spielen an wie Count Basie, sondern wie Fats Waller und genau so begann auch Count Basie! Dann wurde ich ein Bebop-Pianist, versuchte so wie Bud Powell zu spielen. Später erkannte ich, daß es sehr viele Bebop-Pianisten gab, die sehr viel besser waren als ich und ich entschied mich, davon Abstand zu nehmen. Zu jener Zeit entdeckte ich Nat King Cole, den Pianisten. Danach fand ich vor allem Interesse am Arrangieren. In den 50er Jahren schrieb ich Arrangements für Basie, der damals nur die kleine Formation mit Clark Terry und Wardell Gray hatte. Wenn die Basie-Gruppe in meiner Heimatstadt Boston, Massachusetts, auftrat, bestand Basie darauf, daß ich mich beim letzten Set ans Klavier setzte und ich fand so Gefallen daran, im Sinne Count Basies zu spielen. Es entwickelte sich auch ganz natürlich durch die Verbindung zu Basie und die Herkunft von Fats Waller. Als Basie wieder die Big Band hatte, allerdings auch nur für ein paar Monate, weil er aus finanziellen Gründen dann wieder auf die kleine Formation zurückkommen mußte, schrieb ich ein paar Sachen fürs Orchester. Danach trat ich ins Woody Herman Orchester ein, sah aber Basie von Zeit zu Zeit. Er konnte dann glücklicherweise die Big Band halten und erlebte neue Erfolgshöhepunkte durch seine Zusammenarbeit mit Joe Williams.“

„Basie hatte also Freude daran, daß er in Ihnen einen gut eine Generation jüngeren Mann traf, der in seinem Geist Klavier spielte.“

„Ja, und jedesmal wenn er krank wurde, rief er mich an und bat mich, für ihn einzuspringen. So war das 1953, 56, 57, 62 und 76. 1976 hatte er eine Herzattacke und da nahm ich vier Monate lang seinen Platz am Klavier ein.“

„Waren Sie denn vertraut mit dem gesamten Basie-Repertoire?“

„Zumindest mit einigem davon. Nicht mit allem. Es gab auch Stücke, von denen ich nicht einmal wußte, daß die Band sie spielte. Aber Freddie Green half mir, ebenso Eddie Jones, wenn sie mir beispielsweise sagten: Das ist ein Blues, in dieser oder jener Tonart. Übrigens schloß sich Billy Mitchell am selben Tag im Jahr 1957 der Basie-Band an wie ich. Das war in meiner Heimatstadt Boston, als Basie krank wurde. Die Woche darauf waren wir im Apollo Theater in New York, kamen dann noch vier Mal nach Boston zurück, spielten ein paar Nächte im New Yorker Birdland und One nighters hier und da.“

Basie spielte nur das Skelett des Fats-Waller-Stils

„Wie erklären Sie das Geheimnis, daß Basie manchmal mit ein paar wenigen Tönen die Band zum Swingen bringt?“

„Es ist falsch zu glauben, daß sich Basie in seinem Spiel auf die wenigen Töne beschränkte. Basie konnte mit beiden Händen so wie Fats Waller Stride Piano spielen. Ganz deutlich ist das den frühen Plattenaufnahmen zu entnehmen, die entstanden sind, als er Pianist im Bennie Moten Orchester in Kansas City war. Sie klingen völlig anders als die, die der Count später machte, zu einer Zeit, in der er den Fats-Waller-Stil verwässerte, praktisch nur noch das Skelett davon spielte. Und das wurde dann zum Markenzeichen Basies. Und ich tat dasselbe. Doch zwei Menschen sind niemals gleich, keine zwei menschlichen Wesen des Universums entsprechen sich völlig. Ich imitierte Count Basie, zugegeben, aber ich kann mich nicht einmal an die Hälfte dessen erinnern, was ich ihm nachmachte. Ich mußte eigene Wege gehen. Es ist nicht meine normale Spielweise, mit der ich mich jetzt als Pianist der 'Tribute to Basie'-Gruppe anpasse; wenn ich mit meiner eigenen Band in Kalifornien arbeite, dann klingt mein Pianospiele recht anders. Doch wenn du mit Freddie Green zusammenarbeitest, dann kannst du nicht allzu viele Noten spielen, das paßt nicht zu dem speziellen Basie-Stil mit akustischer Gitarre.“

„Haben Sie den Wunsch, mit Ihrer Juggernaut Big Band auf Tournee zu gehen oder wäre Ihnen das auf die Dauer zu anstrengend?“

„Es ist nicht zu anstrengend, aber zu teuer. Wir würden das liebend gerne tun, denn wir haben eine großartige Band in Kalifornien, der Schlagzeuger Frankie Capp und ich.“

„Wie oft kann die Band im Monat durchschnittlich auftreten?“

„Vielleicht so drei-, viermal. Wir haben auch schon seit drei Jahren keine Plattenaufnahmen mehr gemacht. Es ist eben sehr teuer, eine Big Band aufzunehmen. Die Plattenindustrie macht lieber Aufnahmen mit Rockgruppen, selbst wenn die

hunderttausend Dollar kosten. Manchmal treten wir sieben- oder achtmal pro Woche auf, haben auch mal ein Wochenengagement, mal aber nur einen Abend oder einen Monat garnichts.“

„Es gibt nur die drei Juggernaut-Platten auf Concord, sind Ihnen davon die Absatzzahlen bekannt?“

„Wir bekamen unsere Royalties von Concord. Carl Jefferson ist sehr fair mit uns, wie es bei all seinen Vertragskünstlern der Fall ist. Es ist schwierig, genau zu sagen, wieviele Platten abgesetzt werden. Etwa so 25 000 Stück jeweils. Big Bands sind nicht mehr so populär, nur bei manchen Leuten noch. Es ist eine andere Welt, die Big Bands haben musikalische Integrität und Geschmack, sonst wären es die Rolling Stones, Prince, Madonna oder Michael Jackson oder wer auch immer.“

„Bedrückt Sie die heutige musikalische Szene...“

„... ich kümmer mich überhaupt nicht darum. Ich meine, die ganze Sache ist zu dumm.“

„Hatten Sie immer Gelegenheit, die Musik zu machen, die Sie wollten, um davon zu leben?“

„Ja, seit 43 Jahren tue ich das, was ich gerne mache.“

„Und wie sieht Ihr heutiger musikalischer Alltag aus?“

„Ich spiele nicht immer mit eigenen Formationen oder mit der Juggernaut, sondern auch mit der Bill Berry Big Band, mit kleinen drei- oder vier-Mann-Gruppen. Ich schreibe hin und wieder auch etwas Musik für Ella Fitzgerald oder Carmen McRae, komme ganz gut zurecht.“

„Arrangieren Sie hin und wieder auch noch etwas für die Woody Herman Band?“

„Ja manchmal. Wir machten erst im vergangenen September etwas für das Monterey Jazz Festival. Wir holten da all die Oldtimer von Woodys Band zusammen, die wir 'the oldtimers herd' nannten. Wir spielten 'Not really the blues', 'Opus de funk', 'The preacher' und einige Dinge, die ich früher für die Band geschrieben habe. Wir fanden damit großen Anklang, die Leute hatten große Freude daran.“

Woody's lament

„Wissen Sie Bescheid über Woody Hermans desolaten finanzielle Situation und den Schuldenberg, den er unverschuldet durch die Spielerschaft seines ehemaligen Managers hat?“

„Ich weiß alle Einzelheiten, ich habe auch ständig Verbindung zu seiner Tochter Ingrid, die jetzt das Management der Band übernommen hat. Es ist eine so unglaubliche Summe, daß man sich nicht vorstellen kann, morgens aufzuwachen und diese Last auf den Schultern mit sich herumzutragen. Zudem ist es nicht seine Schuld, sondern das Vergehen seines Managers

Abe Turchin. Er starb, nachdem er im Gefängnis war, um für andere Straftaten, in die er verwickelt war, zu büßen. Er war ein Spieler. Er hatte mit den Glücksspielen lange Zeit große Gewinne gemacht, dann wendete sich das Blatt. Aus dem Glück wurde immer größeres Unglück. Und trotzdem machte er weiter mit dem Spielen. Er verlor sein ganzes Geld, danach auch Woodys Geld. Es ist eine lange Geschichte. Ich war damals Roadmanager. Wir hatten die heißeste Band im ganzen Land mit all den tollen Solisten. Das war in den 60er Jahren. Ich warnte Woody damals vor dem Manager, aber er entgegnete mir nur: 'Gib mir keine Anweisungen, wie ich meine Geschäfte regeln soll.' Ich beharrte aber darauf, daß etwas faul sei. Aber trotzdem ging alles zunächst einmal so weiter. Schließlich schied ich aus der Band aus und etwa drei Jahre später, als ich in New York im Half Note mit Zoot Sims spielte, kam Woody eines Abends zu mir und sagte: 'Du hattest damals recht, als du mich gewarnt hast.' Das war aber schon vier, fünf Jahre danach. Der Manager von Woody hatte zuletzt nicht einmal mehr die Rechnungen an die Busvermietungen gezahlt, geschweige denn die Steuern abgeführt. Ich nehme an, Woody Herman hat Ihnen all das erzählt, ich möchte auf keinen Fall irgendwelche Informationen preisgeben, die Woody nicht veröffentlicht sehen möchte.“

„Nein, wir korrespondieren wegen dieser mißlichen Angelegenheit mit seiner Tochter und wir sind überein gekommen, die Jazzfreunde aufzuklären, um eine weltweite Solidaritätskampagne zu starten.“

„Es ist eine Summe von über 11 1/2 Millionen Dollar. Man hat ihm sein Haus, seinen einzigen Besitz weggenommen. Ein weiterer schwerer Schlag war der Tod seiner wunderbaren Frau. Wir organisierten damals eine große Beerdigung, zu der all die Musiker, die sie kannten, kamen: Ralph Burns, Conte Candoli, Pete Candoli, Marian McCall, Jake Hanna, eben alle, die mit Woody gespielt hatten.“

„Woody muß nach 50 Jahren Arbeit mit der Band immer noch jeden Tag auf Tournee gehen, um zu überleben ...“

„... um etwas zum Essen zu haben. Als ich um Weihnachten herum mit seiner Tochter Ingrid Herman-Reese telefonierte, teilte sie mir mit, sie hätte das Management für die Band ihres Vaters übernommen. Ich bot ihr spontan meine Hilfe an, ich habe als ehemaliger Roadmanager der Band genügend Erfahrungen sammeln können. Ich sagte ihr, ich könne bei dieser und jener Sachlage alle positiven und negativen Dinge aufzeigen, es läge dann an ihr, die Entscheidung zu treffen. Woody und seine Tochter kämpften gegen den Beschluß der IRS, des International Revenue Service, doch die Einkommenssteuer-Leute sind ohne Erbarmen; wenn sie Gelder eintreiben wollen, dann tun sie es auch. Wir schrieben in dieser

Sache ans Weiße Haus, aber bisher ohne Resultat. Wir dachten darüber nach, ob eine Pressekampagne bewirken könne, daß das Urteil revidiert wird, gerechter wird, aber die Sache müßte dann schon in Zeitungen wie Time oder Newsweek erscheinen, um wirklich etwas ins Rollen zu bringen. Die Magazine, die in den Supermärkten zu Dutzenden liegen, die sogenannten Skandalblätter, die bringen nichts. Ingrid wollte auch nicht, daß die ganze Angelegenheit auf diesem Niveau ausgetragen würde."

"Zuerst sollten es die Jazzfreunde auf der ganzen Welt erfahren, sie sind dann bestimmt willens, zu helfen. Was sich dann darüber hinaus mit einer möglichen Revision des Urteils tut, ist eine andere Sache."

Basie Alumni, Ghost Band

"Es gab ja im Verlauf der letzten Jahre verschiedene Basie Tribut oder Alumni Gruppen. Die Tournee der 'Tribute to Basie' Gruppe wurde von Gerd Mayer organisiert, wählte er auch alle Musiker aus?"

"Er rief jeden von uns einzeln an. Ich glaube, er nahm zudem Kontakt mit anderen Leuten auf, aber die Formation wurde dann letzten Endes so wie sie jetzt ist."

"Er hatte auch versucht, als Schlagzeuger Gus Johnson oder Butch Miles zu bekommen, was aber nicht klappte."

"Ich meine auch, daß ursprünglich Buddy Tate mit uns reisen sollte, aber er hatte schon andere Engagements zugesagt, auch Oliver Jackson war im Gespräch, doch die Zusammensetzung der Gruppe veränderte sich in dem Zeitraum ihrer Planung."

"Ich könnte mir schlecht denken, daß ein anderer Pianist im Gespräch gewesen wäre!"

"Vielleicht doch, ich weiß es nicht. Ich nahm den Job an, was kann ich darüber hinaus sagen? Wir sind alle seit vielen Jahren Freunde und es macht Spaß, zusammenzukommen. Wir haben keine Probleme miteinander, wir spielen einfach. Das ist es."

"Über die Musik, die gespielt werden sollte, herrschte wohl Einigkeit, da es ja um einen Tribut an Basie geht!"

"Sicher und wir sind ja keine Konkurrenten, sondern bilden eine Gesamtheit, die Basie Tribut zollt!"

"Manches der Musik wurde so angelegt, daß es den Arrangements der Basie Band nahekam, es ist aber wohl nichts arrangiert worden für die Tribut-Gruppe?"

"Nein, die Musik wurde nicht arrangiert, sie klingt natürlich wie die der Basie Band, weil wir alle diese Stücke kennen. Andererseits ist die kleine Formation ja keine Basie Big Band, so spielen wir eben etwas anders, notgedrungen."

"Hatten Sie, bevor das erste Konzert stattfand, Zeit zu gemeinsamen Proben?"

"Nein, wir kamen einfach zu den Konzerten zusammen. Der Anfang war ein wenig schwierig, aber als die Tournee dann weiterging, fanden wir besser zusammen, und jetzt klingt doch alles recht geschlossen."

"Hatten Sie den Eindruck, daß die Konzertbesucher in den verschiedenen Städten mit der von ihnen gebotenen Basie-Musik vertraut waren?"

"Aber ja, alle möglichen Leute kamen auch Abend für Abend zu uns hinter die Bühne, baten uns um Autogramme auf Platten, die wir in dieser und jener Besetzung machten."

"Als Basie im April 1984 starb, wurde natürlich herumspekuliert, wer die Band übernehmen würde und da war auch Ihr Name im Gespräch."

"Ich weiß, aber niemand fragte mich offiziell und ich glaube, ich würde das auch gar nicht tun wollen."

"Was sind die Gründe dafür? Die Abneigung gegen das ständige Reisen? Die Tatsache, immer im Schatten von Basie zu stehen?"

"Die ständige Tourneetätigkeit ist Grund Nummer eins. Woody Herman und ich gingen zusammen zu Basies Beerdigung und dabei wurde mir bewußt, daß eben Count Basie ein für alle Mal nicht mehr unter uns ist. Die Band ist zwar fast immer noch dieselbe, jedoch ist Basie nicht mehr da und er ist unersetzlich."

"Ist es Ihrer Ansicht nach eine gute Lösung, daß Thad Jones die Basie Band übernommen hat? Er ist eine starke Persönlichkeit und wird früher oder später die Band prägen."

"Ich weiß nicht, ob es gut oder schlecht ist. Ich habe die Basie Band auch noch nicht persönlich mit Thad Jones gehört."

"Sie vertreten aber nicht die Ansicht, daß die Band nach Basies Tod hätte aufhören sollen, zu existieren?"

"Nein, sie können die Band weiter halten. Aber es wird eben das sein, was als eine Ghost Band bezeichnet wird. Es gibt ja viele derartige Bands in den USA: die Tommy Dorsey Band, die Jimmy Dorsey Band, die Russ Morgan Band, alle möglichen Ghost Bands. Der Bandleader ist bestenfalls noch der Geist, vielleicht auch nicht."

"Es ist durchaus denkbar, daß Thad Jones aus der Basie Ghost Band eine Thad Jones Band macht."

"Ja, er verändert auch das Count Basie Repertoire, und das ist meiner Ansicht nach nicht die Absicht."

"Glauben Sie, daß Basie wollte, daß die Band nach seinem Tod weiter bestehen sollte?"

"Ja, ich glaube sicher. Sie gingen ja auch schon zwei Tage nach seiner Beerdigung wieder auf Tour. Ein Mann, der jünger als ich ist, Tee Carson, spielte anfangs Klavier für Basie."

"Für einen Mann Ihres Alters, der sich schon im Jazz profiliert hat, wäre es nicht

so gravierend, wenn er sich die weiteren Jahre ganz in den Dienst der Basie Musik stellen würde, also mit der Band arbeiten würde. Für einen jungen Pianisten birgt das doch wohl Gefahren in sich?"

"Es birgt auch für einen jungen Mann keine Gefahren in sich, im Gegenteil, es ist für ihn gut, das zu lernen. Es wird bewirken, daß er, wenn er ausscheidet, sich selbständig macht, einiges von dem mitnimmt und anderen weitervermittelt, was er in der Basie Band gelernt hat. Du fängst nicht da an, wo die heutige Entwicklung steht, du mußt auf der Tradition aufbauen. Du mußt langsam zu deiner eigenen Spielweise finden. Solange Freddie Green bei der Count Basie Band spielt, ist es die Basie Band. Aber Freddie ist 74 Jahre alt und genau deshalb liebt er es auch einmal mit uns zu reisen und dabei mehr im Vordergrund zu stehen. Wir waren im Mai 85 in der Schweiz auf Tournee, mit einer kleineren Formation, mit Harry 'Sweets' Edison, Buddy Tate, Benny Powell, Eddie Jones und Gus Johnson. Früher, 1980, hatten wir die größeren Basie Alumni in Europa mit Edison, Joe Newman, Benny Powell, Billy Mitchell, Buddy Tate, Marshall Royal, Eddie Jones und Joe Williams."

Mehr Basie mit Freddie Green

"War die große Formation der Basie Band ähnlicher als danach die kleineren?"

"Ja, das kann man sagen. Aber solange Freddie Green mitspielt, ist es immer näher an Basie als ohne. Wenn Freddie nicht dabei ist, wird es so oder so schwierig."

"Wieviele Musiker müssen vor der Rhythmusgruppe stehen, um ein Basie-Band-Feeling zu erzeugen?"

"Mindestens drei. Wir hatten jetzt wirklich eine schöne Zeit miteinander, erlebten viel Freude, stießen überall auf ein begeistertes Publikum. Ich sehe die Musiker normalerweise nicht, sie leben alle in New York, ich in Kalifornien."

"Macht es einen Unterschied, ob Sie in einem Konzertsaal oder in einem Club spielen?"

"Ich spiele am liebsten zum Tanz - und so begann auch Basies Band, nämlich im Ballsaal. Jeder sagt, der Jazz sei jetzt Konzertmusik. Prima, aber wenn die Leute tanzen, macht das den Job für die Musiker sehr viel leichter, glauben Sie mir. Obwohl du dabei im Durchschnitt länger spielen mußt als im Konzert."

"Warum ist es leichter, zum Tanz zu spielen?"

"Du hast nicht den Druck, daß die Leute sagen 'Jetzt spielt mal hot, macht dies oder jenes.' Die Leute tanzen an dir vorbei, die Atmosphäre ist entspannt, das macht das Spielen einfach."

"Spielt die Juggernaut Band auch zum Tanz?"

"Aber sicher, ebenso die Basie Band, die

Woody Herman Band. Jemand hat Kategorien geschaffen, alles eingeteilt, hier Jazz, da Swing, da Bebop, Mainstream oder Avantgarde. Für uns gibt es kein Wort mehr außer: Musik."

„Swinging music."

„Das ist es. Wenn die Leute spüren, daß das Tempo richtig ist, dann tanzen sie, vorausgesetzt, es gibt eine Tanzfläche."

„Sind Sie mit der Rhythmusgruppe der jetzigen Tribute to Basie Band zufrieden?"

„Sie wollen doch nicht im Ernst, daß ich mich dazu äußern muß! Die Rhythmusgruppe ist bei jeder Band ungeheuer wichtig, wenn es da nicht stimmt, wird's ein Flop. Wir haben unsere kleinen Probleme mit der Rhythmusgruppe, lassen Sie mich nur soviel sagen: nicht mit der Gitarre, nicht mit dem Bass und nicht mit dem Klavier. Das ist wohl die freundlichste Art der Stellungnahme."

„Wie erklären Sie die geheimnisvolle Ausstrahlung von Freddie Green, durch die eine Formation zu einer Basie-Band wird?"

„Der Sound ist es. Die Rhythmuswellen, die er spielt. Wie ich zuvor schon gesagt habe, unternahmen wir diese Basie-Tourneen ohne den Count mit den verschiedensten Ex-Basie-Solisten, und zum großen Teil hing das musikalische Ergebnis davon ab, ob Freddie Green dabei war oder nicht. Wir machten 1983 die Gast-

spielreise mit einer Band, für die Buck Clayton die Arrangements geschrieben hatte, auch da war Freddie mit von der Partie. Das machte einen Riesenunterschied zu den Basie Gruppen ohne Green. Zwischen diesen Basie-Musikern gibt es Freundschaften, die bis auf das Jahr 1937 zurückgehen, das war lange vor meiner Zeit. Ich bin glücklich, daß ich dazu eingeladen wurde, um mit diesen Musikern zu spielen. Es waren immer meine Idole. Und ich tue deshalb mein Bestes."

Die College Bands sind zu steif

„Glauben Sie, daß diese Art des Basie Swing weiterhin leben wird?"

„Oh ja, da bin ich absolut sicher."

„Hatten Sie Gelegenheit, an Colleges oder Universitäten in den USA einige junge Big Bands zu hören? Und gibt es da Orchester, die Basie-Swing spielen?"

„Ja, aber sie sind zu steif, einfach, weil auch die Lehrer zu steif sind!"

„Und warum? Muß man die Musik leben, die man spielt?"

„Jeder war mal Lehrer während seiner Highschool-Zeit. Der Grund, warum sie immer noch Lehrer sind, ist der, daß sie es nicht in irgendeiner Band zu Erfolg brachten. Die Lehrer haben heute enorme Qualifikationen, Diplome und was auch immer,

Aber sie terrorisieren die jungen Leute. „Spielt und swingt!“, heißt es da immer. Aber die Schüler verstehen nicht, was sie sollen, sie sind junge Menschen, ihnen fehlt die Erfahrung. Fast alle Lehrer sind so. Sie können nicht einfach vorzählen „one, two, three, four“¹ und dann geht die Post ab."

„Wie lange brauchten Sie dazu, um diesen lässigen, leichtfüßigen Swing zu Ihrer zweiten Natur werden lassen?"

„Ich meine, nicht allzu lange. Man muß ihn innerlich fühlen, diesen Swing, bevor man ihn vermitteln kann. Es gibt keine Lehrbücher und keine Kurse, aus denen man das lernen kann."

„Was ist es dann, eine besondere Art zu leben?"

„Es ist die normale Lebensart eines Musikers. Es ist mehr als das noch ein Feeling. Du spürst von Natur aus, ob etwas swingt oder nicht. Dann versuchst du es zu forcieren und wer falsch spielt, forciert es gerade umgekehrt, und dann bist du in einer Menge Schwierigkeiten. Klingt Ihnen das verständlich? Es ist manchmal schon eine recht merkwürdige Situation."

„Wenn es so einfach wäre den Basie-Swing zu spielen, gäbe es auf der ganzen Welt Basie-Kopien."

„Warum lassen die Lehrer die Musik nicht einfach gelöst laufen? Sie sagen statt dessen: „Jetzt mußt du diese Note kurz



A Tribute to Basie auf Deutschlandtournee: (v. l. n. r.) Freddie Green, Red Mitchell, Billy Mitchell, Illinois Jacquet, Clark Terry und Al Grey (nicht im Bild Nat Pierce und Schlagzeuger Kenny Bolts)
Foto: Hans Kumpf

spielen, diese lang usw.' und die armen Jungen wissen nicht, was sie spielen sollen, von was der Lehrer überhaupt spricht. Die Musik ist ja da, sie steht ja auch auf dem Papier. Was noch?"

„Sie gehören zu den Musikern, die gelöststen Swing steifer Präzision in jedem Fall vorziehen."

„Zuerst muß es einmal swingen und dann kommt die Präzision. Es heißt oft, oh, das ist ja ‚out of tune‘, etwas verstimmt. Wen kümmert das wirklich, solange es swingt?"

„Und nicht jeder im Publikum hört, wenn etwas verstimmt ist."

„Aber das Publikum spürt in der ersten Minute, wenn es swingt, marschiert, abgeht. Du schaust nicht auf das Publikum herunter, du spielst für das Publikum. Und wenn es funktioniert, dann läuft alles bestens. Wenn du das falsche Publikum hast, dann kannst du alles tun, so toll spielen, wie du nur kannst, es sitzt trotzdem unbeweglich da und läßt sich nicht bewegen. Du mußt von der Bühne herunter mit dem Publikum kommunizieren und ich glaube, diese Band hat das ganz gut gekonnt auf der gesamten Tournee."

„Sie unterrichten nicht selbst an Colleges oder Universitäten?"

„(Hin und wieder tue ich es, aber ich mache mir nichts daraus, denn ich habe da zumeist ein paar Ignoranten vor mir sitzen, die sich wirklich nicht dafür interessieren, was ich ihnen klarzumachen suche. Es ist für mich Zeitvergeudung. Ich stecke das Geld ein, aber es gibt mir keine Befriedigung. Ich besitze wohl fürs Unterrichten auch nicht genügend Geduld. Ein wirklicher Lehrer hat unendlich Geduld, für die schlechtesten Schüler genauso wie für die besten. Ich gebe jedem, der sich wirklich für meine Musik interessiert, Ratschläge, Tips, aber wenn es Leute sind, die kein Interesse an dem haben, was ich spiele, ist das für mich Zeitvergeudung. Es tut mir leid, daß ich da so deutlich geworden bin, das mag vielleicht kaltherzig klingen, aber du kannst diese Art der Musik nicht unterrichten. Es gibt keine Bücher, die du studieren kannst und daraufhinweist, wie du swingend spielen kannst."

„Sie meinen, man kann nur durch die Praxis lernen."

„Ja, geh' hinaus und stelle dich den Bewährungsproben, in den kleinen Kneipen, in den Clubs, und wenn du spürst, daß du soweit bist, dann kannst du dich den Musikern anschließen, die schon 40, 50 Jahre auf der Szene sind. Wenn du bei ihnen versagst, dann lasse dich nicht entmutigen, dann hast du deine Lektion noch nicht richtig gelernt. Das ist es, um was es geht."

„Einer der jungen Musiker, die sich bewährt haben im Kreis der erfahrenen Solisten ist Scott Hamilton, mit dem Sie ja auch Plattenaufnahmen gemacht haben. Gibt es noch mehr junge Musiker, die in die Fußstapfen der großen Meister des

„Das ist die große Frage: Wie klingt die Musik für dich - gut oder schlecht. Swingt sie? Jeder Mensch, der Musik hört, hat andere Kriterien der Beurteilung."

Swing treten?"

„Scott ist wunderbar und er wird mit der Zeit immer besser. Chris Flory, Scotts Gitarrist, ist bemerkenswert, ebenso Chuck Riggs, sein Schlagzeuger, und Bill Flanigan, sein Bassist. Scott hat jetzt eine gute, junge Band. Doch er lebt in New York und ich in Californien und so holt er sich John Bunch oder Norman Simmons als Pianisten."

„Sind Sie der Ansicht, daß sich diese jungen Musiker, obwohl sie sich einen engen stilistischen Rahmen gesetzt haben, in der Musik individuell entfalten können?"

„Ja, sicher. Wie ich schon vorher gesagt habe, keiner ist so wie der andere. Wenn du anfängst, genau wie dieser oder jener Musiker zu spielen, dann ist es dir natürlich nicht möglich, dann entdeckst du dieses und jenes, nimmst alles mögliche hinzu und plötzlich bist du selbst in der Musik. Aber im modernen Jazz - in den letzten 25 Jahren - gibt es nicht allzu viele Individuen. In den 30er Jahren suchten alle Trompeter Louis Armstrong nachzuahmen. Und sie alle wurden auf ihre Weise zu Stilisten. Roy Eldridge, Buck Clayton, Harry ‚Sweets‘ Edison, Joe Thomas, Bill Coleman - all diese Musiker, und das obwohl sie immer noch die gleichen Töne wie Louis Armstrong bliesen. Aber sie klangen anders, denn sie stammten von ihnen. Jetzt klingt alle Welt wie John Coltrane oder Archie Shepp. Du kannst das selbe Ausgangsmaterial nehmen und mußt es dann aber auf deine Weise gestalten. Aber jetzt tun die jungen Musiker das nicht mehr, sie spielen häufig genau so wie ihr Vorbild."

„Nun, es wird im Jazz immer viele Handwerker und nur wenige eigenständige Künstler geben."

Nur eine Handvoll Jazz-Genies

„Und es gibt nur eine Handvoll Jazz-Genies, vielleicht 10, oder noch weniger. Und alle Welt folgt ihnen."

„Auch wenn man erkennt, man ist kein Genie, ist es dann nicht doch eine Erfüllung, Musik zu spielen, hinter der man steht, durch die man sich selbst ausdrücken kann und mit der man anderen Freude bereitet?"

„Ich kann Ihnen ganz offen sagen: ich bin kein Genie."

„War Ihrer Ansicht nach Basie ein

Genie?"

„Nein."

„Ellington?"

„Ja."

„Und Charlie Parker, Louis Armstrong?"

„Ja, machen Sie weiter, wir haben erst drei! Ich sage noch Lester Young."

„Coleman Hawkins?"

„Meinetwegen."

„Dizzy Gillespie?"

„Nein. Ich liebe Dizzy Gillespie, doch ein Genie ist er nicht."

„Haben wir schon alle? Gibt es Ihrer Ansicht nach noch mehr Genies im Jazz?"

„Erroll Garner. Einverstanden? Der Grund warum ich das sage, ist der, daß Garner total ungeschult war. Diese Tatsache läßt mich daran glauben, daß es eine höhere Kraft gibt, da oben - ich bin kein religiöser Mann - irgendetwas kam auf Garner nieder, nahm seine Hände und sagte ihm: Du spielst so, ganz individuell. Ein vollkommener Stilist. Er war kein Assimilator. Wenn du zwei Töne von Erroll Garner hörst, dann weißt du, wer spielt. Wenn du zwei Töne von Lester Young hörst, dann erkennst du ihn ebenso. Das gleiche gilt für Charlie Parker, auch für Fats Waller, obwohl der ein Schüler von James P. Johnson war. James P. hatte all das schon gespielt, doch Fats brachte es besser zusammen, das war sein Verdienst. Er war wunderbar. Auch Art Tatum ist bewundernswert, er brachte alles, was vor ihm dagewesen war, in seinem Spiel zusammen, verwertete Elemente von Teddy Wilson und allen möglichen anderen Pianisten. Du kannst diese Pianisten deshalb nicht als Genies bezeichnen, aber von Armstrong kannst du mit Fug und Recht sagen: er war ein Genie. Du liest in allen Jazzbüchern die unterschiedlichsten Meinungen dazu. Ich vertrete meine Ansicht."

„Es spielt letzten Endes keine Rolle, wen dieser oder jener für ein Genie hält. Es kommt darauf an, wie die Musik in deinen Ohren klingt, was sie dir gibt."

„Das ist die große Frage: wie klingt die Musik für dich - gut oder schlecht. Swingt sie? Jeder Mensch, der Musik hört, hat andere Kriterien der Beurteilung. Das ist sehr entscheidend."

„Aber Sie vertreten doch auch die Ansicht, daß Basies Musik ganz allgemein sehr fröhlich ist?"

„Klar, sicher. So war es auch im Dixieland. Es ist der darin wohnende Geist, die Kommunikation, die diese Art der Musik schafft. Wenn du zehn Fuß entfernt bist und du hörst, was du magst, dann bewegst du automatisch deine Füße im Rhythmus oder auch die Finger, oder du wippst mit dem Kopf. Und wir Musiker wissen dadurch: wir haben dich erreicht. Dein Nachbar jedoch kann sich durch die gleiche Musik gelangweilt fühlen. Normalerweise sind die Leute, die zu unseren Auftritten kommen, mit der Musik vertraut. Sie gehen ins Konzert, um sich daran zu freuen und das können sie auch."



Foto: Pieroni Carlo

Zuwachs zur Top Jazz-Pianowelt

Enrico Pieranunzi

Enrico Pieranunzi, Komponist, Arrangeur, ein Pianist der europäischen Spitzenklasse und gleichzeitig ordentlicher Professor für Klavier am Konservatorium von Frosinone, wurde am 5. Dezember 1949 in Rom geboren und begann 1954 bei seinem Vater, einem Gitarristen, der ihm auch die Grundzüge des Improvisierens beibrachte, Klavierspielen zu lernen. Eine wichtige Rolle spielten dabei Schallplatten von Erroll Garner, Charlie Parker, Dizzy Gillespie und Fats Navarro. Er erklärt: „Mit der Zeit spürte ich auch einen starken

Einfluß in melodischer Hinsicht vom Spiel eines Bill Evans und eines Keith Jarrett. Ich versuchte all diese Einflüsse zu vermischen, und etwas Eigenes daraus zu machen.“

Während sich Enrico Pieranunzi mit wachsendem Interesse dem Jazz zuwandte, verfolgte er aber auch seine akademischen Studien und schloß das Klavierstudium 1972 mit einem Diplom ab. Schon 1969 debütierte er im Quartett des Posaunisten Marcello Rosa und spielte danach in den besten italienischen Jazz-

gruppen wie dem Sextett Dino Piana-Oscar Valdambri oder der Saxen Machines von Bruno Biriaco.

Ein paar Jahre später war er der gefragteste Begleitpianist für US-Musiker auf Tourneen in Italien. 1970, als das „Blue Note“ in Rom eröffnete, und danach im „Music Inn“ konnte er den Kontakt mit Musikern wie Johnny Griffin, Kenny Clarke, Bill Smith, Slide Hampton oder Art Farmer vertiefen. Mit Farmer spielte er im Februar 1980 das Album „Isis“ (Soul Note SN 1021) ein, das die italienischen Jazz-

kritiker 1982 zur Jazz-LP des Jahres wählten. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits 18 Platten für meist kleinere italienische Labels aufgenommen. Auch sein im Februar 1984 produziertes Album „New Lands“ (Timeless SJP 211) wurde mit dem Kritikerpreis „Top Jazz 84“ von Musica Jazz - der führenden Fachzeitschrift in Sachen Jazz in Italien - ausgezeichnet, und als Komponist und Pianist wurde Pieranunzi zu einem der „Top Jazz Musikern Italiens 1984“ gewählt. Bei dieser Einspielung wird Pieranunzi von dem Ex-Bill Evans-Bassisten Marc Johnson und dem New Yorker Schlagzeuger Joey Baron begleitet. McCoy Tyner meinte zu dieser Produktion: „Pieranunzi shows on this record to be an new addition to the Top-Jazz-Pianoworld.“

Von 1975 an trat Enrico Pieranunzi mit eigenen Gruppen auf, die sorgfältig ausgewählt und mit den besten Musikern seines Landes besetzt sind. Diese Formationen spielten ab 1976 auf allen wichtigen Festivals in Italien, beim Jazz Jamboree in Polen, in Frankreich und in der Schweiz.

1984 auch bei dem Berliner Jazz Fest, wo Pieranunzis Trio durch den Altsaxophonisten Massimo Urbani als Gastsolisten ergänzt wurde. 1982 tourte Enrico Pieranunzi durch die USA und spielte im Februar 1985 wieder in den Staaten, zusammen mit dem Posaunisten Birch Johnson, in den Clubs in Alabama, Tennessee, Boston und New York. Im gleichen Jahr kam Enrico Pieranunzi wieder nach Deutschland und spielte mit großem Erfolg auf den Festivals in Freiburg - zwei Abende hintereinander - und in der Balver Höhle vor 1500 begeisterten Zuhörern. Zum Abschluß dieser Festival-Tour gab Enrico Pieranunzi ein Konzert im „Cafe 113“ in Ulm, und der SDR ließ es sich nicht entgehen, diesen Auftritt mitzuschneiden.

Überall, wo Enrico Pieranunzi auftrat, erteilte er stürmischen Beifall, und das Lob der Kritiker war ihm gewiß. Aus seinem Zauberkasten, dem Piano, und aus einem Netz von Akkordblöcken prasselt ein harmonischer Wechsel auf die Zuhörer nieder. Sehr deutlich wird hierbei, daß ein Tasten-Gigant wie er mehrfache Wurzeln hat. Nicht nur Bach, Debussy oder Milhaud, sondern auch Jazzpiano-Quellen wie Art Tatum, Bud Powell, Lennie Tristano und Bill Evans. Es erstaunt, mit welcher Behendigkeit und fast spielerischer Leichtigkeit die Finger Pieranunzis über die Tasten laufen, als wäre dies das alltäglichste der Welt. Im Gegensatz zu vielen anderen Pianisten ist Enrico Pieranunzi ein adäquater Komponist, der auch gradlinig beim Thema bleiben kann. So schrieb er allein auf dem Jazzgebiet bisher ca. 70-80 Kompositionen. Auch Blues sind darunter. Der letzte Blues, den er schrieb, entstand vor über drei Jahren, es ist „The blues men“.

„Ich habe ein starkes Gefühl für den Blues“, sagte er, „doch ist es schwierig,

**„Ich wünsche mir für die
Zukunft, daß ich viel guten
Jazz spielen kann und es mir
gelingt, mindestens noch
20 weitere Stücke zu
schreiben, die bei anderen
Musikern so gut ankommen
wie mein ‚Nightbird‘.“**

einen guten Blues zu schreiben. Von Charlie Parker stammen bestimmt über 100 Blues, und jeder einzelne davon ist sehr gut. Ebenso gut sind die von John Coltrane, Freddie Hubbard, Herbie Hancock, und das setzt natürlich Maßstäbe. Mit einem meiner Blues, mit ‚Nightbird‘, einem minor blues mit Akkordalterationen, hatte ich ein merkwürdiges Erlebnis. Ich nahm ihn mit Chet Baker auf, und der liebte dieses Stück auf Anhieb. Seither hat er ‚Nightbird‘ auf vier oder fünf weiteren Platten gespielt, ein in Paris aufgenommenes Album nannte er danach ‚Nightbird‘. Ich schrieb dieses Stück in fünf Minuten, es ist nicht kompliziert, und ich dachte niemals, daß es für jemanden zum Favoriten würde. Aber Chet Baker fühlt sich von den Akkord-Fortschreitungen, die sehr lyrisch sind, nachhaltig inspiriert. Ich selbst beschäftige mich derzeit viel mit Bill Evans Musik, studierte seine Stücke wie ‚Very early‘ oder ‚Time remembered‘, ‚Time out to the stars‘ ein und spielte das letztgenannte Stück auch beim Jazz Fest Berlin 84, jedoch gehe ich es mit anderem Tempo als original vorgesehen an. Ich wünsche mir für die Zukunft, daß ich viel guten Jazz spielen kann und es mir gelingt, mindestens noch 20 weitere Stücke zu schreiben, die bei anderen Musikern so gut ankommen wie mein ‚Nightbird‘“.

Was Enrico Pieranunzi von seinen Zeitgenossen unterscheidet, ist sein enormes Powerplay, das von der Vielfalt seiner Ideen lebt. Er verbindet rhythmischen Reichtum mit geistreichen Improvisationen. Sei-

ne Phrasierungen sind mit größter Sorgfalt ausgeführt.

Auf die Frage, von welchem Musiker er am meisten beeinflusst ist, antwortet Enrico Pieranunzi: „In erster Linie von Charlie Parker. Als ich fünfzehn oder sechzehn Jahre alt war, habe ich nur Charlie Parker-Platten gehört. Durch seine Musik, durch die Harmonien und seine Phrasierungen habe ich begriffen, was Blues ist; nicht nur die musikalische Struktur, einfach das Feeling. Entscheidende Impulse haben mir jedoch auch John Coltrane und Erroll Garner gegeben. Was meinen Stil betrifft, spielerisch betrachtet und auf den Pianisten bezogen, haben mich alle und keiner der Pianisten der letzten dreißig Jahre beeinflusst. Ob Peterson, Powell, Tyner oder Hank Jones, Kelly und Evans, ich habe sie alle gehört, vielleicht habe ich von allen etwas angenommen. Doch wenn ich spiele, versuche ich, immer ich selbst zu sein, meiner Linie und meinem persönlichen Stil folgend.“

Von seinen letzten Gastspielen in New York brachte er folgenden Eindruck der amerikanischen Musiker zurück: „Sie sind, wenn ich es einmal so sagen darf, recht einseitig. Unser musikalischer Horizont in Europa ist weiter. Ich meine, daß der klassische Background wichtig ist. Er eröffnet dir auch für das Jazzspiel ungeahnte Möglichkeiten.“

Am liebsten würde er im gleichen Konzert Jazz und Klassik spielen. Die Musik Art Tatum's löst bei ihm die gleichen Empfinden aus wie die von Schumann. „Ich weiß nur“, so sagt er, „daß ich einiges der Rockmusik hasse, die nicht aus der Motivation des Muskmachens heraus entsteht, sondern allein aus dem Motiv, schnell damit Geld zu machen.“

Im Jazz sind für ihn der Rhythmus, der Swing und die Klangfarben das wichtigste. Vor allem die Klänge der Bläser, ihr Zusammenwirken faszinierte ihn schon sehr früh. So bezog er seine Anregungen nicht nur von Pianokollegen, sondern auch von Bläsern wie Dizzy Gillespie oder Miles Davis. Aber noch ganz andere Dinge, wie zwischenmenschliche Beziehungen, Gefühl, Einstellungen, das Leben schlechthin, spielen sehr stark in seine Musik hinein. „Andernfalls“, meint er, „bist du kein wirklicher Jazzmusiker.“

Sein Konzert bei den Berliner Jazztagen wurde live mitgeschnitten und ist unter dem Titel „Autumn Song“ vor ein paar Wochen veröffentlicht worden (ENJA 4094). Den SFB-Technikern ist hierbei ein perfekter Sound zu verdanken. Für einen Festival-Mitschnitt in der Tat eine Meisterleistung. Bei dieser Einspielung hört man Enrico Pieranunzi solo am Piano, mit seinem Trio und Quartett. Ebenfalls brandneu auf dem Markt sein nun endlich vorliegendes Solo-Album „What's What“ (DEMON 3006). Im Gegensatz zu allen anderen Einspielungen sind hierbei alle Titel auch von Enrico Pieranunzi geschrieben.



Foto: Hank O'Neal

Die Philosophie der linken Hand

Borah Bergman

Gefragt nach den Musikern, mit denen er seine Musik am ehesten vergleichen würde, gibt der amerikanische Pianist Borah Bergman lakonisch zurück: „Pollock, de Kooning, Franz Kline.“ Zweifellos ist dieser Vergleich mit den amerikanischen „action painters“, den Malern des abstrakten Expressionismus der fünfziger und sechziger Jahre, humorvoll gemeint - aber nur zur Hälfte. Zur anderen Hälfte spiegelt eine solche Antwort ein Dilemma wider, das immer dann auftaucht, wenn man Bergmans eigenwillige Pianoartistik zu beschreiben versucht. Die Schwierigkeit nämlich, auf der zeitgenössischen Jazzszene Vergleichbares oder Verwandtes zu finden.

In manchen eruptiven Passagen erinnert das Pianospiel des New Yorker Tastenvirtuosen entfernt an Cecil Taylor, doch hinkt der Vergleich. Ist Borah Bergman ein Free-Jazz-Pianist?

„Nein, auf gar keinen Fall. Mein Piano-spiel ist frei, aber auch wiederum nicht. Mir fällt kein Free-Jazz-Musiker ein, der mein Spiel beeinflusst hätte. Cecil Taylor ist ja die gleiche Generation wie ich - nur, daß man mich nicht kennt. Im Grunde habe ich eine ganz andere ‚Philosophie‘ als die Free-Jazz-Pianisten. Vor allem, was die rhythmische Seite anbelangt: Ich will beweglich und schwungvoll spielen - meine ersten Platten erinnerten manche amerikanischen Kritiker an die Stride-Pianisten. Leichtigkeit, Elastizität ist mir wichtig. Free-Jazz-Pianisten haben einen anderen Anspruch. Ihre Musik ist massiver, schwerfälliger - sie sind mehr in den Tasten. Andererseits ist mein Spiel in gewisser Weise altmodisch. Die Phrasierung habe ich von Bläsern des Bebop übernommen oder von Ornette Coleman zum Beispiel - diese vibrierende Unmittelbarkeit in jeder Note, diese angekratzte Auf-

geregtheit, der hat ‚Sound‘. Auch sind mir Harmonien wichtig. Was ich mache, ist, daß ich die Harmonien zerstöre, auflöse, neu zusammensetze. So gesehen bin ich wiederum ein freier Musiker - ich mag das Konzept der Freiheit.“

Dem 51jährigen New Yorker fällt es nicht leicht, über seine Musik zu reden. Er tut sich schwer, für seine musikalischen Visionen die richtigen Worte zu finden. Oftmals hilft der Hinweis auf die bildende Kunst.

„Immer wenn ich so spiele, wie wenn ich ein riesiges, gigantisches Bild malen würde, wie Pollock etwa - mit all diesen kleinen, abstrakten Figuren, den ‚Spinnweben‘ und Kraftlinien -, wird mir klar, daß das genau das ist, was ich wirklich machen will. Da ist Leben drin, Dramatik, da passiert etwas, lebt etwas auf.“

Um diese Piano-Visionen Musik werden zu lassen, arbeitet Bergman seit Jahren

an einer speziellen Spieltechnik, einer Konzeption, die von der Gleichrangigkeit beider Hände ausgeht, seinem „ambidextrous concept“. Die linke Hand, der in der herkömmlichen Klaviermusik zumeist nur eine dienende (Begleit-)Funktion zukam, erfährt in Bergmans Konzept eine entscheidende Aufwertung. Sie wird in ihrer Bedeutung der rechten Hand absolut gleichgestellt. Keine Über- und Unterordnung mehr, sondern die totale Gleichrangigkeit beider Hände ist das Ziel.

Das Klavier ist ein unterentwickeltes Instrument

„Das Klavier ist ein unterentwickeltes Instrument“, sagt Borah Bergman. „Das Schlagzeug hat sich weiterentwickelt, auch der Baß - nicht das Klavier. Vor allem was den Einsatz der beiden Hände betrifft. Um die Möglichkeiten, die das Klavier hat, voll auszuschöpfen, muß man das Spiel mit der linken Hand forcieren - die linke Hand entwickeln. Einige klassische Musiker hatten diese Idee. In der klassischen Musik gibt es Stücke nur für die linke Hand. In diesem Sinne meine ich, daß das Piano im Jazz kein sehr weitentwickeltes Instrument ist. Es gibt Klavierspieler, die jetzt versuchen, mehr kontrapunktisch zu spielen - in Europa, die freieren Pianisten etwa, aber ihnen fehlt die Leichtigkeit, der Swing, weil die linke Hand zu schwach ist. Deswegen denke ich, daß erst, wenn die linke Hand die gleiche phantastische Kraft und Stärke erreicht hat wie die rechte, man das Klavierspiel auf ein höheres Niveau heben kann. Ich meine nicht, daß dabei unbedingt bessere Musik herauskommen muß, aber die Möglichkeiten des Instruments wären besser genutzt. Auch bin ich nicht der Ansicht - weil ich das mache -, daß ich dadurch ein größerer Künstler bin; nein, ich nutze nur das Klavier anders, was seine Ressourcen betrifft. Darüber hinaus sollte man bei dieser Diskussion um die Spieltechnik nie vergessen, daß die Hände nur Werkzeuge sind.“

Ich war nie ein Konformist

Aufgewachsen ist Borah Bergman in New York City, in einer äußerst musikalischen Umgebung. „Jeder bei uns machte Musik, und es war nur natürlich, daß ich Klavierstunden bekam“, erzählt der amerikanische Pianist. Im Laufe der Zeit verlor er jedoch das Interesse am Klavier und fing an, Klarinette zu spielen. Das College besuchte er mit dem Ziel, Schriftsteller zu werden. „Wenn es mit dem Schreiben einmal nicht mehr voranging, machte ich mich am Klavier zu schaffen und fand bald heraus, daß die Musik eine Antwort auf Probleme war, die ich mit dem Schreiben hatte.“ Zu dieser Zeit unternahm Borah Bergman den Versuch, die Musik und das Schreiben zu verbinden - „Songwriter“

lautete nun sein Berufsziel, doch mit der Zeit kristallisierte sich mehr und mehr der Wunsch heraus, sich ausschließlich und uneingeschränkt nur noch dem Piano zu widmen. „Ich mußte alles noch einmal lernen, da ich seit meiner Jugendzeit nicht mehr Klavier gespielt hatte.“

Er begann jetzt, wirklich ernsthaft zu üben, fing an, Bebop zu spielen - in verschiedenen Gruppen -, machte Auftritte, hielt sich mit Lehrtätigkeiten und anderen Gelegenheitsjobs finanziell über Wasser, um langsam seinen eigenen Stil zu kreieren, bei dem der linken Hand eine besondere Rolle zukam. Rückblickend stellt Bergman fest: „Ich war nie ein Konformist. Ich komme aus einem Umfeld mit einem gewissen revolutionären Geist - politisch links, im Sinne des Kampfes für Bürgerrechte, gegen Unterdrückung.“

Da Borah Bergman in seiner Jugend lange Jahre ausschließlich Klarinette gespielt hat, verwundert es kaum, daß er als maßgebliche Einflüsse zuerst Bläser nennt, Bebop-Musiker, allen voran den frühen Ornette Coleman, aber auch Charlie Parker. Erst an zweiter Stelle waren Pianisten für ihn von Bedeutung. „Bud Powell war wichtig für mich, um mir klar zu werden, welche Art von Musik ich überhaupt spielen wollte. An Bill Evans faszinierte mich die musikalische Feinfühligkeit, seine künstlerische Sensibilität. Von Thelonious Monk lernte ich mit Gefühl zu spielen, ohne sentimental zu werden, und Tristano öffnete mir die Augen für das, was Improvisieren überhaupt bedeutet.“

Neben diesen Jazzeinflüssen ist Bergmans Pianenspiel aber ebenso stark vollgesogen mit der langen Tradition europä-

ischer Klaviermusik, wobei das Klavierwerk des russischen Komponisten Alexander Skrjabin (1872-1915) - einer Schlüsselfigur der europäischen Konzertmusik des 20. Jahrhunderts - eine besondere Anziehungskraft auf ihn ausübt. Aus der zeitgenössischen E-Musik nennt er als wichtigste Bezugspunkte Stockhausen und Kagel.

In jüngster Zeit forcierte Bergman neben seinem Solo-Piano-Spiel verstärkt wieder die Zusammenarbeit mit anderen Musikern. So tourte er Anfang 1986 mit einer Gruppe um Archie Shepp durch die USA, zu der außer ihm noch u. a. David Murray, Ray Anderson, Henry Threadgill und Fred Hopkins gehörten. Auch über eine eigene Band macht sich der New Yorker Pianist neuerdings intensiv Gedanken: „Ich denke an eine Gruppe mit Trompete, Altsaxophon, Geige und Stimme“, doch wird auch in Zukunft die Hauptanstrengung seiner musikalischen Bemühungen wie bisher seinem Solo-Piano-Konzept gelten, das er noch weiter ausdifferenzieren gedenkt, mit der klanglichen Vision im Kopf, die beiden wichtigsten Wesensmerkmale seiner musikalischen Identität „Beauty and the Beast“ - wie sie ein Kritiker einmal nannte - noch fruchtbarer in Reibung zu bringen. Bergmans Credo: „Ich glaube an zwei elementare Kräfte, an Gegensätze, an Konflikte. Sie sind ein Teil des Lebens und produzieren eine Menge Energie.“

Christoph Wagner

Discographie: Discovery (Chiaroscuro)
Burst of Joy (Chiaroscuro)
A new Frontier (Soul Note)
Upside Down Visions (Soul Note)



Das Spiel mit der linken Hand forcieren: Borah Bergman

Foto: Hank O'Neal

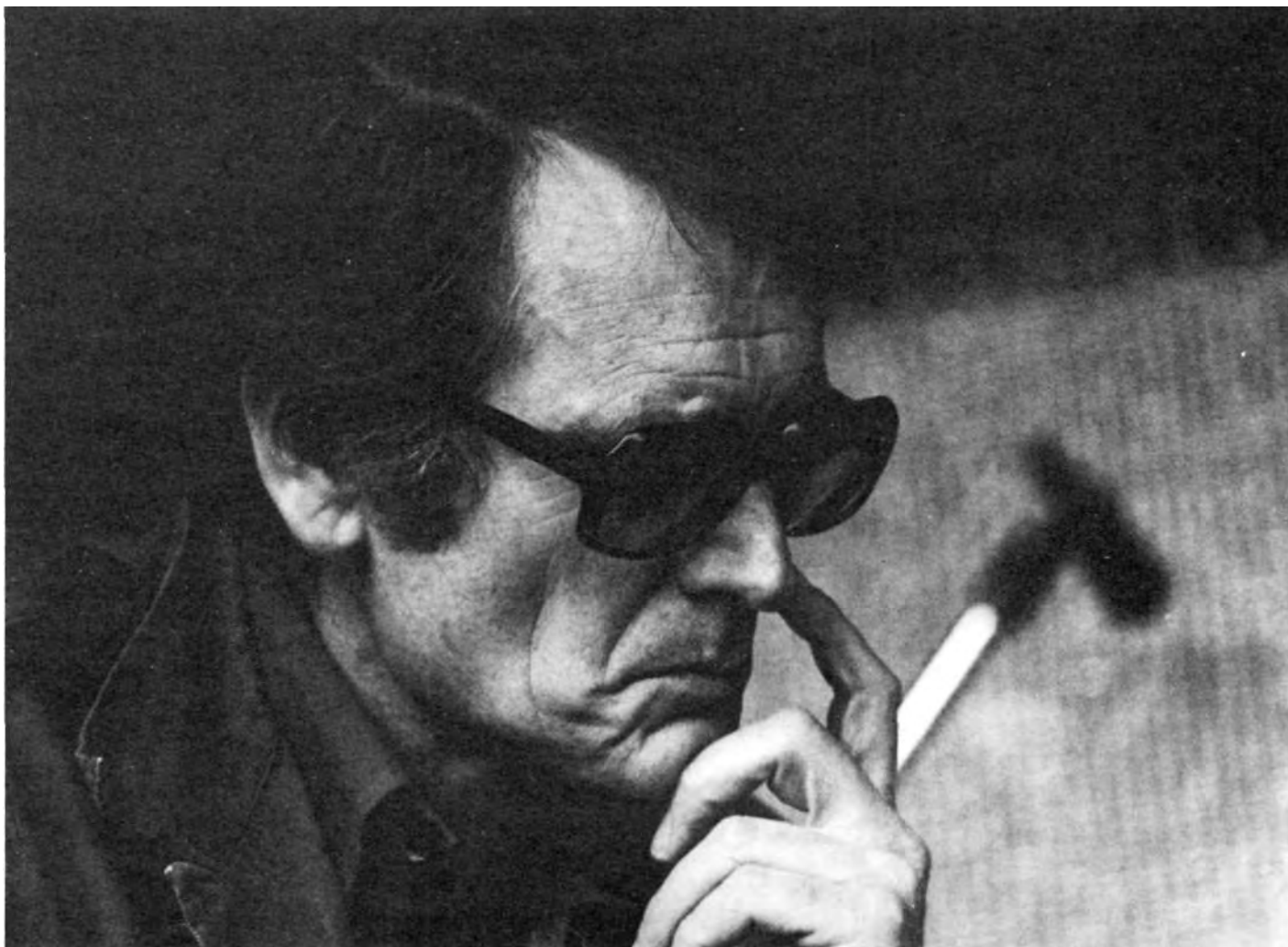


Foto: K. H. Bechholz

Derek Bailey

im Gespräch mit Steve Lacy

Derek Bailey: Improvisation, Musik zwischen Komposition und Reproduktion. So der Titel eines Buches, das im März als dritter Band in der begonnenen Reihe zum Jazz bei der Wolke Verlagsgesellschaft mbh in Hofheim, Taunus, erscheint. Es wurde aus dem Englischen von H. J. Metzler übertragen, kostet DM 28.- und umfaßt ca. 180 Seiten. Roger Riggins schrieb darüber in der Zeitschrift Coda: „Improvisation‘ ist mehr als nur ein Handbuch für Musiker und weniger als ein abstraktes Kompendium zum Thema Improvisation. Die verschiedensten Stilrichtungen der Musik werden nach ihren improvisatorischen Entfaltungsmöglichkeiten untersucht. Eine ‚Theorie der Improvisation‘ wird von Bailey so wenig anvisiert, wie sie überhaupt möglich wäre. Dafür kommen in ‚Improvisation‘ eine Menge von Beispielen ebenso zur Sprache wie Musiker verschiedenster Stilrichtungen, die Bailey zu diesem Thema interviewte.“

Nachfolgend bringen wir als Vorabdruck aus Derek Baileys „Improvisation“ einen Ausschnitt aus einem Gespräch mit Steve Lacy.

Wie viele amerikanische Jazzmusiker in den sechziger Jahren hat auch der Sopransaxophonist Steve Lacy Europa zum Ausgangspunkt seiner Aktivitäten gewählt und ließ sich zunächst in Italien, 1969 dann in Paris nieder. In den fünfziger und frühen sechziger Jahren lebte er in New York und war damals stark an den Entwicklungen und Umbrüchen beteiligt, die zu dem führten, was schließlich „Free Jazz“ genannt wurde.

Ich fragte ihn, ob radikale Wandlungen wie die der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre sich nicht möglicherweise einem gewachsenen Selbstbewußtsein der Musiker, einem künstlerischen Bewußtwerdungsprozeß verdanken.

„Natürlich, das Ganze kommt mehr an die Oberfläche. Je länger man sich mit einer

Sache befaßt, desto stärker wird man sich ihrer bewußt. Das geschieht zwangsläufig, und man verliert dabei seine Naivität, kollektiv wie als Individuum. Man selbst wird erwachsen, und die Musik wird erwachsen.“

Wir sprachen darüber, daß der Jazz früher so gar nicht den Eindruck erweckte, er sei zu sehr mit seiner Vergangenheit, seinen „roots“, beschäftigt. Er erschien vielmehr als Musik auf der Höhe ihrer Zeit.

„Für mich muß sich die Musik immer dort befinden - auf der Kante, zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten. Und man muß sie ständig ins Unbekannte vortreiben, sonst verkümmert sie und man selbst auch. Zu dem Umbruch, der in den späten Fünfzigern einsetzte und Mitte der Sechziger wohl im wesentlichen abgeschlossen war, kam es, weil der Jazz in den Fünfzigern nicht mehr auf der Kante stand.“

Wenn du dir anschaust, was als „Hard-

bop" bezeichnet wurde: da gab es nichts Geheimnisvolles mehr. Es war mechanisch - wie eine Art Gymnastik: die Patterns sind bekannt, und jeder spielt sie. Als ich in den fünfziger Jahren in New York ins Geschäft kam, zog es mich immer zu den radikalen Musikern, aber zugleich hatte ich Umgang mit einigen der jüngeren akzeptierten Musikern, und ab und zu trat ich mit ihnen auf. Mit Leuten wie Donald Byrd oder Herbie Hancock. Das waren die neueren allgemein anerkannten Leute. Daneben arbeitete ich mit Cecil Taylor, Mal Waldron und anderen, die zu den Radikalen gehörten.

Mein Hauptinteresse galt ganz klar der Arbeit mit den Radikalen, aber ich konnte die nicht-radikalen Elemente nicht einfach ignorieren. Doch das Spielen mit den Etablierten hat bei mir nie richtig geklappt. Einfach, weil sie die ganzen Patterns kannten und ich nicht. Ich hätte sie mir natürlich draufschaufen können, aber ich hatte einfach keine Lust dazu. Ich spürte kein Verlangen danach. Warum sollte ich mich damit abgeben, all die abgedroschenen Patterns zu lernen? Sicher, als Bud Powell diese Dinge machte, fünfzehn Jahre früher, waren es keine Patterns gewesen. Doch in dem Moment, als jemand damit begann, sie zu analysieren und in ein System zu pressen, wurde es zu einer Schule, und viele Musiker schlossen sich ihr an und liefen mit.

Und zum Zeitpunkt, als ich dazustieß und mich damit auseinandersetzte, war keinerlei Spannung mehr drin. Der Jazz hatte ein Stadium erreicht, wo er praktisch keine improvisierte Musik mehr war. Ein Großteil dessen, was abging, hatte tatsächlich nichts mehr mit Improvisation zu tun. Die Leute wußten genau, was als nächstes passieren würde, und mit Sicherheit passierte das dann auch. Allenfalls die Abfolge der Stücke und Phrasen konnten von Abend zu Abend etwas anders ausfallen, aber das genügte mir nicht. Ich gelangte an einen Punkt, und vielen anderen ging es genauso, wo uns der beat und die changes, die 16-Takter, 8-Takter und 4-Takter zum Halse heraushingen - wir alle hatten das schematisierte Spielen satt. Ich denke, die Lust ist hier das entscheidende Kriterium. Die einen haben einen progressiven Drang, die anderen nicht. Und weder die einen noch die andern wirst du dazu bringen, sich zu ändern. Manche gehen darin auf, eine alte Tradition fortzuführen, sie haben ihren Spaß daran, die Patterns immer wieder umzurühren, und keinerlei Verlangen, neues Material zu entdecken. Sie können ihr Leben lang in dem alten Stoff herumwühlen. Sie sind davon besessen, eine Tradition nicht nur aufrechtzuerhalten, sondern sie zu perfektionieren. Sie suchen nach dem perfekten Arrangement der alten Patterns, und das bedeutet für sie Fortschritt. Andere wollen die Mauern niederreißen und Neuland entdecken.

Was Cecil Taylor machte, hatte in den Fünfzigern angefangen. Und die Ergebnisse waren das Freieste, was man je gehört hatte. Aber es war keineswegs beliebig. Es war äußerst systematisch aufgebaut, doch mit neuen Ohren und nach neuen Maßstäben. Dennoch stieß er in den fünfziger Jahren auf totale Ablehnung. Für mich war er die wichtigste Gestalt im New York der frühen Fünfziger. Später, als Ornette in die Stadt kam, war das die belebende Brise.

Auf der einen Seite waren da all die akademischen Spieler, die Hard-Bopper, die Blue-Note- und die Prestige-Leute, und das, was die spielten, hatte wenig progressive Tendenzen aufzuweisen. Doch als Ornette die Szene betrat, war Schluß mit den Theorien. Er zertrümmerte die Theorien. Ich erinnere mich, wie er damals ganz bedächtig sagte: Nun, du hast einen bestimmten Raum zur Verfügung, also füll ihn aus, wie du's für richtig hältst. Das war eine Offenbarung. Wir hörten uns ihn und Don Cherry Abend für Abend an, und das erweckte in uns einen immer stärkeren Freiheitsdurst.

Die eigentliche Schlüsselfigur, glaube ich,

war gerade damals Don Cherry. In gewisser Hinsicht war Cherry freier. Er kümmerte sich nicht um all den Kram, um den sich Ornette Gedanken machte, und sein Spiel war wirklich frei. So um 1959/60 herum kam er öfters zu mir nach Hause, und gewöhnlich sagte er zu mir: Also, spielen wir. Darauf ich: Okay, was wollen wir spielen? Und da war's dann. Das Dilemma. Das Problem. Es waren fürchterliche Augenblicke. Ich wußte nicht, was ich machen sollte. Und ich brauchte an die fünf Jahre, um mich da herauszuarbeiten. Um diese Mauer zu durchbrechen. Es dauerte einige Jahre, bis ich so weit war, daß ich einfach spielen konnte.

Es war ein Prozeß, der teils darin bestand, Standards zu spielen und Standards zu spielen und schließlich an den Punkt zu kommen, wo es nicht mehr wichtig schien und einem nichts mehr brachte, diese Themen zu spielen. Also ließ man die Themen eben fallen - und spielte einfach. Es vollzog sich stufenweise. Es gelang hier mal für einen Augenblick, da für eine Viertelstunde, dort eine halbe Stunde, einen Nachmittag, einen Abend, und schließlich die ganze Zeit. Und so blieb es



Steve Lacy (Bild): „Improvisation reizt mich, weil sie mir etwas gibt, das auf keinem anderen Wege zu erlangen ist.“
Foto: Hans Kumpf

dann für eine Reihe von Jahren. Keine Themen, nichts. Man stellte sich einfach hin und spielte. Doch das Ganze hatte eine Menge mit dem musikalischen Umfeld zu tun. Man braucht Gleichgesinnte. Und zu jener Zeit lag das in der Luft. Es geschah überall. Ich glaube, daß es im Jazz, von seinen ersten Anfängen an, eigentlich immer um die Erweiterung der Freiheit ging. Die Art, wie Louis Armstrong spielte, war freier als die früherer Musiker. Roy Eldridge war freier als seine Vorgänger. Dizzy Gillespie bedeutete eine weitere Stufe und Cherry wieder eine neue. Und man muß diesen Prozeß in Gang halten, sonst verliert man die Freiheit. Und dann ist's mit der Musik aus. Es ist eine Sache von Leben und Tod. Das einzige Kriterium: Ist das Ganze lebendig, oder ist es tot?

Die Revolution, die Free Jazz einmal bedeutet hatte, ist lange vorüber und eine mal als Reifung, mal als Gesundschimpfen, als Klärung oder Konsolidierung - auf jeden Fall mit den üblichen euphemistischen Umschreibungen für eine Periode der Stagnation und Reaktion - bezeichnete Entwicklung hat einen Großteil des Free Jazz zu einer Musik werden lassen, die ebenso formalistisch, ebenso ritualisiert und ebenso unfrei ist wie die Musik, gegen die er einmal rebellierte hatte. Wie der übrige Jazz scheint auch der Free Jazz kaum noch woanders zu existieren als auf den ewigen Festivals, auf denen die Stars vorführen, was sie zu Stars machte. Und dort spielt er eine ziemlich periphere Rolle als eine Art Anhängsel oder Epilog des übrigen Jazz, der, nachdem er der Entwicklung des Free Jazz zunächst mit Spott und Verachtung begegnet war, es seitdem erfolgreich verstanden hat, ihn einfach zu ignorieren.

Seit einigen Jahren laufen Bestrebungen um eine Neudefinition des Jazz als „Black Classical Music“.

Allem Anschein nach ist dieser Bewegung, die auf ursprünglich im Free Jazz vertretene Anschauungen zurückgeht, daran gelegen, den gesamten Jazz unter diesen Begriff zu fassen; und in gewisser Hinsicht erscheint das gar nicht einmal so unpassend, macht sich der Jazz doch zunehmend die Mentalität der weißen klassischen Musik zu eigen: Er wird mehr und mehr zu einer klar definierten, steifen Musik, die ängstlich an einem Regel- und Wertekanon festhält, der es ihr ermöglicht, nicht nur sich selbst, sondern alles um sie herum zu beurteilen und zu klassifizieren; die Beschäftigung mit der Vergangenheit wird immer übermächtiger, und immer stärker meldet sich das Interesse an, seine Praxis und seine Geschichte in Konservatorien und Museen verwaltet zu wissen; man will der Welt ein solides, durch eine Phalanx von Akademikern und Propagandisten verbürgtes, amtlich anerkanntes Gesicht präsentieren, um so dem akademisch institutionalisierten Ansehen der weißen klassischen Musik das Wasser zu reichen. In einer Musik, die einst die hohle Albernheit all dieser Dinge so schlagend bloßlegte, muten diese Bestrebungen einigermaßen befremdlich an.

Doch es gibt auch Anzeichen, daß der Free Jazz immer noch renitent genug ist, um seine Domestizierung durch eine gleichgeschaltete, ihm von außen übergestülpte Ästhetik zu verhindern. Ein Beispiel ist Anthony Braxton, der wie viele seiner bedeutenden musikalischen Vorgänger daran arbeitet, seine Tradition zu erweitern und nicht nur zu zelebrieren.¹ Und das vielleicht hoffnungsvollste Zeichen ist das plötzliche Aufleben des Jazzbetriebs, das seit einigen Jahren in New York zu beobachten ist. Dies sind Anzeichen dafür, daß der Jazz noch immer in den Händen des aktiven Musikers liegt und seine Zukunft von dessen Instinkten und Fähigkeiten bestimmt wird.“

Für Steve Lacy, der immer Wert auf Unabhängigkeit und Freiheit gelegt hat, steht die Bindung des Jazz an Improvisation außer Frage:

„Improvisation reizt mich, weil sie mir etwas gibt, das auf keinem anderen Wege zu erlangen ist. Eine Frische, eine bestimmte Qualität, die in der Komposition unmöglich zu erreichen ist. Es hat etwas mit der Kante zu tun. Immer am Rande des Unbekannten zu stehen und ständig zum Sprung bereit sein. Und wenn du weiter da hinaus gehst, bringst du zwar all die Jahre der Vorbereitung, all deinen Spürsinn und all deine vorbereiteten Mittel mit, aber es ist ein Sprung ins Unbekannte. Wenn du durch diesen Sprung etwas entdeckst, dann besitzt das einen Wert, den du meiner Meinung nach auf keine andere Weise finden kannst. Ich schätze das höher als das, was man vorbereiten kann. Aber ich bin natürlich in dem verankert, was man vorbereiten kann, vor allem in der Weise, daß es einen an die Kante heranhält. Was ich schreibe, dient dazu, einen zuverlässig an die Kante heranzuführen, so daß man weiter hinausgehen und das Andere entdecken kann. Und dieses Andere ist es, was mich eigentlich interessiert, und ich denke, es bildet den Lebensnerv des Jazz.“

1 Zwei Folgeerscheinungen des Rückzugs des Jazz in den Akademismus sind das Überhandnehmen einer bestimmten Art von Polemik, die schon Duke Ellington reichlich abgestanden vorkam, und die zunehmende Zerstrittenheit innerhalb dieser ohnehin zur Fraktionierung neigenden Musik. Braxton, eine bevorzugte Zielscheibe der Meinungsmacher, wurde vorgeworfen, er verrate seine Rasse (wie seinerzeit Louis Armstrong), er sei ein Intellektueller (wie Charlie Parker) und er verwässere die musikalische Reinheit seiner Tradition (wie John Coltrane). Kurz: er wird all dessen bezichtigt, was in der Vergangenheit dazu beitrug, den Jazz zu befruchten und zu Städten. Braxton, dessen musikalische Autorität für die Musiker, die einmal mit ihm gearbeitet haben, außer Frage steht, dürfte sich durch solcherlei Anwürfe kaum beirren lassen, aber wenn sich der Jazz nicht mehr zu den von ihm repräsentierten Qualitäten bekennt, ist ihm eine ziemlich reizlose Zukunft beschieden.

New York, New York

Wieder ist es Winter, als ich mich kurzentschlossen in den Nachtzug nach Brüssel setze, um dort am folgenden Mittag mit dem People-Express-„Skytrain“ nach New York zu düsen. So gefällt mir das am besten. Ins Flugzeug einsteigen, 99 Dollar zahlen - in der Luft wird abkassiert - und, schwupp, bin ich im Big Apple.

Blau ist der Himmel über den Wolken des Atlantik, intensiv. Auch über Manhattan, und ich bin beruhigt, als ich sehe, daß alle Wolkenkratzer noch stehen. Überhaupt scheint von oben alles recht übersichtlich. New Jersey, der Hudson River, die Brücken, die von Jersey und Brooklyn in den Citydschungel führen, das lange Rechteck des Central Park, die grünlichen Fleckchen von Union und Washington Square, vom Battery Park ganz unten am Zipfel der Peninsula. Alles noch da. Schön.

Mein Anliegen diesmal: Jazz in New York.

Keine großen Festivals, sondern das Clubgeschehen, die Musiker zu Hause, ihr Alltag in der Hometown. Dort, wo der Mythos immer noch viele europäische Musiker hinlockt... „... if I can make it there, I'll make it everywhere ...“

Mein erster Abend spielt sich im Sweet Basil ab, bei Art Blakey und den Jazz Messengers. Art Blakey bleibt, die Messengers wechseln. Junge „cats“. Die derzeitigen haben gerade Zuwachs bekommen: Tim Williams, Posaune. In Chicago ist er ab und zu eingestiegen, Art nimmt ihn auf, gibt ihm eine Chance. Die anderen sind schon eine Zeitlang dabei, haben die letzten beiden Platten mit eingespielt: Terence Blanchard, Trompete, Donald Harrison, Altsaxophon, Jean Toussaint, Tenorsaxophon, Mulgrew Miller, Klavier und Lonnie Plaxico, Baß. Von Mulgrew Miller ist gerade die erste eigene Platte erschienen, sein Debüt. Ebenso haben Terence Blanchard und Donald Harrison wieder eine neue Platte geliefert. Sie nützen ihr „Messenger-Sprungbrett“.

Während sie die letzten Nummern eines ganz normalen Sweet Basil-Gigs spielen, kommen die Kollegen von ihren Musik-Jobs in anderen Clubs ins Lokal. Dizzys Band erscheint fast komplett, sie sind gerade für einige Abende im Fat Tuesday's gebucht, Ron Carters Club auf der 3rd Avenue. Auf einen spannenden Drink

noch kurz ins Sweet Basil und kurze Zeit später taucht auch Wynton Marsalis auf. Er hat seinen letzten Konzertabend einer Serie von zweimal 8 Abenden hinter sich, scheint müde und nicht sehr glücklich zu sein. Ja, er ist recht unzufrieden, wie ich höre. Seltsam - gerade er, der von Columbia Records nach dem Ausstieg von Miles Davis sehr effektiv gefeaturte „young lion“. Überall in der Stadt sind Wände und Bauzäune vollgeplakert mit seinen Plakaten. Seine neue Platte läuft sehr gut an, und doch ... das große Publikum blieb die letzten Abende aus. Und ich frage mich: was macht den wirklichen „thrill“, der einen aus der Masse der vielen in New York versammelten Musiker in tatsächlicher künstlerischer Hinsicht heraushebt? Sind es nur so alte Hasen wie Zawinul (der „Weltmeister“), die ständig grübeln und riskieren, um Neues zu schaffen? Der Nachwuchs scheint sich eher auf Virtuosität und klassische Interpretation zu stützen und auf Nummer sicher zu gehen. (Bei dieser Überlegung wäre die Noise-Szene ausgeklammert ... aber auch da ... thrill?)

So - what's new in New York?

Die Musiker - das Gros jedenfalls - haben's auch hier nicht leicht. Und das war ja nie viel anders. Hatten Leute wie Billie Holiday ihre Hauptprobleme mit der Segregation und der Tatsache, daß sie eine



Schon eine Zeitlang Mitglied der Jazz Messengers: Lonnie Plaxico beim Auftritt am 5. Januar im New Yorker „Sweet Basil“



Das große Publikum blieb bei seinem Ständigen Clubauftritt in New York aus: Wynton Marsalis
Fotos: Susanne Mayer

der ersten Frauen im Jazz war; war das Schwarz-Weiß-Dilemma immer beim Zusammenfinden von Bands schwerwiegend, wie auch heute noch - beidseitig (!), so sind zur Zeit ganz fundamentale Dinge wie Wohnen und Auftrittsmöglichkeiten in den wenigen Clubs der City Hauptschwierigkeiten. Die Mietpreise sind in den letzten Jahren ums Doppelte und Dreifache gestiegen. Einigermaßen zentral gelegene Appartements im Village oder Lower Midtown kosten zwischen 700 und 1500 Dollars.

Die Zahl der noch intakten Jazzclubs beläuft sich auf höchstens fünf und Alternativen wie früher in den vielen Lofts um die 2nd Avenue und South Broadway gibt es gar nicht mehr. Vor fünf sechs Jahren noch gab es dort jede Nacht unzählige Plätze, wo Jam Sessions, Music Shows und Performances mit viel Experimentierfreude gegen geringe Unkosten oder gratis stattgefunden haben. Natürlich haben die Musiker auch nichts dabei verdient, aber der Austausch war lebendiger - man traf sich in den Lofts oder im Filmore East. Die ganze Nacht konnte man dort von Ort zu Ort ziehen und das prickelnde Cityfeeling auskosten.

Ein inzwischen nach Paris abgewanderter Saxophonist erzählt mir von diesen Zeiten, führt mich durch die Straßen, die damals noch voller Leben und Kunst waren. Studios, Ateliers, Lofts, zu erschwinglichen Mietpreisen. Heute ist alles in der Hand von Maklern und sogenannten „Coops“, man kauft und verkauft, spekuliert mit „real estate“ in schwindelerregenden Dollarbeträgen. Übungsräume sind stundenweise zu mieten, in der „Voice“, dem wöchentlichen Stadtanzeiger annonciert. Letztendlich hängt alles in der immer schon etwas abgelegenen Jazz-Ecke von persönlichem Engagement und der Initiative einzelner Enthusiasten ab. Einer von diesen ist der gebürtige Berliner Horst Liepolt, Mitbesitzer und musikalischer Koordinator des Sweet Basil. Mit ihm verplaudere ich einen ganzen Abend dort - das McCoy Tyner Trio spielt... 40 Jahre im „Jazz-Business“, wenn man von einem solchen überhaupt sprechen kann. Anfangs war er Liebhaber, für eine Weile Musiker, allerdings... ohne viel Ehrgeiz. ... und dann künstlerischer Organisator in Sachen Jazz. Ein Club in Sydney/ Australien, den er führte, brachte in den Sechzigern bis anfangs der achtziger Jahre internationale Größen auf den fünften Kontinent am „Ende der Welt“. Fast zwanzig Jahre lang gab es Jazz in Australien, dann ging Liepoldt nach New York. Und damit wurde Sydney wieder arm an Jazz. Heute bestimmt hauptsächlich die Londoner und USA-Pop-Szene das Geschehen in der Kronkolonie. Für Aktivität im Jazzmusik-Bereich braucht es mehr als kommerzielle Initiative, es hängt - wie gesagt - von individuellem Engagement und einer Nase für Kunst und Qualität



Zwei Messengers von Art Blakey: Jean Toussaint (l.) und Terence Blanchard

Foto: Susanne Mayer

dabei ab, die nicht nach dem großen Geld lechzt.

So ist es um so erstaunlicher, das Sweet Basil in der Moneymetropole New York nach wie vor seinen Platz behauptet, mit live-Musik im Bereich des Bebop, Hardbop und Modern Jazz, und auch seine Eintrittspreise mit immer bestem Musikerangebot in der 10-Dollar-Gegend hält. Das gilt natürlich - für die, die ihren ersten New York-Trip noch vor sich haben - nur für ein Set, d. h. für eine der drei Vorstellungen um 9, 11 oder 1 Uhr nachts. Dazu kommt eine „minimum charge“ für Drinks, die sich ebenfalls pro Set mindestens auf 6 Dollar beläuft. In anderen Lokalen zahlt man, je nach Band bisweilen 15-20 Dollar, bevor man überhaupt in die Nähe der Musiker vordringt, minimum für Drinks dort ab 10... Oh well - man stöhnt hier sicher ein wenig - aber wo sonst hat man die Möglichkeit, daß die Großen, die bei uns im Lande immer auf Bühnen weit weg vom Publikum stehen, in angenehmer Clubatmosphäre für uns spielen, lachen und sich zwischendurch mal zum small-talk zu uns setzen.

An einem anderen Abend höre ich Dizzy Gillespie mit seiner Band im Fat Tuesday's, einem anderen Jazzclub an der 2nd Avenue. Außer der derzeitigen Normalbesetzung ist Wynton Marsalis mit von der Partie. Ca. 40 Gäste sind es, die an den Tischchen um die kleine Bühne verteilt sind. Bei Carmen McRae im Blue Note zähle ich ein andermal grade 18 Köpfe - das erinnert mich doch sehr an die Jazzclub-Situation hier bei uns. Wenn sie in Europa auftritt, dreht sich die Gage um mehrere zigtausend Mark, dort...?

Jazz in New York - Mythos und Realität
Hier, wo die Video-Clips ihren Ursprung hatten, und eine ganz neue music-marketing-Struktur hervorgerufen haben, leidet ganz besonders die Jazz-Ecke, meine ich. Die Videos überschwemmen den Markt, Prince und Sheila E. haben alle in ihren stage-top-act-Bann gezogen. Da wird was geboten, fürs Ohr und mehr fürs Auge. In bunter und glitzernder Verpackung wird Musik verkauft. Und die riesigen unterirdischen Discos wie „Area“ z. B. die über ganze Straßenviertel ausgedehnt sind, bieten alles das und noch viel mehr. Pop-Stars trifft man, wilde neue Designermode wird zur Schau getragen, es gibt vielerlei Tanzflächen mit „equalisiertem“ Supersound, unterlegt von geregelterm drumcomputerbeat, wohin das Ohr auch lauscht. Bzw.- Lauschen ist da nicht mehr angesagt... Faszinierend, die neuesten Videos, auf Großleinwand und kleineren Screens, alles in genußgerechter Dosis serviert-der Thrill!!! Hier haben wir ihn... Nun mag auch der Winter in New York die Ruhepause der Jazzer darstellen. Alle sind zu Hause oder auf kleineren Tours in den USA, man schreibt, arrangiert, komponiert oder ist im Studio zu neuen Plattenproduktionen - vielleicht passiert ja im Laufe des noch neuen Jahres doch etwas, das alles Unaufregende der letztjährigen Festivals vergessen läßt. Vielleicht etwas, das auf Virtuosität und Brillanz aufbaut und trotzdem aus der Tiefe schöpft, neue Impulse setzt. Und ich hoffe nicht nur auf ein noch glitzerndes „stage-styling concept“ der vielköpfigen Miles Davis Group. - Wir werden ja sehen. Und hören!

Susanne Mayer

Torsten de Winkel

im Gespräch mit Lothar Jänichen

„Bemerkenswertes Debüt...“, „Perfekt..., faszinierend..., beeindruckend“, „Junger Gitarrenzauberer“ - das sind einige der Pressestimmen zu Torsten de Winkels LP „Mastertouch“, die von VeraBra Records in Köln (Pläne-Vertrieb) neu auf den Markt gebracht wurde. Die erste Solo-LP, die Torsten de Winkel mit 19 Jahren zusammen mit Mike Brecker, Alphonse Mouzon, Ernie Watts, Joachim Kühn, Nippy Noya, Billy Cobham u. a. aufgenommen hat, fand im In- und Ausland bereits großes Interesse bei Presse und Fachpublikum. Derzeit ist er im Rahmen der „Mastertouch“-Tour auch wieder in der Bundesrepublik unterwegs, u. a. absolviert die Gruppe, in der noch Schlagzeuger Steve Smith, Saxophonist Ernie Watts, Bassist Kai Eckhardt-Karpeh und Keyboarder Tom Costa spielen, einen Auftritt beim 20. Deutschen Jazzfestival in Frankfurt. Bei diesem Festival begann auch die Karriere des jetzt 21jährigen Gitarristen. Wie kam es, daß er so kurz darauf schon mit so renommierten amerikanischen Musikern zusammenspielen konnte?

„Ich wurde zum Deutschen Jazzfestival 1983 nach Frankfurt eingeladen. Dort trat damals auch Alphonse Mouzon auf. Alphonse hörte unsere damalige Band, die übrigens auch schon mit Kai Eckhardt besetzt war, sowie mit Christian Schneider, der mittlerweile einer der gefragtesten Studio-Saxophonisten ist. Alphonse hat auf das gestanden, was wir gemacht haben und so hat er zunächst als Gast eine Tournee mit uns gemacht. Die Tournee war sehr erfolgreich mit 32 Konzerten in 32 Tagen. Daraufhin hat er mich nach Los Angeles eingeladen, um mit ihm eine Platte zu produzieren. Dort habe ich auch den Saxophonisten Ernie Watts kennengelernt.“

„Wie kam es zu den verschiedenen Gruppierungen auf der Platte?“

„1984 machte ich mit Helmut Hattler und Alphonse Mouzon erneut eine Tournee und was wir damals erarbeitet hatten, wollte ich unbedingt mit auf der Platte haben, und so wechseln die Besetzungen eben ständig.“

„Hast Du bei Deinem Amerika-Aufenthalt unterschiedliche Arbeitsweisen bei den Musikern bemerkt? Wie ist die Atmosphäre dort überhaupt, verglichen mit der deutschen Szene?“

„Ich habe immer wieder mit Musikern Probleme gehabt, vor allem was die Rhythmusgruppe betrifft. Aber ein ganz wichtiger Unterschied zwischen der deutschen und amerikanischen Szene ist der, daß man in Deutschland immer dazu neigt zu polarisieren. Es gibt für mich in Deutschland eine destruktive Konkurrenz, während es in Amerika eher eine konstruktive Konkurrenz gibt, die allerdings sehr hart sein kann, wenn es um Jobs geht. Dennoch ist das Klima unter Musikern bedeutend positiver. Hier hackt jede Krähe der anderen sofort die Augen aus, wenn sich die Gelegenheit dazu bietet. In Amerika habe ich das anders empfunden: Al-



Derzeit im Rahmen der Mastertouch Tour wieder unterwegs: Torsten de Winkel

Foto: Klaus Mümpfer

phonse Mouzon sagte einmal, wenn er in den USA spielt, kämen nach den Konzerten zwei Arten von Menschen zu ihm. Der eine sagt: ‚Man ich fand Deine Discotitel so interessant, die haben mir soviel gegeben‘. Der andere sagt: ‚Man ich fand Deine Jazz-Stücke so interessant.‘ Wenn er nach Deutschland kommt, dann, und ich habe das selbst erlebt, kommen auch zwei Arten von Leuten. Der eine sagt: ‚Ihr habt doch früher so tolle Jazz-Platten gemacht, was habt Ihr denn heute für einen Disco-Scheiß gespielt!‘ Der andere sagt: ‚Ich habe Deine Disco-Platten gehört, wirklich tolle Musik, aber was habt Ihr heute für einen Jazz-Scheiß gespielt!‘ Nach solchen Kommentaren fühlt sich Alphonse sehr schlecht, für ihn ist ein Auftritt umsonst, wenn das positive Feeling, das er mit seiner Musik schaffen will, nicht zustande kommt.“

„Läßt sich das auch auf die Musiker-Szene übertragen?“

„Das ist ein so deutsches Phänomen, daß selbst die Österreicher darüber den Kopf schütteln, wie ich selbst erlebt habe. Es fehlt hierzulande einfach die Toleranz. Es ist in Amerika ganz einfach gang und gäbe, daß man sich unter Musikern hilft, daß man auch „licks“ austauscht und da hat die berühmte Bandbreite amerikanischer Musiker ganz einfach ihre Ursache. Hier gibt es dagegen ein Cliquen-Bewußtsein. Die Folge ist, daß Musiker, die Jazz und Rock nicht als verschiedene Sachen ansehen, kaum eine Chance haben. Man muß sich also als Musiker limitieren.“

„Du hast ja mit verschiedenen eigenen Bands Tourneen gemacht, haben sich da diese Erfahrungen bestätigt?“

„Ich habe mit Rainer Brüninghaus, Thomas Heidepriem, Helmut Hattler Tourneen gemacht, aber auch das waren reine Jazz-Tourneen. Es sind doch aber keine Welten zwischen Rock-beat und Jazz-swing: Bei swingbezogenen Rhythmen wird eine bestimmte Zeiteinheit in Zweier-Potenzen unterteilt und bei rockbezogenen Rhythmen in Dreier-Potenzen. Und da finde ich es einfach lächerlich, daß man sich deshalb gegenseitig die Köpfe einschlagen will, nur weil die einen Anhänger von Dreier, und die anderen Musiker von Zweier-Potenzen sind.“

„Kann man sagen, daß Du aus diesem Musikverständnis heraus mit amerikanischen Musikern besser zurecht kommst?“

„In Deutschland zum Beispiel gibt es entweder sehr gute Studio-Keyboarder, die sich mit Sound-Vielfalt auskennen, die solide bzw. sparsam bleiben, und es gibt sehr gute Jazz-Pianisten. Ich habe mit verschiedenen Jazz-Pianisten versucht groove-bezogene Dinge zu spielen, das endete meist katastrophal. Oder nimm die Rhythmusgruppe. Es ist für mich wichtiger als alles andere, denn erstens ist es natürlich einem kontinuierlichen, rein emotionalen „Energie“-Fluß sehr abträglich, wenn ich mich ständig z. B. auf den Schlagzeug-



Attraktion der ersten Platte von Torsten de Winkel: Alphonse Mouzon Foto: Robert Urmann

ger konzentrieren muß, um eventuelle Timefehler auszugleichen - in dem Augenblick, in dem man anfängt zu denken, ist es aus mit der authentischen Kreativität - und zweitens fällt es selbst dem unbedarftesten Zuhörer auf, wenn der Puls der Musik nicht ganz stimmt. In dieser Hinsicht bin ich natürlich mit Alphonse und Billy bestens bedient. Außerdem hat eine solche Zuverlässigkeit der Musiker, die für mich sehr wichtige Konsequenz, daß man im Zweifelsfall einen ganzen Abend lang frei (nicht free) miteinander spielen kann, kollektiv improvisiert, ohne daß der Zuhörer sagen könnte, ob es sich um komponierte Stücke handelt oder nicht. Diese Art zu musizieren - mir die liebste - erfordert von jedem Musiker weit mehr als nur Instrumentalist im üblichen Sinn zu sein, wir nennen es instant composing."

„Das klingt alles sehr analytisch, ist das ein Resultat Deiner musikalischen Ausbildung? Mit welcher Musik bist Du aufgewachsen?"

„Vor drei- bis fünfzehn Jahren hörte ich die Beatles. Daneben auch Musik von Charlie Parker, da die mein Vater gehört hat, wenn er von der Arbeit nach Hause kam. Irgendwann kamen nach den Beatles irgendwelche Rockbands wie Deep Purple. Und ab etwa sechs Jahren war es mein größter Traum, einmal eine eigene Band zu haben als ich dreizehn war, hat es endlich geklappt. Mit sechzehn habe ich angefangen Jazzrock zu spielen. Das kam so: Neben unserem Proberaum spielte damals immer eine andere Band, die wir uns einmal angehört haben. Der Pianist fragte mich, ob ich schon einmal etwas von Chick Corea oder McCoy Tyner gehört hätte und gab mir von denen Platten mit. Das hat mir damals den 'kick' gegeben und als Vierzehnjähriger wollte

ich ganz einfach so eine Musik einmal spielen."

„Hast Du Jazz gelernt oder bist Du Auto-didakt?"

„In Frankfurt gab es am Konservatorium Jazz-Kurse, die Albert Mangelsdorff damals leitete, da habe ich mal reingehört. Ein Jahr später hatte Christof Lauer den Kurs übernommen und in seinem Kurs habe ich dann auch versucht Standards zu spielen, lauter Stücke aus dem Real-Book."

„In Artikeln habe ich schon öfter im Zusammenhang mit Dir den Begriff 'Wunderkind' gelesen. Bist Du ein Wunderkind?"

„Ich bin Musiker und kein Wunderkind. Wunderkinder existieren nur in den Köpfen derjenigen, die ein Bedürfnis nach Wunderkindern haben."

„Das Arsenal der Jazz-Stars auf dieser Platte und die Art von Musik zwischen Jazz und Rock, die Du spielst, hat dies Dir den Einstieg in die Musikerkarriere erleichtert?"

„Nein, obwohl viele das glauben hat man es damit schwerer. Diese Platte, mit der für den Markt zu großen Bandbreite wird weder beim Rock-Konsumenten noch beim Jazz-Freund auf große Gegenliebe stoßen. Ein Titel geht in die zeitgenössische Fusions-Musik, es gibt aber auch akustisch gespielte Titel. Gerade die Sachen mit Joachim Kühn und Billy Cobham sind hundertprozentige Jam Sessions, die wir so auf die Platte nahmen. Es ist ein Problem, wenn man auf einer Platte nicht eine ganz bestimmte Marktschublade bedient, dann läuft man Gefahr bei diesen Marktmechanismen unterzugehen. Um das Spektrum der Platte wahrzunehmen muß man sie gehört haben. Wer meint, die Platte sei kommerziell und würde sich leicht verkaufen, der irrt total."

music 8. p - service

Int.KQnit1•r•*KtMlILD-
varaittlung (tr JAZZ -
COUNTRY - FOLKLORE i.A.
Bun4«*n<t*1 t far Arbeit

17.04.-25.05.1986

HARLEM BLUES & JAZZ BAND

01.05.-17.03.1986

A. DONELLY'S SUPERCHARGE

01.05.-19.05.1986

**CHAMPION JACK DUPREE +
KENN LENDINGS BLUES BAND**

H«i - Juni - Juli 1986

GOLD HASHBOARD BAND

03.05.-08.06.1986

SAMMY RIHMINGTON BAND

22.05.-08.06.1986

SILVIA DROSTE'S VOCINGS

17.07.-02.08.1986

A. DONELLY'S SUPERCHARGE

04.09.-14.09.1986

DUTCH SUING COLLEGE BAND

10.09.-03.10.1986

UP KITH PEOPLE

11.09.-21.09.1986

**CHARLY ANTOLINI'S JAZZ
POHER - JUBILEE SEPTETT**

23.10.-16.11.1986

PASADENA ROOF ORCHESTRA

30.10.-09.11.1986

MAX COLLIE'S RHYTHM ACES

• DER DIREKTE KONTAKT •
KLAUS NEVER • POSTF.760
D - 2200 ELN8HØRN
TELEFONi 04121 - 61532

DAS BESONDERE JAZZ-PROGRAMM

Schallplatten-Versand JAZZ IST TRUMPF

New Orleans; Dixie; Swing
**Durch Eigenimporte
können
spezielle Label
geliefert werden,**

PARAGON VJM LULU WHITE
GHB FOUNTAIN ATLANTIC
MUSIK MECCA
RETRIEVAL
ARCADIA
BIOGRAPH
504 NOLA
CSA HEP



Martina Trumpf

Lottbeker Platz 3
2000 Hamburg 67
Tel.: 0 40/6 04 91 17
o. 0 43 36/35 55

DAS BESONDERE JAZZ-PROGRAMM

Zusammenschluß von 12 Jazzclubs

Jazzverband Baden-Württemberg

Zwölf Jazzclubs aus Baden-Württemberg gründeten in Stuttgart den „Jazzverband Baden-Württemberg e.V.“ Die Clubs erhoffen sich von dem Zusammenschluß eine bessere finanzielle Unterstützung durch die Landesregierung. Sie wollen den Musikern des Landes durch gemeinsam veranstaltete Tourneen bessere Auftrittsmöglichkeiten bieten. Zum Vorsitzenden wurde Friedhelm Schulz vom Jazzclub Villingen gewählt. Weiter gehören Ingo Lehmann (Ludwigsburg), Eberhard Glauner (Stuttgart) und Siegfried Kreutz (Pforzheim) dem Vorstand an. Friedhelm Schulz hofft, daß sich die übrigen Clubs des Landes ebenfalls anschließen.

Mit rund 230 Veranstaltungen pro Monat leisten die knapp 20 Jazzclubs in Baden-Württemberg einen wichtigen Beitrag zum kulturellen Leben des Landes. In den öffentlichen Zuschüssen spiegelt sich dies jedoch kaum wider. Dies hat Folgen für die Programme: insbesondere die finanzschwachen Clubs haben Mühe, Gastspiele mit hervorragenden, jedoch wenig bekannten Musikern durchzuführen. Der Jazz aber lebt davon, daß gerade dieses kreative Mittelfeld neue Ideen produzieren kann.

Friedhelm Schulz sieht die Hauptaufgabe des Jazzverbandes in der Zusammenarbeit mit den Musikern. Er betont, daß sich in den Clubs Jazzfans und Musiker zusammenschließen, um dem gemeinsamen Hobby des Jazz zu frönen, nicht jedoch um Profite zu erwirtschaften. So sieht er keinen Anlaß zu Befürchtungen, die Clubs könnten auf ihren Treffen Absprachen zum Drücken der ohnehin niedrigen Gagen treffen. Der Jazzverband sollte sich vielmehr bei der Landesregierung um Zuschüsse für Wunschprojekte der Musiker bemühen, die diese allein nicht finanzieren können. Die musikalischen Ergebnisse der intensiven Arbeitsphasen der Musiker sollten auf Tourneen durch die im Verband zusammengeschlossenen Clubs vorgestellt werden. Als zweites Projekt faßte der Jazzverband ein Landesjazzfestival ins Auge, bei dem eine Auswahl von Bands in einer Großtournee von Club zu Club reisen soll. Noch ist dies jedoch Zukunftsmusik; die für die Aufnahme in die Förderungsprogramme notwendigen Gespräche mit Wissenschaftsminister Professor Dr. Helmut Engler und dessen Ministerialbeamten müssen erst geführt werden.

Ein weiteres Arbeitsfeld sieht der Jazzverband Baden-Württemberg in Verhandlungen mit der „Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfäl-

tigungsrechte“ (GEMA). Obwohl viele Bands ausschließlich traditionelle, urheberrechtlich nicht geschützte Titel spielen, werden die Jazzclubs von diesem Interessenverband mit Komponisten wie Discos mit einem aktuellen Programm behandelt; sie müssen jährlich mehrere tausend Mark GEMA-Gebühren abführen. Hier möchte der Jazzverband ermäßigte Sätze, die den Interessen der Komponisten und der Situation in den Clubs gleichermaßen Rechnung tragen.

Werner Stiefele

Von Michail zu Miles

Miles Davis plant eine UdSSR-Tour

„Von Mao zu Mozart“, das Filmdokument über Klassische Musik im Reich der Mitte, wird alsbald ein Pendant im Lande Lenins haben: die in der Jazz-Szene augenblicklich populärste Figur, die eigentlich von dem Begriff „Jazz“ gar nichts wissen will, plant eine Konzertreise durch die Sowjetunion - der Trompeter Miles Davis. Und das exotische Unternehmen soll von einem Filmteam für die Nachwelt aufgezeichnet und erhalten werden. Der „Schwarze Prinz“ möchte noch in diesem Jahr auf dem Territorium von Generalsekretär Michail Gorbatschow touren.

Daß es zu dem Schritt von Michail zu Miles kommen kann, liegt im erfolgreichen Gipfel zu Genf begründet - eine auch kulturelle Annäherung zwischen den zwei Superstaaten bahnt sich (wieder) an. Als Einfädler des Davis-Deals darf jedoch der Pole Marek Olko gelten. Als Miles Davis 1983 beim Warschauer Festival Jazz Jamboree seinen fulminanten Auftritt hatte, wurde ihm der international erfahrene (und mit einer Engländerin verheiratete) Olko als Betreuer zur Seite gestellt. Es entwickelte sich daraus eine Freundschaft, und Miles Davis betraute Olko mit dem Management einer Tournee durch die UdSSR. Zuvor wirkte Olko gar als „Polish Voice“ bei Miles Davis' vieldiskutiertem Album „You're under arrest“ mit - bei der Musik-Geräusch-Collage „One Phone Call/Street Scenes“ mimt dieser die Stimme eines verhaftenden Polizisten. Inzwischen hat sich Marek Olko nach Moskau begeben und auch bei „Sowin-film“ Verhandlungen geführt. Deren Vizepräsident Prokhorov schrieb danach seinen cineastischen Kollegen nach New York und bat, ihm ein detailliertes „Scenario“ und Informationen über die Konditionen für die Zusammenarbeit zu übermitteln. In einem Interview mit einem sowjetischen Journalisten betonte Miles Davis, daß er schon immer in die UdSSR fahren

wollte. Musikerkollegen hätten ihm von der Herzlichkeit ihrer Aufnahme dort berichtet (Duke Ellington, Thad Jones und Oscar Peterson erfreuten die sowjetischen Fans Anfang der 70er Jahre). Und: „Ich möchte lieber eine Schallplatte, die von Russen und Amerikanern gemeinsam eingespielt worden ist, anhören als Zeitungen mit all den Schreckensmeldungen lesen!“

Mitte Mai soll nach acht Jahren in Tbilisi wieder ein ganz großes Jazz-Festival steigen. Die emsigen Organisatoren in der Hauptstadt der Grusinischen Sozialistischen Sowjetrepublik rechnen fest mit dem Super-Star aus Amerika. Da wird wohl selbst der Rote Stern verblassen ...

Hans Kumpf

Intuition unter Seelenverwandten

Das Trio Engstfeld-Plümer-Weiss

Diese drei Musiker gehören zu jenem harten Kern hervorgegangener Jazzakteure, dem es stets gelingt, seine Leistungen konstant auf gleich hohes Niveau zu heben. Der Tenor- und Sopransaxophonist Wolfgang Engstfeld gründete gemeinsam mit dem Trompeter Uli Beckerhoff und dem Schlagzeuger Heinrich Hock das Quintett Jazztrack, gehörte einer international besetzten Big Band des englischen Arrangeurs Michael Gibbs an (Berliner Jazztage 1975) und unternahm mit dem Gitarristen Volker Kriegel für das Goethe-Institut eine Tournee durch elf afrikanische Staaten (1979). Der Kontrabassist Gunnar Plümer studierte sein Instrument an der Musikhochschule Köln, stützte energisch die Liferforce-Aktivitäten des Gitarristen John Thomas und bildet augenblicklich mit dem Pianisten Frank Wunsch und dem Schlagzeuger Jörn Schipper das musikalische Rückgrat der Foolish Heart von Gabriele Hasler. Der Schlagzeuger Peter Weiss errang den Förderpreis der Stadt Düsseldorf, wurde Mitglied des Michel-Pilz-Trios und arbeitete mit den Saxophonisten Christoph Lauer, Gerd Dudek und Leszek Zadlo zusammen.

Wolfgang Engstfeld und seine Freunde verknüpfen Feeling mit Intelligenz, Temperament mit Überlegenheit, Rasanz mit Logik. Sie erfassen Spieloffensive und Vorwärtsdrang scharf kalkuliert zwischen dem Verlangen nach der Selbständigkeit des einzelnen und den Kollektiv-Erfordernissen disziplinierender Gemeinsamkeit (z. B. Kapers/Washingtons „Green Dolphin Street“, Thelonious Monks „Hackensack“, Wolfgang Engstfelds „Calypso“). Sie entwickeln Intimität und Vertrautheit

zwar mit der Einstellung, Handlung und Situation authentisch empfindsam und persönlich gefühlsbezogen zu beschreiben, halten aber genügend Abstand, um nicht in Klischees erlebnisübertriebener Theatralik abzugleiten (z. B. Jim van Heusens „Here's that rainy day" oder „Darn that dream").

Wolfgang Engstfeld, Gunnar Plümer und Peter Weiss lieben das Risiko. Sie verzichten bewußt auf die Harmoniekomponente Piano oder Gitarre und musizieren ohne Netz und doppelten Boden. Sie verstehen ihre bewußt enggewählte Instrumentierung als permanente Herausforderung, konventionellen Quartett- und Quintettbesetzungen, die vergleichbare Ambitionen verfolgen, zumindest ebenbürtig entgegenzutreten. Sie erreichen eine Kooperationsfähigkeit, die ihresgleichen sucht: vorurteilsfrei, offen und unablässig in Bewegung, zwingend logisch und konsequent.

Michael Wangler

Swing im altvertrauten Trott

Hot Jazz Meeting

Die Familie ist - wie jede Familie - inzwischen merklich älter geworden. Manches Mitglied der Sippe blickt schon auf Jahrzehnte im gleichen Geschäft zurück, Jost Münster, der Posaunist von der Elbe, zum Beispiel auf runde dreißig Jahre mit der mittlerweile sehr alten und nur in jüngster Zeit atmosphärisch stark gestörten Merry Tale Jazzband.

Daß er, der Jubiläum feiern kann, als mal mehr, mal minder sattelfester Conferencier durch die Konzerte des traditionellen Hot Jazz Meetings in den Sälen und Foyers des Hamburger Congress Centrums führte, hat den beiden langen Abenden noch mehr familiäre Traulichkeit verliehen, als sie die Veteranen-Treffen des guten alten Jazz ohnehin jedesmal von neuem verbreiteten.

Denn gerade diese Familie kokettiert ja besonders hingebungsvoll mit ihrem Alter - und weil viele Mitglieder des betagten und verzweigten Clans außer dem Alter auch noch Würde erworben haben, kann diese Familie sich das sogar ganz gut leisten. Hier gilt das Vertrautsein mit den alten, wenn nicht den allerältesten Verlautbarungen der Jazz-Historie als Ausweis für Kompetenz und Integrität, hier ist es geradezu einen Adelsbrief wert, wenn einer nachweisen kann, daß er zwanzig, dreißig, vierzig Jahre wirklich immer nur das gleiche Feld beackert hat. Am besten nichts Neues - der alte Kabarettisten-Schnack hat hier so verbindlich wie sonst selten unter Musikern seine Gültigkeit.

Und es gibt ja auch Figuren in diesem Musikzirkus, die das zeitweilige Abschiednehmen von der Vorliebe für musikalische Neuheiten immens erleichtern, jenen wunderbaren und geradezu kryptisch verschlossenen Gitarristen Freddie Green zum Beispiel, den der sonst so redefreudige Jost Münster in der Besetzung der Count Basie All Stars sträflicherweise unterschlug. Wie übrigens auch den Rest der hinreißenden Band - das war schon peinlich, wie wir da alle vor einer „No name"-Band saßen, die doch rundum aus Superstars bestand.

Da schleicht sich mit Green ein musikalisches Gefühl und Temperament in den prallvollen Saal, das den allgegenwärtigen Hauch aalglatter Routine für ein paar schöne Minuten vertreibt. Da bekommt der Takt des Abends, der bis dahin und danach auch wieder vornehmlich zum Stampfen reicht, ganz plötzlich kleine Flügelchen. Green, das andere, unauffällige Ich des großen Count Basie und sein Begleiter seit Mitte der dreißiger Jahre, immer sanft und entschlossen neben Basies Piano postiert, die Gitarre auf den linken, übergeschlagenen Oberschenkel gebettet, pflanzt da den puren Swing in die Ohren und Herzen des Publikums, das unnachahmliche Schrumm-Schrumm eines von aller Erdenlast befreiten Gefühls. Eine sehr gute halbe Stunde lang war da zu spüren, wie alter Jazz klingt, der auch nicht den kleinsten Faden Spinnweb im Gebälk ansetzt - in den Soli der Saxophonisten Billy Mitchell und Illinois Jacquet, bei Trompeter Clark Terry, dem sehr modern und aufgeklärt swingenden Traditionalisten, der Ulknudel Al Grey an der Po-

saune und der prächtigen Rhythmusgruppe mit Nat Pierce am Piano, dem jungen und mit dieser Art Jahrhundert-Swing allerdings etwas überforderten Kenny Bolds am Schlagzeug, dem ebenso akkuraten wie vollmundigen Baß von Red Mitchell und eben mit Freddie Green, der die Geschichte im Anschlag der Gitarre konserviert hat.

Wenn es Old-Time-Bands schaffen, mit ihrer begrenzten Kunstfertigkeit so variabel wie irgend möglich umzugehen, dann sind sie diesen Großmeistern immerhin auf den Fersen. Erreichen können sie sie nie. Aber immerhin kann ja in Kenny Balls Orchester der Saxophonist Andy Cooper allerhand Show-Reffer in die Routine streuen, kann der dänische Großpapa Bue die lockere Beschwingtheit eines Familientreffens vermitteln, kann das Duo der Banjo-Virtuosen Peter Meyer und Bud Wächter zeigen, welche technischen Möglichkeiten das etwas archaische Begleitinstrument der Dixieländer für sich alleine bringt. Und Addies Münsteraner genießen wenigstens die immense Sicherheit, die dreißig Jahre Swing im altvertrauten Trott jedem Musiker geben können.

Danach geht Großpapas Familie verschärft zum Feiern über, rundum und überall im summenden CCH. Wer da trotz der Leckereien vom Büfett, trotz aller Partygespräche Gleichgesinnter von nebenan noch offene Ohren behielt, hat vielleicht neben den Stammgästen noch das Riesentalent Silvia Droste entdecken können - doch so ganz wichtig war das wohl nicht mehr.

Michael Laages



Unnachahmliches Schrumm-Schrumm eines von aller Erdenlast befreiten Gefühls: Freddie Green
Foto: Siegfried Dannecker

Kleiner Mann mit großem Spielwitz

Johnny Griffin

Mit dem Duo Brüninghaus/Gurtu, dem Philip Catherine Trio sowie dem Johnny Griffin Quartett bot die SWF-Jazz-Session den etwa 600 Zuhörern in Friedrichshafen vier Stunden lang Jazz recht unterschiedlicher Stilrichtung. Eine Session im eigentlichen Sinn war es indes nicht. Die drei Formationen traten brav der Reihe nach auf. Zum Auftakt sorgten der deutsche Pianist Rainer Brüninghaus und der indische Tablaspieler und Percussionist Trilok Gurtu für eine Überraschung. Hier trafen zwei Musiker unterschiedlicher Musikkulturen aufeinander und spielten nicht belanglos aneinander vorbei wie oft bei Fusion-Musik zu beobachten ist. Gegenseitige absolute Übereinstimmung und ein faszinierendes Musikverständnis ließen atmosphärisch sehr dichte Musik entstehen, mal meditativ, mal mitreißend zupackend. Alle Stücke waren geprägt von wechselnden, oft überlagerten Rhythmen, welche die Melodie in den Hintergrund drängten. Dabei näherte sich Brüninghaus, der gelegentlich in die Saiten seines Flügels griff und Synthesizer sowie anderes elektronisches Gerät überlegt einsetzte, in seiner Spielweise mehr der Auffassung seines indischen Partners als umgekehrt. Dieses Duo möchte man öfter hören.

Das Miles-Davis-Original „Freddie Freeloader“ swingte leider nur verhalten beim folgenden Auftritt des belgischen Gitarristen Philip Catherine. Vielleicht lag es an Problemen mit der Technik, vielleicht aber auch daran, daß die Bühne im großen Saal des Graf-Zeppelin-Hauses für mehr Distanz zum Publikum sorgte, als er es von Clubgastspielen gewohnt ist. Catherine hat Django Reinhardt eingehend studiert und daraus seine eigene, zeitgemäße Spielweise entwickelt, die noch am besten bei einer einfühlsamen Interpretation von „Leaving“ zum Ausdruck kam, einer Komposition von Richie Beirach. Ansonsten bot er an diesem Abend Durchschnittliches. Positiv fiel Hein van de Geyn am Baß auf, der gleichberechtigter Partner war und viel Freiraum für gelungene Improvisationen erhielt. Aldo Romano am Schlagzeug leistete solide Rhythmusarbeit.

Als Höhepunkt angekündigt war der amerikanische Tenorsaxophonist Johnny Griffin - klein an Statur, groß an Technik und Spielwitz. In glänzender Spiellaune zitierte er beiläufig „Rhapsody in blue“, den Radezky-Marsch oder „Girl from Ipanema“ stand streng wie ein Klavierlehrer auf Tuchfühlung hinter seinem Pianisten und fand noch Zeit, Grimassen zu schneiden. Dado Morini, der erst 23jährige Pianist war überhaupt ganz kurzzeitig zu diesem



Zeigte seine ganze Klasse als technisch brillanter Saxophonist: Johnny Griffin

Foto: K. H. Bechholz

Konzert aus Italien verpflichtet worden. Er wurde als einziger des Quartetts den hohen Anforderungen Griffins gerecht und lieferte selbst beim irrwitzig schnell gespielten Hardbop-Klassiker „Wee“ einfallsreiche Chorüsse ab. Walter Schmidlin am Schlagzeug und Bassist Erik Peters mühten sich redlich. Seine ganze Klasse als technisch brillanter Saxophonist zeigte Johnny Griffin in einem ausdrucksstarken, unbegleiteten Solo in „Sophisticated lady“. Nach nur vier Nummern verließ er die Bühne so schnell wie er gekommen war. Eine Zugabe war ihm nicht zu entlocken.

Thomas Zehender

Monolog für drei Stimmen

Albert Mangelsdorff

Der Jazz-Posaunist Albert Mangelsdorff bürgt für volle Säle. Seit Montagabend gilt dies auch für die Aula der Musikhochschule.

„Besser spät als nie“ - so beziehungsreich begann der 57jährige Frankfurter seinen Soloauftritt - sein erstes Konzert in der musikalischen Stadt Trossingen. Kurze Thema-Vorstellung und schon folgte die Improvisation. Seine Füße lieferten dazu das rhythmische Grundmuster. Swingend wie der Jazz der 30er Jahre dann „Hot Hut“, gleichzeitig auch Titel seiner neuen Schallplatteneinspielung.

Seltsame Klänge gab es zu hören, wenn er im Diskant in seine Posaune sang, sehr tiefe Töne spielte und damit Obertöne erzeugte, die in der Posaune sonst nicht stecken. Diese Dreistimmigkeit, das Markenzeichen Albert Mangelsdorffs seit Jah-

ren, bietet ihm die Möglichkeiten, den beschränkten Tonumfang zu erweitern und die schwierige Technik dieses Instruments zu beherrschen.

„Responsering“ eine Begegnung und ein Gespräch zwischen auf- und absteigenden Tonfolgen ist ebenso ein neues Stück in seinem Repertoire wie die swingende Ballade „Quadruple“. Vor der Pause führte Albert Mangelsdorff die Zuhörer dann zurück zu den Wurzeln des Jazz und „Rootie Toot“ war gleichzeitig Lautmalerei für die Töne, die er mit der Posaune und seiner Stimme erzeugte. Der benutzte Dämpfer und selbst das sich ansammelnde Wasser unterstützten die „dreckigen, erdigen Töne“ des Blues.

Begeisterter Applaus der etwa 150 Zuhörerinnen und Zuhörer ließen dem sich völlig verausgabenden Posaunisten Zeit zum Verschnaufen. Nach der Pause folgten dann noch mehr Stücke, die so neu waren, daß es noch keinen Titel gab. Z. B. eine Ballade mit einem enorm großen Tonumfang oder ein Stück, das einer Klangorgie nahe kam. „Ant steps on an elephant's toe“, die Nummer 1 seiner Hitparade, wie Albert Mangelsdorff ankündigte, erkannten da schon viele aus dem Publikum. Sehr stark rhythmisch betont, noch verstärkt durch die Einbeziehung der Füße und das Hin- und Herwiegen des Körpers war es das humorigste Thema des ganzen Abends und erhielt auch den meisten Beifall.

Auch das scharf akzentuierte „Folk mond“, das schon 1967 vom damaligen Quintett aufgenommen wurde und die kurzen schnellen Phrasen von „Bleib auf dem Teppich“ konnten begeistern. Zwei „Vorhänge“ sind für einen Jazzsolisten

nicht die Regel, aber obwohl er sichtlich erschöpft war, das Publikum ließ ihm keine Ruhe. Geschickt verteilte er dann die Arbeit: Ein „G“ als Klangteppich ließ er vom Auditorium summen, er improvisierte darüber eine achttönige Tonleiter. Abschluß - und damit schloß sich der Bogen zur Jazztradition - war Duke Ellingtons „Creole love call“, die Grownl-Töne der Posaune erzeugten den Dschungel-Sound, der in den 20er Jahren so beliebt war.

Dem Asta der Musikhochschule ist zu wünschen, daß er auch bei seinen nächsten Jazzkonzerten mit einem ähnlichen Zuschauerandrang rechnen kann. Die Neugierde sollte Anlaß genug sein, auch bei weniger bekannten Jazzgrößen wie Albert Mangelsdorff den kurzen Weg in die Aula zu finden.

Michael Frohne

Laco Deczis International Quartet

Ostblock-Jazz, das war lange Zeit gleichzusetzen mit technischer Perfektion, Spielfreude, Originalität und Vitalität. In den letzten Jahren - und das Nürnberger Festival Jazz Ost-West war hierfür nur ein besonders empfindlicher Seismograph - hat sich das Bild, das die Jazzler aus Polen, aus der CSSR, aus Jugoslawien und Ungarn abgeben, sehr geändert. (Die DDR muß hier ausdrücklich ausgenommen werden. Hier herrschen andere Gesetzmäßigkeiten.)

Der Ost-Jazz stagnierte. Viele Musiker waren inzwischen im Westen geblieben, oft natürlich die besten. Die Zurückgebliebenen wurden dadurch um so mehr abgekapselt. Und das spürte man in ihrer Musik. Es fehlte die Konfrontation, die künstlerische Herausforderung, die sich durch den Austausch neuer Ideen ergibt. So manches, was da durch den eisernen Vorhang kam, wirkte arg verstaubt. Hardbop mit einem Folklore-Mäntelchen, handwerklich exzellent, musikalisch aber bieder. Die Jazzentwicklung spielte sich indessen woanders ab. Es wurde immer schwieriger, herausragende, wirklich originelle Gruppen für „Jazz Ost-West“ zu finden. Denn was gut war, war hinlänglich bekannt. Neues war selten.

Auch an Laco Deczi, dem Trompeter aus Prag, lassen sich diese Tendenzen aufzeigen. Seit vielen Jahren gastiert er in Nürnberg. Es entwickelte sich eine intensive, freundschaftliche Jazz-Städtepartnerschaft, die auch in schwierigen Jahren nie abriß. Mit seinen Einfällen - ich denke nur an das riesige Baumstamm-Xylophon, das er einmal mitbrachte - begeisterte er seine Nürnberger Jazzfreunde immer wieder aufs neue. Doch musikalisch blieb vieles beim alten.

Nun hat er einen radikalen Neuanfang gesetzt. Seit einem Jahr lebt er mit seiner Familie in der Nähe von Köln. Hier hat er sich sogleich ein neues Quartett zusammengestellt. Neben Sohn Vajco Deczi, der das Schlagzeug bedient, sind der schwarze, f linkf ingrige Gitarrist John Thomas und der E-Bassist Marcel Fordmann mit von der Partie. Als „Stargast“ hat sich Laco den amerikanischen Posaunisten Sonny Constanzo angeallt.

Auf das Etikett „international“ wird großer Wert gelegt. Prag liegt weit zurück. Die Fühler sind nach den USA ausgestreckt. Nun hantiert man im Zwischenbereich, dort wo sich viele Linien überschneiden, Vergangenes und Neues sich kreuzen. Hardbop-Chorusse zu Rockrhythmen, das ist vorerst die Devise, Posaune und Trompete arrangieren sich übers Notenblatt. Höchst komplizierte und ein wenig manierierte Themen fungieren als Absprung. Im Hinterkopf steht da irgendwo noch eine Bigband. Unisono-Riffs als Zäsuren.

Laco Deczis Trompete hat noch immer Kraft und Ausdruck. Doch was fetzig wirken soll, klingt bisweilen noch arg angestrengt. Die verknißenen Gesichter sprechen für sich. So richtig zusammen geht das noch nicht. Die junge Rhythmusgruppe ist dazu wohl noch zu schwach und zu monoton. Die Hardbop-Rock-Synthese klingt noch sehr synthetisch. Der Jazz-Melange fehlt noch ein Schuß vom Hochprozentigen. Aller Neuanfang ist schwer. Und was wachsen will, braucht Zeit. Das rege applaudierende Publikum wußte den Ausflug ins Nürnberger Jazzstudio zu schätzen.

Bernd Ogan

Sohn vom Hexendoktor

Johnny Dyanl

Nach der DDR und der CSSR stellte die Gesellschaft „musica nova“ in ihrer Reihe „Jazz Meets The World“ ein Quintett um den schwarzen Südafrikaner Johnny Dyanl vor. Wie viele andere Künstler ist Dyanl dem Apartheid-Regime entflohen - Malmo wurde sein neuer Wohnsitz. 1978 geriet er als Solist mit Kontrabaß und Stimme zu einem Höhepunkt des schweizerischen Willisau-Festivals. Mit Temperament, Humor und Emotionalität fiel er in der Folgezeit immer wieder in der europäischen Jazz-Szene auf.

Doch mit seinem neuen Quintett, welches er Witchdoctor's Son benannt hat, konnte er den musikalischen Ausdruck nicht weiter steigern und verdichten. Wie das Konzert im Studio der Landesglocke Stuttgart zeigte, sind die choralhaften Kwela-Anklänge seiner Heimat vitaler Kern der Musik, den Stücken fehlte es allerdings an Zielgerichtetheit in der kompositorischen Anlage und in den solistischen Improvisationen. Am besten korrespondierte mit dem auch Piano spielenden Bandleader der Tenorsaxophonist John Tchicai, während der Däne Pierre Dorge (er ist in dem Ensemble der einzige Instrumentalist mit weißer Hautfarbe) musikstilistisch aus dem Rahmen fiel. Eher verhalten wirkte der Trompeter Harry Beckett - jüngst hat er mit der Formation Working Week in die Welt der Pop-Charts und Video-Clips Einzug gehalten. Am Schlagzeug ein zweiter Emigrant aus Südafrika: Gilbert Mathews, der nunmehr in Stockholm lebt.

Hans Kumpf



Temperament, Humor und Emotionalität: Johnny Dyanl

Foto: Hans Kumpf

Jazz aktuell

Scurrile Klänge zu sperriger Poesie

Mike und Kate Westbrook

Ein Unikum auf der europäischen Jazzszene, nämlich das englische Jazzkabarett „A Little Westbrook Music“, gastierte in Straßburgs Kleinkunstkneipe „Lange D'Or“, - nach der beklagenswerten Aufgabe des Jazzlokals „Lazy Bird“ der einzige Hort regelmäßigen Jazzgeschehens in der Elsaßmetropole. „A Little Westbrook Music“, das ist der tief staplerische Gruppenname für das Trio Mike und Kate Westbrook und Chris Biscoe. Mike Westbrook zählt zu den wichtigsten europäischen Jazzkomponisten; er machte in der Vergangenheit vor allem durch seine großorchestral und episch angelegten Werke (u. a. Metropolis, Citadel/Room 315, Marching Song, The Cortège) und seine Vertonungen von Texten des englischen Dichters William Blake (18. Jhd.) von sich reden. Über seinem Renommee als Komponist und Orchesterleiter (MW Concert Band, MW Orchestra, MW Brass Band) gerieten seine soliden Fähigkeiten als Jazzpianist - regelmäßig im Orchester, gelegentlich aber auch solistisch oder in kleinen Gruppen eingesetzt - fast ein wenig aus dem Blickfeld. Das erste Jazzkabarett entstand 1979: Mama Chicago, zunächst als Theaterstück, dann umgeschrieben für Westbrooks Brass Band mit den Vokalisten Kate Westbrook und Phil Minton.

Im „Goldenen Engel“ präsentierten die drei nun ein Programm, das einen Querschnitt durch Westbrooks bisheriges Schaffen bot, Stücke aus seinen Werken „The Cortège“, „Bien Sur“ und natürlich dem erfolgreichen „Mama Chicago“, dazu neue, speziell für das Trio verfaßte Titel mit hintergründigen Texten von Kate Westbrook („Bordeaux Lady“ oder die Ballade vom Massenmörder Billy Hughes z. B.), Stücke von Brecht/Weill sowie Vertonungen von Gedichten und Texten von William Blake (The Poison Tree), Federico Garcia Lorca (Cancion Del Naranjo Seco), Arthur Rimbaud (Enfance) und Paul Eluard (L'Egalite Des Sexes).

Es war in erster Linie Kate, die, ohne eine wirklich großartige Stimme zu haben, mit ihrem nuancenreichen, ein breites Ausdrucksspektrum ausschöpfendem Gesang den Stücken Leben einhauchte. Mit oftmals karikierenden phonetischen Überzeichnungen bereitete sie die englischen, französischen, spanischen, deutschen oder gar in einem schwedischen Dialekt abgefaßten Texte dramaturgisch auf, brachte sie in stimmigen Einklang mit oder in grellen Kontrast zu der ausgefeilten musikalischen Kommentierung, die allerdings

über weite Strecken sehr kopflastig, akademisch und ganz „unjazzmäßig“ statisch wirkte. Hier hatte man die eine oder andere Orchesterversion mit mehr Schwung und Schmiß in Erinnerung. Da kam der von Kate entworfene Titel „Crazy For Swing“ und das darin enthaltene expressive, mehr der Seele, als dem Hirn entsprungene Solo Biscoes auf dem Tenorsaxophon gerade rechtzeitig, um den Jazzpart im kabarettistischen Geschehen wieder ins rechte Licht zu rücken.

Abgesehen von einer längeren solopianistischen Einleitung beschränkte sich Mike Westbrook allein auf die Begleitung, am Klavier - oder auf der Tuba. Auf dieser beispielsweise im Verein mit Kates Tenorhorn und Biscoes Baritonsaxophon in einer längeren Instrumentalpassage zu Blakes „The Poison Tree“, was der sperrigen Poesie ein adäquates, nämlich skurriles musikalisches Pendant zur Seite stellte. Neben Kates Gesang und Mimik und Biscoes beherzten Soli auf der ge-



zählt zu den wichtigsten europäischen Jazzkomponisten: Mike Westbrook

Foto: Manfred Rinderspacher



Hauchte den Stücken mit ihrem nuancenreichen, ein breites Ausdrucksspektrum ausschöpfendem Gesang Leben ein: Kate Westbrook
Foto: Manfred Rinderspacher

Saitenkünstler Stanley Jordan. Trotz alledem: Schließlich stehen im Oktober eine Tour durch Rumänien und ein Auftritt beim „Jazz Jamboree“ in Warschau auf dem Programm.

Hans Kumpf

Herzstück der Musik: Slawische Seele

Jiri Stivín/Rudolf Dasek

Die hohe Kunst des Duo-Spiels beherrschten sie schon vor 15 Jahren, als das noch gar nicht so gängig war. Jahrelang begeisterten beide Musiker auf Festivals in Ost und West, bevor sich 1977 jeder anderen musikalischen Bereichen zuwandte. Nun spielen sie aber wieder zusammen: Jifi Stivín und Rudolf Dasek. Mit dem Namen Tandem sind sie Jazzfreunden in Europa ein Begriff. Während ihrer ersten gemeinsamen Konzertreise seit acht Jahren, demonstrierten die beiden Tschechoslowaken auch im Villingen Jazzkeller, daß ihnen die Pause nicht geschadet hat. Das Duo versteht sich nicht nur traumwandlerisch, es vermischt keck die Grenzen zwischen Jazz und slawischer Folklore.

Der 52jährige Gitarrist Rudolf Daöek spielt einen Swing voll selbstsicherer Eleganz und immenser Klangfülle; seine Virtuosität hat er unter anderem im Zusammenspiel mit dem deutschen Gitarristen Toto Blanke unter Beweis gestellt. Partner Jifi Stivín, 44jährig, ist ein Flötist und Saxo-

samen Saxophonfamilie war es demnach auch die auf weniger gewohnte Sounds ausgerichtete Instrumentation, die Eintönigkeit erst gar nicht aufkommen ließen.

Gerhard Litterst

Aggressiv zu dritt

Das neue Trio von Bireli Lagrene

Mit dem Erreichen der Volljährigkeit hat sich Bireli Lagrene, einst als Wunderkind mit der Zigeunergitarre gefeiert, von der Musik nach alter Väter Sitte gelöst. Nicht mehr Zigeuner-Swing in Django-Reinhardt-Manier soll es sein - sondern Fusion und Rock. Anstatt quasi kammermusikalischer Akustik-Gitarre präsentiert Bireli Lagrene ein elektronisch aufgemotztes Instrument in beträchtlicher Lautstärke.

Im Stuttgarter Restaurant „La Vida“ (welches sich im gleichen Gebäude wie der „Jazzkeller“ befindet) wurde das Repertoire des neuen Ensembles einstudiert und das Ergebnis sogleich einem öffentlichen Test unterzogen. Immer noch dabei ist Jan Jankeje auf dem E-Baß; als Schlagzeuger fungiert kein Geringerer als Joe Nay, der bereits in den fünfziger Jahren eine wichtige Rolle in der deutschen Jazz-Szene spielte. Doch auch er agierte im „La Vida“ auf der harten Welle - nichts erinnerte mehr an den dezenten Cool Jazz von einst.

Derb und mit wenig dynamischer Differenzierung gab sich das Trio von Bireli Lagrene, der nun mit seiner Gitarre wimmer-te, jaulte und quengelte. Selbst die alten balladesken Standards wie „Autumn leaves“ und „Nuages“ wurden aggressiv angegangen. Gewiß, der junge Virtuose möchte seinen Individual-Stil finden und nicht ständig in eine Verbindung zum Ur-vater Django gebracht werden. Heutzutage orientiert sich Bireli Lagrene lieber an dem jüngst kometenhaft aufgestiegenen



Nicht mehr Zigeuner-Swing, sondern Fusion und Rock: Bireli Lagrene Foto: Hans Kumpf

phonist, der über eine schier atemberaubende Technik verfügt.

Diese Musiker als Kombination zu hören, ist sicher ein Erlebnis: Dasek schlägt in einem Aufwasch die Begleitakkorde, über die er fingerfertig Melodielinien legt. Er ist der solide, ruhende Pol des Tandem. Stivfn hingegen verblüfft mit clownesker Mundakrobatik, hinter der weniger Show, als handfestes Können steckt. Diesem Flötenderwisch sitzt der Schalk im Nacken, wenn er aus seinem schier unerschöpflich scheinenden musikalischen Zitatenschatz schöpft. Da klingt dann gelegentlich auch klassische Barockmusik durch - ein Metier, in dem sich Stivin ebenfalls zu Hause fühlt, so nahm er Telemanns Flötenkonzerte gemeinsam mit dem Prager Kammerorchester als Platte auf.

Das Herzstück der Musik von Stivin und Dasek bildet jedoch die slawische Seele, die beide Musiker nicht verleugnen wollen, und die bei ihren Stücken nicht zu kurz kommt. Folkthemen aus Mähren und der Slowakei sind fester Bestandteil des Programms, wenn Stivin aus seinen Flöten (einige davon sind aus Holz- und Plastikmaterial selbstgebaut) agiert, wenn er Klarinette oder Altsaxophon spielt.

In zwei Durchgängen werden Kompositionen von kompakter Frische und musikalischer Brillanz dargeboten, viele Stücke sind bereits auf der 1974 eingespielten Platte „System Tandem“ (Japo 60008) enthalten. Der dritte Konzertteil ist eine Suite zwischen Gitarre (Dasek) und einer Vielzahl von bizarren Perkussions- und Blasinstrumenten (Stivin), ein Ausflug von Free-Elementen bis hin zu satten Swing-Harmonien.

Die erste Konzertreise nach langer Zeit soll für Stivfn und Dasek nicht die einzige gewesen sein. Die CSSR-Musiker wollen das Duo Tandem auch in Zukunft weiterleben lassen.

Friedhelm Schulz

Freien Spielweisen verpflichtet

Kato-Tage in Berlin

Die Kato-Tage in Berlin, benannt nach dem ehemaligen Kato-Kaufhaus unter dem U-Bahnhof Schlesisches Tor im Bezirk Kreuzberg, dessen Räume die „Internationale Bauausstellung“ angemietet hat und nunmehr für diverse Festlichkeiten zur Verfügung stellt, hat sich gewandelt: vom Schnittpunkt zwischen Jazz und Neuer Musik, wie sie Begründer Borgmann sah, zu einem Konzept, das freien Spielweisen sich verpflichtet sieht und neuerdings vom Pianisten Bernhard Arndt allein verantwortet wird. Nicht zu vergessen selbstverständlich die Subventionierung dieser monatlichen Konzertreihe durch den Kultursenat.

Anfang des Jahres stellten sich Sven Johansson, Peter Brötzmann und Phil Minton solistisch vor. Als feste Formation war das Fritz Brummer Ensemble eingeladen, ein beachtliches Youngster-Quartett (Theo Janssen, Tenorsaxophon, Carsten von Stanislawski, Gitarre, Henning Kiehn, Baß, Thomas Johansson, Schlagzeug), das erstmals 1984 auf dem Deutschen Jazzfestival in Frankfurt auf sich aufmerksam machte.

Wenn der Wahlberliner Sven Johansson mit anfänglichen Wirbeln die große Trommel bearbeitet, ist sein Schlagzeug zur Hälfte mit einer Plane bedeckt. Mit Wirbeln gelingen Johansson gestaltende Elemente, die in heftigen Schlagsalven gipfeln. Sein Solo geriet nicht zum manischen Abreagieren, sondern ist differenziertes Spiel an und mit perkussiven Elementen. In den letzten Jahren hat er, ganz Aktionskünstler, sein Instrumentarium konsequent ausgeweitet mit alltäglichen Dingen. Der kratzende Schuhspanner, das geriebene Schmirgelpapier, die krachende Plastikdose oder das knallende Handtuch sind mittlerweile Markenzeichen Johanssons geworden, Markenzeichen, die für unablässig produzierte Klangfarben stehen (und nebenbei bemerkt, längst vor der New Yorker noise

scene da waren). Mit stets sich ausweitender Materialforschung, die gelegentlich von unsäglichem Dada-Gesang begleitet wird, wird der Lauf der Welt reflektiert. Im Sprechgesang mit Akkordeon gar werden bohrende Fragen formuliert. Zum sich drehenden selbst gebastelten Holzbecken (!) heißt es sinnig: „Time is running“.

Der englische Sänger Phil Minton, Vokalakrobat mit nie versiegenden Ideen, unterstützt Johanssons Rejektionen kongenial. Es bricht aus ihm heraus, urwüchsig und unkontrolliert. Vom höchsten Falsett zum brummigsten Bariton: mit hochrotem Kopf und äußerstem Körpereinsatz wird die menschliche Existenz hinterfragt. Im Duo mit dem Wuppertaler Avantgardisten Peter Brötzmann gibt sich Minton musikalischer. Den expressiven Saxophonausbrüchen nähert sich seine Stimme verblüffend an, wie sie überhaupt stets geschickt instrumental eingesetzt wird. Brötzmanns Klangballungen und sturzflutartige Improvisationen kommen auch im Solo zum Tragen. An- und Abschwollen der Spannungsbögen lassen die Tradition nicht außer acht. Sie sind Hintergrund emotionaler Ausbrüche. „Brötzmann verkettet und wiederholt“, war dazu im lokalen „Tagespiegel“ zu lesen, „zur Intensivierung kleine und kleinste Motive und baut sie in seine rasenden Skalenbewegungen ein, die oft in langen vibrierenden Falsettönen gipfeln. Nur manchmal gönnte er sich mit den Hörern Passagen der Entspannung, in denen er lange, manchmal fast hymnische Melodiebögen spielte.“

Ganz anders das Fritz Brummer Ensemble. „Der Tagesspiegel“: „Die Hamburger Gruppe arbeitet häufig mit provozierend geraden und konventionellen Themen, Rhythmen oder Ostinato-Bildungen, die erst nach hartnäckig ausführlicher Präsentation zugunsten der freien Improvisation aufgegeben werden. Zum Beispiel das Sechs-Ton-Ostinato im ersten Stück, das sich nur ungefähr an einem Dur-Dreiklang orientierte. Enervierend lange durchgehalten von Gitarre und Saxophon bot es die feste Struktur, der Schlagzeug und Baß ihre freien Beiträge einfügten.“ Kürzere Spannungsbögen überwiegen, die Freiräume sind begrenzt, durch formale Abläufe und auskomponierte Themenkürzel abgesteckt. Das musikalische Material reicht von getragener Kammermusik über Tangoklänge bis zu Weill- und Eisler-Reminiszenzen. Das Ganze wird mit Klangfarben vermischt oder in einem geräuschvollen Szenarium erstickt. Im musikalischen Prozeß wird das Selbstverständliche nicht selbstverständlich übernommen, sondern wird die Welt reflektiert. In einem furiosen Finale, angestachelt von Brötzmanns harten Free-Jazz-Attacken, beendet das Fritz Brummer Ensemble die Kato-Tage lautstark.

Reiner Kobe

Seit 20 Jahren in der Szene:

Jazz Forum - Englisch aus Warschau

„The only international jazz magazine today“ - so wirbt eine Zeitschrift namens Jazz Forum, und diese erscheint nicht in den USA oder England. Aus Polen kommt jenes Magazin in englischer Sprache. Wirklich: In dreißig Ländern der kapitalistischen, kommunistischen und der Dritten Welt hat die Zeitschrift Korrespondenten, die alle zwei Monate von Konzert- und Festivalereignissen berichten und über neue Gruppen und Trends schreiben. Jetzt feiert die Postille ihren 20. Geburtstag.

In unmittelbarer Nähe des pompösen Warschauer Kulturpalastes liegt in der Ulica Nowogrodzka 49 fast unscheinbar ein Operettenhaus. Das Gebäude war eines der wenigen, welches im Krieg nicht zerstört wurde. So tagte in dem Gemäuer 1945 die erste polnische Regierung. Hinterhof, vorbei an einem Holzlager, 3. Etage - da befindet sich jetzt die Redaktion vom Jazz Forum. Drei kleine karge Räume stehen dem fünfköpfigen Team unter der Leitung von Pawel Brodowski zur Verfügung. Brodowski, früher als Bassist in der Musikszene praktizierend aktiv, widmet sich seit 1979 diesem Job.

Das Jazz Forum existiert allerdings schon seit Anfang 1965, zunächst als „Biuletyn Polska Federacja Jazzowa Warszawa“ nur in polnischer Sprache. Als zwei Jahre später die European Jazz Federation in Aktion trat, wurde das JF in Englisch das Organ des systemübergreifenden Zusammenschlusses. Fünf Jahre lang gelang es sogar, eine deutsche Ausgabe zu veröffentlichen - die übersetzenden Jazz-Experten reisten damals regelmäßig aus der DDR an.

Pawel Brodowski korrigiert in seinem nicht gerade luxuriösen Chef-Zimmer, an deren Wänden ein altes Stuckwerk mit dem Polnischen Adler und Titelbildentwürfe prangen, Druckfahnen des neuen Heftes. Die Nummer 97 ist vor allem dem letzten Festival Jazz Jamboree Warsaw gewidmet. Da er an der Universität Englisch studiert hat, fällt ihm die Überprüfung der International Edition nicht schwer. Den letzten Schliff erhalten allerdings die Beiträge in der Fremdsprache durch Mary Benton und Charles Gans, einem Amerikaner in Warschau, der seit kurzer Zeit dort noch für die Presseagentur AP tätig ist. Obwohl Brodowski viel zu arbeiten hat, nimmt er sich Zeit für mich. Unter seiner gläsernen Schreibtischplatte sind Fotos aus der Jazz-Szene und Stilblüten weniger kompetenter Kollegen aus der Journalistenzunft. Schließlich zeigt er mir gerade eingegangene Briefe von gemeinsamen

Bekannten aus der Jazzszene, unsere Unterhaltung wird mehrmals unterbrochen, wenn an ihn Telefonate aus dem Ausland durchgestellt werden. Kontakte hat Brodowski, der immer wieder Festivals von den USA bis Indien besucht, stets mit der ganzen Jazz-Welt, die durch sein Blatt geradezu vereinigt wird. „Aber Post aus Amerika braucht einen Monat“, erklärt er, „deshalb können wir nicht topaktuell sein. Es wäre unsinnig, wenn wir monatlich herauskämen. Außerdem haben wir eine lange Produktionszeit. Eine Erscheinungsweise von sechs Ausgaben pro Jahr werden wir also beibehalten.“

Obgleich das Jazz Forum nunmehr von der International Jazz Federation herausgegeben wird, kann das Magazin auch von Nichtmitgliedern abonniert oder in Bahnhofskiosken gekauft werden, z. B. in der Bundesrepublik. „Die Auflage von jeweils zehntausend Exemplaren könnten wir glatt verdoppeln, wenn wir keine so großen Probleme mit der Papierzuteilung hätten. Bis jetzt wird sogar die englische Version aus den Überschüssen der weniger aufwendigen aber zahlenmäßig stärkeren Ausgabe in polnischer Sprache unterstützt“, erläutert Pawel Brodowski.

Immerhin: Die International Edition vom JF macht stets mit farbigem Titelbild - mal Gemälde, mal Foto - auf sich aufmerksam, und die Fluggesellschaft LOT sowie die staatliche Autofirma Polmot inserieren im noblen Vierfarbdruck. Die Mitarbeit wird sogar honoriert, jedoch in nicht ausföhrbaren Zlotys. Deshalb kommen die Korrespondenten aus dem Westen nur an ihr Geld heran, wenn sie nach Polen reisen und es dort verkonsumieren.

Von Interesse ist schließlich die Rolle seines Vorgängers Jan Byrczek. Brodowski meint dazu: „Jan wollte aus der EJJ eine

Art Fanclub machen. Lance Tschannen wollte jedoch eine seriöse professionelle Organisation aufbauen. Byrczek ging mit der Leitung nach Österreich, als das Jazz Forum auch im Ausland ein Publikum erhielt. 1977 siedelte er nach New York über. Er wollte in die New Yorker Szene aufgenommen werden. Man dachte, daß er dort lediglich eine Zweigstelle aufmachen würde, dann deklarierte er aber das Büro in den USA als das Hauptquartier. Obwohl der Name in International Jazz Federation geändert wurde, insistierten wir, daß in Europa der Verlagsort bleiben soll. Da war eine derartige Organisation nötiger. Schließlich gründete er in New York die Jazz World Society als neue Institution.“

Doch diese Querelen gehören längst der Vergangenheit an. Die Macher des Jazz Forums drücken andere Sorgen. Abgesehen davon, daß die Büroeinrichtung nicht die modernste ist, hat man stets Ärger bis eine Nummer produziert ist. Genögend Papier zum Druck, die Printausföhrung selbst, das farbige Cover, die staatliche Zensur muß ihr Plazet erteilen - all dies muß in mühseliger Kleinarbeit organisiert sein. Die Pläne gehen stets weiter, als aktuell zu realisieren ist. So gibt es noch einige Artikel, die seit über einem Jahr im Stehsatz trist verharren müssen ...

Besonders „schnell“ sind die Informationen im Jazz Forum also nicht, aber nicht unterzubewerten ist die Bedeutung dieses Magazins - vor allem fungiert es als wichtige Brücke zwischen den Jazzliebhabern im Osten und im Westen. „Hundert Jahre sollst Du leben“, so heißt es in einem polnischen Gratulationslied - ein Song, den man swingend auch für das Jazz Forum intonieren sollte.

Hans Kumpf



Leitet das Redaktionsteam der Zeitschrift Jazz Forum: Pawel Brodowski Foto: Hans Kumpf

Jazz News

Kurse der Initiative Kölner Jazz Haus

Im März und April führt die Initiative Kölner Jazz Haus e. V. folgende Workshops durch:

Gesangs-Workshop für Amateursänger(innen), die die Möglichkeit des vocalen Ausdrucks mit eigenen Stehversuchen erproben wollen. Der Workshop führt durch die Geschichte des Jazz von Billie Holiday bis Bobby McFerrin. Termin: 22. März, Dozent: Rainer Stemmermann, Teilnahmegebühr: DM 35,-

Jazz-Chorworkshop, Erarbeiten von Arrangements verschiedener Stilrichtungen, von Duke Ellington über Manhattan Transfer bis zu zeitgenössischen rockigen Stücken. Termin: 14.-16. März, Dozent: Rainer Stemmermann, Kurs gebührenfrei. Kostenbeitrag für Unterkunft und Verpflegung: ca. DM 70,-

Ray Charles-Workshop für Amateurmusiker, die sich speziell mit der Musik von Ray Charles und Rhythm & Blues auseinandersetzen möchten. Besetzung: voc, p, dm, b, tp, as, ts, bs(g, tb), Termin: 1-4. April, Dozent: H. Franck, Teilnahmegebühr: DM 120,-.

Den **Preis der deutschen Schallplattenkritik** auf der Vierteljahresliste 1/1986 erhielten in der Sparte Jazz folgende LPs: Ray Anderson „Old bottles, new wine“, ENJA 4093, Blue Box „Sweet Machine“ ENJA 5001, Barbara Dennerlein „Bebab“, Bebab Records 001, Wolfgang Schlüter „Swing Revival“, Koala 941 931, Buddy Tate meets Torsten Zwingenberger, Moustache 120159, Vienna Art Orchestra „Perpetuum mobile“, hat Art 2024.

Der **2. Wettbewerb für den Münchner Jazznachwuchs** findet vom 29.-31. März statt. Teilnehmern können Jazzgruppen und Einzelmusiker bis zum Alter von 25 Jahren. Die Anmeldung (Demoskassette und Kurz-Info) muß bis zum 15. März vorliegen. Die Teilnehmer erhalten Spesen und Fahrtkosten ersetzt, von den Gewinnern des Wettbewerbs wird eine Live-LP produziert. Kontakt: Jazzclub Unterfahrt, Kirchenstraße 96, 8000 München 80. Die **Galerie Apex** in Göttingen veranstaltet in diesem Jahr das Projekt „Kölner Jazzhaus Initiative“ mit Hintergrundinformationen über Entstehung und die aktuelle Lage; es werden Bildvorträge gehalten, Videoclips gezeigt und Live-Musik gespielt. Seit Anfang dieses Jahres findet in der Galerie Apex jeden zweiten Sonntag im Monat die Session „Experiments“ statt, eine von Göttinger Musikern initiierte und organisierte Veranstaltung, zu der alle Interessenten vom Amateur bis zum Profi eingeladen sind. Gemeinsam werden freie Konzepte erarbeitet und vorgestellt. Die Kasseneinnahmen werden verwendet, um auswärtige Musiker zu Workshops zu holen. Kontakt: Galerie Apex, Burgstr. 46, 3400 Göttingen, Tel. 05 51 / 4 68 86.

Improvisationsworkshop für Amateurmusiker, die den musikalischen Raum zwischen Free Jazz und Blues erforschen möchten. Termin: 2.-4. April, Dozent: Lutz Köllges, Teilnahmegebühr: DM 90,-

Rock/Pop Workshop für Amateurmusiker, die ihre Kenntnisse im Rock/Pop Bereich untermauern und erweitern möchten. Geleitet wird der Workshop von professionellen Musikern aus Köln, die im Pop- und Rockbereich tätig sind. Erarbeitet werden Stücke von Chuck Berry, Jimi Hendrix, Little Feat u. a. Zudem wird Improvisation und Rhythmusgruppenarbeit unterrichtet. Der Workshop wird mit einem Konzert, in dem die Teilnehmer die erarbeiteten Stücke spielen, beendet. Termin: 4.-6. April, Teilnahmegebühr: DM 100,- Kontakt: Initiative Kölner Jazz Haus, Manfred Post, Mozartstr. 60, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 23 20 51.

Die **3. Frauenmusikwoche** findet vom 2.-12. Juli im Jugend-, Bildungs- und Freizeithaus Neetze statt. Es wird Instrumentalunterricht von Schlagzeug bis Posaune und Ensemblearbeit von Rock über Salsa, Jazz und Avantgarde bis Afrikanisches Trommeln angeboten. Die Kursgebühr beträgt ca. 500 bis 600 DM für 10 Tage incl. Unterkunft und Verpflegung. Kontakt: Frauen machen Musik e. V., S. Poepping/L. Schaff, Lutterothstraße 60, 2000 Hamburg 20. **Moers Music** hat einen Exklusivvertrag mit Matthias Rüegg und dem Vienna Art Orchestra abgeschlossen. Bis zum 11. jährigen Jubiläum der Band sollen fünf LPs bei Moers Music veröffentlicht werden. Derzeit wartet das Label mit drei Neuerscheinungen auf: mit einer Platte mit James Blood Ulmer featuring George Adams und Phalanx, mit einer LP mit dem New Yorker Altsaxophonisten George Cartright und seiner Gruppe Curlew sowie mit einer Duo-LP des Wiener Orgel- und Computerspielers Wolfgang Mitterer und des Altsaxophonisten Wolfgang Puschnig.

Kurs auf Schloß Weikersheim

Vom 24.-30. März veranstaltet die Musikalische Jugend Deutschlands, wie schon in den vergangenen Jahren, einen Jazzkurs auf Schloß Weikersheim. Neben Gesang - hierfür konnte als Dozentin Astrid Serese, Amsterdam, engagiert werden - steht in diesem Jahr besonders die Arbeit in der Salsaband auf dem Programm des Kurses, der von Tom van der Geld geleitet wird. Weitere Dozenten sind: Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Saxophone, Ed Kroger, Posaune, Otto Wolters, Klavier, Eddy Marron, Gitarre, Sigi Busch, Baß, und Jo Thönes, Percussion. Anfängern und fortgeschrittenen Jazzmusikern aller Instrumente bietet der einwöchige Kurs instrumentale und theoretische Unterweisung, Stil- und Improvisationsübungen, Arrangement/Rhythmik/Gehörbildung, Salsaband, Workshops/Diskussionen und Konzerte. Kontakt: Musikalische Jugend Deutschland, Marktplatz 12, 6992 Weikersheim, Tel. 0 79 34/2 80.

Jazz Record Book - Free Jazz ist der Titel eines Bandes, der auf 776 Seiten 3925 Free Jazz Platten mit Abbildung der Hülle auflistet. Er ist zum Preis von 45 Dollar zuzüglich 5 Dollar Verpackung erhältlich von Tugio Kamimura, 3F-B Marujun Bid., 7-22-8 Shinjuku, Shinjuku-Ku, Tokyo 160, Japan.

Ein **Jazzverein** wurde Anfang des Jahres in Kassel gegründet. Gemeinsam mit dem dortigen Staatstheater wollen seine Mitglieder regelmäßig Konzerte durchführen. Diese Konzerte finden in dem durch die „documenta“ bekannten Fridericanum statt. Als erster tritt am 5. März Theo Jörgensmann mit seinem neugebildeten „Ensemble Ruhr“ auf. Kontakt: Jazzverein Kassel e. V., Harald Kühlborn, Ortelsburger Str. 1, 3500 Kassel. Ein **Buddy DeFranco Buch** soll noch in diesem Jahr erscheinen. John Kuehn, der auch den Buddy DeFranco Newsletter herausgibt, schrieb dafür die biographischen Daten, der Däne Arne Astrup erstellte die Diskographie. Der Band wird bei Scarecrow Press verlegt und wurde in Zusammenarbeit mit dem Rutgers University Jazz Institute gestaltet.

Das **autonome Zentrum Eschhaus** in Duisburg führt Konzerte mit Jazz und jazzverwandter Musik durch. Daneben finden regelmäßig (14-tägig sonntags, 20 Uhr) Jazz-Sessions statt und es wird eine Reihe von Weiterbildungsmöglichkeiten für Jazz und improvisierte Musik angeboten. Gruppen, insbesondere aus dem Gebiet des zeitgenössischen Jazz/Improvisationsmusik, besonders auch Ensembles mit intermediären Konzepten (Musik und Bildende Kunst/Musik und Film etc.), die im Eschhaus auftreten wollen, wenden sich an: Zentrum Eschhaus, z. Hd. Peter Dietz, Niederstr. 32, 4100 Duisburg 1, Tel. 02 03 / 2 51 41.



Preis der deutschen Schallplattenkritik für die Platte „Old bottles, new wine“: Ray Anderson
Foto: Manfred Rinderspacher

3. Sommer-Jugend-Jazz-Freizeit an der Côte d'Azur

Vom 14.-26. Juli bietet ein Arbeitskreis engagierter junger Musikpädagogen mit Unterstützung der J.-W. Goethe-Universität in Frankfurt und des Jazzclub Darmstadt e. V. einen Big Band Workshop für junge Musiker im südfranzösischen Ausbildungs- und Ferienzentrum „La Mimosaie“ bei Nizza an. Parallel zum Workshop gibt es auch eine Concert Big Band mit professionellem Anspruch, so daß die Kursteilnehmer permanent Gelegenheit haben, fortgeschrittenen Musikern bei der Probenarbeit zuzuschauen und beim gemeinsamen Musizieren in Kleingruppen von deren Erfahrungsvorsprung zu profitieren. Das Team der Sommer-Jugend-Jazz-Freizeit besteht aus Norbert Hanf, Reeds, bekannt als Leiter der Uni-Big-Band Frankfurt, und der Jazz-

club-Big-Band-Darmstadt, Malte Burba, Brass, Dozent für Blechblasinstrumente an der Universität Frankfurt, Holger Schütz, Rhythm, Spezialist für lateinamerikanische Rhythmik, sowie Bernd Hasel, Organisation. Kontakt: Jazzclub Darmstadt e. V., Lauteschlägerstr. 44, 6100 Darmstadt; Arbeitskreis SJJF, Postfach 1332, 6238 Hofheim, Tel. 0 61 51 / 71 60 80 oder 0 61 92/59 57.

Ein **Seminar für Jazz** führt Joe Viera am 8. März 1986 tagsüber im Jugendzentrum Lingen (Anmeldung: Volkshochschule Lingen, Am Pulverturm, Tel. 05 91 / 8 25 00) sowie am 9. März in der Musikschule Nordhorn (Anmeldung: Volkshochschule Nordhorn, Morsstiege 35-37, Tel. 0 52 21 / 3 50 28) durch.

Die **Thomas Schweitzer Big Band** sucht mehrere Trompeter aus dem Großraum Bielefeld, die über Big Band-Erfahrung verfügen. Die Band, die seit vier Jahren existiert, spielt neben Eigenkompositionen Arrangements von Ellington, Basie, Thad Jones u. a. Kontakt: Rolf Sudmann, Ortschaftsmiedeweg 8,4800 Bielefeld, Tel. 05 21/33 08 24.

Karl Ratzer, der österreichische Gitarrist, produzierte unter dem Titel „Happy Floating“ eine LP für das BST Records-Label in Österreich. Dabei wirkten außer ihm mit: der Trompeter und Flügelhornist Andy Haderer, der Altsaxophonist Klaus Dickbauer, der Tenorsaxophonist Martin Fuss, der Posaunist Bobby Dodge, der Organist Roberto Di Gioia, die Gitarristen Franz Scharf, Andreas Kraussböck und Klaus Spechtel, die Bassisten Hans Strasser und Ulli Langthaler sowie die Schlagzeuger Joris Dudli und Mario Gonzi.

Innerdeutsche Beziehungen, die neue Gruppe aus DDR- und BRD-Musikern, mit Dieterich Petzold, Geige, Jens Naumilkat, Cello, Edwin Sadowski und Toto Blanke, Gitarren, und Bahman Yasai, Perkussion, gab im Dezember 18 Konzerte in der DDR. In der 2. Oktoberhälfte ist eine größere Tournee durch die BRD geplant, zudem Aufnahmen für eine Schallplatte. Kontakt: Aliso Records, Postfach 1303,4790 Paderborn, Tel. 0 52 55/71 14.

Hans Blues & Boogie unternimmt gleichzeitig mit dem Erscheinen seiner neuen Solo-LP „On Tour“ sowie den beiden Singles „Rückblick“ und „Nowadays-blues“, wie auch der Maxi-Single „Sozialamt-blues“ eine achtmontatige Tour durch ganz Europa, wobei derzeit 220 Konzerte in 15 Ländern geplant sind. Kontakt: Hans Blues & Boogie, Am Hegewinkel 20,1000 Berlin 37, Tel. 0 30/8 13 16 65.

Butch Morris, Komponist und Kornettist, unterschrieb kürzlich einen Exklusivvertrag mit Sound aspects. Geplant sind dieses Jahr noch zwei weitere Platten mit dem Künstler. Im November geht Butch Morris mit seiner Gruppe auf Deutschlandtournee. Kontakt: Sound aspects, Pedro Roberto de Freitas, Im Blütengarten 14,7150 Backnang, Tel. 0 71 91/8 29 06.

Third Kind of Blue, das Trio mit John Purcell, Anthony Cox und Ronnie Burrage, das soeben seine erste Platte bei Minor Music verlegte, wird im Juni und Juli wieder zu Konzerten nach Europa kommen. Kontakt: Minor-Music, Tannschachstr. 3,7502 Maisch 3, Tel. 0 72 04/5 85.

Uyan duyan heißt das neue Trio mit Süel Saracoglu aus Istanbul und Uli Züfle sowie Hugo Matzner aus Hayingen. Uyan duyan spielt Weltmusik zwischen Meditation und Abenteuer, will lebendige Spiritualität sein ohne Dogmas. Ab April ist das Trio unterwegs. Kontakt: Uli Züfle, Oberwitzingerstr. 2, 7427 Hayingen, Tel. 0 73 86/6 69.

Dietmar Hippler, Trompeter und Perkussionist, hat ein neues Quartett zusammengestellt, das im Juli/August Konzerte geben wird. Mit ihm spielen die beiden Finnen Hani Sjöström, Saxophone, und Karri Koivukoski, Viola, sowie die Französin Joelle Leandre, Kontrabaß. Unter folgender Adresse sind ebenfalls zu buchen: das Ensemble Ruhr und das Vivid Music Ensemble. Kontakt: Dietmar Hippler, Osterfelder Str. 145,4250 Bottrop, Tel. 0 20 41/2 37 58.

Das **Beate Siepmann Trio** aus dem Ruhrgebiet spielt Modern Jazz in folgender Besetzung: Peter Dietz, E-Gitarre, Michael Gerards, Baß, Beate Siepmann, Gesang. Das Trio ist zu buchen über: Peter Dietz, Mercatorstr. 108,4100 Duisburg 1, Tel. 02 03/2 19 14 oder 2 51 41.

4 Coughs, eine Gruppe, deren Spiel von zeitgenössischem Jazz, neuer Improvisationsmusik und afrikanischer Perkussionsmusik gespeist wird, hat sich durch den Verzicht auf das übliche Drumset ziemlich weit vom herkömmlichen Jazzidiom entfernt. Das Repertoire der Gruppe besteht aus Bearbeitungen von Fremdkompositionen und eigenem Material. Die Besetzung: Peter Dietz, E-Gitarre und Sopransaxophon, Michael Gerards, Baß, Claudia Hermann, Perkussion und Altsaxophon, sowie Lothar Teworte, Saxophone. Kontakt: Peter Dietz, Mercatorstr. 108, 4100 Duisburg 1, Tel. 02 03/2 19 14 oder 2 51 41.

Motion Sound & Soul Control ist der Titel einer Performance, in die der Musiker des Kxutrios (Harald Kimmig, Geige, Uwe Martin, Bass, H. Lukas Lindenmaier, Schlagzeug) gemeinsam mit den Tänzern der Moving Art Company Freiburg (Lilo Stahl, Wolfgang Graf, Bernd Kammerer) auftreten. New-Jazz und New-Dance-Improvisationen werden im Rahmen originaler Kompositionen und Choreographien zu einer Einheit verbunden. Die ersten Vorstellungen finden in Hausach, Trossingen (Videoaufzeichnung) und Freiburg statt. Kontakt: H. L. Lindenmaier, Wilhelmstr. 32,7800 Freiburg, Tel. 07 61/3 75 82.

Jochen Schruppf, Dortmunder Gitarrist, wird als Gast auf der ersten LP der Jazz-Rock-Gruppe Bescay mitspielen, die vom 1.-15. März 86 im Woodhouse Studio aufgenommen wird. Die Ruhrgebiets-Band ist auf Grund ihres zum Teil orientalischen Programms vom 15. Juli bis 15. August zusammen mit Jochen Schruppf für eine Tournee in die Türkei eingeladen worden. Zu Bescay gehören: Wim Wollner, Saxophone, Reinhard Kroll, Bass, Benny Mokross, Schlagzeug, Andy Schlotmann und Ali Cestim Kaya, Perkussion. Als Gäste können eine Bauchtänzerin und/oder der Gitarrist Jochen Schruppf gebucht werden. Kontakt: Bescay, c/o Reinhard Kroll, Missundestr. 16,4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/83 32 37.

Gert Kilian, in Frankreich lebender Percussionist der Gruppen Drumpact und Oresis, befindet sich auf einer Studienreise in Burkina Fuso und Mali in Westafrika. Im Auftrag der Kulturgesellschaft „Artillac“/Toulouse macht Kilian Aufnahmen afrikanischer Musik für eine Plattenproduktion. Daneben sammelt er Material (Video, Dias, Instrumente) für eine Fortsetzung seines bei bisher achtzig Aufführungen in der BRD, Frankreich, Österreich und der Schweiz gezeigten Vortrags „afro percussion“. Kontakt: Gert Kilian, Le Tourneur, Fornex, F-0 93 50 Daumazan.

Drumpact veröffentlicht ihre erste LP mit der französischen Firma „Madrigal France“ im Mai dieses Jahres. Aufgenommen wurde sie im Tonstudio Bauer in Ludwigsburg. Drumpact wird vom 13.-30. Juni 1986 in Deutschland auf Tournee gehen. Kontakt: Gert Kilian, Le Tourneur, Fornex, F-0 93 50 Daumazan.

Black Swan Quartet nennt der Geiger Akbar Ali seine Formation zu der der Bassist Reggie Workman und die Cellisten Abdul Wadud und Eileen Folsom gehören. Im April wird die erste Platte des Ensembles bei Minor Music erscheinen.

Das **Sunrise Orchestra** von Brüning von Alten ist von März bis Mai auf Tournee. Die Band nahm vor kurzem eine Platte unter dem Titel „Malata Suite“ auf. Die mitwirkenden Musiker sind: M. Session, Saxophone, R. Keller, Altsaxophon, H. Martignon, Piano, R. Wydh, Gitarre, D. Richardson, Ch. Wacker und W. Schmid, Bass, B. v. Alten, Timbales und Schlagzeug, K. Missiso, Kpancogo und Master drum, Fali Abaham, Congas, sowie G. Wilden, Piano und Synthesizer. In der Zeit vom 18. März bis 18. Juni sind verschiedene Workshops mit K. Missiso und Brüning von Alten geplant. Gezeigt werden Rhythmen der Ewe, Ga-Adangbe und Ashanti. Kontakt: Brüning von Alten, Südendstr. 40, 8034 Germering, Tel. 0 89/84 89 31.

Lightnin' Hopkins' Aufnahmen aus dem Jahr 1954, die in Houston, Texas, gemacht wurden, liegen jetzt auf zwei Platten vor, die „Flash Lightnin“ und „Bad Boogie“ überschrieben sind. Sie erschienen auf dem Diving Duck Label des Blues Record Centre, P. O. Box 15531, NL-1001 NA Amsterdam.

Armen Donelian wird beim Bislak International Jazz Festival auftreten, das von 26.-28. September in Istanbul stattfindet. Donelian gastierte bereits 1980 in Istanbul als Mitglied des Billy Harper Quintetts. Der Pianist nahm mit dem Bassisten Eddie Gomez und dem Schlagzeuger Billy Hart die Platte „Stargazer“ auf, die auf Atlas Records in Japan erschien. Donelian will im September und Oktober noch weitere Festivalauftritte bestreiten, so auch in Europa. Kon-

takt: Armen Donelian, 484 West 43rd Street, Apartment 43 T, New York, N.Y. 10036, Tel. (212) 5 94-43 94.

Shock Exchange nennt sich das Jazztrio, das aus dem Pianisten David Bryant, dem Bassisten John Turner und dem Percussionisten Christopher Bowman besteht, drei Musikern, die am Berklee College of Music studierten. Das Trio legte kürzlich seine erste Platte vor, für die Ornette Coleman den Hüllentext schrieb. Coleman bescheinigte dem Trio, über den ersten Pianisten zu verfügen, der mit der von ihm ins Leben gerufenen „harmolodic theory“ umzugehen verstünde. Das Trio spielt auf der selbst produzierten Platte auch zwei Ornette Coleman Stücke, sein „Ramblin“ und seinen „Broadway Blues“. Kontakt: Berklee College of Music, 1140 Boylston Street, Boston, Massachusetts 02215, USA.

Kolbe & Illenberger unternahmen im Januar und Februar im Auftrag des Goethe-Institutes eine sechswöchige Tournee durch Afrika und nach Nahost. Nach ihrer Tournee durch Südostasien im Frühjahr 1981 ist dies die zweite große Reise, die die Gitarristen Martin Kolbe und Ralf Illenberger als „deutsches Kulturgut“ ins ferne Ausland führt.

Amina Claudine Myers wird im März eine neue Platte für Minor Music in New York aufnehmen. Mit der Pianistin, Organistin und Vokalistin gehen ins Studio: Ricky Ford und Patience Higgins, Reeds, Jerome Harris, Bass, und Reggie Nicholson Schlagzeug. Mit dieser Gruppe wird Amina im Sommer in Europa auftreten. Kontakt: Minor Music, Tannschachstr. 3,7502 Maisch 3, Tel. 0 72 04/5 85.

Graham Collier ist Leiter der Band, die aus Studenten der Royal Academy of Music sowie dem Trompeter Torbjørn Hultmark, dem Tenorsaxophonisten Evan Parker, dem Synthesizerspieler Roger Dean und dem Percussionisten Ashley Brown besteht und die am 4. März Pendereckis „Actions“ aufgeführt. Die Einstudierung dieses Werkes, das ursprünglich für Musiker des Globe Unity Orchestra geschrieben wurde, erfolgte unter Anweisung des Posaunisten Paul Rutherford, der bei der Uraufführung in Donaueschingen 1971 mit dabei war. Collier unterrichtet regelmäßig zwei Mal pro Woche an der Royal Academy of Music in London Jazz in Seminaren, Workshops und Master Classes, zu denen auch schon Howard Riley, Digby Fairweather, Michael Garrick und Anthony Braxton hinzugezogen wurden. Zudem gibt Collier Anleitungen für die Big Band, die Musik aus dem Repertoire von Basie, Ellington, Anthony Braxton, Kenny Wheeler und Collier spielt. Es bestehen Pläne die Jazzkurse zu erweitern. Kontakt: Graham Collier Music, 38 Shell Road, London SE13 7 TW, Tel. 6 92 62 50.

Jazz News

Jimmy Lyons, der durch seine schwere Erkrankung in finanzielle Not geraten ist, fand in Joseph Papps Veranstaltung „New Jazz at the Public“ eine beachtliche Hilfe. Unter dem Motto „A Fundraiser for Jimmy Lyons“ spielten Anthony Davis, Sun Ra & John Gilmore, das George Adams-Don Pullen Quartet, das World Saxophone Quartet, Lester Bowie's Brass Fantasy, das Jeanne Lee Ensemble, Joseph Jarman, Don Moye & Thulani Davis sowie Archie Shepp, Muhal Richard Abrams, John Purcell, William Parker & Andrew Cyrille im Public Theater in New York.

Ronald McNair, Opfer der Challenger Katastrophe, war der zweite schwarze Astronaut der für eine Raumfahrt ausgewählt wurde und der erste Jazzmusiker, der sein Saxophon mit ins All nehmen wollte.

Gospel und Jazz stehen am 1. April auf dem Programm des letzten von 6 Konzerten einer Veranstaltungsreihe, die seit Januar im Bildhauer-Hof des Whitney Museums in New Yorks Park Av. unter dem Namen „Music at the Crossroads“ läuft und mit der Interessenten in Verbindung mit einem Museumsbesuch bei freiem Eintritt nord- und südamerikanische Volksmusik, zeitgenössische Kompositionen, geistliche und weltliche Musik der schwarzen Amerikaner näher gebracht werden soll. Auch Gespräche mit den Komponisten und ausführenden Musikern sowie Diskussionen gehören zum Programm dieser Spätnachmittagskonzerte.

Billy Taylor, Pianist, Komponist und Dozent, trat bei einem seiner Kommunikations-Abende im New Yorker Blue Note mit Victor Gaskin und Curtis Boyd an Baß und Schlagzeug auf. Als Gast kam der Gitarrist Ted Dunbar dazu. Außerdem spielte der Schlagzeuger Joe Morello in Quintettbesetzung mit dem Trompeter Jimmy Powell, dem Altsaxophonisten Dick Oates, dem Pianisten Greg Kogen und dem Bassisten Gary Mazeroppi. Auch zu Morello gesellte sich als Gast ein Gitarrist: Chuck Wayne.

Maurice Hines, 42, bekannt als Tänzer im Coppola Film „The Cotton Club“, konnte als Initiator, Direktor und Choreograph des Dance-Musicals „Uptown ... It's Hot!“ nach Aufführungen in Atlantic City, Washington und Philadelphia endlich den New Yorker Broadway erobern. Das Musical, an dessen Choreographie auch Duke Ellingtons Tochter Mercedes mitgearbeitet hat, hat die Geschichte des Broadway von den 20er bis in die 80er Jahre zum Thema und so stammt die Musik aus dem Repertoire der Bands von Duke Ellington, Chick Webb, Jimmie Lunceford oder Cab Calloway ebenso wie aus dem der Gesangsstars Ella Fitzgerald, Lena Horne, Diana Ross, Chuck Berry, Stevie Wonder, Fats Domino oder den Nicholas Brothers. Eine 17-Mann-Band sorgt für die Musik als Basis der Auftritte des 20köpfigen Gesangs- und Tanz-Ensembles.

Urs Leimgrubers Reflexionen feat. Don Friedman, Bobby Burri und Joel Allouche sind im März wieder auf ausgedehnter Europatournee. Im Mai wird die zweite Platte „Reflexionen live“ auf Timeless Records erscheinen. Kontakt: Reflexionen, Sempacherstr. 6, CH-6003 Luzern, Tel. 23 81 10.

Martin Müller wird mit seinem Quartett, zu dem der Keyboarder Christoph Weller, der Bassist Michael Höfler und der Schlagzeuger Rolf Kichling gehören, im April und Mai auf Frühjahrstournee gehen. Kontakt: Martin Müller, Jollystraße 10, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21 / 81 64 84.

Günther Klatt hat mit dem Posanisten Marty Cook, dem Pianisten Paul Grabowsky, dem Bassisten Marc Abrams und dem Schlagzeuger Andreas Krieger im Frankfurter Jazzkeller ein Band aufgenommen, das demnächst als Platte erscheinen wird. Kontakt: Günther Klatt, Sohl 8,8201 Tüntenhäuser, Tel. 0 80 65/7 02.



Vor der Abreise nach Afrika: das Jugend-Jazzorchester Baden-Württemberg mit Bernd Konrad (Mitte), Paul Schwarz (l.) und rechts daneben Marlies Dürr
Foto: Hans Kumpf

Das **Jugend Jazzorchester Baden-Württemberg** ging unter Leitung von Bernd Konrad und Paul Schwarz auf eine 4wöchige Tournee durch 8 Länder Ostafrikas. Organisiert und durchgeführt wurden die Konzerte von den bundesdeutschen Botschaften, den Goethe-Instituten und von den örtlichen Universitäten. Der deutsche Musikrat machte dies alles möglich. Das Orchester verbindet seine 1. Arbeitsphase 1986 auf Einladung des Deutschen Musikrates mit dem Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ in Erlangen. Unter Leitung von Jiggs Whigham und Bernd Konrad sowie dem Dozenten Paul Schwarz wird sich das Orchester vom 16.-23. Mai neben seiner Arbeit in verschiedenen Workshops und Konzerten vorstellen. Es können noch interessierte Musiker aufgenommen werden. Kontakt: Marie-Luise Dürr, Bettäckerstraße 5, 7016 Gerungen, Tel. 0 71 56/2 42 50.

Po Torch Records veröffentlicht, nach dem Erscheinen der Duo-LP der Schlagzeuger Paul Lovens und Paul Lytton 1984 (PTR/JWD 8), nun den Mitschnitt eines Konzerts vom Juni 1984 mit Alexander von Schlippenbach und Paul Lovens „stranger than love“ (PTR/JWD 12), die über wenige Spezialhändler erhältlich ist, oder direkt von Po Torch Records, Vico della Rosa 1/11, 1-16123 Genova, bezogen werden kann.

Reichlich weiblich, das bundesweite Frauenjazzorchester, veröffentlicht im März die erste Maxi-Single. Zu hören sein werden vier eigene Kompositionen, die das Spektrum der Gruppe von Jazz bis Avantgarde und moderner Tanzmusik widerspiegeln: „Steps“ von Iris Trimmermann, „Fichtelgebirge“ und „Cut My Hair“ von Sybille Pomorin, „Der Einradtänzer“ Tango von Ulrike Haage. Zu beziehen über: Life Records, T. Engelhardt Prod., Castrop Rauxel.

Voices of America haben im Januar eine Musikserie mit einem Konzert unter dem Titel „Pickin' the Piedmont Blues“ in der New Yorker Washington Square Church begonnen. Die Gitarristen und Sänger John Dee Holeman und John Jackson sowie das Duo John Cephas-Phil Wiggins standen auf dem Programm. Die Konzertreihe, die bis Ende Mai fortgesetzt wird, bietet Beiträge aus der amerikanischen Gesangstradition, darunter auch Gospel Songs.

Charlie Mariano gehörte einer Gruppe von Musikern an, die am 30. Januar in New Yorks Greenwich House unter Leitung von David Lopato dessen „Gending for a Spirit Rising“ uraufführten. In dem Konzertwerk werden Moderner Jazz und Elemente von Zentraljavanischer und sundanesischer Musik miteinander verarbeitet. Es ist geschrieben für Sopransaxophon, Violine, Vibraphon, Marimbaphon, Glockenspiel, Piano, Synthesizer, Gongs, Handtrommeln und trapset. Neben Mariano und Lopato waren unter den Musikern auch David Friedman, Larry Wolf und Gerry Hemmingway. Mit seiner neuen Band SHAM, zu der der Gitarrist Paul Shighihara, der Keyboarder Mike Herting und der Schlagzeuger Thomas Alkier gehören, wird Charlie Mariano auf ausgedehnte Gastspielreise gehen. Der Auftakt ist der 8. März beim WDR in der Nachtmusik. Kontakt: Annette Schediwy, Titusstr. 6, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/34 17 84.

Peter Apel Kombo heißt das neue Projekt des Bremer Gitarristen und Komponisten Peter Apel, der zusammen mit dem Texter und Sprecher Franz Kroß und dem Schlagzeuger und Pianisten Reinhard Schiemann ein neues Ensemble für extreme Musik und Prosa gründete. Die Auftritte der Kombo, von denen bereits eine Music Cassette vorliegt, haben Performance-Charakter. Kontakt: Peter Apel Kombo, c/o Peter Apel, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/32 31 68.

Stefan Bauer hat mit dem Tenorsaxophon Matthias Nadolny, dem Bassisten Michael Schürmann und dem Schlagzeuger Thomas Alkier einige Gastspiele in Frankreich gegeben. Im März wird das Quartett des Vibraphonisten und Marimbaspielders auch Konzerte in der Bundesrepublik Deutschland bestreiten. Kontakt: Stefan Bauer, Dorstfelder Hellweg 64, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/17 55 60.

8 Jazzkurse finden im März in **Burghausen** statt. Vom 24.-26. März gibt es Sonderkurse für Klavier, Elektrobaß, Schlagzeug und Saxophon, vom 26.-28. März Sonderkurse für Flöte, Gitarre, Perkussion und Trompete. Die Teilnahmegebühr beträgt pro Kurs DM 60,-. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47 716/BLZ 71 093 000 (H. Vierter) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Podium Jam Session

Albert Mangelsdorff wurde am 14. Februar im Rahmen der Musikmesse Frankfurt im Kaisersaal des Frankfurter Römer der Frankfurter Musikpreis 1986 überreicht. Damit wurde erstmals nicht ein Künstler aus dem klassischen sondern aus dem Jazzbereich mit dem 1982 eingerichteten Preis ausgezeichnet.

Milt Hinton zeigte kürzlich in der Parsons School of Design Gallery in New York einige seiner Jazzfotos, die er in den letzten 50 Jahren aufgenommen hat. „On the road“ nannte der 75jährige Bassist seine Fotoserie, die u. a. Raritäten von Louis Armstrong und Dizzy Gillespie enthielt.

Das **Sibylle Pomorin Quartett**, bestehend aus der Flötistin und Saxophonistin Sibylle Pomorin, dem Pianisten Bruno Aznar, dem Bassisten Klaus Wilmanns und dem Schlagzeuger Peter Hollinger, wird von 16.-30. Juni 86 auf Tournee gehen. Kontakt: Sibylle Pomorin, Böckhstr. 51, 1000 Berlin 61, Tel. 0 30/6 92 78 87; oder Ulrike Ahrenburg, Hedwigstr. 7, 4400 Münster, Tel. 02 51 /20 11 57.

Der **Fortbildungsatlas Jazz 86** enthält Anschriften von 100 Jazzkursen, Workshops und Seminaren sowie Informationen über Jazz-Studienmöglichkeiten an Hochschulen und lokalen freien und privaten Jazz/Rock/Popschulen und -Werkstätten. Er versucht, wie schon seine 1. Ausgabe im vergangenen Jahr, die bisher unorganisierte Szene von Kursen, Seminaren, Studiengängen und privaten Musikschulangeboten zu koordinieren und allen Interessenten - vor allem der nachwachsenden Musikergeneration - eine Übersicht über die Ausbildungs- und Fortbildungsmöglichkeiten in diesem Jahr zu geben. Der Fortbildungsatlas ist erhältlich bei Dr. Peter Ortmann, Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 5630 Remscheid, gegen Voreinsendung eines Verrechnungsschecks zum Preis von DM 9,50 (incl. Porto und Verpackung).

Karoly Binder, ungarischer Pianist, wird im Mai/Juni 86 in der BRD eventuell mit John Tchicai im Duo spielen. Kontakt: K & B, Rogo, Katharinenstr. 6, 8750 Aschaffenburg, Tel. 0 60 21 /2 48 46 oder 65 88.

Jazz, die Zeitschrift, die es trotzdem gibt hat ihr Erscheinen eingestellt. Von dem aufwendig gemachten Magazin für dessen Konzeption Onorio Mansutti verantwortlich zeichnete, gibt es noch einige Restexemplare aus den Jahren 1984 und 1985, die zum Preis von sfr. 10,- erhältlich sind. Kontakt: BMS Jazz-Verlag AG, Postfach 124, CH-4010 Basel, Tel. 76 60 60.

Jörgen Bo, der dänische Fotograf, hat beim Internationalen Jazz Photo 85 Wettbewerb des Jazz Forum mit seinem Chet Baker Foto „Absorption“ den ersten Preis gewonnen. Insgesamt wurden 249 Fotos von 47 Fotografen aus 15 Ländern eingeschickt, 95 Fotos davon wurden in einer Ausstellung während des Jazz Jamboree 85 in Warschau gezeigt.

Thema:

Das 13. Deutsche Jazz-Forum in Karlsruhe

Zum Artikel von Reiner Kobe (JP 2/86, S. 16) schickte die UDJ folgende Gegendarstellung:

Wir finden es anerkennend, wenn das Jazz Podium das 13. Deutsche Jazz-Forum vom 13.-15. Dezember 1985 in Karlsruhe ausführlich vorstellt. Allerdings müssen wir dem Autor, Reiner Kobe, deutlich widersprechen, wenn er von einer „minimalen“ finanziellen Unterstützung durch Stadt und Land berichtet. Dies ist falsch. Richtig ist, daß die Karlsruher Subvention fürs Forum - neben Braunschweig im Jahr davor - die beste war, die die Veranstalter je für ein Jazz-Forum erhalten haben. Damit konnte nicht nur die Werbung und der organisatorische Rahmen optimal ausgestattet werden, sondern es war uns auch möglich, einen Bigband-Workshop mit Bobby Burgess anzubieten. Erwähnen müssen wir auch in diesem Zusammenhang, daß uns die Mitarbeiter des Karlsruher Kulturreferates in allen Fragen der Vorbereitung und Durchführung hilfreich und tatkräftig zur Seite standen. Eine ganz besondere Rolle in der Kooperation spielte auch der Jazzclub Karlsruhe e. V., der im besagten Artikel nicht erwähnt wird. Er ist einer der rührigsten Vereine von Jazzmusikern und -fans in der Bundesrepublik. Durch seine häufigen Konzerte mit deutschen Gruppen und Musikern engagiert er sich mehr für unsere Jazzszene als es in den meisten anderen Großstädten der Fall ist. Und dies ist ihm nur möglich durch eine kontinuierliche Förderung durch die Stadt Karlsruhe. Womit sich der Kreis schließt.

Kurzum: wir waren - und sind - mit den Bedingungen in Karlsruhe voll zufrieden und möchten uns nochmals bei Stadt und Jazzclub sowie beim Süddeutschen Rundfunk, der die von Wolfgang Dauner geleitete Radio Jazz Group entsandte, herzlich bedanken.

Dr. Peter Ortmann,
2. Vorsitzender

Thema:

13. Deutsches Jazz-Forum in Karlsruhe

Als Mitorganisator und Initiator des 13. Deutschen Jazzforums muß der Jazzclub Karlsruhe e. V. doch einiges richtigstellen und ergänzen.

Wenn Reiner Kobe unter anderem schreibt, daß die Stadt Karlsruhe und die Landesregierung Baden-Württemberg immerhin einen minimalen Beitrag für die die Vereins-sitzung begleitenden zwei Konzertabende zur Verfügung stellte, so ist dies rundweg falsch. Beide, Stadt und Land, haben durch Zuschüsse die Kosten für Reisespesen, Hotel, Plakatentwurf, -druck, Programmhefte und Technik ab-

gedeckt. Darüber hinaus wurden an diesen Tagen die Räumlichkeiten des Jugend- und Begegnungszentrums kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Organisation übernahm der Jazzclub und stellte durch seine Mitglieder die Helfer. Die UDJ bemüht sich jedes Jahr, dieses Forum in einer anderen deutschen Stadt durchzuführen. Sie ist deshalb auf öffentliche Hilfe angewiesen. Daß sich die Kommunen eine Werbung für ihre Stadt dabei erhoffen, ist verständlich und gewollt. Dies wird von der UDJ bei ihrer Bewerbung auch besonders hervorgehoben. Durch die oberflächlich recherchierte Berichterstattung hat Herr Kobe der UDJ und der guten Sache einen schlechten Dienst erwiesen. Wir können nur hoffen, daß dies keine Auswirkung auf die weiteren Bewerbungen hat, wenn die öffentlichen Mittel derart falsch interpretiert werden. Eine Erwähnung, daß für die UDJ ein Empfang im Rathaus stattgefunden hat, der Süddeutsche Rundfunk und der Südwestfunk je einen Konzertabend mitgeschnitten haben, und daß das Forum am Sonntagmorgen mit einer Session der beteiligten Karlsruher Musiker zu Ende ging, hätte einer ausgewogenen Berichterstattung auch nicht geschadet.

Jazzclub Karlsruhe
Bernhard Henkel, 1. Vorsitzender

Thema: Buchbesprechung „Cool Jazz“ (JP 1/86)

Kritik in den Medien legitimiert sich durch das Informationsinteresse der Öffentlichkeit. Die Gefahr, Fehleinschätzungen hervorzurufen, hat einen Ausgleich in der Verpflichtung zur Objektivität auch dort, wo Wertungen einfließen. Peter Niklas Wilsons Kritik meines Cool-Jazz-Buches (JP 1/86) ist unter diesen Voraussetzungen nicht akzeptabel. Sein Kommentar ist, um's mal freundlich auszudrücken, stilistisch gelungener als in-

haltlich. Durchweg bewundert habe ich die Klarheit seiner impliziten und expliziten Hinweise, was man alles hätte besser machen können. Bei aller Faszination, die auch ich für Einfachrezepte empfinde, fehlte mir aber manchmal doch das Verständnis für den Inhalt von Wilsons kritischem Gericht. Seinem Fazit, der Text richte sich auf die technischen Grundlagen des frühen Cool Jazz, habe ich wohl zu entnehmen, daß nahezu alles, was mir bisher über Musik objektiv mitteilbar schien, nicht mehr ist als deren technische Grundlagen; außerdem, daß es wohl noch eine mittlere und eine späte Phase der Cool-Stilentwicklung gab, deren entscheidende Bedeutung ich ebenso übersehen und überhört habe wie die übrigen wissenschaftlich ernstzunehmenden Betrachter.

Erstaunlich ist die Entschiedenheit, mit der Wilson die Sprache (die er als trockenes Wissenschaftsdeutsch abtut) abtrennt von der - durch diese vermittelte - Präzision der stilanalytischen Befunde (die er lobt). Staunenswert, daß er Zitate sogar noch in solchen Textpartien entdeckt, die er offenbar überlesen hat, und buchstäblich umwerfend ist die Dreistigkeit, mit der er die Aussage des Klappentextes verdreht. Nirgends erhebt das Buch den Anspruch, „die“ Geschichte des Cool Jazz zu sein. Ich wiederhole dagegen meinen Anspruch, damit die erste in Grundzügen umfassende Stilmonografie vorzulegen. Nirgends werden die „strengen wissenschaftlichen Maßstäbe plötzlich gelockert“, aber überall wird versucht, die Fülle des - bisher ja kaum bearbeiteten - sekundlichen Stoffes auf ein vernünftiges Maß an Knappheit und Aussagekraft zu bringen. Dies erfordert, gerade bei einem so theorie-schwangeren Stoff wie dem bearbeiteten, präzise Sprache. Um so mehr habe ich mich um Anschaulichkeit bemüht, wenn auch nicht um diejenige, die dem herbeigezerrten Aphorismus Vorrang gibt vor der nüchternen Sachaussage.

Wilson's Bemerkungen zum sozialen und stilistischen Umfeld des New Yorker Cool und zur Limitierung des Untersuchungszeitraums zwingen mich zur Annahme, daß er umfangreiche Textabschnitte, z. B. das Kapitel „Geschichtliches“ (S. 19-36) überhaupt nicht zur Kenntnis genommen hat. Natürlich wäre es interessant, den Cool-beeinflußten Modern Mainstream seit den 50er Jahren zu untersuchen, ebenso die Cool-Rezeption gerade in Europa. Aber gilt nicht auch hier der schlichte Grundsatz, daß man erst mal A und dann B sagen soll? Ernstgenommen habe ich seine Anmerkungen, ausgelassene Zitatübersetzungen und gelegentliche Textunübersichtlichkeit betreffend. Im Fall einer weiteren Auflage werde ich diesbezügliche Korrekturen vornehmen.

Dr. Herbert Hellhund

Schallplattenbesprechungen

Franco Ambrosetti

Tentets: Yes Or No - Rio Morena, Allegro Con Brio - Autumn Leaves - Ten And Eleven - Ode To A Princess
Lew Soloff, Mike Mossman tp, Franco Ambrosetti flh, Alex Brofsky frh, Steve Coleman as, Mike Brecker ts, Howard Johnson bs, tu, Tommy Ranagan p, Dave Holland b, Daniel Humair dm
Aufg.: 13./14. März 1985, New York
enja records 4096

Glänzende Musik, viermal im Tentett, einmal zu viert, bei „Autumn leaves“, und auch zu viert sehr wirkungsvoll. George Gruntz, der Arrangeur, hat die Vorzüge der Zehnerbesetzung virtuos genutzt. Er weiß, daß er massive Klänge, ähnlich denen einer Bigband, auf diese Art erreichen kann, und auch, daß solche Klänge durchsichtig bleiben, wenn die Besetzung (wie das Material, das man ihr vorgibt) nicht zu „dick“ ist. Er hat den Musikern viel Raum gelassen und sie nicht mit ausgeschriebenen Werken erschlagen. Der Mann, der auf der Hülle deren Inhalt preist, legt nahe, das Ergebnis auf der Autobahn zu hören. Oberhaupt denkt er dabei an flotte Schlitten, an Porsche oder Maserati, die wie der Blitz auch über Pässe jagen (nach der Schweiz natürlich, wo Ambrosetti zuhause ist). Das fällt ihm ein, weil er diese Musik sehr „polished“ findet, sehr hochtourig und hochkarätig und überhaupt ganz super. Kein Einspruch. Man kommt sich wie ein Spielverderber vor, wenn man Bedenken trotzdem nicht verschweigt. Heinz Sauer hat unlängst in dieser Zeitschrift vom „anonymen“ Jazz gesprochen, der, technisch perfekt, ganz unpersönlich wirkt. Auch Luxusautos laufen vom Band, sehr individuell sind sie nicht, was immer die Werbung behaupten mag. Zum Trost hat Porsche nicht das letzte Wort. Daß nicht alles nur windschnittig gerät, dafür sorgen: Tommy Ranagan (was wunder), Steve Coleman, der Altsaxophonist mit dem dünnen, scharfen Ton und der sperrigen Phantasie, und Howard Johnson mit seinem eigensinnigen Getute auf der Tuba.

Bernd Wilms

Ray Anderson

Old Bottles - New Wine: Love Me Or Leave Me - Bohemia After Dark - La Rosita - Owl - In A Mellotone - Laird Baird-Wine
Ray Anderson tb, voc, Kenny Barron p, Cecil McBee b, Dannie Richmond dm
Aufg.: 14./15. Juli 1985, New York City
ENJA Records 4098

Wenn ein erfahrener Klavierspieler, der seine Mittel souverän beherrscht, ein ebenso kluger Bassist und ein dito erstklassiger Schlagzeuger sich zusammentun, und wenn dann Standards auf dem Programm stehen, kann eigentlich nichts schiefgehen. Im Ausnahmefall wird ein besonderes Vergnügen daraus, Jazz, der in die Beine fährt und zugleich „sophisticated“ ist - Beispiele, und höchst erfolgreiche, lassen sich in jüngster Zeit leicht finden. Was für Keith Jarrert gilt, könnte man auch (mag sein: eine Nummer kleiner) von Kenny Barron und seinem Trio sagen. Aber diese drei sind nicht die Hauptpersonen, sie begleiten einen, der solch vornehmer Begleitung spottet. Ray Anderson ist der Nasenbohrer inmitten der guten Tischgesellschaft. Und das macht das Fest spannend. Denn Anderson spielt genau, wie die anderen nicht spielen, nicht elegant, geschmeidig, professionell, sondern schmutzig, billig, frech. Man begreift, daß er mit Rhythm-And-Blues-Bands aufgetreten ist, daß Vic Dickenson und Trummy Young zu seinen frühen Vorbildern gehören, daß er Ellington und seine Posaunisten liebt.

Man versteht, daß er sich gefällt in der Rolle des Clowns und ihm darum nichts heilig ist. Schon gar nicht die Schönheit des Gesangs. Er besingt den Wein und grölt dabei so herzerweichend, als wäre er aus Oberzeugung besoffen. Sonst bläst uns die Posaune was. Sie klingt penetrant, und sie klingt lustig. Sie ist vielleicht auch aufdringlich, aber langweilig wird sie nie. Das, bitte schön, ist auch nicht wenig.

Bernd Wilms

Roy Ayers

You Might Be Surprised: Virgo - You Might Be Surprised - Can I See You - For You - Hot Programmed For Love - Night Flyte - Slip' 'n' Slide
Branford Marsalis ss, ts, Roy Ayers vib, voc, keyb, Don Blackman, Dave Robbins, Dunn Pearson, Joe Norosavage, Philip Foeld, J. Mtume keyb, Jeff Johnson, Binkey Brice g, David Metcen b, Dwayne Perdue dm, Canuke Bernard perc, Jean Cam, Tawatha, Gary „Bone“ Cooper, James Mtume, Tawatha Choir, B. J. Nelson voc
CBS FC 40022

Man könnte überrascht sein von dieser Platte, meint Roy Ayers im Plattentitel. Doch wer den Fusion-Musiker Roy Ayers kennt wird sich kaum wundern, den Vibraphonisten inmitten aktueller Sounds wiederzufinden. Roy Ayers hat eigentlich nie einen Unterschied zwischen Jazz und anderen Arten populärer schwarzer Musik gemacht. Daß Jazz für ihn immer auch etwas mit Entertainment zu tun hat, bzw. daß Jazz auch tanzbar sein sollte versteht sich dabei fast schon selbst. Und das verbindet Roy Ayers mit seinem großen Vorbild Lionel Hampton, dem man auch musikalisch in der einen der beiden Instrumentalnummern der Platte, „Virgo“, begegnet. In den übrigen Stücken dieser Platte ist Roy Ayers als Lead-Sänger zu erleben und steuert einige elektronische Klangfarben bei, welche die Funk-Songs noch akustisch abrunden.

Lothar Jänichen

Carla Bley with Steve Swallow

Night-glo: Pretend You're In Love - Night-glo - Rut - Crazy With You - Wildlife: Horns/Paws Without Claws/ Sex With Birds
Carta Bley org, synth, Larry Willis p, e-p, Hiram Bullock g, Steve Swallow b, Victor Lewis dm, Manolo Badrena perc
Aufg.: Juni-August 1985, Willow, N.Y.
WATT16/ECM

Der Platte ist eine Art Entschuldigung beigefügt: Carla Bley schimpft vorweg auf solche, die ihre neue Musik nicht mögen, denen sie zu romantisch, zu leicht, zu leer vorkommt. Sie habe sich bisher redlich bemüht, „historisch bedeutende Meisterwerke“ hervorzubringen - nun soll es einmal nett sein dürfen. Die nächste Platte, Ehrenwort, wird wieder schwer und wichtig. Sie hat gesprochen und sie hat einfach recht. „Night-glo“ ist Musik für nebenher. Die Nacht beschwört sie nicht, eher das verkitschte Palmenidyll, das auf der Hülle zu bestaunen ist. Produzenten irgendwelcher „Traumreisen“ werden für den Beistand dankbar sein. Die Stücke sind ruhig und sanft - bloß keine Aufregung! - und, wie sich bei dieser Besetzung versteht, makellos vorgetragen. Orgel, Synthesizer, Klavier, Gitarre, Baß bestimmen das Klangbild, der fünfköpfige Bläasersatz (mit Oboe und Englisch Horn) mischt aparte Farben dazu, es gibt wenig Raum für Improvisatio-

nen, geschmackvoll ist die Sache immer. Aber irgendwo muß doch ein Haken sein, eine Falle, ein bißchen Ironie, ein Widerwort. Nichts dergleichen. Man soll ohne Reue genießen. Manchen reut es doch. Der wartet eben auf die nächste Platte.

Bernd Wilms

Jane Ira Bloom - Fred Hersch

As **One:** Waiting For Daylight - Desert - A Child's Song - Miyako - Inside - Winter Of My Discontent - Janeology
Jane Ira Bloom ss, Fred Hersch p
Aufg.: September 1984, New York City
JMT Records 850003

Im gemalten Punktraster auf dem Cover des Duo-Albums „As One“ der Sopransaxophonistin Jane Ira Bloom und des Pianisten Fred Hersch stehen sich diagonal zwei weiße Punkte gegenüber, die man im geographischen Sinne als „terra incognita“ d. h. als unbekannte Größen deuten könnte. Doch nichts dergleichen, denn wenn man erst einmal in die Platte hinein hört, erschließen sich Intimität, tiefe Musikalität und ein hohes gegenseitiges Spielverständnis zweier kongenialer Musiker der jüngeren Jazzgarde, mit einer schon beträchtlichen internationalen Anerkennung (Jane Ira Bloom) und gewachsener Spielerfahrung aus einem schon einige Jahre bestehenden Quartett. Nur die intime Phase im Duo-Format ist neu.

Von Jane Ira Bloom ist bekannt, daß sie durch den Vibraphonisten David Friedman zu Beginn der achtziger Jahre in Europa vorgestellt wurde, daß sie in seiner Gruppe und durch eigene Einspielungen in kleiner Besetzung (Duo bis Quartett: „We are“/„Second Wind“, beides auf Outline Records) sehr schnell als eine der wichtigsten Stimmen auf dem Sopransaxophon neben Steve Lacy, mit einem ganz spezifischen Ausdruck, Anerkennung fand und über viele Jahre hinweg in den Kritiker-Polls des Down Beat unter der Sparte „Talent Deserving Wider Recognition“ die Spitzenposition einnahm (erst 1985 durch Branford Marsalis abgelöst), auch bei den „Etablierten“ in den Down Beat-Polls ungefähr auf dem 475. Rang hinter so gestandenen Leuten wie Wayne Shorter, Steve Lacy, Branford Marsalis und Zoot Sims rangierte. Ihr Quartettalbum „Mighty Lights“ auf Enja, schon mit Fred Hersch, Charlie Haden am Baß sowie Ed Blackwell am Schlagzeug erhielt im Down Beat die höchste Bewertung. Ihr Partner Fred Hersch, der mit Joe Henderson, Art Farmer und Sam Jones u. a. zusammenspielte, ist ein sehr nuanciert und harmonisch akzentuierter Pianist, dessen Stärke eher wie bei Bill Evans mehr im Detail als in der Phrase liegt. Von ihm gibt es erst ein Album unter eigenem Namen auf Concord („Horizons“, mit Marc Johnson Baß, Joey Baron Schlagzeug), das vielleicht nicht so spektakulär scheint, unter Kritikern aber großen Anklang fand. Die Kompositionen auf dem vorliegenden Duo-Album „As One“, die das enge und immens gewachsene Zusammenspiel von Jane Ira Bloom und Fred Hersch dokumentieren, stammen aus beider Feder, mit Ausnahme von „Miyako“, einem verträumten Wayne Shorter-Thema, mit einer zart hingehauchten Sopransaxophonstimme und perlenden Klavierläufen und einem mehr spielerischen „Winter of my discontent“ des unter Jazzmusikern so beliebten Alec Wilder, mit einer sehr melodischen Jane Ira Bloom und einem den Tönen hinterherlauschenden Fred Hersch. Sehr lyrisch wirken „Waiting for daylight“ von Jane Ira Bloom, mit

einer einfühlsamen Interaktion und „A child's song“ von Fred Hersch, Charlie Haden gewidmet, mit elegischem Beginn, Anklängen an Keith Jarrett und liedhaften Klavierpassagen. Musik, in die man hineinhören muß, die sich nicht sofort in ihrer erst auszulotenden Schönheit erschließt. Musik, die aber auch kantig sein kann, energisch, impulsiv, innovativ, wie in den freien Improvisationen „Desert“, einem „ad“ and „react“, gezupften Klaviersaiten, anhaltenden, hauchenden Tönen, einem Spiel mit dem Sound, statisch, mit Tonwiederholungen, oder „Inside“, mit dem systematischen Einbeziehen der gezupften Klavierzüge, erratischen Klängen, instabilen rauen Anblasgeräuschen des Sopransaxophons, wie Tiergeräusche klingend, einem Spiel mit Verfremdungen, unter Einbeziehung des Resonanzbodens und des Raumes (hier beweist sich die digitale Aufnahmetechnik). „Janeology“ ist eine Hommage von Fred Hersch an seine Mitspielerin, wobei die Improvisationen gewollt abgehackt ablaufen, wobei die

Kunst des Weglassens bewußt angewandt wird und monische Züge erreicht werden, aber auch interaktiv swingende Passagen hörbar sind. Leider sind auf dem mir vorliegenden Album Knistergeräusche, häufig gerade in sehr ruhigen Phasen, nicht zu überhören.

Ulfert Goeman

Roy Buchanan

When A Guitar Plays The Blues: When A Guitar Plays The Blues - Chicago Smokeshop - Mr. Pressure - A Nickel And A Nail - Short Fuse - Why Don't You Want Me? - Country Boy - Sneaking Godzilla Through The Alley - Hawaiian Punch

Roy Buchanan g, voc, Criss Johnson rti-g, Bill Heid keyboards, Larry Exum b Morris Jennings dm; guests: Otis Clay voc („A Nickel And A Nail“), Gloria Hardiman voc („Why Don't You Want Me“),

Steele „Sonny“ Seals ts („Short Fuse“), Criss Johnson (2nd g-solo in „Hawaiian Punch“)

Aufg. 1985 (?) in Chicago

Alligator/Sonet SNTF 940 (Intercord 941405)

Lonnie Mack

Strike Like Lightning: Hound Dog Man - Satisfy Susie - Stop - Long Way From Memphis - Double Whammy - Strike Like Lightning - Falling Back In Love With You - If You Have To Know - You Ain't Got Me - Oreo Cookie Blues

Lonnie Mack g, voc, Stevie Ray Vaughan, Bill McIntosh g, Stan Szelest keyboards, Tim Drummond b, Dennis O'Neal, Gene Lawson dm, The Croquettes (Lisa Gilkyson, Karen Kraft, Gwen Newsome) voc

Aufg. 1985 (?) in Austin, Texas

Alligator/Sonet SNTF 935 (Intercord 941395)

Hier sollen zur Abwechslung zwei weiße Bluesmusiker vorgestellt werden: der virtuose Roy Buchanan mit seinem „full bag of tricks“ und der weitaus einfacher spielende und denkende Lonnie Mack. Beide sind bei uns nur wenig bekannt, wohl aber in den USA, wo man sie durchaus zu schätzen weiß, Buchanan aber fälschlich als „Rockgitarrist“ apostrophiert wird.

Roy Buchanan, dieser Meister auf der Gitarre, sagt von sich, daß seine Wurzeln von Gospelrhythmen kämen, vom harten Blues, R & Et und auch der Country Music. Von ihm existiert eine Reihe Platten - die letzte wurde allerdings vor mehr als fünf Jahren aufgelegt. Nun hat ihm Bruce Iglauer von Alligator Records die Chance zu diesen neuen Einspielungen gegeben - und Roy ist (mit Verlaub gesagt) voll drauf abgefahren. Er beherrscht sein Instrument auf unglaubliche Weise, besitzt viel Phantasie und Einfühlungsvermögen. Puristen allerdings werden mit einigen seiner Mätzchen nicht ganz einverstanden sein, aber jeder wird zugeben müssen, daß Buchanans Technik streckenweise vieles andere in den Schatten stellt. Wichtig ist, daß man ihm als Weißen seinen Blues unbedingt abnimmt und demzufolge auch seinen auf die neue LP bezogenen Ausspruch „It's the best record I've ever made!“ Begleitet wird Buchanan von authentischen Musikern aus allen, „corners of the Blues world“: Morris Jennings wurde bekannt als Studiudrummer für Chess Records, Keyboarder Bill Heid kommt aus dem Dunstkreis der „Funky Southside Jazz Combos“, Gitarrist Criss Johnson hat u. a. eine Soul- und Gospel-Vergangenheit, Bassist Larry Exum schließlich ist ein bekannter Musiker, aus den harten Chicagoer Bluesbands stammend. Auch die Gäste ziehen sich auf Roy Buchanans LP recht gut aus der Affäre: Soulsänger Otis Clay stilistisch maßgerecht in „A nickel and a nail“, Steele „Sonny“ Seals mit kraftstrotzendem Tenorsax beim wild rockenden „Short fuse“ (übrigens Roy Buchanans signature tune bei Konzerten) und Gloria Hardiman mit sehr schöner Bluesstimme beim langsam-eindringlichen „Why don't you want me“ (begleitet von Roys glühenden Ziehtönen). In „Chicago smokeshop“ gewittert die Gitarre mächtig los, und es gibt einen harten, schweren Chicago-Beat. Die an und für sich simple Melodie „Mr. Pressure“ (gewidmet seinem ersten Gitarrenlehrer) erfüllt der Leader mit allen erdenklichen instrumentalen Variationen - auch ein wenig Kitsch ist dabei. Sehr gefühlsbetont gibt sich Roy in „Country boy“ (eigener Gesang und Gitarre „mit Tiefgang“), ungehemmt toben sich er und Criss Johnson gitaristisch aus in dem von Elmore James inspirierten „Hawaiian punch“. Einerseits etwas überladen mit Effekten, an-

dererseits aber fesselnd wird die Schauerstory von „Godzilla“ erzählt, während die Pseudo-Fuge am Beginn von „When a guitar plays the Blues“ total in die Hose ging. Allerdings setzt sich das Stück dann doch sehr schön fort, wenn es in „normalere“ Bluesbahnen hineingleitet. Alles in allem eine wirklich gute Bluesplatte - aber nichts für Puristen!

Stark von Chuck Berry und gesanglich von Bobby „Blue“ Bland beeinflusst, hat Lonnie Mack alias McIntosh vor mehr als acht Jahren seine letzte LP aufgenommen. Bruce Iglauer von Alligator gab auch ihm mit dieser Platte Gelegenheit, sich wieder in Erinnerung zu bringen. Leider hat Lonnie diese einmalige Chance (noch dazu auf diesem renommierten Blueslabel!) nur mit einem Titel genützt: „Oreo cookie Blues“, bei dem Mack (Gitarre, Gesang), Stevie Ray Vaughan (National Steel Guitar) und Bill McIntosh (Lonnies Bruder, Slide Guitar) dem staunenden Bluesfreak vorführen, wieviel echtes Bluesfeeling Weiße besitzen können. Man brauchte nicht soviel herumzustreifen um Schwarzen Blues und Weißen Blues, wenn Leute wie Lonnie Mack, die zweifellos das Talent hätten, mehr solcher Aufnahmen vorlegen würden. Bedingt gelungen ist m. E. auch das gospelhafte „Falling back in love with you“ mit Lonnies Stimme und Gitarre, den Keyboards von Stan Szelest und Tim Drummonds Baß. Ansonsten wird auf der LP bloß Rock und R & B-Abkatsch der 50er und 60er Jahre im modernen Gewände geboten. Beide Gitarren sind allzu grell verzerrt (bedauerlicherweise auch mit voller Absicht), und man hat den Eindruck künstlich hochgezuchteter instrumentaler Effekte, man ist aus auf die (unbluesige) Perfektion des Bluesigen. Erneute Enttäuschung der emporgejubelte Stevie Ray Vaughan, der das Gitarristische noch mehr übertreibt als Mack, in dem aber sicher mehr steckt als er glaubt, bieten zu müssen. Jedenfalls hat er seine „Butterseite“ auf Platten noch nie „rausgelassen“. Durchweg stur und eintönig der Rhythmus (so gar nicht nach der Art guten, swingenden Rocks und R & B) - ein wenig mehr Abwechslung täte wohl. Lonnie Mack himself besitzt eine ziemlich schwarze Stimme, spielt gut Gitarre (wenn er will bzw. wenn er unprogrammatischer auftreten würde) und verfügt über echtes Bluesfeeling. Mit dem größten Teil des Repertoires (vor allem mit der Spielart) ist er schlecht beraten, damit hat er sich mehr ins Abseits gestellt als ihm guttut, und er hat seine Fähigkeiten in falsche Kanäle abgeleitet. Was Lonnie Mack leisten könnte, hört man bei dem bereits erwähnten Bluesstiel „Oreo cookie ...“ Schade!

Fazit: Beachtung nur der Buchanan-LP schenken, bei Mack ist ein guter Titel zuwenig für einen Kauf.

Willie Geschwendner

Pat Crumly Sextet

Third World Sketches: Urban Urchins - Minds And Memories - Bhoodan-ce - Senufo Chant - Ehtiopia - A Better Tomorrow

Dick Pearce tp, flh, Pat Crumly as, ss, fl, Pete Saberton p, Dave Green b, Trevor Tomkins dm, perc, Simon Morton perc

Aufg.: Mai 1984, Wave Studios, London

Spotlite SPJ 531

Sein erstes Sextett-Album hat der englische Saxophonist und Flötist Pat Crumly mit einem programmatischen Anspruch versehen. Damit ist er der britischen Geschichte näher, als der musikalischen ehemaliger Kolonien. Von daher ist auch die Förderung und Subventionierung durch den britischen Kunstrat verständlich. In den „Dritte-Welt-Sketchen“ werden keine musikali-

sehen Idiome von afrikanischen oder südamerikanischen Ländern aufgegriffen, obwohl klangliche und in „Bhoodan-ce“ strukturelle Elemente benutzt werden. Vielmehr hat Crumly seine Vorstellungen und Erfahrungen über Dritte-Welt-Länder in ansprechenden Mainstream verpackt und diese Kompositionen Menschen und Ländern gewidmet. Den 10jährigen Straßenkids in Bogota beispielsweise, den „Vermißten“ in Chile, Argentinien oder Peru oder dem Volk der Senufo in Obervolta. Wenn auch der formelle Aufbau traditionell und überwiegend auch ziemlich konventionell ist, mit Thema und aufeinanderfolgenden Soli, greift die instrumentelle Umsetzung darüber hinaus, präsentiert sich moderner. Dabei fällt vor allem der Bassist auf, der mit oft recht eigenwilligen melodisch-harmonischen Ideen hervortritt. Spielerisch ist er dazu sehr wendig und anpassungsfähig. Sein leichter, singender Ton läßt eine Orientierung an amerikanischen Größen vermuten, wie überhaupt die Musik Assoziationen beispielsweise an die McCoy Tyners nahelegt. Dieser mehr auf oberflächlichen Beziehungen beruhende Vergleich, verliert durch die abwechslungsreich arrangierten Kompositionen an Bedeutung. So ist in „Bhoodan-ce“ eine traditionelle Ragaskala mit einer Bluesstruktur kombiniert, was sich zwar etwas hölzern, aber nicht uninteressant anhört. Menschliches Leid kommt in „Minds and memories“, einer schönen und gefühlstiefen Ballade, unsentimental zum Ausdruck. „A better tomorrow“ ist ein optimistischer, latingetochter Ausklang, der den realen Problemen sicher nicht gerecht wird und musikalisch ein wenig altbacken wirkt. Rhythmisch sind die meisten Stücke durch das dichte Spiel Tomkins' und die zusätzliche, instrumentell variabel gestaltete Percussion recht kompakt. Kein Album, das unbedingt aufhorchen läßt, aber sicher seine Hörer findet.

Michael Scheiner

DNA

A Taste Of **DNA**: New Fast - 5:30 - Blonde Red Head - 32123 - New New - Lying On The Sofa Of Life
Arto Lindsay g, voc, Tim Wright b, g, Ikue Mori dm
Aufg.: 1980, New York City
American Clave 1003EP/Teldec Import Service

Die Kurzeinspielung (Gesamtdauer der Mini-LP: 10 Minuten) von DNA ist nicht mehr neu, und es würde wohl keinen Verlust bedeuten, wäre sie schon aus den Plattenregalen verschwunden. Denn die aufgesetzten punkigen, schon an die Noise Music gemahnenden Stücke bieten allesamt nur schroffe Instrumental- oder Vokalphrasen, melodische Kürzel und abgehackte Rhythmen, ohne daß diese Minimalisierung total je umschlüge in Intensität. Nach mehrmaligem Hören erhärtet sich noch der Eindruck, „A Taste of DNA“ halte bloß eine Probe fest, biete Rohmaterial, das allenfalls als Basis, nicht aber als Resultat durchgeht. Mittlerweile mehren sich die Kritik an der maßlos aufgebauchten New-York-Noise-Szene; warum, das kann man an diesem musikalischen Laborat schon ablesen.

Erk Walter

The Guest Stars

The **Guest Stars**: Northern Lights - Weep Over It - Valentyne's Day - Tin Can Alley - I Know I Know - Wake It Up - La Tierra El Sol
Josefina Cupido voc, dr, Deirdre Cartwright g, Alison Rayner fretless b,

Ruthie Smith voc, sax, Linda Damango voc, conga, Laka Daisical voc, p
Aufg.: Mai 1984, Berkshire/England
Eigelstein ES 2027 (Vertrieb Efa 6027)

In den Beginn der 80er Jahre reicht die Keimzelle der Guest Stars, eines der z. Zt. wohl populärsten englischen Frauen-Sextetts zurück, damals zunächst als Frauen-Trio, mit der Intention, den Jazz in allen seinen Verstreungen auszuloten. Ursprünglich war daran gedacht, durch Einladung möglichst vieler und verschiedenartiger Gäste (Name!) eine große Bandbreite zu erreichen. Nun hat sich diese Gruppe auf sechs Frauen „gemausert“, wobei von der ersten Besetzung nur noch die Saxophonistin Ruthie Smith dabei ist. Aus den „guests“ wurden „hosts“, die Gruppe ist fast seit 2 Jahren ohne Personalwechsel zusammen, ihre Vielseitigkeit liegt in der Natur dieser Band, mit ihren verschiedenartigen Charakteren, mit ihrer Vergangenheit, mit den Erfahrungen aus Jazzgruppen, Afrofunkern, Frauenrockgruppen, Theaterbands, African- und Latin-Ensembles sowie sogenannten „Funbands“. Ihre heutige Musik reflektiert mit ihren Jazz-, Soul-, Pop-, Latin-, Afrika-, und Gospel-Bezügen treffend die Erfahrungsunterschiede und die Reife der Spielerinnen. Ziel der Guest Stars, die es durch ihre Originalität und Spontaneität aus Hinterräumen Londoner Pubs über interne englische Festivals zu Tourneen in England, Amerika, Deutschland und Spanien gebracht haben, ist es, negative Erfahrungen in der Vermarktung zu vermeiden, indem sie ihre Platten selbst produzieren und vertreiben und ihre Road-Organisation weitgehend allein durchführen. Ihre Kompositionen, die ausschließlich aus ihrer eigenen Feder stammen, atmen den kollektiven Geist der Gruppe, lassen aber genügend improvisatorischen Freiraum für Solodarbietungen, die besonders in den Live-Konzerten durchbrechen.

„Northern lights“ setzt ein mit einem besinnlichen Klavier-Baß-Dialog, ehe ein konventionelles Jazzthema durch Ruthie Smith auf dem Tenorsaxophon vorgestellt wird, über dessen Harmoniegerüst Laka Daisical am Klavier sowie Alison Rayner an der Baß-Gitarre improvisieren, ehe nach einem kurzen Drum-Solo Josefina Cupidos das Thema wiederholt wird. „Weep over it“ verarbeitet Rockeinflüsse, die Stimme Laka Daisicals geht in einen mehrstimmigen gospelartigen Exkurs über, wobei das Tenorsax Ruthie Smiths mehr untermalt, die Gitarre Deirdre Cartwrights „african“ klingt, das Klavier Laka Daisicals sehr relaxt im Beat treibt. „Valentyne's day“, im mittleren Tempo vorge tragen und etwas an Michael Whites „Land of spirit and light“ erinnernd, ist ein Feature für Deirdre Cartwrights fließende Gitarrenlinien, ein rauhes Tenorsax von Ruthie Smith und entspannte und sehr melodische Improvisationen des Klaviers und der Baßgitarre. Fröhlich und verspielt wirkt „Tin Can Alley“, wobei durch das Sopransaxophonspiel Ruthie Smiths sowie die akustische Gitarre Deirdre Cartwrights zusätzliche Soundtupfer eingestreut sind. Die B-Seite bekommt ihren Reiz durch den häufigeren solistischen und stückepprägenden Einsatz der Stimme als zusätzliches Instrument, wobei „I know I know“ im Calypsorhythmus von der Stimme Laka Daisicals lebt, der sich Ruthie Smith mit ihrem mal weichen, mal sehr harten Tenorsax sowie Deirdre Cartwright mit ihrem rockigen Gitarrenspiel zugesellen. „Wake it up“ besitzt eine rhythmische, sehr reizvolle Strukturierung voller Dynamik, der Ruthie Smith stimmlich Glanzlichter aufsetzt, ehe sie mit ihrem zunächst sehr rauhen, dann überblasenen Tenorsaxophon Coltrane-Einflüsse anklingen läßt. „La tierra el sol“ ist eine i/on Josefina Cupido (Gesang, Perkussion) in Szene gesetzte, polyrhythmische Hommage an ihre Heimat Spa-

nien (mit arabischen Einflüssen), unterstützt von Linda Damango an diversen Perkussionsinstrumenten, einer verzerrt klingenden Gitarre Deirdre Cartwrights und einer finalen Solokadenz Ruthie Smiths auf dem Sopransaxophon, die sich wie ein Muezzin auf dem Minarett einer Moschee aus dem Ensemble herauslöst, wo Kreativität und Spielfreude unerschöpflich scheinen. Ein über alle Maßen gelungenes Debut einer vielversprechenden Gruppe, deren Zusammensetzung (nur Frauen) ein absoluter Gewinn ist. Auf ihre zweite LP („Out at Night“) muß man gespannt sein.

Ulfert Goeman

Indiscreet

Difficult To Contribute Silence: Very Difficult To Contribute Silence - The Machine - Perpetuum - Enge - Displaced - Inauguration Including Scorpio's Lament - Unmoving Centre - Silence - Conclusion
Martin Fredebeul sax, fl, Hugo Ramirez cl, Martin Sadebaum v, Harald R. Rey g, voc, synth, Jürgen L. Sturm g, Matthias Kratzenstein b, Hans Günter Eiseledm
Aufg.: 30./31.7.1985, Köln
Nabel Nbl8520/Ef A 4620

Unter dem Titel „Difficult to Contribute Silence“ legt die Gruppe Indiscreet um den Aachener Gitarristen Harald R. Rey ein Album vor, das neben jazzmäßig improvisierter Musik minimalistische Anflüge bringt und mit einer Sprechfuge (Titelstück), mit Geräuschandeutungen („Silence“) bzw. mit völliger Spiel- und Sprechenthaltssamkeit („Conclusion“) die Stille zu einem erfahrbaren und erlebbaren Problem sowohl des Musikers als auch des Zuhörers machen will. Für den am Prozeß beteiligten Musiker mag diese Rechnung aufgehen, nicht aber für den Zuhörer, für den die Durchführung dieser Erfahrung zu konstruiert, zu kalkuliert scheint. „Silence“ als ein Zustand, der qualitative Informationen und Energien ebenso beinhaltet wie Musik oder Sprache selbst, atmet in der Musik, ist ein Bestandteil dessen, bekommt aber nicht dadurch Leben, daß man sie in diese injizieren muß. Deshalb ist der Satz, daß Silence zu Musik führe und Musik zur Sprache umgekehrt wahrscheinlicher. Wenn - wie Cage zitiert wird - der Musiker gegen die Permanenz von Musik ankämpfen muß, um dereinst vielleicht einmal wieder wirklich hören zu können, um die Rettung der Musik durch ihre Negation, Schweigen, Stille, Silence zu erreichen, so geschieht dies bestimmt nicht durch Kalkül, sondern spontan.
Vom Septett um den Gitarristen Rey sind vielleicht der Gitarrist Jürgen L. Sturm und der Klarinettist und Baßklarinettist Hugo Ramirez aus der „Ballstars“-LP (ebenfalls Nabel-Records) sowie der Saxophonist und Flötist Martin Fredebeul aus dem Noctett vom Jazz her bekannt, die anderen Mitspieler stammen aus der Rock-Avantgarde. Ihr Anliegen ist es auf der vorliegenden Platte, Stille fühlbar auszudrücken, in Musik umzusetzen, mit Instrumenten, Stimmen, Geräuschen und einfach mit Schweigen. „Very difficult to contribute silence“ ist jene schon erwähnte Sprechfuge mit Zischen, abgehackten Silben, Worten, Sätzen, übereinandergeschichteten Reden, Synthesizersound, das ihrem Anliegen ebenso Ausdruck verleihen soll wie „Silence“, mit Saxophonanblasgeräuschen, Baßklarinettengesäusel, Gitarrensynthesizersplittem und Anblas- und Anspielmustern aller Instrumente unter Ausnutzung des Raumes, mit Halleffekten und dem im Raum stehenden Atem. Sieht man von „Conclusion“ und den gerade erwähnten „Silence“-Stücken

ab, sind die verbleibenden Songs von der instrumentalen Durchführung her gesehen eher konventionell angelegt. „The Machine“ mit futuristischem Sound, „Perpetuum“ mit einem minimalistischen Grundmuster und einer schnatternden Baßklarinettenstimme von Hugo Ramirez, „Enge“ als ein Feature für das Sopransaxophon Martin Fredebeuls, mit einem „wegtickenden“ Gitarrensound Jürgen L. Sturms. In „Displaced“ erinnert die Geige Martin Sadebaums ein wenig an das Mahavishnu Orchestra, mit ständig wechselndem Mood und Tempo. „Inauguration including Scorpio's lament“ zeigt sehr schön das harmonische Zusammenspiel der Gruppe, wobei das Rhythmustandem sowie Martin Fredebeul auf dem Tenorsaxophon besonders hervorstechen. „Unmoving centre“ läßt die Gitarre Reys fast klavierartig klingen, der Saxophonsound der Bläser (unisono oder overdubbing) wirkt weich und schmiegsam. Mit Ausnahme von „Enge“ (J. L. Sturm), „Inauguration ...“ (Manfred Sieben/Rey) und „The Machine“ (M. Sadebaum/Rey) stammen alle anderen Kompositionen von dem Gitarristen Harald R. Rey, der damit seine Vielseitigkeit in diesem Konzeptalbum unter Beweis stellt.

Ulfert Goeman

Sammy Nestico: Night Flight

Fascinating Rhythm - Marguerite - Satin & Glass - Night Flight - I'm Beginning To See The Light -1 Gotta Right To Sing The Blues - Smack Dab In The Middle - Hard-hearted Hannah
Sammy Nestico, arr, lead, Amie Chycoski, Erich Traugott, Dave Woods, Guido Basso, Sam Noto tp, flh, Ian McDougall, Jerry Johnson, Al Kay, Bob Livingstone, Ernie Pattison tb, Jerry Toth as, fl, Harvey Kogan, as, Eugene Amaro, Don Englert ts, Tony Toth bs, Ed Bickert g, Bruce Harvey p, DX 7, Jimmy Dale p, DX 7, Dave Young b, Marty Morell dr, Lome Grossman, Roger Flock perc
Aufg.: 1985, Toronto/Canada Dark Orchid Records 326-14018 (zu beziehen über: advance music, Veronika Gruber GmbH, Stadtlanggasse 9,7407 Rottenburg)

Seit langem gehört Sammy Nestico zur Elite der Jazz-Komponisten und -Arrangeure. Seine Arbeiten für die Count Basie Band füllten ganze Plattenalben und zählen mit zum Besten, was dieses Orchester in den letzten 2 Jahrzehnten aufgenommen hat. Sammy Nesticos Schreibweise, deren Merkmale einfache, aber überaus swingende Phrasierung, Logik und Durchsichtigkeit der harmonischen Linienführung verbunden, mit effekt- und trotzdem geschmackvoller Instrumentierung sind unverkennbar, auch auf dieser, unter eigenem Namen produzierten Platte. Die hier zu hörende Big Band setzt sich mit wenigen Ausnahmen aus dem Personal der „Boss Brass“ des kanadischen Posaunisten Rob McConnell zusammen - einer der derzeit besten Großformationen des Jazz. Entsprechend perfekt und swingend ist das Zusammenspiel, das zunächst einmal an dieser Band auffällt. Doch dann gibt es da noch das Aufgebot hervorragender - hier leider noch viel zu wenig bekannter - Solisten.

Die A-Seite der Platte enthält außer dem Standard „Fascinating rhythm“ - natürlich in einem originellen und hochinteressanten Arrangement Nesticos - drei Kompositionen aus seiner Feder: „Marguerite“ im Bossa Nova-Idiom mit Soli von Ed Bickert, Gitarre, Eugene Amaro, Tenorsaxophon, und Guido Basso, Flügelhorn, die Ballade „Satin & Glass“, mit vielschichtigen Bläser-sounds und einem wunderschönen Flü-

gelhorn-Solo Guido Bassos und schließlich das Titelstück „Night flight“ mit den Solisten Jimmy Dale, Klavier, Ed Bickert, Gitarre, und Eugene Amaro, Tenorsaxophon. Auch auf der B-Seite ist neben drei Standards ein Original Nesticos zu hören: „Smack dab in the middle“ - eine erdig-swingende Angelegenheit mit Dave Woods als Trompeten-Solisten, einem packenden Posaunen-Duell, das sich Ian McDougall und Jerry Johnson liefern und wiederum Eugene Amaro auf dem Tenorsax. Posaunist Ian McDougall ist auch der tonschön und zugleich expressiv vortragende Solist in „I gotta right“. Unbedingt hörens Wert ist das originelle Arrangement Nesticos von „I'm beginning to see the light“, zudem die Solo-Beiträge von Dave Young Bass, Jerry Toth, Altsaxophon, und Guido Basso, Trompete, die wie das Salz in der Suppe wirken.

Komponist-Arrangeur-Leader Sammy Nestico und der vorzüglichen Band gelang hiermit ein Album, dessen Musik ganz einfach für sich spricht.

Rüdiger Böttger

Orchesterforum

Aus dem Liederbuch der Grenzgänger: Silvia Who Sticks Me Next Time The Finger In - Der schwarze Dominikaner Part A - Blaublumig regnen lasset ich's vorgetauscht im Traum - Hol' über- Nun für Max P. M. Z. - Laute . . . Elefanten
Lars Lindvall tp, Christian Muthspiel tb, synth, Arne Marsel ss, as, synth, Otmar Kramis as, ss, b-cl, fl, Tschö Theissing, Marion Namestnik v, Christine Freysmuth viola, Paul Hrdlicka Violoncello, Armin R. Pokorn g, Günter Meinhardt marimba, vibes, perc, Uli J. Messerschmidt b, synth, Jose Hirzberger dm, Oskar Mörth voc
Aufg.: März 1985, Graz
Gamsb-ART/Teldec 76.44229

Wird die Zerstörung der Romantik im Traum vorgetauscht, muß sie in Wirklichkeit stattfinden. Der Traum, beginnend mit einigen Takten „The girl from Ipanema“, führt rhapsodisch durch gefühlswegende Fährnisse und Wirrnisse und endet mit der Rückkehr in die Realität einer zuschlagenden (Zimmer-)Tür. Sanfte Baß- und Synthesizerklänge, die schon gefährlich nahe an süßlichen Klischees entlangschlittern, werden schneuzend karikiert und dadurch aufgehoben. Den dreizehn, vorwiegend jüngeren Musiker(inne)n aus dem Zentrum österreichischer Jazzlehrsamkeit ist mit ihrem „Liederbuch für Grenzgänger“ ein sehr unterschiedliches, dabei recht originelles Album gelungen. Wenn auch gegen Teile der Platte musikalische Vorbehalte gerechtfertigt erscheinen, kann den (vermutlich größtenteils) Musikstudenten Witz, Humor und Einfallsreichtum nicht abgesprochen werden.
Schon in der Instrumentierung verläßt das Orchesterforum mit einem gemischten Bläasersatz und vier Streicher(inne)n ausgetretene Pfade größerer Besetzungen. Originelle Ideen hat der Saxophonist Arne Marsel in seine düster-hintergründig und manchmal absonderlich wirkenden Kompositionen „Der schwarze Dominikaner Part A“ - einer frechen Anspielung - und „Laute . . . Elefanten“ eingebaut. Die sture, gemächliche Gangart von Baß und Schlagzeug, witzige Imitation schaukelnder Dickhäuter, geht kaum merklich in ein flottes Tempo über, während vom Bläasersatz der gemächliche Tritt beibehalten wird. Kaum anzuhören wäre der rhythmisch primitive Synthesizerfunk“. „Hol' über“ von Uli Messerschmidt ohne das Solo des Trompeters Lars Lindvall. Die Umkehrung davon ist das,

rhythmisch und harmonisch vielschichtig und witzig aufgebaute „Silvia who ...“ des, gravitatisch zwischen Hendrix und James Ulmer liegenden Gitarristen Armin Pokorn. Eine durchgängige stilistische Orientierung läßt das Album nicht zu, dazu sind die musikalischen Vorstellungen der Komponisten zu verschieden, umfassen den Blues gleichermaßen, wie Funk, Jazz-rock und avantgardistische Strömungen. Etwas verwirrend sind manchmal abrupte Übergänge und unvermittelt auftauchende banale Klischees. Offensichtlich ist dem Orchesterform auch daran gelegen, dem übermächtigen Vienna Art Orchestra im eigenen Land eine aufgeweckte Alternative entgegen zu setzen. Ablesen läßt sich das auch an formalen Kleinigkeiten, wie dem Namen des Label 'gAmsB-ART und grafischen Einfällen auf dem Cover, das dafür zu wenig Angaben enthält. Das ist der Gruppe, ohne verbissene Konkurrenz zu entfallen, mit einem Bündel teils widerborstiger, teils kraftvoller Ideen durchaus gelungen.

Michael Scheiner

Herb Robertson Quintet

Transparency: Prolog - Floatasia - Flocculus - Transparency - They Don't Know About Me Yet - Enigmatic Suite: Synergy/Overcast/A Little Ditty - Epilog
Herb Robertson c, tp, flh, Tim Berne as, Bill Frisell e-g, Lindsey Homer b, Joey Baron dm, perc
Aufg.: April 1985, New York City
Jazz Music Today JMT 850002

Herb Robertson ist ein noch relativ unbekannter junger Trompeter aus New Jersey, der gegen Ende der 70er Jahre mit Mark Goldsberg, Tenor- und Sopransaxophon und Ed Schuller, Baß, ein im Raum von New York aktives Trio bildete. Seine Vorbilder sind Booker Little, Don Cherry und Don Ellis, sämtlich Musiker, denen nicht die Improvisation schlechthin, sondern die Musik selbst, ihr Aufbau, ihre Strukturierung am Herzen lagen. Aus dem „Cadence Magazine“ stammt die Bezeichnung „Cootie Williams of the Eighties“, wegen Robertsons Vorliebe für tonale Farben und der trocken-verhaltenen Trompetenlinien, die er bevorzugt. Die Kompositionen auf diesem Album, die alle von ihm stammen, zeichnen sich dadurch aus, daß sie überwiegend nicht metrisch angelegt sind, sondern aus Phrasen bestehen, die zu jeder Zeit eine neue Dimension erreichen; dazu trägt sicher bei, daß Herb Robertson neben Bebop-Wurzeln, einem prägenden Einfluß durch Bostons Berklee College of Music (1969-1972) ausgesetzt war und bei vielen Auftritten mit avantgardistischen Musikern wie Rashid Ali, Paul Motian, Ray Anderson, Dewey Redman, Mark Helias und Tim Beme viel Erfahrung in der sogenannten klassischen Avantgarde sammeln konnte. Interessant für ihn waren besonders die Experimente in Tim Bernes Quartett („Mutant Variations“) und Sextett („Ancestors“), beides auf Soul Note, wo er kaum solistisch hervortrat, aber mit seinen eingeworfenen Klangkürzeln Strukturen aufbauen half. Tim Berne erzählte Nat Hentoff über Herb Robertson: „... he is incredible at following me with no guide but the written notes. We can play together without stepping on each other's toes while simultaneously neither of us is being redundant“. Dieses beinahe blind ablaufende Spielverständnis zwischen Robertson und Beme ist auch auf dieser Platte explizit zu verspüren. Hinzu kommt als weiterer interessanter Partner der Gitarrist Bill Frisell, der zusätzliche Tupfer in das Klanggemälde setzt. Weiter sind die jungen Musiker Lindsey Homer am Baß, mit seinen Erfahrungen mit Pharoah Sanders und

Jimmy Rowles sowie Joey Baron aus Richmond, Virginia, am Schlagzeug mit seinen Soul-, Rock-, Mainstream- und Hardbop-Einflüssen zu nennen. Das kompositorische Material Herb Robertsons ist nicht wahllos aneinander gereiht, sondern steht in einer gewollten Reihenfolge. Einstieg und Ausklang (Prolog/Epilog) sind allein Robertsons Trompete vorbehalten. Dazwischen liegen zwei kürzere und zwei längere Ensemblestücke, gefolgt von einer dreiteiligen „Enigmatic Suite“. „Floatasia“ wird durch den Baß eingeleitet, Robertson und Beme stellen sehr entspannt das Thema vor, es entspinnt sich ein trockener Altsaxophon/Trompeten-Dialog, der Rhythmus wird durch die Multiplay-Technik Bill Frisells aufgebrochen, Lindsey Homer kommt zu einem kurzen Baßsolo. Bopartig-schnell kommt „Flocculus“ daher, Tim Berne hat ein längeres Solo, Baß und Schlagzeug emanzipieren sich, das Tempo wird überschneit; das „Multisoundspektakel“ Bill Frisells klingt zuweilen wie „Wellensalat“, es animiert Herb Robertson zu spitzen Kornett-Schreien à la Don Cherry, ehe Frisell über einem walking bass das Thema weiter verfremdet. „Transparency“, das Titelstück, György (Ligeti?) gewidmet, ist wie ein Fenster, durch das man in ein Soundgebräu schaut, in dem peitschende Trompetenstöße und ein kreischendes Altsaxophon Akzente setzen. In „They don't know about me“, einem ausgewogenen Zusammenspiel aller Melodieinstrumente, mit knappen Improvisationen, sind Struktur und z. T. gewollt-dissonante Passagen sehr reizvoll aufeinander abgestimmt. Die „Enigmatic Suite“ ist eine intime Zwiesprache zwischen Robertson und Berne, wobei Baß und Schlagzeug integrierend die Soundcollage bereichern, über einem „Zusammenwirken in gleicher Richtung“ und „Dunklen Wolken“ zu einem „Kleinen Liedchen“, das besonders einprägsam ist, mit lyrischem Beginn, einem trompetengesteuerten Soundgeflecht zu einem dem Coltrane-Stück „India“ ähnlichen, fast hymnisch perpetuierten Thema, wobei sich die Bläser kaum aus dem Hintergrund zu lösen vermögen, die gestopfte Trompete verfremdet wird, die sich breitmachende Stille durch fanfarenartige Trompetenstöße à la Lester Bowie zerrissen wird, ehe die Baßlinien Homers auslaufen und das Schlagzeug Barons in den Raum versinkt.

Ulfert Goeman

Elliott Sharp

Marco Polo's Argall: CIA Pope - Intervention - No Prob -Hopie Way -Last Laugh - Vicious Cycle - Marco Polo's Argali
Ken Heer, Jim Staley tb, Elliott Sharp sax, cl, g, b, voc, Kate O'Looney, James Müssen dm, Jane Tomkiewicz perc
Aufg.: 8./9. Februar 1985, New York City
Dossier Records, Westberlin, Nr. 7508

Unter den neuen Improvisatoren der New Yorker Lower Eastside Szene ist der Multiinstrumentalist und Komponist Elliott Sharp sicher einer der Interessantesten. Seit Ende der siebziger Jahre ist dieser musikalische Einzelgänger damit beschäftigt, unberührt von schnellebigen Moden und Tendenzen und abseits aller Traditionen und Strömungen, bisher unbearbeitetes musikalisches Rohmaterial für sich zu entdecken und anzuhäufen. Etwa überbläsene, minimalistische Bläserzirkulationen oder kakophonischer Gitarrenlärm, den Sharp auf seiner neuesten Platte mit monoton-harten Trommelrhythmen zu einem brutal-bruitistischen Soundkomplex verschraubt, der an Eigen-

ständigkeit seinesgleichen sucht. Mit dem Etikett „New York Dschungel Sound“ hat die amerikanische Kritik die Musik Elliott Sharps zu beschreiben versucht - kein schlechter Begriff, scheint doch im Quietschen, Klirren, Krachen und Dröhnen dieser „Noise“-Musik, der ganze Lärm und Geräuschschwall des Megastadt-Dschungels Now York zu vibrieren. Gleich einem Strom von elektrifizierten Gitarrensounds und Überblasklängen bewegen sich auf der ersten Plattenseite die Sharp'schen Geräuschimprovisationen nervös zuckend voran, werden rhythmisch zerhackt, während aus der Feme verformete Sprachfetzen zu vernehmen sind.

Auf der zweiten Seite ist nur eine Komposition zu hören, die der ganzen Langspielplatte den Namen gegeben hat und deren Form, Rhythmus und Klangfarben Sharp seriellen Kompositions-Verfahren unterworfen hat; Posaunenstimmen versuchen sich gegen gewitterhafte Gitarrenausbrüche zu behaupten. Musik, von selten gehörter Konsequenz und dem unbeirrbaren Drang, aus Geräuschen, Klängen und Lärm gänzlich neue Ausdrucksformen zu schaffen.

Christoph Wagner

Paul Smoker Trio

Mississippi River Rat: Shramba - Blues For Doc - Phon-Phun - Specific Impulse - Regent - Mississippi River Rat
Paul Smoker tp, Ron Rohovit b. Phil Haynes dm
Aufg.: 16. Juni 1984 in Ludwigsburg
Sound Aspects SAS 006

Diese neue Produktion des rührigen Pedro de Freitas bietet einer seit 1981 bestehenden weißen US-Formation auf ihrem zweiten Platten-Debüt Gelegenheit, auch bei uns bekannt zu werden. Eines schon mal vorweg: Das Trompete/Baß/Schlagzeug-Trio aus Iowa nützt das auch optimal, und man versteht, weshalb kein geringerer als Anthony Braxton auf der ersten LP des Smoker Trio („QB“, Alva Records 01) als „special guest“ mitgewirkt hat. Leader Paul Smoker, Jahrgang 1941, hat außer seinen kompositorischen und Jazz-Ambitionen noch Erfahrungen mit symphonischer Musik, Opern- und diversen Studio-Orchestern, ja selbst Polka- und Zirkus-Bands. Außer Jazz mit seinem Trio, bestreitet Paul Smoker auch Solokonzerte auf der Trompete, spielt im Duo mit seiner Frau (der Pianistin Beverly Avery) und wirkt als Instrumentalist im Center of New Music an der University of Iowa, wo er vor allem mit Werken von Ives, Varese, Strawinsky, Schönberg, Messiaen und Berg „zu tun“ hat. Als Trompeter besitzt er einen scharf-krachenden Ton, hat eine intonationssichere, schnelle Phrasierungsgabe und spielt stilistisch im Umfeld zwischen Hannibal Marvin Peterson, Ahmed Abdullah und Lester Bowie; bei aller Freiheit ist er auf seinem Instrument auch ein traditioneller „growler“ (wie Craig Harris oder Ray Anderson auf ihren). Bassist Ronnie „Ron“ Rohovit, Jahrgang 1955, der u. a. zusammen mit Harvie Swartz studierte und mit Smoker in diversen Jazz-Formationen wirkte, ist als Bassist zu präzise gegriffenen, schnellen Noten fähig, läßt sein Instrument schön „singen“ und swingt außerordentlich. Drummer Phil Haynes (der „Benjamin“), Jahrgang 1961, Ex-Student von Smoker im Coe College (Iowa), studierte zusammen mit so bekannten Musikern wie Keith Copeland, Jack DeJohnette, Dave Holland und David Liebman. Er zeichnet sich durch besonders feinfühliges, technisch ausgezeichnetes, quirliges Spiel aus, hat eine sehr große rhythmische Ausstrahlung und erinnert in seiner Spielkultur

an die „besten Filigranen“ unter den „guten alten Free-Drummern“. Innerhalb der Gruppe schreiben sich die drei ihre Themen selber (zumindest hier tun sie das) - Smoker ist mit drein, Rohovit mit einem und Haynes mit zwei Kompositionen vertreten. Die Thematik läuft zumeist in melodiosen Bahnen ab, improvisiert wird traditionell-frei (Free-Bop könnte man's nennen), und die Musik des Smoker Trio hat eine farbenfrohe-lebensbejahende, manchmal sogar überschäumend fröhliche Ausstrahlung. „Shramba“ von Haynes ist thematisch getragen, ein bißchen latein-amerikanisch gefärbt und wird von extrem schnellen rhythmischen Linien untermalt (vielnotiges, rasches Trompetensolo, flinkfingrige Baß-Demonstration, breitgefächerter, hochsensibler Rhythmus-Unterbau). In „Blues for Doc“, einem bizarren Thema von Smoker, bläst er auffällige „growls“ (gewidmet seinem Lehrer Doc Severinsen und den Ellington-Musikern Bubber Miley und Cootie Williams), man artleitet mit effektvollen Breaks und Stoptime-Passagen, der Baß „walkt“ erdig, und das Schlagzeug füllt aufmerksam die Lücken. „Phon-Phun“ von Haynes wird rasend schnell vorgetragen, Smoker bläst lange, „offene“ Chorusfolgen, Rohovit glänzt mit drei Chorussen - bestechend aber vor allem die Duelle Trompete/ Schlagzeug in Form von „eights“, „sixteens“, und am Schluß wirbelt sich Haynes in ein formidables Solo hinein. Das Thema basiert übrigens auf „Stella by starlight“. Rohovit schrieb „Specific impulse“, eine Art „quasi funk piece“ (wie Smoker in seinem Hüllentext formuliert), wo auf ein „Big tone“-Intro des Bassisten formmäßig traditionelle Chorusse in AABA-Form folgen, die aber wieder sehr frei bestritten werden - eine Drum-Exhitation von Haynes fällt dabei zum wiederholten Male auf. In „Regent“ von Smoker läuft eine schlichte, getragene Melodielinie der Trompete parallel mit gestrichenen Baßlinien durch das gesamte Thema (wobei das Horn über ein tonales Zentrum von „D“ improvisiert) - Haynes füllt die Räume mit empfindsamen Akzenten der Besen. „Mississippi river rat“ von Smoker ist eine Reminiszenz des Leaders an den Süden der USA und an Bix Beiderbecke. Unheimlich präzise dabei das Zusammenspiel von Trompete und Baß beim Thema, die wie „Irrwische“ dahinfliegenden Solofetzen von Smoker und Haynes und der amüsant-humorige „Dixie-Abschluß“. Eine musikalisch erstaunlich gute Platte, hervorragend gepfeßt und aufgenommen - die Hüllengraphik von H. L. Lindenmaier ist musikbezogen, funktionell und anregend fürs Auge, so wie er in dieser einheitlichen, ansprechenden Form alle bisherigen Sound-Aspects-Alben gestaltete.

Willie Gschwendner

Buddy Tate meets Torsten Zwingenberger, Dieter Gutzkow, Otto Weiß

Undecided - These Foolish Things - Satin Doli - Stompin' At The Savoy - Body And Soul - Jumpin 'At The Woodside
Buddy Tate ts, Otto Weiss p, Dieter Gutzkow b, Torsten Zwingenberger dm
Aufg.: 13. Oktober 1985, live in der Dixieland Hall, Stuttgart
Moustache Music, Bandelstr. 4, Berlin

George Holmes „Buddy“ Tate, einer der großen Texas-Tensorsaxophonisten, gehört zu jenen Vollblutjazzern, die auch über einen langen Zeitraum hinweg ständig zu den besten ihres Instrumentes zählen. Wer die Gelegenheit hatte, Buddy Tate in den letzten Jahren einmal bei seinen Auftritten zu erleben, der konnte sich davon über-

zeugen, daß Können und Vitalität bei ihm keine Altersfrage sind. Im Gegenteil, die ungebrochene jugendliche Spielfreude haben sich mit der Lebenserfahrung des heute über 70jährigen Täte zu höchster spielerischer Reife vereinigt. Eine eindrucksvolle Kostprobe seines außergewöhnlichen Könnens liefert Buddy Tate auf der vorliegenden Live-LP, die er mit der Rhythmusgruppe des Berliner Schlagzeugers Torsten Zwingenberger, Bruder des Boogie-Pianisten Axel Zwingenberger, in der Stuttgarter Dixieland Hall aufnahm. Offensichtlich war Täte an diesem Abend in besonders guter Spiellaune; denn bei den hier veröffentlichten Aufnahmen zieht er alle Register seines Könnens: Ob mal heiß mit rauher Expressivität wie bei „Jumpin' at the Woodside“, das seine zehnjährige Zugehörigkeit zur Basie-Band verrät, oder mit vollem, warmem und schmeichelndem Ton bei den Balladen „These foolish things“ und „Body and soul“, immer besticht Täte mit seiner Variationsvielfalt in Interpretation und Tongebung. Besonders im Ellington-Stück „Satin doli“ zeigt er einen nahezu unerschöpflichen Ideenreichtum.

Wirkungsvoll unterstützt wird Buddy dabei von seinen deutschen Kollegen, die bei seinem mitreißenden, inspirierenden Spiel munter mitmischen. Otto Weiß ist ein versierter Pianist, der perlende Läufe mit dichten Akkorden effektiv abwechselt und auch moderne Jazzelemente einfließen läßt. Dieter Gutzkow gibt dem Rhythmus mit seinem sicheren, swingenden Spiel zusätzliche Halt und tritt mit originellen, geschmackvollen Soli hervor, in die er auch mal augenzwinkernd ein Zitat einfügt, wenn er etwa bei „Undecided“ den Bop-Standard „Salt peanuts“ anklängen läßt. Und Torsten Zwingenberger hat neben seiner technischen Fertigkeit etwas, was nicht erlernbar ist, sondern einem im Blut liegen muß: immensen Swing. Ohne sich in den Vordergrund drängen zu wollen, ist Torsten Zwingenberger stets auf der Höhe des Geschehens, paßt sich einfühlsam seinen Mitspielern an und weiß immer genau, wann er wieder etwas „anheizen“ muß oder den Rhythmus laufen lassen kann.

Insgesamt eine sehr bemerkenswerte Produktion, die nicht zu Unrecht vor kurzem in einer Sendung des SDR als eine der schönsten Mainstream-Jazz-Aufnahmen des vergangenen Jahres herausgestellt wurde. Auf die bevorstehende Tournee von Buddy Tate mit Torsten Zwingenberger und seinen Männern im April darf man sich schon freuen.

Andreas Geyer

Koko Taylor

Queen Of The Blues: Evil - Beer Bottle Boogie -1 Cried Like A Baby -1 Can Love You Like A Woman (Or Can Fight You Like A Man) - Flamin' Mamie - Something Inside Me - The Hunter - Queen Bee -1 Don't Care No More - Come To Mama
Koko Taylor alias Cora Walton voc, Criss Johnson g, „Professor“ Eddie Lusk keyboards, Johnny B. Gayden, Ray „Killer“ Allison (dm); Gäste: Lonnie Brooks, Albert Collins, Son Seals g, James Cotton hca, Abb Locke ts, Aufg.: 1985 (?) in Chicago
Alligator/Sonet SNTF 941 (Intercord 941404)

Alles, was diese „Queen of Blues“ (geb. 1935 in Memphis) auf Lager hat, wirft sie auf dieser ihrer vierten Alligator-LP vehement und überzeugend in die Waagschale: langsame, balladeske Stücke, shoutende Blues, Soul, rockig-funkige Titel und natürlich ihre machtvolle, angeraucht-wilde Stimme. Koko gewann fast alles, was ein Bluesmusi-

ker an Preisen einzuheimsen vermag: viermal den „W.C. Handy Award“, fünf Grammy-Nominierungen und 1984 den „Grammy Award for Best Blues Album of the Year“. Ihre Musik packt, begeistert und fesselt immer wieder. Noch dazu, wenn sie mit einer derart gut eingespielten Begleittruppe wie hier antritt und mit illustren Gästen aufwartet. Gästen, die dieser 1985 (?) produzierten Platte zusätzliche Glanzlichter aufsetzen: Der großartige Harpspieler James Cotton und Gitarrist Lonnie Brooks in „Queen bee“ (eine Blues-Offenbarung), Texaner Albert Collins und seine typische, langgezogene Phrasierung im hämmernden „Head hunter“ (wo diese Art des Gitarrenspiels besonders markant mit Kokos Stimme kontrastiert), nochmals Cotton im getragenen-vitalen Willie-Dixon-Stück „Evil“, der faszinierende Son Seals als instrumentaler Leadgitarren-Fixpunkt in „I don't care ...“ sowie der bewährte Blues-Tenorsaxophonist Abb Locke, der beim „Beer bottle boogie“ etwas leise im Riff-Hintergrund und kratzbürstig-aufregend beim feurigen „Flamin' mamie“ am Werken ist. Vier Titel spielte Koko nur mit ihrer Begleitband ein: „Something ...“, das in handfeste Soul-Gefilde hinübergleitet, „Come to mama“, kräftigst funkend (auffallend die „ultramodernen“ Baßlinien Gayden's), „Cried like a baby“, besonders eindringlich, gefühlsbeladen und extrem langsam sowie abermals rockig-funky das textlich originelle „I can love you like a woman“. Ober Kokos Band ist ebenfalls nur das Beste zu sagen: Criss Johnson steht dem ausgewählten „Gäste-Gitarrentrio“ in nichts nach (seine Soli sind voll Kraft, Saft und Ideenreichtum), „Professor“ Eddie Lusk wartet mit gediegener Keyboard-Arbeit auf, und die Rhythmiker Gayden und Allison sind ein selbstbewußtes, solides Team. Über allem schwebt das Power-Organ der „Queen“, die heutzutage diesen Titel zusammen mit Margie Evans und Linda Hopkins zu recht trägt. Bestens aufgenommen und gepreßt, ist diese hervorragende moderne Bluesplatte sicher ein „As im Import-Stall von Intercord“. Bluesfreaks sollten bedenkenlos zugreifen!

Willie Gschwendner

Gianluigi Trovesi

Dances: Dance For A Small Bell - Dance For A Fat Arlecchino - Dance From The East Nr. 1 - Dance From The East Nr. 2 - Sciamano's Dance - Sorry, I Can't Dance
Gianluigi Trovesi as, ss, bei, piccolo, Paolo Damiani b, e-b, cello, Ettore Fioravanti dm, perc
Aufg.: Januar 1985, Mailand
Red Record VPA181

Ungeachtet der Tatsache, daß er einer der wichtigsten europäischen Saxophonisten ist, erfreut sich Gianluigi Trovesi in unseren Breitengraden nicht allzu großer Bekanntheit. Dabei ist seine mittlerweile dritte Platteneinspielung durchaus geeignet, ihm weitere Hörerkreise zu erschließen. Sein Studium mittelalterlicher Volks- und Tanzmusik prädestiniert ihn geradezu diese Kenntnisse mit dem Idiom des Jazz zu vermischen. Heraus kommt ein spannungsreiches Produkt, das freilich tief im italienischen Naturell verwurzelt ist. Durch ihr überschäumendes Temperament verstehen die drei Musiker es jedoch immer wieder ihre südländische Melodienseeligkeit von der harmonischen oder melodischen Basis zu lösen. Über den Baßlinien Damianis, der sein Instrument con arco als auch pizzicato souverän beherrscht, und dem differenzierten, nuancenreichen Schlagzeug- und Perkussionsspiel Fioravantis kann Trovesi zu ausführlichen Improvisationen ausholen. Dennoch beschränken sich Damiani und Fioravanti nicht auf eine reine Begleitfunktion. Die gelunge-

ne Emanzipation der Rhythmiker spiegelt sich auch in ihren subtilen solistischen Beiträgen wieder. In zwei Solo-Stücken („Arlecchino“/„Sciamano“) setzt sich Trovesi Baß-Klarinette mit spielerischer Leichtigkeit über ihren Ruf der Schwerfälligkeit hinweg, wie überhaupt sämtliche Interpretationen sehr tänzerisch daherkommen. Die einzige Ausnahme bildet die trotzig-nervöse Deklaration „Sorry, I can't dance“, die augenzwinkernd und impulsiver Ausklang eines hervorragenden Albums ist, das drei technisch versierte und experimentierfreudige Musiker humorvoll eingespielt haben.

Jörg Eipasch

Randy Weston Solo

Portrait Of Tuntemeke - Buena Cosecha - Out Of The Past - Monk Steps - Ode To Om-Kel-Thoum - Three Pyramids And The Sphinx - Sister Gladys
Randy Weston p
Aufg.: 28. Jan. 1976 in Milano
Pausa PR-7017 (Intercord)

Seit 1951 ist Randy Weston als aktiver Pianist und Komponist eine leitende Figur der „Black Music“. Mit Kultpersonen wie Herbie Nichols oder Elmo Hope zählt er zu den Außenseiter-Pianisten, und er hat viele Gemeinsamkeiten mit Thelonious Monk und Mal Waldron. Seit seinem auf Platten dokumentierten Auftritt in Montreux 1974 und dem Blue Note-Doppelalbum „Little Niles“ (siehe JP 1/78), trotz mehr als 26 von 1954 bis 1976 (andere sind dem Rezensenten nicht bekannt) eingespielter Longplays ist er aus unserem Bewußtsein leider weitgehend geschwunden. Schade, denn dieser interessante, farbenschildernde Vertreter der 88 Tasten fällt auf durch stark eigenwilliges orginelles Spiel: durch rhythmisch-akkordische Phrasierung aber auch beseelte Zartheit in den Balladen (und wenn's darauf ankommt behutsam hingetupftem Anschlag), meistens aber durch robuste „attacca“, Vitalität und dem Hang zu „Mama Africa“. Die vorliegende, Januar 1976 in Mailand entstandene Pausa-Solo-LP wirkt unseren „Weston-Entzugerscheinungen“ rechtzeitig entgegen (früher erschien sie bereits unter dem Titel „Randy Weston meets himself“ auf dem italienischen Zungenbrecher-Label „ProductionAssociati“ = PrAss) und bringt den hünenhaften Pianisten wieder in unser Bewußtsein zurück. Leider ist - wie auf Pausa üblich - auf dem Cover so gut wie nichts abzulesen und eine Diskographie somit unerlässlich, wobei dem geschätzten Hörer obige Angaben ans Herz gelegt seien. Abgesehen von Benny Golsons „Out of the past“ (Randy spielt es zu Anfang mit behutsamer Akribie, später mit harten, bizarren Akkordgerüsten und Phantasie) stammen alle Themen von Weston selbst: „Portrait of Tuntemeke“ trägt rhythmisierte, afrikanische Züge, läßt stark an Waldron denken, ist aber mehr als bei diesem an die Melodie gebunden; „Buena Cosecha“ geht in dunkel anmutende, romantisch-musikalische Gefilde; in „Monk steps“ gelingst Randy Weston einerseits die Typisierung des Vorbilds, andererseits geistige Verschmelzung des eigenen Ichs mit diesem; „Ode ...“ zeigt deutlich eine verträumt-versponnene, verquere Seite von Randys Spiel; in „Three pyramids ...“ demonstriert er mystisch-mythischen Bezug zum Orientalischen; im bluesig-gospelhaften „Sister Gladys“ findet er zurück zu US-roots, jedoch auf eine Art, die vielem diametral entgegengesetzt ist, was man klischeehaft mit diesen Sphären verbindet. Eine schwierig zu hörende Piano-LP, doch wenn man ihre (absichtlichen) Ecken und Kanten umrundet, tun sich viele musikalische Schönheiten auf!

Willie Gschwendner

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 4/XXXV April 1986
ISSN 0021-5682
DM 4,- sfr. 4,- ÖS 32,-

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



6368203
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

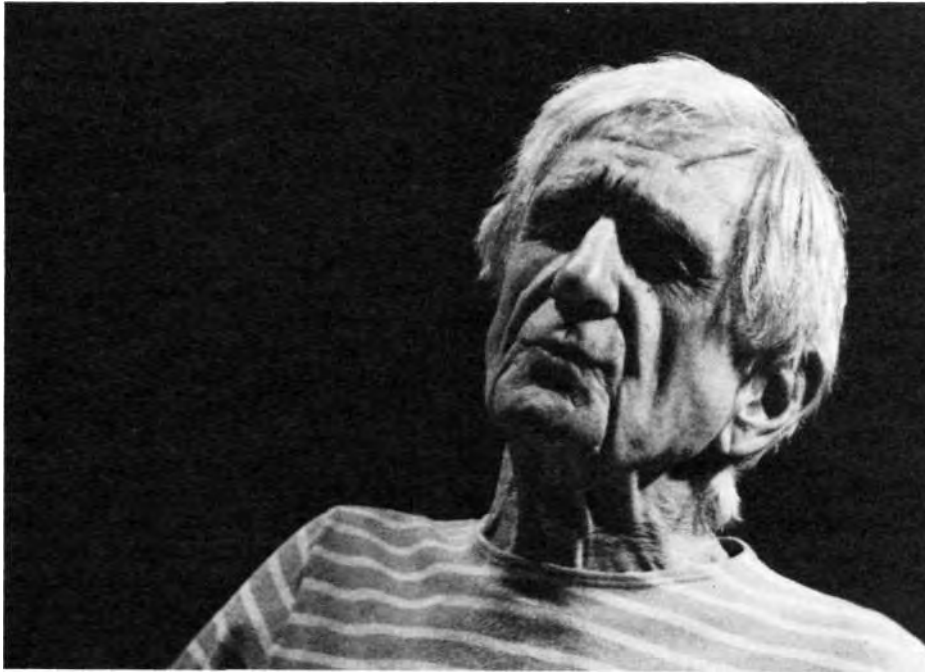


Foto: Christian Lukow

Gil Evans in action

Februar. Zur Zeit der Opernbälle. Der Masken. Starke Schneefälle. Klirrende Kälte. Wien. Winter. Workshop.

Wien im Februar. Auf der Kärntner Straße riecht es nach heißen Maroni und gebratenen Würsten. Hochgestellte Mantelkragen. Rote Nasen. Bitzelnde Ohren. Unter den Passanten fällt ein schmaler, drahtiger, federnd auftretender, älterer Herr kaum auf. Barhäutig. Im blauen Mantel. Hände in den Manteltaschen. Er ist gestern mit seiner Frau Anita aus Paris angekommen. Er blickt neugierig um sich. Offene, blaue Augen, die immerzu Neues, Interessantes entdecken. Die Frostfinger des eisigen Windes zerzausen sein dichtes, silbriges Haar. Er ist vierundsiebzig Jahre alt. Ein Song von Bob Dylan fällt mir ein: „Forever Young“. Gil Evans in Wien. Winter. Workshoptime...

Workshop - das ist Arbeit, die Spaß macht. Das verlangt Konzentration. Engagement. Begeisterungsfähigkeit. Diesmal gehört auch Bewunderung dazu. Eine Spur von Ehrfurcht.

Dieser Workshop ist eine Veranstaltung der Wiener Musik Galerie. Organisatorin ist die quirlige, rührige unbeirrbar Ingrid Karl. Was sie in die Hände nimmt, klappt. Was sie macht, macht sie ganz. Und so läuft diese Veranstaltung auch ab wie am Schnürchen. Kleine Pannen nimmt sie gelassen hin, regen sie an. Schließlich ist Ingrid Karl keine Newcomerin auf der Szene.

Der Schweizer Garten ist ein einziger weißer Platz, ein weiches Schneefeld. Hier

befindet sich das gegenwärtige Domizil der Wiener Musik Galerie: Das Museum des 20. Jahrhunderts. Hier werden keine Mumien, keine vergangenen nationalen und internationalen Kunstwerke und -werte ausgestellt. Hier präsentieren sich Künstler von heute, dieses Jahrhunderts, dieser Zeit; die meisten noch lebendig, greifbar, angreifbar. Im Augenblick ist dort die erste größere Ausstellung des Wiener Aktionisten Günter Brus zu sehen. Seine Arbeiten sind der Hintergrund für das Abschlußkonzert der Gil Evans' Vienna Workshop Band. Der Konzertsaal im Ausstellungsraum. Das hat Atmosphäre. Das ist einfach Stil. Nirgendwo scheppernde Bierflaschen. Alles ein einziges Nichttraucherabteil.

Auf der Bühne dreißig Musiker vor der Bruswand. Sie spielen nicht alle gleichzeitig, nicht alle in jedem Stück. Sie wechseln sich ab. Wirklich und fürwahr: eine Big Band. Die Teilnehmer am Workshop, aus Wien und der näheren und fernen Umgebung, sind im Durchschnitt nicht älter als fünfundzwanzig Jahre. Man sieht ihnen nicht nur an wie sehr ihnen die Zusammenarbeit mit dem „großen, alten Mann“ des Jazz Vergnügen macht. Es ist auch zu hören. Spielfreude großgeschrieben. Evans fühlt sich wie zu Hause, in seinem ureigenen Element. Gil Evans liebt Weite, Langatmigkeit, allmähliche Entwicklung. So dehnen sich manche Stücke, ziehen sich Soli in die Länge. Er schränkt die Solisten nicht ein, ermutigt sie vielmehr, stimuliert sie mit Einwüfen,

fordert sie heraus. Aber leger und leise, locker, antiautoritär. Zeit geben, nichts überstürzen, wachsen, reifen lassen: Das ist die Devise seines Lebens, seines Werks. Evans ist der Antistar schlechthin. Workshop. Werkstatteinblicke. Gil Evans bei der Arbeit. Er singt vor, singt mit, gibt knappe, spärliche Zeichen mit einer Hand, mit beiden Händen, auf dem Flügel, dem E-Piano. Hauptsächlich sitzt er vor dem Fender, dem elektrischen Klavier. Schrecken vieler seiner alten Fans. Aber wie all die großen, einflussreichen Bandleader, die Basies, die Ellingtons, hat auch er sich einen ganz persönlichen, eigenwilligen Instrumentalsound und -stil angeeignet. Das E-Piano ist nicht nur seine verlängerte Hand, sein Dirigentenarm, es ist auch seine verstärkte Stimme.

„Natürlich, keine Frage, das E-Piano kann mir den Flügel, jedes akustische Klavier, niemals ersetzen. Aber es ist einfach besser geeignet für Workshop- und Bigbandarbeit. Es ist lauter, durchdringender. Ich kann besser demonstrieren. Akzente setzen. Einfälle einbringen. Wechsel ankündigen.“

Gil Evans ist einer der letzten noch lebenden, arbeitenden Innovatoren des Jazz, oder besser: der Musik unseres Jahrhunderts. Er ist einer der ersten gewesen, der Jazz mit all seiner Vitalität, Expressivität, Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Spontaneität und Klassische Musik mit all ihrer harmonischen Raffinesse und „sophistication“, ihrem Formen- und Strukturereichtum miteinander vermählt hat. Seine wichtigsten Vorbilder aus der Welt der Klassischen Musik sind die Impressionisten. Klangmaler wie Maurice Ravel und Claude Debussy. Aber auch Nachfolger wie Manuel de Falla.

Ich spreche ihn an auf die Farbenvielfalt, auf die visuelle Suggestionskraft seiner Kompositionen und Arrangements, die Klangausgewogenheit. Auf die unerhörte Balance zwischen den verschiedenen Sounds, die Demokratie des Klanges. Ich frage ihn nach einer möglichen Beziehung, Verbindung, Affinität zur Malerei. Seine Antwort ist ein Kopfschütteln.

„Früher habe ich mich für Malerei überhaupt nicht interessiert. Das Interesse dafür, wie für all die anderen Künste ist erst viel später gekommen. Im Laufe der Zeit. Es ist alles eine Entwicklungssache. Ich bin ein völliger Ohrenmensch - ein auraler Typ. Ich arbeite mit Sounds. Nicht mit Farben. Sounds - das ist mein einziges Material.“

Und doch entstanden und entstehen immer wieder Bilder, Farben, Landschaften, in die man hineinlaufen möchte wie jener sagenhafte chinesische Landschaftsmaler. Musikalisch-utopische Lebensräume, in die man sich einwohnen möchte.

Der Traum, der Wunsch, die Fata Morgana gehören zu Evans Grundmaterialien. Das Ruhig-Ferne, das Entlegene-Stille fasziniert ihn seit eh und je. Vergessene

oder unentdeckte Inseln. Sandburgen. Blühende, duftende Gärten. Maurische Architektur. Springbrunnen mit Regenbogen. Es sind Stilleben. Sie widersetzen sich jeder Fixierung, fliehen den Stillstand, entfliehen der Alltäglichkeit. Es sind Bilderklänge aus einem Atem, Klangbilder, die kommen und gehen wie Gedanken. Ein Strömen ist es, eine unaufhörliche Bewegung. Das ewig Gleiche - ewig Andere. Das sich ständig Wandelnde-Unwandelbare: Alles, alles fließt...

Der Prozeß selber ist für Gil Evans das wichtigste, spannendste, aufregendste. *Nur das Erleben läßt dich wirklich Erfahrungen machen.* Resultate, Ergebnisse? Das ist bloß Beiwerk, das entsteht zufällig. Vertonte Stimmungen. Tagträume. Paradiesischer Glanz. Klänge, die verzaubern, die wie Pelze warmhalten. Sie fühlen sich manchmal an wie Samt, manchmal wie Seide. „*Out of the cool*“... Die Welt aus Gefühl und Phantasie. Die Suche nach dem versunkenen Schatz. „*Where Flamingos fly*...“ Rosarote Bilder einer heilen Welt? Romantische Ausflüchte? Hintergrundmusik zu einem Touristikfilm?

Aber da ist mehr als bloßer Vordergrund und pure Dekoration. Hinter den glattpolierten Oberflächen, hinterm Schön-Trivialen stehen Trauer, Schmerz, Hunger und Verlangen. Die aufwendige, jahrelange, lebenslängliche Suche nach dem versunkenen Schatz, der unbekannten Insel, dem gläsernen Schloß ist die Suche nach dem eigenen Selbst, nach unserer eigenen verlorenen Schönheit. Was sind das für Welten, in die uns Evans entführt?

„*Lotusland*“, wo liegt das? Und „*Aranjuez*“ - liegt das denn wirklich in Spanien? In welchem Spanien? Musik aus welchem Film? Musik ist Erinnerung. Für Evans trägt jede Komposition einen neuen Morgen in sich. Er ist kein Schlußmacher. Kein Negativdenker. Kein Schwarzseher. „Ich stelle mich auf alles positiv ein. Ich lebe ein einziges großes Ja, schwinde und schwimme mit den Dingen, stemme nicht dagegen. Ich lasse mich nicht von Haß verzehren. Ich lasse mich nicht überwältigen. Überfahren. Ich bin elastisch, kann ausweichen, ducke mich weg. *I am the artful dodger!*“

„Dodger“ ist ein Begriff aus dem amerikanischen Football. Es ist der Spieler, der wegtaucht, der Haken schlägt, hinhält, vortäuscht, austrickst und dann plötzlich durchgebrochen ist. Die Musik von Evans ist ohne Aggressionen. Sie hat etwas Therapeutisches.

Es ist etwas Merkwürdiges, nicht Meßbares um seine Kompositionen und Arrangements. Und dieses Etwas ist er selbst. Seine Gegenwart, seine Persönlichkeit, seine Ausstrahlung ist es. Jeder spürt es, der ihm begegnet. Jeder fühlt es, der ihn trifft. Winter. Workshop. Gil Evans in Wien.

Sieben-Tage-Workshop im Museum des

20. Jahrhunderts. Er verläuft in zwei Teilen. Die ersten drei Tage sind Tage des Kennenlernens, des Aufeinander-Zugehens, Aufeinander-Hörens, des Einspiellens. Freundlicher- und wahrscheinlich auch begeisterterweise hat Prof. Czadek die musikalische Einstimmung übernommen. Ältere Arrangements von Evans werden eingeübt, Klangdifferenzierungen erarbeitet. Satzproben finden statt.

Und dann am vierten Tag: Evans. Im grauen Blouson. Flamingorosaner Pull-over. Würdig. Imponierend. Er hat gelebt, man sieht es. Er hat Geschichte gemacht, man weiß es. Jazz ist sein Leben. Blues, Gospel, New Orleans, Dixieland, Swing, Bebop, Free, Rock und Fusion.

„That's my life!“

Evans bei der Arbeit. Er läßt spielen, hört zu, winkt ab. Spielt ein kurzes Motiv. Auf dem Fender. Als Vorgabe. Improvisationsvorschlag für ein Riff. Für Bass, Tuba und Baritonsaxophon. Er hebt den kleinen Finger und schon klingt die Band nach Gil Evans. Signale sind seine Fill-ins. Immer richtig. Sie verstärken, verbinden, verdichten, treiben vorwärts, heben hervor, tönen an. Während eines Solos bringt er wuchtig und voll die ganze Band herein. Überrascht und eingeschüchtert hört der Solist zu blasen auf. Gil winkt ab. „Warum spielst du nicht weiter? Spiel ruhig über die Band hinweg. Solange du Lust hast.“ Wenn er eine Einleitung spielt und die Rhythmusgruppe zögert einzusteigen, unterbricht er wieder: „Was ist? Laßt mich doch nicht in der Luft hängen. Ich brauche eure Unterstützung.“

Er pfeift, er summt, er seufzt und stöhnt. Nach vorn gebeugt. Nach hinten fallend. Erklärend. Demonstrierend. Einen komplizierten Rhythmus mit den Händen vorklatschend. Die Trompetenstimme vorsingend, bis ihm, der Höhe wegen, die Stimme bricht und er mit Händen und dem

aanzen Körper weitersingt.

Er dreht und wendet sich. Wackelt mit dem Kopf. Das rechte, gute Ohr der Band zugedreht. Handbreit mit dem Gesicht über die Noten gebeugt. Jäh springt er vom Klavierstuhl auf und verscheucht mit ausgebreiteten Händen jeden Laut. Ein Nicken des Kopfes, aufmunternd. Dann wieder ein zustimmendes Lächeln. Ein breites Grinsen. Irgendwann mittendrin steht er auf, geht auf und ab. Die Hände in den Hosentaschen vergraben. Scheinbar unbeteiligt. Ein Tourist. Aber wie er zuhört! Seine entspannte-gespannte Aufmerksamkeit.

Der Vortrags- und Filmsaal im 20ger Haus, wo der Workshop stattfindet, ist klein, intim, er hat etwas Heimeliges. Der Klang erfüllt den Raum. Tag für Tag verbessert sich die Band. Evans arbeitet locker, langsam, leise. Er spricht auch leise, fast ohne die Stimme zu heben. Er bewegt sich langsam. Die Pausen, die Momente von Stille, die so entstehen, gehören zu seiner Musik ebenso wie zu seiner Person. Er überlegt lange. Er hört in sich hinein. Er hört aus sich heraus. Er wartet geduldig ab. Alles hat seine Zeit. Er hat Zeit. Unendlich viel Zeit.

Die Klangfarben des Orchesters verstärken die Farben des Raums, das Schwarz, das Lindgrün, die hellbraune Holztäfelung; die Farben der Mäntel, Mützen, Hemden, Hosen, Schals, Pullover und Instrumentenkoffer.

Wien. Winter. Workshopzeit ...

Der 12. Februar ist Evans vierter Tag mit der Band. Generalprobe. Eine kurze Pause von einer Stunde. Das war umständehalber notwendig. Sicherlich nicht die beste Lösung. Zwei Konzerte hintereinander. Das verkraftet ein Routinier und alter Fuchs wie Evans nicht nur leicht, sondern mit offensichtlichem Vergnügen.

Das Konzert beginnt - „Blues in C“. Ein



Spielfreude großgeschrieben: Big Band Workshop unter Leitung von Gil Evans

Foto: Christian Lukow

Evans Arrangement, das drei Parker-Stücke in eins verschmilzt: „Cheryl, Bird Feathers, Relaxin' At Camarillo“. Referenz. Hommage. Verbeugung vor dem großen Bop-Innovator. Evans liebt kein Aufsehen. Er tritt gern zurück, versteckt eigene Leistungen hinter den Rücken seiner Vorgänger. Auch das zweite Stück ist ein Tribut. Diesmal an Charles Mingus. Wieder spielen Farben eine große Rolle. „Orange was the colour of her dress, then blue silk“. Wie gut das klingt! Das ist die Essenz von Mingus und Ellington zusammengebracht. Das ist schiere Zauberei! Das füllt den großen Ausstellungsraum mit dicken, flauschigen Klangwolken. Das ist echt! Keine Rekonstruktion. Kein billiges Herunterspielen. Erst recht keine Nostalgie. Das tanzt, kreist, das wirbelt - das lebt und atmet. Das ist kein Schwelgen in alten Erinnerungen. Das sind keine rührseligen Geschichten eines alten Mannes: Das ist Evans - live - alive - heute - jetzt - 1986.

„Stone Free“, eine Komposition von Jimi Hendrix, wird zum längsten Stück des Abends. Ein Solo wechselt mit dem anderen ab. Verbunden und zusammengehalten vom entspannten Spiel der Rhythmusgruppe und Evans' Fenderspiel. Gil sieht zufrieden aus.

Er mag das Konzert. „I like the band,“ sagt er mir hinterher. „It's a good band!“ Und wiederholt noch einmal, um jedwede Zweifel zu beseitigen: „A good band!“ Er erzählt mir, daß er gerne mit diesen Musikern auf Tournee gegangen wäre. Ein paar Konzerte. Das hätte er großartig gefunden.

„Stone Free“ - das rockt, das jumpst, das swingt, das röhrt, das dröhnt, das stampft, das bluest - Tanzmusik. Das Thema, laut im Satz gespielt, wird abgelöst von einem konstanten, mal leiser, mal lauter, mal stillstehenden, mal fliegenden Perkussionsteppich - über und über mit Fenderornamenten bestickt.

Die erste Hälfte des Konzertes endet mit einem Thema aus Gershwins „Porgy and Bess“: „Gone“. Evans hat es so oft gespielt, so oft bearbeitet und überarbeitet, daß er ihm einen neuen Titel gegeben hat, der den alten in sich aufhebt:

„Orgone“ (noch ein Tribut, diesmal an den Arzt und Psychoanalytiker Wilhelm Reich, dessen Arbeiten Evans sehr schätzt).

Pause. Im Foyer dichtes Gedränge. Fast kein Durchkommen. Das Konzert ist ausverkauft. Vor dem einzigen Getränkeautomaten bilden sich Menschenschlangen. Und dann der zweite Teil des Konzerts. Es beginnt mit einem Walzer. Also mit einer ironisch-verschmitzten Verbeugung vor Wien und seiner Walzertradition; aber unwienerischer hat wohl nie ein Walzer geklungen. Es folgt das wohl interessanteste und atemberaubendste Stück des ganzen Abends, die Gil Evans Komposition „Variation on the misery“. Mit einem getrage-



Gil Evans Foto: Manfred Rinderspacher

Gil Evans ist ein Soundmaler. Seine Bilder, fragile Gewebe aus zeitlosem Material, stemmen sich gegen eine rastlose, sinnentleerte Welt.

nen, einfühlsamen, balladesken Solo auf dem Tenorsaxophon. Daran kann ich mich einfach nicht satt hören! Evans tauscht seinen Fenderplatz mit dem des Pianisten. Das Stück heißt „Jelly Roll“ und ist natürlich Jelly Roll Morton gewidmet. Die Geschichtsstunde, jeder hat es inzwischen gemerkt, nimmt ihren Verlauf. Unterricht in Jazzgeschichte, aus erster Hand. Aus berufenem Mund. Noch ein Tribut an Charles Mingus. Ein Stück, das Mingus für den unvergessenen Tenorsaxophonisten Lester Young geschrieben hat: „Goodbye Pork Pie Hat“. Irgendwie schon irritierend, daß der Saxophonpart von einem Altsaxophon gespielt wird. Aber warum nicht? Neue Perspektiven - andere Sicht - offen sein - alles wagen - nichts ausklammern.

Das ist Gil Evans. Mit „Eleven“, einem Stück, das er gemeinsam mit Miles Davis erarbeitet hat, geht nach drei Stunden, viel länger als geplant, das Konzert zu Ende. Ich glaube, dieser Abend, dieses Konzert läßt sich nicht in Höhepunkte, nicht in Glanzlichter, nicht in Supersolos auseinandernehmen. Dieser Abend hat mir Gil Evans ganz nahe gebracht. Den Musiker. Den Arrangeur. Den Komponisten. Den

Menschen. „I am the artful dodger“. Er arrangiert sich mit allem. Er ist der wunderbarste Arrangeur den der Jazz je hervorgebracht hat.

Gil Evans ist der Antistar schlechthin. Seine musikalischen Bilder sind Klangwelten, die zögernd wie Nebel langsam verschweben. Bescheiden und zurückgezogen, von der Hand in den Mund lebend, arbeitet Evans an der Vervollkommenung des Nichtvollkommenen. Bewegter und bewegender Bewegter. Seine Sounds sind Momentaufnahmen aus einer anderen Zeit. Ausgangspunkte für die Phantasie. Eingangstüren zu vergessenen Wegen. Anfänge weiter Reisen...

Seine Musik hat Flügel, ist Wegzeichen - eine wandernde, leuchtende Wolke. Evans ist ein Soundmaler. Seine Bilder, fragile Gewebe aus zeitlosem Material, stemmen sich gegen eine rastlose, sinnentleerte Welt, ihr entgegenhaltend zerbrechliche, bisweilen wunderbare, unglaubliche Blüten einer aus Leid, Freude und Glück geborenen Schönheit.

Zu all den Wohlklängen, der Mißklang dazwischen: die profane, real-existierende, schäbige Dissonanz danach. Gerüchte gehen um. Böse Zungen flüstern in geneigte Ohren: Das Orchester sei ja wohl ein Witz! Und überhaupt ganz hundsmiserabel. Die ganze Band sei verstimmt und vor allem der Tubaspieler unglaublich schlecht gewesen. Und wenn auch der Evans tausendmal sage, die Band sei gut, so habe das nichts zu bedeuten. Ja, wenn der daherkommt und a Geld kassiert!

Um es kurz zu sagen, überspitzt zu fassen (wenn's überhaupt noch logisch zu fassen ist!), die Band sei gar keine Band, sie tue nur so; die Musiker seien gar keine Musiker, sie gebärdeten sich nur so; und der Evans, klarer Fall, dem ist eh alles wurscht, der ist ja nur geil aufs Geld. Das sei eine Zumutung, eine Unverschämtheit usw. usw. usw....

Kalter Wind bläst Schmutz aus dunklen Ecken. Into The Cool again. Winter. Wiener G'schichten. Workshop vorbei.

Gegen all diese Gerüchte (ist es ein- oder mehrköpfig?) gibt es aber ein probates Mittelchen. Schließlich leben wir in der Welt der Medien. Und folglich gibt es eine sicherlich hoch-professionelle, qualitätsmäßig sicherlich spitzenmäßige, also demonstrationsfähige und beweiskräftige Aufnahme des Konzertes von Mitarbeitern und im Auftrag des österreichischen Rundfunks. Dieser Konzertmitschnitt (eine baldige Sendung kann ich nur empfehlen) wird all diese Gerüchte dahin verbannen, wohin sie gehören: ins Aus, in den Keller des Vergessens, ins Reich der unzufriedenen, mürrischen Kleingeister, Neidhammel und Prestigeasseln, der geschwätzigen Ignoranten und berufsmäßigen Intriganten.

Winter. Wohlklang und Mißklang. Workshop in Wien ...

Juergen Abi Schmitt

Red Twist & Tuned Arrow

Ich hab's nachgeprüft: Der Gruppenname enthält die Buchstaben der Namen der drei Musiker: Doran, Studer und Wittwer. Erstaunlich, wieviel Musikalität in den paar Buchstaben steckt! Woher aber kommt die Idee zu dieser Gruppe mit einem Schlagzeuger und zwei Gitarristen? Die Idee kommt von Fredy Studer: „Ich wollte schon lange mit zwei Gitarristen ein Trio machen. Die Idee ist schon alt. Und Stephan und Christy sind für mich die zwei aufregendsten Gitarristen, obwohl sie ganz verschieden sind.“

Stephan Wittwer: „Die instrumentale Besetzung ist eigentlich nicht so wichtig. Hingegen ist es eine glückliche Zusammensetzung von Musikern. Die gibt einen speziellen Reiz. Es ist anregend, Sachen zu spielen, die Christy geschrieben hat. Sachen, die ich von mir aus nicht gemacht hätte, die ich aber sehr anregend finde.“

Christy Doran: „Stephan geht mit dem Synthi ganz besonders um. Ich habe schon mit verschiedenen Gitarristen zusammengespielt, aber ich habe noch nie so schwieriges Zeug gespielt wie jetzt. Mit anderen Gitarristen war es eigentlich immer eine Verdopplung, man spielte das gleiche zu zweit. Mit Stephan bringt es mehr, es ist Ergänzung und Kontrast. Eine größere Herausforderung.“

Obwohl das RT&TA seine musikintensive Premiere am publikumsschwachen Zürcher Jazzfestival (ein qualitativ-quantitatives Mißverhältnis) im Oktober 1985 hatte, haben die drei schon einmal, im Februar 1984, zusammengespielt. Und das ist ei-

nem dritten Gitarristen zu verdanken: Dem Österreicher Harry Pepl. Christy Doran hatte mit Pepl im Stadtkeller in Luzern ein Duo-Konzert abgemacht. Und dann fiel Pepl aus.

Doran: „Wir spielten dann dafür im Trio, erstmals in dieser Formation. Ohne Proben.“ Stephan Wittwer: „Das Resultat war sehr unterschiedlich. Es war harte Arbeit, spannungsvoll, aber nicht voll befriedigend. Aber als wir die Musik dann auf Band hörten, haben wir doch etwas entdeckt.“ Fredy Studer: „Es hed rüüdig guets Züüg droffe.“

Next important date: Frühling 1985. Beschluß, zusammenzuarbeiten. Seither kommen sie sporadisch zusammen, zu blockweisen Probemarathons im Sedel, draußen vor dem Tore der fantastic town Luzern mit Blick auf den Rotsee. Stephan Wittwer: „Geradezu ideale Verhältnisse. Das beste Probelokal, das ich je hatte. Man kann zum Fenster hinausschauen, hat Luft.“

Nachtrag zum Curriculum von RT&TA: Christy Doran und Fredy Studer spielten schon seit langem zusammen (u. a. bei OM), Fredy Studer und Stephan Wittwer haben auch schon früher zusammengespielt. Stephan Wittwer und Christy Doran jedoch debütierten zusammen in eben jenem Februar 1984.

„Erstmals seit OM“, sagt Fredy Studer, spiele er wieder in einer eigenen Gruppe, in einem Kollektiv. „Seit wir OM aufgelöst haben, spielte ich an verschiedenen Orten, aber mehr oder weniger immer die

Musik anderer Leute. In dieser Hinsicht ist das Trio eigentlich die logische Fortsetzung von OM.“

Mit RT&TA haben die drei Musiker aber auch mathematische Gesetze über den Haufen geworfen, widerlegt (worin sie allerdings nicht die ersten und nicht die einzigen sind). Stephan Wittwer: „Das musikalische Resultat unserer Zusammenarbeit war unerwartet: Etwas Unvorhersehbares hat sich entwickelt. Die Summe des Trios ist mehr als die einzelnen Bestandteile.“ Oder vulgär journalistisch ausgedrückt: Das Kollektiv RT&TA fetzt intensiver als ein einzelner Musiker mal drei.

Ergänzung durch Fredy Studer: „Auch das Schlagzeug verändert sich in dieser Gruppe. Ganz anders, als wenn du dich immer in der gleichen Musik, in den gleichen Gruppen bewegst. Ein Plädoyer für musikalische Seitensprünge.“

Stephan Wittwer führt aus: „Das Verhältnis Komposition/Improvisation ist bei uns ganz offen. Wir gehen da unterschiedlich vor, haben völlig verschiedenartiges Material. Der improvisierte Anteil überwiegt jedoch. Im übrigen wollen wir uns nicht einer Szene oder einem neuesten Trend anhängen. Wir gehen von der Person aus. Und in der Noise Music geht es um mehr als einen physikalischen Reiz. Mit etwas spielen, das wir nicht als Klang definieren können. Wir verwenden beim Synthesizer auch keine Fabrikklänge, sondern eigene, selbst programmierte Klänge. Bestimmte Dinge haben wir von Grund auf umgekrempelt, radikaler gemacht. Zum Beispiel wie die Funktionen verteilt sind, wie man an das Instrument herangeht. Das ist nicht unbedingt neu, aber auch nicht herkömmlich.“

Meinrad Buholzer



Glückliche Zusammensetzung von Musikern: v. l. n. r.: Stephan Wittwer, Fredy Studer, Christy Doran

Tony Oxley

Für das Jazz Fest Berlin 85 konnte Tony Oxley anlässlich des Jahres der Europäischen Musik ein sogenanntes Celebration Orchestra aufstellen, für das er Jazzsolisten aus ganz Europa zusammenholte, Musiker, die ihm vertraut waren und von denen er wußte, daß sie sein Konzept verstehen und sich auch darin entfalten können. Demnächst wird das Tony Oxley Celebration Orchestra live in Berlin auch auf Platte zu hören sein. Welcher Grundgedanke hinter diesem Orchester steckt und wie Tony Oxley seine Situation als kompromißlos arbeitender Musiker sieht, darüber äußerte er sich in einem Gespräch in Berlin, das wir auszugsweise wiedergeben.

„Sie hatten feste Vorstellungen der Musik des Celebration Orchestra als dieses noch im Stadium der Planung war?“

„Ich kam immer wieder in die glückliche Lage, auf größtmöglicher Bandbreite mit Percussion arbeiten zu können. Am vielfältigsten sind diese Möglichkeiten bei einem Miteinander mit anderen Percussionisten. Und ich war sehr froh, daß sich mir mit dem Celebration Orchestra eine Gelegenheit dazu bot.“

„Können Sie Ihre Konzeption der Arbeit mit verschiedenen Percussionskollegen etwas näher erklären?“

„Grundsätzlich benutzen wir alle - Willi Kellers, Nigel Morris, Ettore Fioravanti, Christoph Haberer und ich - einen normalen Schlagzeugset, bei dem freilich dieses oder jenes noch zusätzlich hinzukommt. Es geht uns darum, die Möglichkeiten der Percussionsstrukturen auszuloten. Gewöhnlich denkt man beim Stichwort Percussion an Bongos und Congatrommeln, das ist jedoch etwas ganz anderes als das, was wir meinen. Es geht bei uns nämlich um den normalen Schlagzeugset, der aus europäischem Musikverständnis heraus gespielt wird, weniger aus jazzmäßiger, amerikanischer Sicht.“

„Und wie definieren Sie das europäische Musikverständnis?“

„Ich könnte da ins Detail gehen und einen zweistündigen Vortrag über europäische Musik halten. Unser Musikverständnis ist mehr europäisch in dem Sinn, daß Klangstrukturen, Timbre, Stimmung weit- aus mehr der Musiktradition Europas als

der Amerikas entstammen. In Amerika ist der Rhythmus der dominierende Faktor, demgegenüber sind bei den Trommeln, die in der improvisierten Musik benutzt werden, Timbre, Klang und Stimmung noch nicht so erforscht. Die Amerikaner sind da eben weitaus stärker mit dem Rhythmus befaßt. Ich hatte als Schlagzeuger sehr viele Gelegenheiten, die verschiedenste Art von Musik zu spielen, klassische Musik, Jazz aller Stilrichtungen und dabei eröffnete sich mir die Notwendigkeit der Erforschung des Timbres, des Sounds, des Pitch. Den Rhythmus freilich lasse ich nicht beiseite, ich gehe davon aus, daß Schlagzeuger Rhythmus im Blut haben. Darüber hinaus gilt es, die Soundstrukturen weiter zu erforschen. Ich setze also als gegeben voraus, daß die Schlagzeuger, mit denen ich arbeite, sowieso über Rhythmus verfügen, darüber hinaus wenden wir noch andere Möglichkeiten der Percussion an. Und das führt uns ganz direkt und besonders stark ins europäische Denken hinein.“

„Wie viel ist im Detail konzipiert für das Celebration Orchestra?“

„Die Instruktionen für das Orchester sind in graphischen Notationen festgehalten. Die Disziplin, die innerhalb der Komposition gefordert wird, ist minimal. Ich weiß nur zu gut um die Möglichkeiten des Komponierens Bescheid, auch darüber, welchen Effekt sie auf den Improvisierenden haben kann. Es kann alles in ganz verschiedene Richtungen bewegen. Ich meine, ich bin mir über die Möglichkeiten, zu denen es führen kann, im klaren.“

In welche Richtung sich der Improvisierende, ausgehend von der grundlegenden Kontrolle oder der strukturellen Notation, bewegt, das ist ganz wichtig für mich. Ich habe die meisten Möglichkeiten davon in Betracht gezogen, die sich dabei ergeben, die meisten Anweisungen zur Hand, die vorliegen. Sogar bis zu dem Extrem, daß sie in die genau entgegengesetzte Richtung wie angenommen führen. Das ist auch möglich. Wenn ich darüber nachdenke, was da geschieht und sich entwickelt, wenn es genau in die entgegengesetzte Richtung führen würde, oder wenn es in die vorgezeigte Richtung wachsen würde, wie es gerade der Fall ist, dann

erfüllen sich für mich alle Möglichkeiten, bevor ich sie überhaupt zu Papier gebracht habe. Wenn du es einmal notiert hast, dann sagen dir die Proben nur zu genau, ob sich deine Erwartungen erfüllen oder nicht.

Ich bin nicht zu dogmatisch bei den Proben, ich vertraue darauf, daß die Leute, die ich ausgesucht habe, ihr Bestes geben und bei den Mitgliedern des Celebration Orchestra bin ich besonders froh sagen zu können, daß jeder einzelne dasselbe Ziel ansteuert. Ich vertraue darauf, daß alle die Konzeption der Musik verstehen, was weitaus wichtiger ist, als gute Augen zu haben. Man muß gute Ohren haben! Wenn ich also sicher sein kann, daß alle Mitglieder die Konzeption verstehen, dann sind für mich Proben in dem Sinn, daß die Musik wieder und wieder gespielt wird, nicht allzu wichtig, denn dabei zeigt sich erfahrungsgemäß die Neigung, daß die Musik immer mehr an Leben verliert. Ich liebe es, beim Musizieren dem Risiko einen breiten Raum zu überlassen, die Dinge am Brodeln zu halten. Wir hatten zweimal die Möglichkeit zu Proben, dann noch ein kurzes Anspielen vor dem Konzert.“

„Ein besonderes Anliegen ist Ihnen die Improvisation und damit verstärkt der Selbstaussdruck?“

„Es wird soviel geredet über europäische Musik im Vergleich zu amerikanischer Musik, ich weiß nicht, warum das so heftig und nachhaltig diskutiert wird. Improvisation - der aktuelle Kampf - das vollzog sich in Europa schon zu einer Zeit als in Amerika noch niemand darüber nachdachte. Beethoven war ein phantastischer Improvisator und wenn er in der heutigen Zeit leben würde, wäre es durchaus denkbar, daß er sich auf gleiche Weise mit dem Improvisieren befassen würde wie die heutigen Musiker. Ich kämpfe für die Wiederaufnahme der Improvisation in der europäischen Musik. Ich spreche nicht über etwas, was vor 10 Jahren verschwand, das Improvisieren verschwand in Europa in großem Stil schon im 19. Jahrhundert. Das ist der Punkt. Ich rege das Publikum dazu an, sich mit dieser Art des Denkens auseinanderzusetzen. Es gilt die Improvisation wieder in die europäische Musik zurückzubringen. Das Improvisieren stammt wahrscheinlich aus dem Osten und war dort viele, viele Jahre gang und gäbe bevor es auch in großem Stil im europäischen Kulturbereich Fuß faßte. Deutschland war wahrscheinlich das europäische Land, in dem am meisten improvisiert und komponiert wurde. Es setzte eine klare Zielrichtung, die bestimmt von niemand anderem in dieser Form geschaffen werden konnte, bestimmt nicht von Japan, China oder der Türkei. Ich stelle mir gerne vor, daß vor allem in Deutschland die Improvisation wieder Eingang findet. Bei all den Fehlern und Problemen, die dabei aufgeworfen werden, würde das aber die Atmosphäre der Akti-



Vertraut darauf, daß seine Partner die Konzeption seiner Musik verstehen: Tony Oxley

Foto: Hans Kumpf

vitäten in Europa beleben. Wenn sich die Musikszene der Improvisation verschließt, dann verliert sie so einiges dabei. Ich meine eben, daß auch ausgeschriebene Musik sehr langweilig sein kann.

Uns wird oft vorgeworfen, daß wir zu lange Alleingänge in der Improvisation unternehmen und dabei die Kontrolle verlieren. Wir sind aber nicht so dumm, daß wir nicht wüßten, was wir tun, wir wissen es nur zu genau. Wir experimentieren dabei auch nicht, obwohl es manchmal wie ein Experiment klingen kann. Ich weiß genau, was ich tue, ich bin aus dem Stadium des Experimentierens heraus."

„Das Risiko, das das Improvisieren mit sich bringt, wird jedoch immer wieder als neue Herausforderung empfunden."

„Das Risiko ist etwas, an dem ich mich erfreue und es ist etwas, was mir nur der Jazz bietet. Es ist ein Risiko im kreativ Ästhetischen, also nicht in dem Sinne, daß dadurch jemand zu Schaden kommt. In der Musik ist das Risiko unwiederbringlich verloren, es sei denn, du hast davon eine Bandaufnahme, aber sonst ist improvisierte Musik in der Form nicht mehr nachvollziehbar. Ist nicht das Risiko überhaupt ein Teil des Musizierens? Wie gut die Ohren sind, das hängt von der jeweiligen Besetzung ab. Man darf nicht vergessen, daß bei uns Musikern die Improvisation schon seit über 20 Jahren wieder hochak-

tuell ist, in Peter Brötzmann, Albert Mangelsdorff und ein paar anderen Musikern ihre Hauptvertreter hat. Seit 25, vielleicht auch 30 Jahren geht es wieder verstärkt um die Improvisation, aber diese Zeitspanne ist gemessen an der Geschichte der Musik in Europa nur eine Winzigkeit. Ich möchte nicht den Eindruck erwecken, daß ich die Leute glauben mache, es hätte in den letzten 30 Jahren in Deutschland keine Improvisation gegeben, natürlich war sie da. Meine Interessen an der Musik Europas gehen mindestens bis zu Bach zurück. Er war wahrscheinlich einer der größten Improvisatoren aller Zeiten in Europa. Und wenn man sich das vergegenwärtigt, dann muß man kein weiteres Wort mehr über die Berechtigung der Improvisation in der europäischen Musik verlieren."

„Es war bestimmt für Sie in all den Jahren nicht leicht, mit Ihrer kompromißlosen Konzeption zu überleben. Sie wollen ja wohl keine time-Musik mehr spielen, wie früher als Hausdrummer im Ronnie Scott Club. Wahrscheinlich reizen Sie auch nicht solche Fusion Gruppen wie Working Week, die zwar schnell große Erfolge haben, die dann aber rasch das Interesse des Publikums wieder verlieren."

„Ich weiß nicht, ob Gruppen wie Working Week schnell den großen Erfolg bringen. Ich zweifle daran, ich weiß nur, daß sie

das im Sinn haben. Larry Stabbins ist ja nicht nur im Celebration Orchestra, er ist auch Mitglied von Working Week, ist also der richtige Mann, um über diesen Sachverhalt zu sprechen. Im Verhältnis zu den vielen Musikern, die versuchen, schnell zu Erfolg zu kommen, sind es nur ganz wenige, die es wirklich schaffen, populär zu werden. Viele kommen eine kurze Zeitspanne finanziell ganz gut klar, doch dann kommt der totale Mißerfolg. Selbst wenn ich diesen Erfolg schaffen würde, er ist für mich nicht erstrebenswert. Das damit verbundene Geld würde mich total irritieren, ich kenne mich mit den Börsenkursen nicht aus, ich weiß nicht, wie ich das Geld gewinnbringend anlegen würde.

Ich möchte mit den ganzen finanziellen Überlegungen nichts zu tun haben, viel lieber denke ich über mein Schlagzeugspiel nach. Nur die enormen Höhenflüge von Gruppen wie den Beatles oder Rolling Stones sind finanziell wirklich interessant. Wenn du in einer Popgruppe bist, die nur 5 Jahre ganz passabel verdient, und dann ausgespielt hat, dann bringt das nichts. Wenn ich zusammenrechne, was ich seit Beginn meiner Musikerlaufbahn mit 21 Jahren bis heute - jetzt bin ich 47 - mit dem Musikkochen verdient habe, dann ist es wahrscheinlich der gleiche Betrag, den eine Popgruppe, die nach ein paar Jahren aus dem Rennen ist, verdient hat. Du hast

also die Wahl zwischen ein paar fetten Jahren oder zwischen 25 Jahren und noch länger, in denen du etwas Kreatives schaffen kannst, auf dem weiter aufzubauen lohnt. Mir fiel in dieser Beziehung die Wahl nie schwer."

„War Ihnen dieser Sachverhalt schon vor 20 Jahren klar?"

„Es ist für einen Musiker nicht allzu schwer, diese Tatsachen zu erkennen. Du kannst als passabler Musiker immer ganz gut verdienen, wenn du in den Nightclubs spielst, aber dabei bist du von so vielen Faktoren abhängig, von denen ich nicht abhängig sein möchte. Du läufst Gefahr zu einem Sklaven zu werden. Es gibt immer wieder Situationen, wie etwa die, daß ein Betrunkener in den Club kommt und zu dir sagt: ‚Spiel Ramona für mich!‘ Dann mußt du es tun. Das ist ein Preis für einen Job, der mir zu teuer ist und den ich schon lange genug bezahlt habe. Ich habe diese Nightclub Engagements gehabt und ich weiß nur zu genau, was da alles geschehen kann. Zu solch einem Zwischenfall kam es sogar in einer Band mit Derek Bailey, in der mir die Arbeit sonst sehr viel Spaß machte.

Und sowas passiert immer wieder, ob du es willst oder nicht. Du mußt gewöhnlich an sechs Abenden pro Woche in der selben Atmosphäre, unter den selben Zwängen arbeiten. Das musikalische Endresultat war für mich auch nicht befriedigend."

„Sie spielten 5 Jahre lang als Hausdrum-

mer im Ronnie Scott Club mit den Großen des Jazz recht konventionellen Jazz. Half Ihnen auch diese Erfahrung, sich von den musikalischen Grenzen zu befreien und in die improvisierte Musik hineinzuwachsen?"

„Ich sehe das anders. Ich bin in der Situation, in der ich das sogenannte ‚time playing‘ ganz gut machen kann. Freilich könnte ich es noch verbessern, aber mit dem Erreichten auf diesem Sektor bin ich einigermaßen zufrieden. Das Spielen in Ronnie Scott's Club war für mich zunächst einmal überhaupt eine Chance, arbeiten zu können, als ich nach London kam. Ich wußte, daß es dabei ums ‚time playing‘ ging, aber es reizte mich doch, zumal ich mit einigen der wichtigsten Musiker des Jazz zusammenarbeiten konnte. Und ich lernte so einiges daraus. Was ich zudem noch erfuhr, hat mehr mit der Philosophie des Improvisierens zu tun. Das, was mich an der Musik am meisten interessiert, ist nicht das, was du als Endprodukt hörst, es ist für mich weitaus interessanter zu erleben, wie du dahin kommst, um was es dabei geht und in welche Richtung es führt. Es erhebt sich dabei die Frage: Kannst du selbst etwas beitragen, ist genügend Raum für dich, um etwas zu geben oder ist schon alles getan? Ich meine, daß zumeist für jeden Raum gelassen wird, in dem er etwas zur Musik beisteuern kann. Und somit verbrachte ich meine Zeit damit, in diesem Freiraum etwas zu

geben. Heute bin ich freilich ganz an jener Musik engagiert, die die europäische Sprache ist, und dabei arbeite ich auch im Bewußtsein der Errungenschaften der klassischen Musik, ausgehend vom diatonischen System, über das Zwölftonsystem, das elektronische und philosophische Ende, an dem ich jemanden wie John Cage sehe. All das gibt mir ein ganz gutes Verankertsein im Improvisieren europäischer Musik. Oberflächlich betrachtet sieht es aus wie zwei Lager in der Musik, aber ich sehe es nicht so, denn ich bin in beiden zu Hause und die philosophischen Werte sind die selben. Du mußt die Tradition kennen, um zu wissen, was du tust, um es gut tun zu können, und dabei besteht die Hoffnung, daß du etwas Eigenes tun kannst, nicht nur etwas nimmst, sondern auch etwas hinzufügst. Viele Leute haben zu mir gesagt: ‚Warum schlägst du dich mit all diesem Zeug herum, gehst die Risiken der frei improvisierten Musik ein; warum spielst du nicht einfach time, es ist toll, wenn du das machst?‘ Doch solche Äußerungen kommen nur von time Spielern, diejenigen, die selbst improvisierte Musik machen, stellen es auch bei anderen nicht in Frage. Das sagt einiges aus. Wenn du in meiner Position bist und sie von beiden Seiten aus betrachten kannst, dann bist du privilegiert, daß du all die Informationen besitzt, die ein Großteil der anderen Leute nicht hat."

Gudrun Endress

Adorno und der Jazz

Der folgende Beitrag ist ein Auszug aus einer Semesterarbeit, die während des Wintersemesters 1985/86 am Musikwissenschaftlichen Institut in Hamburg zum Thema „Theodor Adorno: Das Problem des Neuen und des Fortschritts in der Musik“ geschrieben wurde.

Viel an legitimer Kritik an Adorno ist angebracht worden, in der jedoch häufig sein Vorverständnis und Ansatz nur peripher angesprochen wurde. Voraussetzung für sein Verdikt über den Jazz, und nicht nur über den, ist ein Gedankenkonstrukt, das im Adornoschen Sinne so „schlüssig“ ist, daß selbst neueste Entwicklungen im Jazz, die er nicht mehr miterleben durfte, kein unlösbares dialektisches Rätsel für ihn darstellen würden, nach dem Motto: „It don't mean a thing, if it ain't got that swing.“ Mit einiger Spekulation ließe sich behaupten, daß Adorno auch noch 1986 zu kontern wüßte. Wie und mit welchem dazu notwendigen starren Festhalten an früher einmal aufgebauten Gedankenkonstrukten - das soll eine imaginäre Diskussion zwischen Adorno und einem Jazzkritiker aufzeigen. Sie gewinnt zudem an Reiz, als eine mehr oder weniger ernstzunehmende Kritik am Jazz nicht mehr existiert. Wenn sich Adorno bei Antworten einige Male in der Argumentationsweise wiederholt, so bitte ich dies zu entschuldigen, denn es liegt „in der Natur der Sache“ selbst begründet...

Disput zwischen Hektor Rottweiler und einem Kenner und Liebhaber des De- tektivromans⁵⁵⁾

Kritiker: Herr Rottweiler, Sie sprechen bereits 1933 vom „Ende des Jazz“. Können Sie angesichts der gegenwärtigen Popularität und Aktivität des Jazz diese Aussage weiterhin aufrecht erhalten?

Rottweiler: Durchaus. Denn Sie mißverstehen mich gründlich, wenn Sie annehmen, der Begriff des Endes würde sich auf Aktivität u. ä. beziehen. Dies wäre ja geradezu aberwitzig, denn die Kulturindustrie ist eine ohne Ende; ihr Interesse an der Aufrechterhaltung der Jazzexistenz wird solange bestehen, solange diese Gesellschaftsform existiert.

K: Aber es hat sich gerade in den 60ern und Anfang der 70er gezeigt, daß viele Musiker versuchten, sich jenem Einfluß in innermusikalischer und außermusikalischer Hinsicht zu entziehen, konsequenter, als es bis dato der Fall gewesen war.

R: Na und? Oder wie Sie als Jazzfan sagen: so what?

K: Material und Ästhetik des Free Jazz widersetzen sich von vornherein jeglicher Form von kulturindustrieller Verwertung und Ausbeutung.

R: Kunst definiert sich durch mehr als nur durch vermeintliche Unverkäuflichkeit.

K: Bei intensiver Auseinandersetzung mit dem Free Jazz hätte sich Ihnen die Er-

kenntnis aufgedrängt, daß hinsichtlich Harmonik, Melodik, Rhythmik, fast aller musikalischen Parameter nicht nur gegen die „Starrheit“ aufbegehrt, sondern sie vollkommen aufgelöst wird.

R: Formbewußtsein wird ebenso niedergeblasen.

K: Ich befürchte, wir werden immer aneinander vorbeireden.

R: Das sehe ich ebenso. Aber um Sie nicht allzu sehr zu frustrieren, lassen Sie uns zu konkreten Details zurückkommen. Wie Sie wissen, stehen im frühen Jazz amerikanischer Prägung noch Relikte einer simplen, konventionellen Thematik einer Improvisation gegenüber, die den thematischen Bezugsrahmen völlig sprengt...

K: Eben! Ich bin gespannt, was Sie daraus folgern!

R: Sie wüßten es, hätten Sie meine musikalischen Schriften genau studiert. Gerade in jenem Mißverhältnis drückt sich die jazzspezifische Belanglosigkeit aus, das Zusammenhanglose, die tragische Auflösung des Formprinzips. Die komplette „Emanzipierung“ der Improvisation vom Thema bedeutet zwar eine radikale Abkehr von der Variation, bewegt sich aber in der gleichen Sphäre der Beliebigkeit. Ihre Relation zueinander ist nicht mal eine negative, sie ist gar keine. In beiden Fällen bleibt formaler Entwicklungsgedanke auf der zeitlosen Strecke. Ich kann Sie sogar an Ihren Kollegen Ekkehard Jost verweisen, der gerade als Free Jazz-Experte selbiges vermißt; nur daß er anstelle von Form den Prozeßbegriff benutzt. Das ändert aber an der Sache selbst nichts.

K: Hat nicht der Skandal, den der freie Jazz auslöste, Sie positiv berührt?

R: Unter Skandal verstehe ich etwas anderes. Nein, der Free Jazz, übrigens ein absurdes Etikett, ist die historisch zeitlose Fortsetzung der Interferenz mit anderen Mitteln.

K: Nein, er ist die Realisation musikalischen Freiheitsanspruches.

R: Nicht frei w o v o n , frei w o f ü r ist die entscheidende Frage. Die Annahme einer Freiheit im Jazz der 60er Jahre ist erst recht eine ideologische, man wähnt sich befreit vom Muff der Kadenz und vermeidet sie nicht weniger zwanghaft. Man feiert die Gleichberechtigung aller Parameter und ersetzt die konventionelle Hierarchie durch Gleichschaltung.

K: Worin besteht für Sie Freiheit?

R: Lesen Sie meine Ausführungen über „Reaktion und Fortschritt“. Die Macht, in strenger Antwort die strenge Frage des

Werkes aufzuheben, ist die wahre Freiheit des Komponisten.

K: Ihr Kunstbegriff ist ein rein europäischer -

R: Welcher sonst?!

K: Glauben Sie, Ihr Kunstbegriff ist der einzig existierende?

R: Leider nicht. Ihr Freiheits- und Kunstbegriff ist das terminologische Espressivo der Jazzideologie. Beide scheinen in einem paradox reziproken Verhältnis zueinander zu stehen: je mehr Substanz dem Jazz abgesprochen wird, desto mehr Kunstsubstanz impfen Sie ihm ein. Ihre Ideologie zehrt immer noch vom Jazzverbot der Nazis. Wird etwas verboten, um so mehr repräsentiert es Freiheit. Insgeheim dürften viele Jazzanhänger (ein treffendes Wort übrigens) stolz gewesen sein, daß ihre Musik in die prominente Liste „entarteter“ Kunst mit aufgenommen wurde.

K: Ich glaube, wir kommen hier nicht weiter. Lassen Sie uns noch kurz auf den Bebop zu sprechen kommen.

R: Das hatte ich erwartet, auch der Bop ist ja für Sie eine kleine Revolution.

K: In Ihren Analysen sind Sie nie dezidiert auf die Musik z. B. Parkers und Gillespies eingegangen.

R: Warum sollte ich auch? Es ist sinnvoll, die allgemeinen Mechanismen des Phänomens Mode einmal gründlich darzustellen, nicht aber jede aktuelle Variante.

K: Bestreiten Sie die Innovationen der Bopmusiker?

R: Keineswegs. Innere Entwicklungstendenzen habe ich dem Jazz nie abgesprochen. Sie sind gerade von existentieller Bedeutung für die neue Präsentation des ewig gleichen; je mehr kleine Innovationen, desto leichter läßt sich das Image des Progressiven verkaufen; wie oft wird darauf hingewiesen, nicht ohne Stolz, wie schnell der Jazz sich in seiner jungen Geschichte entwickelt hätte. Die Kulturindustrie ist auf den Reiz des scheinbar Neuen angewiesen. Greifen wir nur einmal Improvisation und Harmonik des Bop heraus, Bereiche, in denen sich für Sie der musikalische Fortschritt niederschlägt. Zunächst bleibt zu konstatieren, daß die Akkordprogressionen gerade in ihrer Fülle kadenzielle Beziehungen nur noch multiplizieren. D. h. es bedeutet keinen Fortschritt, von den drei Harmonien des Blues auf meinestwegen 15 zu erweitern, indem man einfach zwischen die Grundakkorde mehrere II-V-I-Verbindungen einschiebt. Was ich im übrigen über die Substitutsakkorde denke, wissen Sie ja. Und daß die Bopper beim Schlußakkord notorisch den Tritonus intonieren und der Zuhörer von der eigenen Musikalität restlos überwältigt ist, wenn er ihn mitintonieren kann, ist nun wahrlich nicht Ausdruck harmonischer Freiheit, um so weniger, als er in bewährter stereotyper Manier schnell zum finalis generalis erhoben wurde. Der mechanische Chromatismus ist ein vergeblicher Versuch, die armselige harmonische Ba-

sis von drei Grundakkorden zu verschleiern. Was Kubik, Dauer und Rauhe wiederholt als „afrikanische Desorientierungstechnik“ verkaufen, ist nichts anderes als europäische Verschleierungstechnik. Aber interkontinentale Spekulation ist ja bekanntlich die Profession der Ethnologen.

K: Ist das Etablieren verstärkt polyrhythmischer Elemente ebenso ein ethnomusikologisches Hirngespinnst?

R: Nehmen wir doch lieber einen Stil, der tatsächlich mit eindeutiger Polyrhythmik arbeitet, der Free Funk der frühen 80er Jahre. Auch hier läßt sich beobachten, was den Jazz in seiner Gesamtheit betrifft: auf die vermeintlich fortschrittlichen Elemente läßt sich ohne weiteres verzichten, sie drängen sich der Wahrnehmung nicht auf. Auch bei Ronald Shannon Jackson wird der Angestellte nur den dumpfen, starren Funk-beat rezipieren, das „Free“ können Sie also getrost vergessen. Im übrigen haben auch solche Schlagzeuger die bittere Zeit durchgemacht, in der sie täglich zuhause Militärrhythmen auf der snare sich eindrillten. Verstehen Sie, Variation ist nicht nur die Form des Jazz, sondern sie ist im gleichen Maße das, was andere als Stilgeschichte auffassen.

K: Sie behaupten, daß das Bigband-Arrangement im kommerziellen Jazz vielleicht noch eine jazzige Phrasierung beinhaltet, ansonsten aber die Banalität des als Basis dienenden Schlagers kaum verbergen könne. Zweifelsohne richtig; doch dies läßt sich auf Parkersche Verarbeitungen von Tin-Pan-Alley-Schlagern längst nicht mehr übertragen.

R: Vielleicht auf den ersten Blick nicht.

K: Jetzt kommt bestimmt ein „aber“ ...

R: Ganz recht. Mag der Schlager mit seiner banalen Melodie als solcher nicht ad hoc identifizierbar sein, so doch hinsichtlich der Harmonik, erkennt man erst einmal die eingeschobenen Akkordprogressionen als überflüssigen Schnickschnack.

K: Das setzt doch wieder Ihren Hörexperthen voraus!

R: Ich war davon ausgegangen, wir würden uns mit analytischem Niveau über Jazz unterhalten; würden wir uns dem Hörbewußtsein der Fans anpassen, könnten wir gleich aufhören zu diskutieren.

K: Daran hatte ich allen Ernstes auch schon gedacht...

R: Bei den Bebop-Themen stellt sich ein weiteres Problem: Sie dürften wissen, daß Parkers eigene Themen häufig Resultat von Improvisationen waren. D. h. der als fortschrittlich gepriesene Bebop repräsentiert nicht minder die stereotype Variationsform als es der kommerzielle Jazz tut. Schon nach dem ersten Höreindruck läßt sich erkennen, daß Thema und Improvisation beliebig vertauschbar sind. Sie können auch Parkers 3. Chorus als Thema voranstellen.

K: Sie schrieben 1933: „Hätte man aus

der Synkope und den rhythmisch-improvisatorischen Impulsen Folgerungen ziehen wollen, dann wäre die alte Symmetrie, damit also auch die Struktur der tonalen Harmonik zerbrochen, wie es in den Jazzexperimenten Strawinskys tatsächlich der Fall ist; dann aber hätte der Jazz seine Konsumfähigkeit verloren und sich in Kunstmusik verwandelt⁵⁶¹.“ Ist nicht genau das geschehen?

R: 1. Wenn es so gewesen wäre, müßten Sie eingestehen, daß die eigentliche Kunstmusik jene Konsequenzen bereits vollzogen hatte, als man vom Jazz noch nicht zu träumen wagte.

2. Es ist nicht so gewesen. Formale Starre und ihre Auflösung durch Eliminierung der Form haben eines gemeinsam: Zerstörung formalen Bewußtseins.

K: Ihre Überschätzung des Formaspekts geht einher mit der Unterschätzung der Improvisationsbedeutung. Nur auf diese Weise versuchen Sie Ihr Verdikt künstlich aufrecht zu erhalten.

R: Ihre Aussage bestätigt geradezu tragisch, wie der Jazz auch Ihr formales Bewußtsein eliminiert hat, scheinen doch für Sie Form und Improvisation per naturam zwei verschiedene Paar Schuhe zu sein.

K: Kann ich Ihre Analyse hinsichtlich der Swing-Ära noch nachvollziehen, so trägt sie als Einheitsrezept für den gesamten Jazz Züge der Verblissenheit, ohne Relevanz für heutige Forschung.

R: Sie irren sich, Herr Kritiker! Meine Erkenntnisse lassen sich sogar auf den Bereich des - wie Sie ihn nennen - „zeitgenössischen“ Jazz anwenden. Ich darf einen Ihrer Kollegen zitieren:

„Schon 1944 wiesen Adorno und Horkheimer in ihrer ‚Dialektik der Aufklärung‘ auf diese Tendenz einer durchgreifenden Funktionalisierung und Formalisierung von sozialen Entitäten der Erfahrungswelt auch im Bereich der Kulturerzeugung hin ... Dieser Transformationsprozeß auf die einzelnen Kulturbereiche hat sich in der Kunst und auch in der Musik bereits vollzogen. Die Neue Musik und ebenfalls die formalistische Richtung des Free Jazz der 70er Jahre bilden nicht mehr die realen Widersprüche gesellschaftlicher Erfahrungswirklichkeit ab ...

Auch im Neuen Jazz hat sich das .. . Extensionaldenken formallogisch organisierter Wissenschaftlichkeit im Umgang mit dem Klangmaterial des Free Jazz und den harmonischen und melodischen Gestaltungsmitteln der Jazzgeschichte ansatzweise durchgesetzt. Hauptvertreter sind Anthony Braxton, George Lewis, Douglas Ewart, Roscoe Mitchell u. a.⁵⁷⁾ ...“

Alles, wenn Sie mir erlauben hinzuzufügen, Neger, oder wie Sie sie nennen, Schwarze. Das Verzichten auf Struktur und formalistische Spielereien gehen Hand in Hand. Übrigens handelt es sich beim Herrn Adorno um meine Person.

K: Angesprochen ist allerdings eine Stilistik, deren Material und Ästhetik sich eher

an der Neuen Musik orientiert als am Jazz.

R: Ihre Argumentation ist eine der Schwäche: wann immer meine musiksoziologischen Analysen auch von Ihnen akzeptiert werden, fügen Sie eiligst hinzu, daß es sich im konkreten Fall nicht um „wahren“ Jazz handeln würde.

K: Mir scheint es sinnlos, weiter fortzufahren.

R: Warten Sie. Ich wollte noch kurz etwas zur scheinbar demokratisch-kollektiven Arbeitsweise des Free Jazz sagen ...

K: Nein, nein, nein, bitte nicht!!

Ihr Blick - bzw. Hörwinkel ist immer noch ein selektiver, eingegrenzt durch Scheuklappen. Ich würde Sie drum gerne heute abend zu einem Jazzkonzert einladen, es spielt das Art Ensemble of Chicago; Hören und Sehen ist manchmal ergiebiger als kulturkritische Spekulationen.

R: Wissen Sie, das Gerede von der Wichtigkeit des Live-Hörens und -Sehens, vom Jazz als einer primär „optischen“ Musik ist ebenfalls ideologisch. Hinzunahme der Augen - es sei denn zum Partiturlernen - bedeutet eine Reduzierung des Hörvermögens (zitiert nach Berendt - und gerade der spricht von „optischer“ Musik!). Die Empfehlung, Jazz zu sehen, soll gerade von der Dürftigkeit des Hörbaren ablenken. Nein, vielen Dank für Ihre Einladung. Aber wir könnten uns vielleicht noch einmal in 20 Jahren zusammensetzen, ja?

K: Nein danke.

R: Warum nicht?

K: Weil Sie die personifizierte Starrheit repräsentieren, und ich nicht länger die Rolle des vergeblich Ausbrechenden spielen will. Verkennt man dies, begibt man sich in eine überflüssige Rechtfertigungsposition. Ich hätte mir die ganzen Fragen sparen können ...

R: Mit letzterem dürften Sie durchaus recht haben.

K: Im Grunde liegt es ja auf der Hand: Jazz ist urbane Musik, mithin kann sie gar nicht auf Wiesengrund gedeihen ...

Fußnoten

⁵⁶⁾ Die Stereotypik des Jazz erinnert Adorno an die des Detektivromans; siehe dazu: Ober Jazz, S. 77

⁵⁷⁾ Adorno: Abschied vom Jazz, S. 798

⁵⁷⁾ Adorno angewendet von Kemper, Peter: Zur Funktion des Mythos im Jazz der 70er Jahre, S. 50f

Literatur

ders.: Abschied vom Jazz, in: Gesammelte Schriften Band 18, Musikalische Schriften V, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1984, S. 795-799 (1933)
ders.: Ober Jazz (Moments musicaux), in: Gesammelte Schriften, Band 17, Musikalische Schriften IV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1982, S. 74-100 (1936)
Kemper, Peter: Zur Funktion des Mythos im Jazz der 70er Jahre, in: Jazzforschung 13, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 1981, S. 45-78



Foto: Karlheinz Bechholz

James „Blood“ Ulmer: Ich spiele nur Gitarre...

Im März reiste James „Blood“ Ulmer mit der Gruppe Phalanx durch Europa. Der Tenorsaxophonist George Adams sowie Amin Ali, E-Bass, und Calvin Weston, Schlagzeug, gehörten dazu. Ulmer, der bereits drei Platten auf CBS vorlegte, ist jetzt bei Manhattan Records unter Vertrag und wird bei diesem Unterlabel von Blue Note demnächst ein Album produzieren. Detlev Reinert stellte einige Fragen an den Gitarristen.

„Sie haben in Rhythm & Blues Bands gespielt bevor sie nach New York gingen?“

„Rhythm & Blues Bands? Bevor ich nach New York kam, habe ich in Detroit gelebt. Und jetzt soll ich über Rhythm & Blues-Bands erzählen? Das ist zwanzig Jahre

her. Fragen Sie mich nicht was vor zwanzig Jahren war. Da fühle ich mich, als würde ich in etwas Magisches hineinrutschen. Zwanzig Jahre? Ich weiß nicht. Da war ich noch ein Junge.“

„Als Sie 1971 nach New York kamen, haben Sie in der Gruppe des Schlagzeugers Rashied Ali gearbeitet. Gibt es davon Aufnahmen?“

„Es gibt einige Platten mit dem Rashied Ali Quintett auf Survivor-Records!“

„Mit Ornette Coleman, der nächsten musikalischen Station, haben Sie keine Aufnahmen gemacht. Wie lange waren Sie bei ihm?“

„Ab 1972 zwei Jahre.“

„Ornette Coleman kann man als den mu-

sikalischen Vater der Musik bezeichnen, die Sie, Jamaaladeen Tacuma oder Shannon Jackson spielen. Was haben Sie bei Ornette gelernt?“

„Fragen Sie mich nicht so etwas. Ich weiß nicht, was ich von ihm gelernt habe. Ich habe alles von Gott gelernt. Alles kommt von dem Schöpfer, alles. Aber was mich bei Ornette besonders interessiert hat, ist seine Idee der harmolodischen Musik. Die habe ich einige Zeit bei ihm studiert. Er hat seine eigenen Ansichten über das ‚Musik-System‘, das er die ganze Zeit schon praktiziert. Dafür hat er viele Leute interessiert. Ich habe zwei Jahre mit ihm gespielt. In dieser Zeit ging alles, was ich gehört habe, über die ‚Harmolodik‘ Colemans. Aber was mich betrifft, ich spiele nur Gitarre. Das ist alles. Ornette sagte mir, ich sei der geborene harmolodische Gitarrist. Das wäre alles, was ich zu wissen brauchte. Das bedeutete, daß ich nichts weiter zu tun hatte, als nur ich selbst zu sein.“

„Was bedeutet es Ihnen, wenn Sie einen Song komponieren? Wie erarbeiten Sie ihre Stücke?“

„Wenn ich es erzählen würde, dann wüßte ich selbst, wie ich es immer machen müßte. Ich denke, daß man einen Song nicht immer auf die gleiche Art und Weise komponiert. Schon der nächste Song kann völlig anders komponiert sein. Deshalb bin ich jetzt etwas konfus geworden. Ich weiß es einfach nicht. Mein eigenes Konzept ist nicht so festgelegt. Ich möchte nicht verantwortlich sein für ein bestimmtes musikalisches Konzept. Musik gab es schon bevor ich geboren wurde und wird es immer geben. Ich möchte meine Musik nicht verstehen, nicht wissen, wie sie gemacht wird. Diese Verantwortung möchte ich nicht.“

„Mir ist aufgefallen, daß die Stimmung ihrer Gitarre anders ist als die der meisten Gitarristen. Stimmen Sie ihre Gitarre auf bestimmte Akkorde?“

„Nein, nicht auf Akkorde. Dies brächte einen schmalen Sound. Sondern Unisono, also mit mehreren gleichen Tönen. Es gibt auch eine akkordische Stimmung, die sehr alt ist.“

„Ist dies eine Blues-Stimmung?“

„Ja.“

„Ein amerikanischer Kritiker hat einmal gesagt, Omettes Musik sei nichts als der Blues.“

„Wenn irgendjemand in der Welt ‚harmolodische‘ Musik spielt, dann Coleman! Aber ich weiß wirklich nicht, was das mit Blues zu tun hat.“

„In Ihrer Musik ist aber auch ein starkes Blues-Feeling zu spüren.“

„Glauben Sie vielleicht, es sei gut den Blues zu haben? Ich will ihn loswerden! Darum geht es doch! Aber es ist schwer. Es ist so, als ob man die Süße aus einem Kuchen herausbringen will. Wahrscheinlich werde ich nie Erfolg damit haben, den Blues herauszukriegen. Wenn Sie wissen,

was ich meine, wir also über den gleichen Blues reden."

„Sie sind oft mit Jimi Hendrix verglichen worden. Halten Sie diesen Vergleich für gerechtfertigt?"

„Ich weiß nicht auf welche Art und Weise man da Vergleiche anstellen könnte. Alle Gitarristen sind vergleichbar, weil sie etwas gemeinsames haben: ihr Instrument. Wenn sie darauf spielen, entwickeln sie einen ähnlichen Sound. Man muß wissen, wie man seinen Sound erreicht. Aber ich weiß nicht, in welcher Beziehung ich zu Hendrix stehen soll. Darüber habe ich nie nachgedacht."

„Dieser Vergleich rührt wohl daher, daß Sie und Hendrix die originalsten Gitarristen der Szene sind. Stilistische Ähnlichkeiten sind wohl nicht gemeint."

„Das ist gut. Darauf bin ich noch nie gekommen."

„Einer ihrer größten Erfolge ist der Song Jazz is the teacher, Funk is the preacher', zusammen mit 'Are you glad to be in America' war es vor Jahren in Szene-Discos in West-Deutschland und Berlin zu hören."

„Das habe ich nicht gewußt. Ich habe meine Musik noch nie in Discos oder sonstwo gehört. Auch im Radio nicht. Doch, einmal glaube ich, haben sie mal was im Radio gebracht. Aber wenn ich mal im Radio gespielt werde, ziehe ich mich sofort zurück."

„Sicher hängt diese Sachlage damit zusammen, daß Ihre Musik weder zur Jazz- noch zur Rock-Szene gehört, sondern mittendrin, zwischen allen Stühlen angesiedelt ist."

„Das ist eine sichere, aber auch unsichere Position. Sie ist irgendwie 'neutral'. Ich mag aber nicht neutral sein. 'Underground' ist eine Art Neutralität. Dies gibt viel Raum, man spricht über dich..."

„Werden Sie Ihre Musik verändern?"

„Nein. Ich werde mit einer anderen Band zusammenarbeiten. Ich hatte eine Band mit Bass und Schlagzeug, eine Band mit Violine und werde nun eine mit einem Keyboarder formieren."

„Als Sie vor einigen Jahren eine Band ohne einen Bassisten zusammenstellten, war dies eine große Überraschung. Der Bass hat bei Ihnen sonst eine wichtige Rolle gespielt."

„Es war etwas anderes, aber es hat funktioniert - für eine Weile jedenfalls. Ich kann nicht immer das Gleiche spielen."

„Hat sich Ihre Musik in den letzten fünf Jahren verändert?"

„Ich arbeite mit einer andern Band! Jede Musik ändert sich mit den Instrumenten!"

„Sie improvisieren zur Zeit nicht mehr so viel auf der Gitarre."

„Das liegt daran, daß ich mit einem Saxophonisten zusammenarbeite."

„Aber zusammen mit David Murray haben Sie doch auch längere Soli gespielt?"

„Ja, aber damals war ich der leader. Ich legte fest, wann improvisiert wird. Ich

möchte heute hören, was ich spiele. Wenn ich nicht höre, was ich spiele, konzentriere ich mich auf Modulationen, die ich vom harmolodischen System gelernt habe oder spiele Rhythmus-Gitarre. Beides macht mir großen Spaß - genauso wie es mir Spaß macht, lange Soli zu spielen."

„Hat das auch damit etwas zu tun, daß die Kompositionen heute bei Ihnen eine wichtigere Rolle spielen als etwa vor fünf Jahren?"

„Das ist gut. Das ist sehr gut. Das hoffe ich sehr."

„Fühlen Sie sich heute mehr als Komponist?"

„Ich habe mich immer über das Komponieren der Musik angenähert. Es ist der freiere Weg einer Performance."

„Sie singen mittlerweile auch öfter."

„Ich singe drei Songs pro Set, gekoppelt mit sieben Instrumental-Songs. Mit einem Saxophonisten in der Gruppe dauern die

Songs länger, so daß der Eindruck entstehen kann, ich würde mehr singen. Aber ich singe nur drei Songs. Normalerweise habe ich zwei gesungen, mit einem habe ich angefangen."

„Sind Ihnen die Texte wichtig?"

„Zunächst nicht. Nur wenn ich eine Platte aufnehmen muß ich wissen, was ich singen werde. Dann muß ich den Text kennen. Wenn ich live spiele, sind die Texte zu meist improvisiert, also das, was man ad lib nennt."

„Arbeiten Sie in Amerika noch auf der Punk und New Wave Scene? Wo haben Sie Auftrittsmöglichkeiten?"

„Viele Clubs haben mittlerweile dichtgemacht. In Chicago, Boston und New York gibt es noch einige. In diesen Clubs spielen wir noch. Und in Kalifornien gibt es noch einige. Wir haben in Amerika mehr Platten verkauft als in Europa, deshalb sind für uns die Aussichten in Amerika besser."



Reiste als Mitglied von Phalanx mit James „Blood“ Ulmer durch Europa: George Adams

Foto: Paul Gerhard Deker

Authentischer Exponent des Jump-Style

Jimmy Tyler

Vielleicht erinnern Sie sich noch an den Auftritt von Lionel Hampton mit seiner All Star Big Band am Jazzfestival 1979 in Berlin, den man zu mitternächtlicher Stunde auch am Fernsehschirm mitverfolgen konnte? In der Sax-Section, plazierte zwischen Budd Johnson und Paul Jeffreys, saß ein hellhäutiger, schlacksiger Altsaxophonist, der mit zwei Solonummern die Aufmerksamkeit auf sich zog: Jimmy Tyler. Leider blieb diese Tournee - sie führte auch nach Jugoslawien, Italien, Frankreich, Belgien, Holland, England und in die Schweiz - die bisher einzige Erfahrung Jimmy Tylers mit dem europäischen Kontinent. Und dies genügte nicht, um sich nachhaltig im Bewußtsein der hiesigen Jazzfreunde einzuprägen. Dies soll sich bald ändern. Im Frühjahr beabsichtigt Jimmy Tyler wieder in Europa aufzutreten, als Mitglied des Quartetts von Wild Bill Davis (mit Dickie Thompson, Gitarre, und Clyde Lucas, Schlagzeug).

Wer ist dieser Jimmy Tyler wirklich? In der Rückblende gesehen, kann man ihn der harten Schule des „Jump“ zuordnen. („Jump“ ist eine Art Bindeglied zwischen dem „Swingstyle“ der vierziger Jahre und dem nachfolgenden „Rhythm and Blues“ und wurde dominiert durch Saxophonisten.) Tonangebende Exponenten bei dieser Musikform waren die Altsaxophonisten Earl Bostic, Tab Smith, Burnie Peacock und, allen voran, Louis Jordan. Bei den Tenorsaxophonisten, fast allesamt von Illinois Jacquet beeinflusst, galten u. a. Sam „The Man“ Taylor, Jimmy „Night Train“ Forrest, Red Prysock als die Stars der Szene. Jimmy Tyler spielte sowohl Alt- wie Tenorsaxophon, er saß somit buchstäblich mitten im Nest!

Während die genannten Musiker durch Plattenaufnahmen auch in europäischen Jazzkreisen hinreichend bekannt wurden, blieb Jimmy Tylers Popularität vorwiegend auf die USA beschränkt. Dort allerdings genoß er einen ausgezeichneten Ruf als Unterhalter, insbesondere in Ferien- und Vergnügungszentren wie Atlantic City, Miami, Las Vegas, Havanna, Cuba, wo er übrigens auch im damals berühmt-berühmten „Tropicana“ auftrat. In Musikkreisen schätzte man Jimmy Tyler sowohl als Instrumentalisten wie als Bandleader. Zahlreiche prominente Solisten spielten zeitweise mit ihm: Thad Jones, Clifford Brown, Joe Gordon, Idrees Suliman, Cat Anderson, Bennie Harris, Claude Jones, Gigi Gryce, Benny Golson, Jaki Byard, Aly Morgan, James Crawford sind einige davon.

James J. Tyler, mit den zwei Beinamen „Bottom's Up“ und etwas später „Superman“, wurde am 15. Dezember 1918 (im Zeichen des Schützen, wie Jimmy bedeu-



Foto: Otto Flückiger

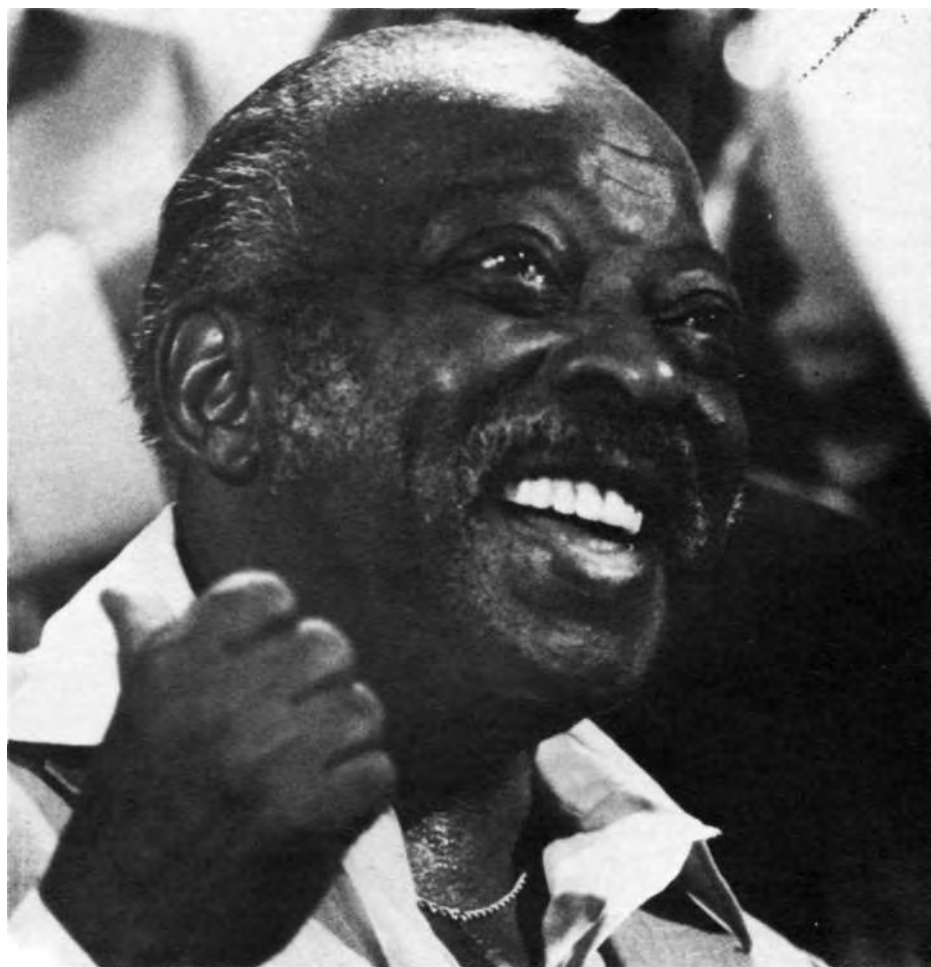
tungsvoll festhält!) in Kitlei, North Carolina, geboren. Er entstammt einer musikalischen Familie. Sein Bruder Bob ist Musikprofessor an der Burlington Highschool. Curlean Tyler, Frandell Tyler und viele weitere Familienmitglieder spiel(t)en Instrumente oder sangen, und alle wirkten mit in der Tylerschen Familienband.

Jimmy Tyler begann im Alter von neun Jahren Flöte zu spielen, wechselte dann

über zur Klarinette und im Alter von 16 Jahren zum Altsaxophon. Viel später kam das Tenorsaxophon hinzu, welches er als gleichwertiges Instrument einsetzt. Der eher seltsame Beiname „Bottom's Up“ wurde ihm zuerkannt, weil er auf dem Tenorsaxophon die bekannte Illinois-Jacquet-Nummer mit dem gleichen Namen popularisierte!

Jimmy Tylers professionelle Laufbahn begann in den Orchestern von Christopher Columbus und Dougie Moore (1938-40). Im Frühjahr 1940 wurde er zur Armee eingezogen und verbrachte seine Dienstzeit als Mitglied der 227th Army Band in Forth Devins, Mass. Diese Band war - laut Jimmy Tyler - sehr gut trainiert, in ihr spielten auch Leute wie Irving Ashby, John Collins, Carl Warwick, Danny Turner u. a. In der Urlaubszeit spielte er auch bei Tasker Crosson's Orchestra mit, einer lokalen Band aus der Region um Boston.

Nach der Entlassung aus der Armee trat er zusammen mit Paul Gonsalves der Band von Sabby Lewis bei, die im „Savoy“ in Boston eben von sich reden machte. Sabby Lewis' Small Big Band, bestehend aus zehn Mann und einer Sängerin, konnten jeder damaligen Big Band bezüglich Musikalität, Präzision und Swing (am Baß thronte Al Morgan!) die Stirn bieten. Eine Reihe ausgezeichnete Schallplattenaufnahmen, die z. T. wieder auf LP greifbar sind, belegen dies (s. Anhang). Im



Ehemaliger Boss von Jimmy Tyler: Count Basie

Foto: Georges Braunschweig

November 1948 bekam Jimmy Tyler den Auftrag, eine eigene Band für das „Savoy“ in Boston zusammenzustellen. Ein weiteres Engagement folgte im „Paradise“ in Boston, dann mußte er diese eben aufgebaute Band wieder auflösen, was ihm allerdings nicht sonderlich schwerfiel, lockte doch der Einstieg ins Orchester von Count Basie! Bei Basie nahm er Paul Gonsalves' Platz ein, der seinerseits zur reorganisierten Big Band von Dizzy Gillespie hinüberwechselte. In diese Zeit entfallen Schallplattenaufnahmen mit Count Basie für Victor. Dabei können wir Jimmy Tyler mit einem Tenorsax-Solo im Titel „Normannia“ hören (s. Anhang).

Um jene Zeit bekam die Count Basie Big Band zunehmend Schwierigkeiten, gute Engagements zu finden. Der Count reduzierte in der Folge sein Orchester zu einem All Star Septet. Jimmy Tyler setzte sich frühzeitig ab; ihm wurde inzwischen die Leitung des ehemaligen Orchesters von Sabby Lewis angeboten. Er übernahm den Auftrag, ersetzte den ehemaligen Leader durch Jaki Byard und den bisherigen Drummer durch den ex-Luncheon-Mann Jimmy Crawford. Nach ermutigenden Auftritten im „Savoy“ und „Hi-Hat“ in Boston wagte sich die inzwischen auf normale Big-Band-Größe angewachsene Formation auch in die Höhle des Löwen, ins „Savoy“ und ins „Apollo Theater“ in New York City!

Wie bereits angedeutet, die Zeit um 1950 war ganz allgemein schlecht fürs Big-Band-Business. Jimmy Tyler, mit stetem Sinn für das Machbare, reduzierte seine Band auf zehn (bis acht) Mann und begann nun jene Plätze zu bearbeiten, wo das Geld locker im Beutel saß: in den Ferien-, Kur-, Bade- und Vergnügungsorten. Dadurch konnte er sich und seinen Musikern ein angenehmes Leben leisten; allerdings plazierte er sich damit sprichwörtlich „weg vom Fenster“; blieb unerreichbar für Produzenten, Kritiker, Journalisten usw., deren Aufmerksamkeit sich ohnehin meist nur auf einige bevorzugte Jazzlokale konzentrierte. Daß sich die daraus ergebende Berichterstattung im Nachhinein als verheerend erwies, wissen wir aus vielen weiteren Beispielen.

Immerhin, von Zeit zu Zeit klopfen die zuständigen Herren der Plattenfirma „Federal“ - einer Unter Marke von „King“, Cincinnati - bei Jimmy Tyler an die Tür. Insgesamt 16 Einzeltitel waren das relativ bescheidene Resultat aus einer mehrjährigen Periode, die man sicher als eine der interessantesten in seiner Laufbahn betrachten darf. Diese 16 Titel wurden als 78/45t-Singles veröffentlicht und sind inzwischen längst vergriffen. Daß dieser Hinweis vielleicht auch Anregung an einen beherzten Produzenten von Reissues gelten kann, braucht nicht noch deutlicher herausgestrichen zu werden ...

In diese Zeit fällt auch die Zusammenarbeit mit Larry Steeles Revue „Smart Af-

fairs“, für die Jimmy Tyler das Begleitorchester stellte, welches gelegentlich durch eine Streichergruppe erweitert wurde. Gegen Ende der fünfziger Jahre finden wir Jimmy Tyler vermehrt in Bands mit wechselnder Besetzung. Zeitweise war er auch Mitglied anderer Formationen, z. B. derjenigen des Drummers Chris Colombo, bei welchem er ja bereits im Jahr 1940 seine ersten Erfahrungen als Berufsmusiker hinter sich bringen konnte (Chris Colombo = Christopher Columbus = Joseph Morris). Mit Chris Colombo entstanden wiederum Schallplattenaufnahmen, die ebenfalls nur als 45t-Singles greifbar waren.

Ende der fünfziger Jahre wurde Jimmy Tyler als Musical Director in „Conolly's Restaurant“ in Boston verpflichtet. Im angegliederten „Star Dust Room“ hatte er mit seiner Hausband eine lange Liste von Gastsolisten zu begleiten, die jeweils für einige Tage engagiert waren: Coleman Hawkins, Candido, Milt Buckner, Charlie Shavers, Zoot Sims, Illinois Jacquet, Dexter Gordon, Howard McGhee, Budd Johnson und viele andere gehörten dazu. Dies dauerte etwa bis ins Jahr 1963, als sich Jimmy wieder nach einer Luftveränderung sehnte und kurzentschlossen der aufstrebenden Big Band des Sängers Lloyd Price beitrug. Prices Orchester wurde von Slide Hampton musikalisch geleitet und Jimmy Tyler war dessen Assistent. Mit Lloyd Price arbeitete er etwa drei bis vier Jahre und nahm an vier Schallplattensitzungen teil. Unter anderem wirkte er auch bei der Aufnahme von „Misty“ mit, die bekanntlich zu einem Millionenhit wurde. Anschließend spielte er in der Begleitband der Supremes, einer sehr bekannten Vocalgruppe, die von der Plattenmarke Tamla-Motown aufgebaut und auf Tournee geschickt wurde. Trompeter Gil Askey fungierte als deren musikalischer Leiter, und der schwergewichtige Sänger Jimmy Rushing war mit von der Partie. Zwischen den verschiedenen Engagements bei Lloyd Price, den Supremes usw. absolvierte Jimmy Tyler immer wieder Auftritte mit kurzfristig zusammengestellten eigenen Ensembles, u. a. in Atlantic City und Philadelphia.

Nach seiner definitiven Übersiedlung nach New York (Brooklyn) reduzierte Jimmy Tyler seine Aktivitäten zeitweise. Zwei bis drei Auftritte in der Woche, in der Hauptsache mit eigenen Bands, wurden zur Regel. Daneben hielt er Ausschau nach Beschäftigungen, die ihm ein Höchstmaß an Abwechslung versprachen: z. B. mit Wild Bill Davis auf Jazz-Kreuzfahrt zu den Bermuda-Inseln, mit Big Joe Turner im „Lone Star Cafe“, mit Dr. John nach Kanada und ... mit Lionel Hampton's All Star Big Band auf Europatournee!

Seit rund drei Jahren lebt Jimmy Tyler in Daytona Beach, Florida. Und gerne ist er bereit, dem Ruf seines Freundes Wild Bill Davis Folge zu leisten, um mit ihm nach Europa zu kommen. Den Jazzfreunden sei damit endlich Gelegenheit gegeben, diesen hervorragenden Jazzmusiker kennenzulernen.

Gewiß, Jimmy Tyler wird nicht als Revolutzer, als wegweisender, stilbildender Solist dereinst in die Annalen der Jazzgeschichte eingehen, wohl aber als prominenter, authentischer Exponent des „Jump-Style“. Daß er dessen Substanz jederzeit wieder zum Kochen bringt, das macht sein Spiel doppelt interessant!

Otto Flückinger

Anhang:

(Eine nicht ganz vollständige Liste von) Schallplatten, von und mit Jimmy Tyler

- SABBY LEWIS ORCHESTRA. Wiederveröffentlichungen auf Phoenix LP 9*
 - COUNT BASIE ORCHESTRA. Session Aug. 5, 1949. RCA Victor UP 1008, und RCA (F) 741042.
 - JIMMY TYLER BAND. 16 Titel für Federal, 1951-1956.
 - CHRIS COLOMBO. 4 Seiten für King, eine LP Strand LP 1044.
 - LLOYD PRICE ORCHESTRA. 4 Sessions für Double, teilweise wiederveröffentlicht auf Upfront UPF-126*.
 - LOU RAWLS AT CARNEGIE HALL. Keine Details.
 - JIMMY TYLER QUARTET, feat. WILD BILL DAVIS. LP WilJim 328/9*.
 - CLYDE LUCAS BAND*.
 - MILTON LARKINS ALL STARS. Copasetic LP 933*
 - Weitere Platten der Marke Time unter dem Namen „JIMMY TYLER AND ORCHESTRA“ stammen von einem Big Band Arrangeur mit gleichem Namen.
- * Platten im USA-Handel erhältlich.
 " Private Veröffentlichungen; können gegebenenfalls bei Tyler bzw. Lucas bezogen werden.



Foto: Hans Kumpf

Zurück von der Ostafrika Tournee

Landesjugendjazzorchester Baden-Württemberg

Montag, 3. März, 22.40 Uhr, Flughafen Stuttgart, Lufthansa-Flug 1926: Eine Propellermaschine vom Typ Hawker Siddeley 748 entläßt ihre fröhliche Personenfracht: Das Landesjugendjazzorchester ist nach 17 Flügen wieder zurückgekehrt. Das kalte Wetter der Heimat kann die ausgelassene Stimmung nicht trüben. Hochstimmung herrscht allenthalben - eine überaus gelungene Konzertreise wurde absolviert, die musikalischen Botschafter Baden-Württembergs haben jazzend zur Völkerverständigung beigetragen und selbst viel Neues erfahren.

Innerhalb von drei Wochen wurden 21 Konzerte bestritten und noch Aufnahmen für Funk und Fernsehen gemacht. „So einen Riesenerfolg hätten wir uns nie träumen lassen“, erklärt der Saxophonist Bernd Konrad, der als afrikaerfahrener Bandleader die jugendliche Gruppe zusammen mit dem Pianisten Paul Schwarz betreute. „Das meist schwarze Publikum war euphorisch, gerade die modernen Sachen sind am besten angekommen.“ Dies

war vor allem die Konrad-Komposition „Der Wal“, eine ausdrucksstarke, neu-tonerische Programm-Musik über die Verfolgung und Erlegung eines „Moby Dick“. Ansonsten konnten die Weißen aus dem Abendland wieder einmal feststellen, daß der Jazz in Afrika eigentlich eine unbekannte Größe ist. Dort interessiert man sich hauptsächlich für (eine eigene Variante von) Popmusik; aber auch unverfälschte Folklore lernten die Baden-Württemberger kennen. In so manchen Jam Sessions wurde eine gemeinsame musikalische Sprache gefunden. Trotzdem wurde von den jungen Big-Band-Mitgliedern bemängelt, daß wegen der Hetze der Zeit engere Kontaktaufnahmen mit der einheimischen Bevölkerung nicht gut möglich waren. Genächtigt wurde bei Diplomatenfamilien und in Hotels. Nennenswerte Pannen gab es bei der vom Deutschen Musikrat und den bundesrepublikanischen Botschaften organisierten Tour nicht.

Hans Kumpf

Es folgen Ausschnitte aus Gesprächen, die Hans Kumpf nach Rückkehr des Landesjugendjazzorchesters von der Afrika-tournee mit Bernd Konrad (BK) und Paul Schwarz (PS) führte.

„Wieviele Konzerte habt Ihr denn insgesamt gegeben?“

BK: „21. Und das in dreieinhalb Wochen! Das ist unheimlich viel. 17 Flüge waren dabei! Zum Teil waren es Riesenkonzerte mit bis zu 2500 Leuten. Einen solch gewaltigen Erfolg hatten wir uns nie träumen lassen!“

„Wie war das Publikum?“

„Euphorisch. Speziell die modernen Stücke sind am besten angekommen, was ich nie für möglich gehalten hätte.“

„Wie war das Publikum hinsichtlich der Hautfarbe und der gesellschaftlichen Schicht?“

„Im Gegensatz zu anderen Afrikatourneen war es diesmal ein hauptsächlich schwarzes Publikum. Bei nur wenigen Konzerten war der Anteil an schwarzen und weißen Besuchern gleich. Meist waren mehr als zwei Drittel schwarz, bei vielen Konzerten waren fast ausschließlich Schwarze.“

„Das war dann aber nur sozusagen die schwarze Oberschicht?“

„Nein, weil wir meistens Freikonzerte gaben, bei denen kein Eintrittsgeld erhoben wurde, war die Gewähr gegeben, daß sehr viele Leute, die sich sonst kein Konzert leisten können, kommen konnten. Konzerte sind sehr, sehr rar. Es gibt viel-

leicht zwei Konzerte im Jahr. So wurden unsere Auftritte zu den großen Publikumsrennern."

„Wurdet Ihr angesprochen auf die Tournee vom Landesjugendjazzorchester Nordrhein-Westfalen, das ja 1983/84 die gleiche Tour machte?"

„Ja, das wurden wir auch. Es wurde auch als sehr gut empfunden. Unser Erfolg war unerwartet groß - sowohl vom Publikum, als auch von den Veranstaltern wurde er als ungewöhnlich hoch eingestuft."

„Wie war es mit Rundfunk und Fernsehen?"

„Wir haben vier Fernsehproduktionen gemacht, hervorragende Fernsehproduktionen, in Khartoum, Harare und Nairobi."

„Haben die Eure Konzerte mitgefilmt oder seid Ihr extra im Studio gewesen?"

„Zweimal live, und zweimal im Studio."

„Rundfunk war auch dabei?"

„Ja - mit hervorragender Qualität. Wir waren überrascht, wie fantastisch eigentlich die Qualität der einzelnen Fernsehveranstaltungen war. Man kann sagen: fast wie in Europa."

„Habt Ihr mit afrikanischen Musikern zusammen gespielt?"

„Wir haben öfters mit afrikanischen Musikern zusammen gespielt - in Harare mit sogenannten „Marimba-Bands", das war sehr interessant, dann zuletzt in Kigali mit einer afrikanischen Band, desgleichen auch in Khartoum. Wir haben zum Teil zusammen gespielt, zum Teil hat sich jede Gruppe zunächst separat vorgestellt, und dann haben wir probiert zusammen zu kommen. Trotzdem es eine so riesige Band von 25 Leuten ist, hat es tatsächlich geklappt, daß man sich einigenmaßen auf den anderen einstellen konnte."

„Hat es dann auch solche Kontakte gegeben, daß die Afrikaner mal in die Bundesrepublik kommen?"

„Ja, wir wurden immer darauf angespro-

Im Gegensatz zu anderen Afrikatourneen war es diesmal ein hauptsächlich schwarzes Publikum. Meist waren mehr als zwei Drittel schwarz, bei vielen Konzerten waren fast ausschließlich Schwarze.

chen. Es ist immer das höchste Ziel von den afrikanischen Musikern, die Möglichkeit zu prüfen, ob sie nicht herkommen können. Und wir haben jetzt viele schriftliche Kontakte, und die werden auch weitergehen. Ich habe die Zusage vom Wissenschaftsministerium, noch in diesem Jahr eine „Afrikanische Woche" zu machen. Und da wollen wir prüfen, welche Gruppen geeignet sind. Wir suchen natürlich die aus, die wirklich ethnische Musik machen - und nicht nur reinste Popmusik. Und man merkt, daß es in Afrika doch nicht so einfach ist, eine derartige Gruppe zu finden. Die meisten sind doch etwas vom Pop-Fieber befallen. Trotzdem haben wir aber doch einige sehr gute Ensembles getroffen, die man sicher hierher holen könnte."

„Habt Ihr auch afrikanische Jazzmusiker getroffen?"

„Ja, wir sind in Addis Abeba einem ganz wichtigen Musiker, einem Saxophonisten,

begegnet, dessen Namen ich mir gleich notiert habe."

„Paul Schwarz, einen Kommentar von Dir..."

PS: „Es war toll. Derzeit stört mich allerdings, daß ein Koffer fehlt. Meiner. Das passierte vor zwei Tagen. Sonst lief alles hervorragend. Wir hatten einen Riesenerfolg mit den Konzerten, wir konnten auch viele touristische Sachen mitnehmen - ich selbst habe dann noch etwas organisiert mit den Victoriafällen. Die Jungs waren also unglaublich gut drauf. Allerdings eine wahnsinnig dichte Tournee mit 21 Konzerten in 21 Tagen."

„Die Stimmung war gut?"

„Es gab überhaupt keine Mißstimmung in irgendeiner Weise."

„Wie war die Stimmung der Flügel und Klaviere?"

„Dank eines hervorragend gestimmten Synthesizers meinerseits kein Problem. Es gab allerdings erstaunlich viele hervorragende Flügel, muß man sagen, im Vergleich zu unserer letzten Tournee vor zehn Jahren ein Riesenfortschritt. Wir haben zum Teil Situationen vorgefunden, die vergleichbar sind mit europäischen. Zum Beispiel technisch, was PA etc. anbelangt, war es nicht so abenteuerlich, wie man es sich vielleicht vorstellt."

„Kam mal bei Euch ein schlechtes Gewissen auf, indem Ihr Euch Gedanken darüber machtet, daß man Entwicklungshilfe nahrhafter leisten könnte als mit dem Luxus, europäische Musik zu bieten?"

„Eigentlich nicht in diesem Sinne. Höchstens bei Konzerten, wo wir vor rein weißem Publikum gespielt haben. Aber das war nie so ganz extrem der Fall, es war immer gemischt. Und wir haben auch vor riesigen schwarzen Schulen gespielt mit zweitausend schwarzen Schulkindern, wo man das Gefühl hatte, daß man ihnen etwas gibt."

Wiedergeburt und neues Leben

Das 20. Deutsche Jazzfestival Frankfurt 1986

Die Jubiläumsveranstaltung sollte etwas ganz besonderes werden: Neun Europa- oder Weltpremieren leistete sich das 20. Deutsche Jazzfestival Frankfurt an vier Tagen. Das Programm dieser Traditionsveranstaltung war vielversprechend wie noch nie, an internationaler Starpräsenz fehlte es genausowenig, wie an heimischen Neuentdeckungen. Stilistisch war das gesamte weite Feld des modernen Jazz repräsentiert. Hochgesteckt waren die Erwartungen - sie wurden nicht enttäuscht. Das kränkelnde Festival der vergangenen Jahre mit seiner geringen Besucherresonanz, seinem inhaltsarmen Programm und seinen wechselnden Austragungsorten ist vergessen. Zwar ist es nicht wie Phönix aus der Asche aufgestiegen, aber es hat eine Wiedergeburt erlebt und sich in die erste Reihe der Jazzgroßereignisse zurückgespielt.

Einer der Schwerpunkte dieses Festivals sollten deutsche Jazzmusikerinnen bilden, keine Alibi-Frauen in der patriarchalischen Jazzwelt, sondern den Beweis weiblichen Selbstbewußtseins und des internationalen Formats sollten sie bezeugen. Den Anfang machte die in den letzten Wochen hochgelobte Organistin Barbara Dennerlein mit ihrem hervorragend besetzten Quintett. Im Zeitalter des instrumentalen „High-Tech“ wirkt Barbara Dennerlein mit ihrer Elektro-Orgel fast schon exotisch. Kann so etwas nach Wild Bill Davis und Jimmy Smith überhaupt noch gutgehen? Es kann, und zwar so, daß Barbara Dennerlein mittlerweile den Vergleich mit ihrem Vorbild Jimmy Smith nicht fürchten muß. Dessen altbekannte Klischees und stereotype Wendungen, die meistens in einen unverbindlichen Plauderton übergehen, vermeidet sie weitgehend. Sie phrasiert homartig, linear mit viel Blues-Gespür. Nicht umsonst ist eines ihrer schönsten Stücke Charlie Parker gewidmet und der „Stormy Weather Blues“ einer ihrer Zugnummern. Das Zusammenspiel der Gruppe ist dicht, durcharrangierte Teile sind immer zusammengebunden. Ihr Bebop-Mainstream lebt aus starkem Swing-Gefühl und aus einem natürlichen Charme.

Saxophonist Heinz Sauer hatte dieses Mal wieder eine Wunschgruppe zusammenstellen dürfen. Den polnischen Trompeter Tomasz Stanko und den amerikanischen Pianisten Richie Beirach hat er sich für sein Quintett ausgewählt. Stanko, in großartiger Spiellaune, entpuppte sich gleich zu Beginn mit seinen machtvollen, röhrenden, angerauten Improvisationen als der kongeniale Partner für Sauer. Be-

sonders in den langsamen, an die Rubato-Balladen des späten Coltrane erinnernden Stücken fanden beide in verhaltener Spielweise zu spannenden Momenten. Richie Beirach zeigte sich hingegen von sehr unterschiedlichem Spieltemperament. Lieferte mit seinen McCoy Tynerartigen Grundierungen vielschichtige Ergänzungen zu der modalen Spielanlage der Formation, konnte er in seinen Soli den Drang zu lyrisch-elegischer Redundanz nicht unterdrücken.

Marc Johnson's „Bass Desires“ hätte besser „String Desires“ heißen sollen: in der All-Star Formation ging der ausgewiesene Leiter förmlich unter. Vor allem Gitarrist John Scofield spielte regieführend die „erste Saite“. Alle Aktionen liefen über ihn, er war deutlich Angelpunkt des Geschehens. Mit seinen bohrenden, bluesinspirierten Läufen riß er auch solistisch die intensivsten Partien an sich. Bill Frisell kam - wie so oft live - nicht so recht auf Touren, blieb im Räderwerk seiner Elektronik stecken. Seine abgehackten Soundimprovisationen sprengten die ansonsten zügige Konzeption mehr als einmal. Peter Erskine entpuppte sich als unerschöpflicher „Rhythmus-Schatz“, ständig neue Ideen einbringend, dabei unaufdringlich und äußerst geschmackvoll bleibend. Die lockere, rockige Konzeption dieser Gruppe belegt einmal mehr, welchen Einfluß die Rockformation „Police“ auf gestandene Jazzler hat. Der Gestus erinnerte zum Teil verblüffend an die lässige Vielschichtigkeit, den dezenten „groove“ und die luftige Transparenz, die „Sting“ in die Populärmusik eingebracht hat. In dieser hochkarätigen Umgebung wirkte Newcomer Marc Johnson unsicher und verschüchtert, traute sich nicht einmal ein längeres Solo zu übernehmen.

Besonderes Augenmerk richtete sich auf das Aufeinandertreffen des Mick Jagger und „Herbie Hancock-Produzenten“ Bill Laswell mit Peter Brötzmann, Sonny Sharrock und Ronald Shannon Jackson. Nach anfänglicher Skepsis hat sich zwischen Brötzmann und Laswell ja nun fast eine Freundschaft entwickelt, beide haben in Japan schon des öfteren zusammengespielt. Sharrock gilt als Vaterfigur des freien, percussiven Gitarrenspiels und Shannon Jackson muß man schlichtweg als den wichtigsten Drummer der achtziger Jahre bezeichnen. Welcher Hexenkessel konnte aus diesem Potential entstehen? Die Offenheit und Unberechenbarkeit dieser Musiker entlud sich - fast erwartungsgemäß - in radikal freiem Zusammenspiel ohne den Hauch eines Arrangements oder einer Absprache. Der Gestus war miniaturhaft, ähnlich dem Konzept der Art Rock & Noise Scene. Die Patterns aus der Rhythmsküche von Shannon Jackson brachen nach wenigen Minuten wieder ab, wurden abrupt fallen-

gelassen, förmlich weggeschmissen. Ständig fließen so neue Ideen in diese rotzige Grobstruktur hinein. Diese Musik spielt mit der Schmerzgrenze des Zuhörers und bietet ihm zugleich Rhythmus 'n' Blues Klassiker in Jimmy Reed Manier als Schmusebäckchen. Jackson war bei dieser Gelegenheit auch als Sänger zu hören. Diese Musik ist extrem und sie bewegt sich in Extremen. Sie lebt aus dem Geist des weißen Free Jazz und verarbeitet Jimi Hendrix „Wild Thing“-Version, Punk und New Wave und was sonst noch so alles in den Mülleimern der populären Musikkultur herumliegt. Mit einem Minimum an Absprachen hätten die vier enfants terribles Urgewalten entfesseln können.

Gabriele Hasler war der Aufsteiger des vergangenen Jahres, von allen Seiten kam ihr einhelliges Lob zugute. Neben Lauren Newton hat die deutsche Jazzszene nun noch eine zweite Vokalistin von internationalem Zuschnitt. Die Unterschiede zwischen beiden sind beträchtlich. Auch wenn bei Gabriele Hasler keine direkten Vorbilder herauszuhören sind, ist doch ihr dunkles Timbre ein deutliches Zeichen auf einen „schwarzen“ Einfluß, allen voran schimmert Sarah Vaughan unterschwellig durch. Von ihr hat sie die Art Strophen und Refrains zu brechen, sie durch Absenken der Stimme zu verfremden, zu zersingen. Allerdings kann sie auch in bester Swing-Tradition straight auf den Text singen, wie überhaupt ein swingendes Grundgefühl alle ihre Songs durchzieht. Selbst in den improvisierten Binnenstrukturen, wenn sie die Errungenschaften des modernen Jazzgesangs nach Urszula Dudziak in verschiedensten Vokalisieren und breiter Ausdrucksskala auslotet, bleibt der Bezug zum Beat erhalten. Die Verschmelzung von Tradition und Avantgarde ist ihr in einer selbstverständlichen Natürlichkeit gelungen.

Den insgesamt herausragendsten Programmpunkt bestritt das American Jazz Quartet von Charlie Haden mit Dewey Redman, Baikida Carroll und Paul Motian. Der ansonsten eher introvertierte Motian sprühte an diesem Abend vor Intensität. Hinter den Soli von Carroll baute er kommentierend, beschleunigend und agierend ein dichtes Geflecht von Dynamik und Klangfarben. Die expressive Spielweise Carrolls, die irgendwie zwischen der fließenden Linearität Don Cherrys und den blechernen Attacken Lester Bowies anzusiedeln ist, kam ihm mit viel offenem Raum am spürbarsten entgegen. Dewey Redman blies weitausholende, sich langsam entwickelnde Linien, die sich erst am Ende der Soli zu einem architektonischen Sinn zusammenschließen. Haden glänzte vor allem mit seinem „Song for the Whales“ in immer neuen, noch verblüffenden Klängen die er mit dem Bogen seinem



Verschmelzung von Tradition und Avantgarde in selbstverständlicher Natürlichkeit: Gabriele Hasler Foto: Manfred Rinderspacher



Erwies sich auf all ihren Instrumenten und in ihren Kompositionen als Künstlerin: Sybille Pomorin Foto: Hans Kumpf

Unbefangenheit im Umgang mit dem musikalischen Material: Monika Linges Foto: Susanne Mayer



Phrasiert hornartig, linear mit viel Blues-Gespür: Barbara Dennerlein Foto: Hans Kumpf



Bass entlockte. Im Gegensatz zur Platteneinspielung agierten aber auch die restlichen Bandmitglieder als Wal-Imitatoren. Betörend schöne Momente gelangen der Formation durch Aufsplitterung des Beats, etwa wenn Motian den Grundsatz deutlich heraushebt, Haden ihn verdoppelt und Redman darüber mit halbem Tempo und sparsamer Melodik improvisiert. Dieses Quartett setzt „Old and New Dreams“ fort und ist der legitime Statthalter des legendären, pianolosen Ornette Coleman Quartetts.

Enttäuschend verlief der Auftritt von Pharaoh Sanders mit dem Neo-Bebop Pianisten John Hicks. Der einstige Fackelträger der hymnischen Intensität bewegt sich heute eher in ruhigen, meditativen Gefilden. Sein eruptives Feuer ist weitgehend verglüht, die charakteristischen Hoch- und Obertoneskapaden sind kaum noch in seinem Spiel zu finden. Im Gegensatz zu Archie Shepp hat er es jedoch nicht verstanden, die Rückwendung zur Tradition inhaltlich zu füllen. Seine Interpretationen von Standards bleiben äußerlich, plätschern scheinbar tiefsinnig vor sich hin. Coltranes „Giant Steps“ glitt ihm zusehends aus den Händen, von einer Auseinandersetzung mit der komplexen Harmonik dieses Stück war nichts zu spüren. Unvermittelt wie seine Improvisationen zu den Kompositionen standen, geriet auch sein Spiel neben John Hicks. Von Interaktion keine Spur.

Wenig inspiriert und mit rotzigem Gehabe auf der Bühne zerfaserte sich das Spiel der Düsseldorfer Pension Winnetou unnötig. Nicht zu denken an das Format der Platteneinspielung. Trompeter Reiner Winterschiaden hat mit der Gruppe Blue Box ein weitaus spektakuläreres Forum und Bassist Wietn Wieto scheint angesichts seiner virtuellen Selbstverliebtheit im Moment nur für Auftritte à la Das Siebengesetz zu gebrauchen zu sein. Multiinstrumentalistin Sybille Pomorin erwies sich auf allen ihren Instrumenten und in ihren Kompositionen als Künstlerin, die Absicherung ihres freien Spiels in miniaturnhaften Formen sucht, die oft repetitiven Charakter haben. Der Spielgestus stammt aus dem europäischen Free Jazz der frühen siebziger Jahre, allerdings ohne den expressiven Schrei um jeden Preis. Einen Hör-Spaß erster Güte inszenierte der amerikanische Gitarrist Henry Kaiser mit seinem Trio. Sein regelloses Konzept arbeitet aus einer zynisch, aber liebenswürdig humorvollen Negation. Alles ist gebrochen, nichts ist endgültig oder fertig oder ausgereift. Spielt er nun Albert Aylers „Ghosts“, „Manic Mechanic“ von ZZTop oder Songs von Captain Beefheart. Trotz der Komplexität des Zusammenspiels wirkt diese Musik immer irgendwie kindlich charmant, gewollt unprofessionell ohne gleich dilettantisch zu sein. Der große Geistesbruder von Henry Kaiser ist ohne Zweifel Fred Frith, mit dem er auf einigen

seiner mehr als zwanzig Schallplatten zusammengespield hat.

Den größten Publikumserfolg des Festivals konnte die Family of Percussion, verstärkt mit Wolfgang Dauner und Albert Mangelsdorff verbuchen. Die „Familie“ hat mittlerweile auch elektronische Instrumente einbezogen, die Weltpremiere klang eher akustisch, wie von einem Gammelorchester, was da Peter Giger auf dem Drum-Kit zusammentrommelte. Gerade auf voller Fahrt kamen dann noch die beiden Altmeister des deutschen Jazz hinzu und brachten die Stimmung mit „Moon at noon“ und dem unverzichtbaren „Trans Tanz“ vollends zum Überlaufen. Der weithin unterschätzte „Musicians Musician“ Allan Holdsworth belegte mit seinem neugegründeten Quartett seine stilistische Eigenständigkeit. Sein fulminantes legato-Spiel auf der Gitarre und auf dem neuentwickelten SythAxe-Gitarrensintizer, in dem kaum noch einzelne Töne auszumachen sind und sich alles in Tontrauben ineinander zu verschlingen scheint, ist auf der Jazz-Rock Szene ohne Vergleich. Die letzte, vielleicht entscheidende, Raffinesse in den harmonischen Wendungen fehlt ihm jedoch.

In einem eher konventionellen Rahmen bewegte sich der Frankfurter Gitarrist Torsten de Winkel mit seiner All-Star-Truppe. Dem mittlerweile klassisch zu nennenden Jazz-Rock der siebziger Jahre versuchten Saxophonist Ernie Watts, Keyboarder Tom Coster und Schlagzeuger Steve Smith, Leben einzuhauchen. Vom Gitarren-Wunderknaben selbst wäre etwas mehr Einsatz zu wünschen gewesen.

Einen suitenartigen Konzertaufbau wählte Sängerin Monika Lingens, indem die Stücke ineinander übergingen. Ihre Stimme hat sich des kindlichen Elements noch nicht entledigt und im Umgang mit dem musikalischen Material spiegelt sich eine ähnliche Unbefangenheit. Sie swingt, auch ohne Standards zu singen, und nimmt die Seat-Einlagen unbefangen als Herausforderung. Zu Musik von Tadd Dameron, Miles Davis und Wayne Shorter singt sie - mit eigenen Texten.

Zu einer Demonstration des aufgeklärten Traditionalismus katapultierten sich David Murray und Sunny Murray empor. Beide durchdrangen sich in ihrem Spiel wechselseitig und vielschichtig. Das Schlagzeug übernahm über lange Strecken melodische Funktion und Saxophon und Bassklarinette setzten starke rhythmische Akzente. Den Einfluß von Albert Ayler und Eric Dolphy hat David Murray mit seinen Überblastechiken und der großen Intervallik, seinem röhrenden Ton und seiner Zirkularatmung in klare, transparente Formen überführt. Dieses Duo setzt die Entwicklung von John Coltrane mit Rashied Ali und Archie Shepp mit Max Roach fort. Die Filmmusik zum Weltuntergang zelebrierten die belgisch-französischen Grenzgänger Univers Zero. Ihre Klangbil-

der sind von rhythmisch durchgestalteter Monotonie, sowohl an die frühen Pink Floyd als auch an Art Zoyd erinnernd, allerdings ohne den überladenen Synthesizer Bombast. Das Gruppenkonzept kommt aus der Rockmusik, Improvisationen bleiben untergeordnet. Als literarische Vorlage dürften etliche Gruselromane Patte gestanden haben. Maurice Ravels „Bolero“ und Igor Strawinsky schimmern als musikalische Bezugspunkte des öfteren durch.

Die Musikkultur Westafrikas ist schwer in Mode. Herbie Hancock und Jasper van't Hof suchten in letzter Zeit überaus erfolgreich die weltmusikalische Begegnung mit dem schwarzen Kontinent. Pierre Dörge „New Jungle Orchestra“ geht einen ähnlichen Weg, zieht die Musik des frühen Duke Ellington genauso in das Konzept ein wie Charlie Hadens Liberation Music Orchestra. Erinnerungen an Bengt Bergers „Bitter Funeral Bear“ werden bei dieser „Happy-Music“ unweigerlich wach. Die Rechnung ist also voll aufgegangen. Fast achttausend Leute haben das Festival erlebt, die Zusammenarbeit des HR mit dem Amt für Wissenschaft und Kunst Frankfurt, dem Off-TAT und vor allem der Messe Frankfurt hat sich gelohnt. In der Kongreßhalle hat das Festival eine gute Bleibe und die Vorverlegung auf Februar ist mehr als glücklich, ist es doch so das erste im Jahr. Alle folgenden Veranstaltungen in Europa werden nun wieder mit der traditionsreichen Veranstaltung rechnen müssen.

Detlev Reinert

Zu nebenstehender Bildseite:

Reihe 1: Peter Brötzmann und Sonny Sharrock, Reiner Winterschiaden

Reihe 2: Charlie Haden, Paul Motian, Pharaoh Sanders

Reihe 3: Dewey Redman, Baikida Carroll (Fotos: Manfred Rinderspacher)

Reihe 4: David Murray und Frau (Foto: Hans Kumpf), Sunny Murray (Foto: Susanne Mayer) beim 20. Deutschen Jazz Festival Frankfurt 1986



Jazz aktuell

Im Aufwind

Berliner Jazz-Szene

Jazz in Berlin? - vor vier oder fünf Jahren hätte man auf diese Frage vielleicht eher noch mit einem Achselzucken reagiert. Doch im Dunstkreis des „Flöz“ in der Nassauischen Straße in Berlin-Wilmersdorf hat sich in den letzten Jahren ein beachtliches Reservoir an talentierten jungen Musikern gebildet. Das Engagement des „Flöz“-Inhabers Franz de Byl, der selbst Gitarrist, also Musiker ist, kann man dabei nicht hoch genug einschätzen, ist es ihm doch zu verdanken, daß sich aus dem „Flöz“ heraus die Musiker-Initiative „Jazzfront Berlin“ zusammenfinden konnte - mittlerweile eine Einrichtung, die über das eigentliche Musizieren hinaus zum wichtigen Treffpunkt für den gegenseitigen Erfahrungsaustausch der Musiker untereinander geworden ist.

Subventionen

Aber auch die Verteilung von Subventionsgeldern durch den Senator für kulturelle Angelegenheiten, um die Berlins Jazzmusiker lange kämpfen mußten, wird in der „Jazzfront“ zur Sache der Musiker selbst. „Die Musiker besprechen ihre Vorschläge, denn durch die Menge der Musiker können nicht alle gleichzeitig in den Genuß der Gelder kommen“, erklärt Franz de Byl. „Die ‚Jazzfront‘ will vor allem Vorschläge, von denen möglichst viele Musiker profitieren können. Der einzelne Musiker hat darüber hinaus die Möglichkeit, selbst zum Senat zu gehen.“

30 000 DM fließen aus Senatsgeldern im letzten Jahr in die Berliner Jazz-Szene, und davon konnten sechs Gruppen, die von einem Dreier-Gremium mit den Musikern Walter Norris, Wolf Burbat und Franz de Byl ausgesucht wurden, ins Studio gehen. Daß das Geld gut angelegt ist, wird der Pianist Uli Lenz im März beweisen, wenn seine Solo-LP bei dem renommierten Münchner ENJA-Label erscheinen wird. Die Gruppen „Out to lunch“ und „Silent Jazz Ensemble“ werden wohl gleichfalls in diesem Jahr mit ersten Plattenproduktionen aufwarten können. „Man sieht also“, meint Franz de Byl, „die Subventionen waren sehr erfolgreich; ohne den Senat hätte man das alles gar nicht machen können.“ Auch nicht einen Workshop mit dem Saxophonisten Dave Liebman oder das Projekt „Experimenti Berlin“ des Pianisten Michael Henning (das Jazzpodium berichtete darüber).

Schatten

Aber, wo soviel Licht ist, ist auch ein wenig Schatten: da steht dem „Flöz“ zum 31. Oktober 1986 die Kündigung ins Haus. Eine Entwicklung, die für den Rock-Beauftragten (der auch für den Jazz zuständig ist) des Berliner Senats, Bernd

Mehlitz, so überraschend nicht kam, denn er sieht es schon fast als zwangsläufig an, daß durch die Senatsunterstützung eine Mieterhöhung für den Vermieter nur nahelegend war. Aber eine Mietverdoppelung, wie sie nun bevorsteht, übersteigt die finanziellen Möglichkeiten des „Flöz“, und so bleibt zwar der Defizit-Ausgleich für Konzerte mit Berliner Jazzmusikern erhalten bis zum Kündigungsstermin, gleichzeitig soll aber bis zum Mai möglichst schon eine Entscheidung fallen, wie man über den Herbst hinaus einen Treffpunkt für Berliner Jazzmusiker erhalten kann, vielleicht an einem anderen Ort. Doch so ungewiß die Zukunft für einen neuen Treffpunkt der Berliner Jazzmusiker auch erscheint, Bernd Mehlitz kann schon jetzt darüber hinwegtrösten, denn der Senator für kulturelle Angelegenheiten, Volker Hassemer, will den Jazz über die bisherigen Förderungsaktivitäten hinaus als neuen Schwerpunkt herausbilden.

Jazz-Messe

Daß sich das lohnt, sollte die „Flöz-Jazz-Messe“ im „Quartier Latin“ vom 27. 2. bis 2. 3. beweisen, eine Veranstaltung, die in diesem Jahr bereits zum dritten Male von der „Jazzfront Berlin“ durchgeführt wird, wobei sich die Anzahl der Veranstaltungstage gegenüber der ersten Jazz-Messe bereits verdoppelt hat. Dem Engagement der RIAS-Jazzredakteurin, Barbara Rüger, ist Franz de Byl besonders dankbar: im letzten Jahr wurde die „Flöz-Jazz-Messe“ vom RIAS komplett mitgeschnitten, und in diesem Jahr beteiligen sich auf Anregung des RIAS hin erstmals auch WDR und NDR an dieser Veranstaltung, was den Etat um 10 500 DM erweiterte. Zugute kam dieser Betrag dem neugegründeten „Central Intelligence Jazz Orchestra Berlin“, in dem 20 Berliner Musiker mitwirken, die Auftragskompositionen von Alexander von Schlippenbach, Bernhard Arndt, Eddie Hayes, Michael Henning und Gebhard Ullmann, sämtlich Berliner Musiker, im Abschlußkonzert der „Flöz-Jazz-Messe“ realisierten.

„Wir haben uns bemüht, in diesem Programm die Bands noch einmal vorzustellen, die sich im letzten Jahr am weitesten weiterentwickelt haben“, beschreibt Franz de Byl das Konzertprogramm und weist dabei auf den Messe-Charakter der Veranstaltung hin: „Ich will nach wie vor Berliner Bands, die ich für gut halte, bekannt machen, auch über Berlin hinaus. Und ich möchte auch Veranstalter aus Westdeutschland nach Berlin locken, die sich bei dieser Veranstaltung informieren sollen, damit die eine oder andere Gruppe vielleicht auch aktuell bei einem größeren Festival eine Chance erhalten kann.“

Da traf es sich großartig, daß George Gruntz, Musiker und Leiter des „JazzFest Berlin“ während der vier Tage im „Quar-

tier Latin“ anwesend war, er, dem immer wieder mal vorgeworfen wird, daß er die Berliner Szene etwas aus dem Blickfeld verloren zu haben scheint, wie Franz de Byl sagt: „Der fährt das ganze Jahr über durch die ganze Welt, aber da, wo er sein Festival macht, ist er eigentlich gar nicht im Bilde. Ich bin froh, daß ich ihn überreden konnte, daß er die gesamten vier Tage hier bleibt.“

Zukunftspläne

Die diesjährige „Flöz-Jazz-Messe“ könnte auch ein wichtiger Schritt in die Zukunft sein, den die Musiker selbst als erstes getan haben. Denn sie haben ein konkretes Ziel vor Augen: ein Jazzhaus, wie es in London von Musikern zur Zeit aufgebaut wird, und wie es in Köln erfolgreich schon seit Jahren besteht. Um diesem Ziel näherzukommen, wurde während der „Jazz-Messe“ eine Stiftung „Förderverein Flöz“ gegründet, der vor allem den Fortbestand des „Flöz“ unterstützen soll.

An Zukunftsvorstellungen mangelt es Franz de Byl jedenfalls nicht, wenn es um das „Flöz“ und damit auch die „Jazzfront Berlin“ geht: „Als neuer Standort wäre ein Großes ‚Flöz‘ tief in der Erde ideal, damit keine Gefahr der Lärmbelästigung besteht. Vielleicht auch eine Agentur, die über längere Zeit hinaus den Standortnachteil ausgleichen kann, den Berlin nun einmal hat. Aber so ein Haus finanzieren, dazu kann die ‚Jazzfront‘ die finanziellen Mittel im Moment nicht aufbringen, da peilen wir den Senat an.“

Selbstbewußtsein demonstriert bei den vier Konzerten der Jazz-Messe

Franz de Byl, der Organisator der „Flöz-Jazz-Messe“, fühlte sich im Stich gelassen vom Berliner Jazzpublikum. Seine Enttäuschung angesichts der beiden Häuflein an Zuhörern (zwischen 50 und 100) in den zwei ersten Konzerten war in den Ansagen unüberhörbar. Noch verständlicher wurde diese Enttäuschung, wenn man sich an das von überschwinglicher Euphorie begleitete Engagement im Vorfeld der Veranstaltung erinnert, die der Organisator ausstrahlte. Immerhin, die Musiker ließen sich von der Enttäuschung nichts anmerken.

Sozusagen das musikalische Geleitwort lieferte George Gruntz als Solo-Pianist zur Eröffnung nach dem Motto, „was Onkel Keith (Jarrett) recht ist, ist mir, dem Neffen George, nur billig“. Also Improvisationen am Flügel über Standards als Einleitung für ein Festival, bei dem es solche merkwürdigerweise sonst kaum mehr noch zu hören geben sollte. Obwohl man sich in den verschiedenen Stilistiken des Jazz sehr wohl auskennt, wie etwa die Gruppe „Out to lunch“ mit dem Saxophonisten Gebhard Ullmann und dem Gitarristen Andreas Willers und dem Schlagzeuger Niko Schäuble.

Den Auftakt zum zweiten Konzertabend bildete wieder ein Piano-Solo-Auftritt: die aus New York stammende Pianistin Pamela Scheiner, die im Winter 1984 erstmals Berlin besucht hat und dann ihre zweite Heimat hier gefunden hat, ist ein Beispiel dafür, daß die Berliner Jazz-Szene eher als ein Schmelztiegel erscheint von zugereisten Musikern, welche die Stadt für mehr oder weniger lange Zeit als Durchgangsstation gewählt haben. Eigenwillig, aber doch in sich geschlossen wirkte das, was Pamela Scheiner musikalisch formulierte. Auf rhythmisch intensiver Grundlage, verstärkt durch einen teilweise präparierten Flügel, breitete sie sensibel gespielte Improvisationslinien aus. Spieltechnisch zeigte sie sich von der europäischen klassischen Romantik beeinflusst, spielte mit kultiviertem Anschlag auch die rasantesten Skalenverläufe, suchte mit vehementen Tonrepetitionen tonale Zentren als strukturierende Haltepunkte und konnte damit durchaus für die Hälfte ihres Auftritts begeistern, während dann wiederkehrende Spielweisen das Interesse für das Pianistentalent etwas erlahmen ließen.

Ebenfalls in Berlin heimisch geworden sind die vier Musiker von „Serene“, einer Gruppe, die sich 1981 im Rhein-Neckar-Raum formiert und vor zwei Jahren in Berlin wiedergefunden hat. Mit dem Pianisten Michael Henning als primus inter pares schafften Saxophonist Johannes Barthelmes, Bassist Fred Stern und Schlagzeuger Michael Landmesser von den an den beiden ersten Tagen gehörten Gruppen wohl das dichteste Gruppenfeeling in einer von ausgeprägtem Ausdruckswillen und traditionellem Formbewußtsein bestimmten Stimmung, mit überzeugenden solistischen Beiträgen, vor allem am Piano und Saxophon, wenn auch die musikalischen Verfahrensweisen mitunter etwas auszufern scheinen. Etwas mehr Prägnanz wäre da wünschenswert gewesen, wenn allzulange auf dem selben Rhythmusteppich herumgeritten wurde. Gewiß, Michael Henning und Johannes Barthelmes lieben das ausführliche musikalische Statement, aber häufigere Klangfarbenwechsel gäben der Musik von „Serene“ noch etwas mehr Biß.

Die Präsentation der Gruppen, wie sie auf der „Jazz-Messe“ bevorzugt wurde, daß jede Gruppe nämlich ein komplettes Konzert ablieferte, geriet beim „Zoom“ recht schmerzlich in Frage. Über eine Stunde lang lieferte „Zoom“ eine Mischung aus Mainstream-Spielweisen zwischen Bebop und Latin-Rhythmen. Die Choruse des Saxophonisten Mike Segal und des Posaunisten Gerald Meier wirkten dabei durchaus routiniert, aber eine unsichere Rhythmusgruppe nahm der Formation den Pfiff.

Auf den ersten Blick spektakulär wirkte

das Programm „Welcome Back!“ der Norbert Riechmann Band, einer Gruppe, die eklektizistisch die aktuellen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zwischen Jazz und Rock ohne jede Berührungsangst sogar bis zum Experimentellen zu vereinigen versucht. Die Schweizer Vokalistin Corin Curschellas geriet mit ihren Lautmalereien am dichtesten an musikalische Extreme, mit Geräuschen, Sprachfetzen und mal einer Kantilene im Operndiskant. Doch das musikalische Drumherum war so bunt wie die aufgebauten zur Lightshow umfunktionierten Plastikeimer.

Am Samstagabend im erstmals gutgefüllten Konzertsaal beeindruckten vor allem zwei Gruppen durch ihre konzeptionelle Geschlossenheit: „Lilo“, ein Quartett um den Pianisten Ludwig Endesfelder, rief einen weiteren Aspekt zur Schmelztiegel-funktion der Berliner Jazzszene in Erinnerung - nämlich die Schnittlinie zwischen Ost und West. Eine Besetzung namens „Lilo“ gab es schon einmal in Ost-Berlin, bevor der Pianist Ludwig Endesfelder 1985 in den Westteil der Stadt überwechselte. Prägnante oft gesangliche Themen, deren Motorik für kompakte Improvisationsarbeit vornehmlich natürlich des Pianisten aber auch des Saxophonisten Dirk Engelhardt genügend Spielraum bot, eröffneten spielend leicht den Blick für Bebop-Phrasen ebenso wie für freie Spieltechniken. Uwe Martin als Bassist und Michael Landmesser als Schlagzeuger lieferten ein sicheres rhythmisches Fundament und hatten somit großen Anteil an der geschlossen wirkenden Gruppenleistung des Quartetts.

Enorm war auch der „groove“, den einmal mehr das Trio „Disagio“ verbreitete. Deutlich an den großstädtischen Klängen der New Yorker Szene orientiert, wird das Spannungsfeld zwischen Jazz-Improvisation und Rock-Rhythmen ausgenutzt. Daß man sich vom traditionellen Jazz-Begriff entfernt, scheint dabei zwangsläufig. Zwar macht man sich die Collage- und Montage-Techniken der frei improvisierten Musik zu eigen, aber die Verwendung von Riffs, von Punk- und Funk-Rhythmen, die kühl aber konsequent vom Schlagzeuger Rolf Haberbeck inszeniert werden, zeigen, daß man mit den Konventionen der „ewig gestrigen“ Free-Jazz-Improvisatoren weniger gemein hat. Joachim Gies mit stimmungswechselndem Spiel an Altsaxophon und Baßklarinette wie auch die Wechsel zwischen E-Gitarre und Cello, die von Thomas Böhm-Christi klug genutzt werden, karikieren und zerrupfen die Jazz-Klischees, daß es eine Lust ist. Eine Einladung zum diesjährigen New Jazz Festival in Moers mag unterstreichen, daß sich mit „Disagio“ nicht unbedingt eine für den Berliner Jazz repräsentative, aber um so deutlicher herausragende Formation vorgestellt hat - eine Entdeckung übri-

gens schon der Jazz-Messe des vorigen Jahres.

Zuvor hatte im dritten Konzert, quasi außer Konkurrenz, Walter Norris mit seinem Piano-Solo-Auftritt unterstrichen, warum er als Pädagoge von den Berliner Musikern so geschätzt wird.

Ungewöhnlich war die Besetzung, die sich um Franz de Byl zusammengefunden hat: ein 14köpfiges Gitarren-Orchester mit akustischen Gitarren, das vor allem durch die Begeisterungsfähigkeit seiner Mitglieder beeindruckte, mit Blues- und Flamenco-Akzenten, dafür wenig Klangexperimenten, jedoch allzusehr in der Nähe von Lagerfeuerromantik blieb.

Musikalisches Selbstbewußtsein, womit ließe es sich besser demonstrieren, als mit den Auftragskompositionen, die vom Berliner Senator für kulturelle Angelegenheiten an fünf Berliner Jazzmusiker vergeben wurden bei zusätzlicher finanzieller Unterstützung durch NDR, RIAS und WDR und die im Abschlußkonzert der Jazz Messe zur Uraufführung kamen. Sozusagen das Beste, was Berlin an Jazzmusikern aufzubieten hat, hatte sich noch einmal zu einem Orchester zusammengefunden, darunter natürlich einige der schon an den Vortagen beeindruckenden Solisten wie der Saxophonist Gebhard Ullmann, der Pianist Ludwig Endesfelder, aber auch Session-Musiker wie die Saxophonisten Walter Gauchel, Gregoire Peters, Friedemann Graef, die Posaunisten Andreas Boje und Thomas Wiedermann und die hervorragende Rhythmusgruppe mit Jay Oliver, einem von zwei Bassisten und Michael Clifton am Schlagzeug; zusammengefaßt unter der programmatischen Überschrift „Central Intelligence Orchestra Berlin“.

Und was da als Resultat der einwöchigen Proben herauskam, konnte durchaus befriedigen. Vor allem Michael Henning, Ed die Hayes und Alexander von Schlippenbach nutzten die Klangmöglichkeiten der Bläsersektionen und der Rhythmusgruppe optimal aus, meist mit traditionellen Mitteln, sprich kompakten Bläasersätzen, die an die Präzision des Orchesters hohe Anforderungen stellten, aber doch mit einer eigenständigen Klangsprache.

Bei Alexander von Schlippenbachs Komposition überraschten die doch eher konventionell anmutenden Orchesterklänge, die dann im zweiten Teil von freien Improvisationen abgelöst wurden. Lediglich Bernhard Arndt und Andreas Willers lösten sich in ihren Kompositionen deutlich vom Orchesterklang, benutzten dessen Einzelstimmen zur Schaffung von Klangfarben oder lösten, wie Arndt, die Bläser von der Rhythmusgruppe. Was da in nur einer Woche mit diesem Orchester erreicht wurde, ließ den Wunsch nach einer Wiederholung aufkommen, der Abschlußabend gereichte der Jazz Messe zur Zier.

Lothar Jänichen

Auch mit Jazz

Berliner Filmfestspiele

Die verwirrende Vielfalt an der Plakatwand im Pressezentrum der Berlinale, den alljährlichen Berliner Filmfestspielen, verdeckte den Hinweis auf einen Film mit Don Cherry, Sonny Rollins und anderen Jazzgrößen. Dies wirft ein bezeichnendes Licht auf die Situation: mit Jazzfilmen ist es schlecht bestellt, nachdem im vergangenen Jahr das Festival eigens eine Jazzschiene eingerichtet hatte. Wem der Zugang zur Filmmesse verwehrt war - dem Gros des Publikums, da nur Fachbesuchern und der Presse Zutritt gewährt wird - ging dieses Mal also leer aus, es sei denn, er konnte in mancher Filmmusik Künstlerisches entdecken, auch Jazz ausmachen. In dem wunderbaren spanischen Film „Theo, der Rote“ blies Jan Garbarek elegische Passagen, der kargen Landschaft angemessen. Mark Isham unterlegte mit seiner modischen „ambient music“ einen hektischen US-Thriller und Elektronisches dröhnte und hämmerte zum Stummfilmklassiker „Panzerkreuzer Potemkin“. Zu mitternächtlicher Stunde kamen auch die „Einstürzenden Neubauten“ zum Zuge, das Härteste vom Harten. Deren Musik erinnerte mich manchmal an die „noise scene“. Spaß am Krach, das war's dann schon.

Zurück zur Filmmesse, die immerhin mit zwei Streifen die Beachtung verdienen aufwarten konnte. In dem zweistündigen kanadischen Film „This time is all you've got“ stellt Brigitte Berman den Orchesterchef Artie Shaw vor. Stationen des jetzt 76jährigen werden nachgezeichnet, ausführlich kommt er zu Wort. Daneben werden Zeitungen und Weggefährten befragt, musikalische Archivaufnahmen eingeblendet.

Von anderer Machart ist der Film, den Ulli Pfau über den Gitarristen Pat Metheny gedreht hat. „Are you going with me...“ ist das beeindruckende Dokument der Deutschland-Tournee 1985. Über Wochen hat der Filmemacher die Metheny-Band begleitet, Wichtiges und Unwichtiges festgehalten. Der Film lichtet Impressionen einer Tournee und mehr ab. Nicht der eigentliche Auftritt, die Aktion auf der Bühne, steht ausschließlich im Mittelpunkt. Es wird auch ein Blick hinter die Kulissen des schweißtreibenden Getriebes geworfen. Das zentnerschwere Equipment wird ein- und ausgeladen, Tag für Tag ist das gesamte Team auf der Straße. Bemerkenswert, daß auch der Lastwagenfahrer zu Wort kommt und unumwunden zugibt, wie gleichgültig ihm Methenys Musik ist.

Im Mittelpunkt steht Methenys Musik, von der sechs komplette Titel mitgeschnitten sind (u. a. „First circle“, „This is not America“, „Are you going with me?“) Zwischen den Titeln erzählt Metheny, wie er

Anfang der siebziger Jahre bei Gary Burton einstieg, nachdem er sich zuvor mit seinem Idol Wes Montgomery beschäftigt hatte. Jetzt ist er stolz, eine eigene Band zu haben, die „irre aufregend“ ist, und in der jeder „seine Musik“ macht. Wie kein zweiter hat Metheny eine „gemsenhafte Trittsicherheit in Melodik und Rhythmik“ (Naura). „Are you going with me...“ ist ein schnörkelloser, ohne technische Tricks gedrehter Farbfilm, der dem Zuschauer Musik näher bringt. Ob dies „kultivierter und einfühlsamer Jazz“ ist, wie Pfau verlauten läßt, ist eine andere Frage.

Reiner Kobe

Gelungenes Big-Band-Debüt

Die ATS Big Band

Regio, deine Big Bands. Sie schmettern und röhren in Krotzingen und Offenburg, in Waldkirch und Lahr, in Villingen, Freiburg - und jetzt auch in Umkirch. Von dort jedenfalls, aus dem vor den Toren Freiburgs liegenden Ort, kommen nicht wenige Musiker des allerneuesten regionalen Jazzorchesters. Es ist die ATS Big Band, das Kürzel steht für „All Time Swing“ und in diesem Sinn stellte sich die 20-köpfige Band nun auf der verhältnismäßig kleinen Nudelbrettbühne des Freiburger Waldsee-Gasthauses vor. Das Repertoire: von Glenn Millers „Little brown jug“, von Count Basie Titeln wie „Switch in time“ und der delikate wippenden Ballade „LH darling“ über das lyrisch kühle (und nicht unkomplizierte) „Early autumn“ der alten Woody Herman Band zu Jobims Aushänge-Bossa-Nova „Desafinado“ und schließlich zum knalligen TV-Fetzer aus der amerikanischen Menschenjagdserie „Die Straßen von San Francisco“. Bandleader Michael Heitzler kann sich da auf eine Rhythmusgruppe verlassen, die mehr als nur durchschnittlich gut drangeht, drei bekannte Regiojazzers sorgen für ein stabiles Fundament, Thomas Pieper mit Akkordgenauigkeit am Klavier, an Baß und Schlagzeug Bernd und Kilian Heitzler, zwei Brüder des Bandleaders. Ein weiterer (noch kleiner) Heitzler-Bruder ist bei den Posaunen untergebracht, aber auch Vater Heitzler ist mit von der Partie, er sitzt im Saxophonsatz, wo er zwar nicht so stürmisch wie Serge Chaloff, aber sehr intonationssicher und ansprechend swingend - das Bariton bläst.

Daß es in dieser vorwiegend aus jungen Leuten bestehenden Big Band noch mancherlei Unscharfen in der Feinabstimmung gibt, daß der Trompetensatz auch mal mit allzu ruppigen Fanfarenzug-Akzenten aufwartet und es bei den Posaunen zuweilen in breiten Puddingtonen kleckert, das versteht sich von selbst. Über ein oft sehr solides Zusammenspiel täuscht es nicht hinweg, auch nicht darüber, daß da ganz offenkundig und nicht erfolglos aus den drei Bläsersätzen ein

jeweils markanter Sound herausgearbeitet werden soll. Alles in allem ein gelungenes Big-Band-Debüt. Neben den Rhythmikern haben da noch vor allem zwei Bläser gegläntzt: der Trompeter Stephan Zimmermann mit motivisch überzeugender Improvisationslogik und Bandleader Michael Heitzler selbst, der das Tenorsaxophon mit ganz wenig Vibrato, sehr weich und etwas wolkig beatmete - Stan Getz ließ grüßen.

Klaus Robert Bachmann

Den Haag

Straßen und Plätze nach Jazzgrößen benannt

Viele Jazzfreunde dürften auf Reisen bereits die Residenzstadt der Niederlande, Den Haag, von ihren Einwohnern auch liebevoll 's-Gravenhage genannt, besucht und besichtigt haben, nicht zuletzt aus Anlaß ihrer berühmten Jazz-Festivals. Eine besondere, auf den Jazz bezogene Attraktion dürfte jedoch den meisten entgangen sein.

In den an Den Haag angrenzenden Wohngebieten ist man bei der Wahl der Bezeichnungen von Straßen, Plätzen usw. sehr konsequent vorgegangen. Nachbarschaftsweise hat man jeweils Vorbilder aus einem ganz bestimmten Fachgebiet genommen, so daß man schon am Namen erkennen kann, wo ungefähr eine Straße zu suchen ist.

So hat man schon vor längerer Zeit in einem Wohnviertel alle Straßen nach bekannten Komponisten benannt. Als dann später im angrenzenden Gebiet ein neues Wohnviertel entstand, wählte man systematisch bekannte Namen aus der Jazzwelt. Einzige Bedingung: Die betreffenden Größen mußten schon mindestens zehn Jahre tot sein.

So kann der Besucher hier heute in Nieuw-Waldeck (übersetzt: Neu-Waldeck) bei einem Spaziergang durch dieses Viertel der Reihe nach den Namen berühmter Jazzmusiker begegnen. Es sind dies - des besseren Verständnisses wegen übersetzt - der Louis-Armstrong-Kai, der Louis-Armstrong-Platz, die Duke-Ellington-Straße, die Billie-Holiday-Straße, der Glenn-Miller-Hof, die King-Oliver-Insel und die Charlie-Parker-Straße.

Werner Daniels

Spannungsvolle Duo-Gemeinsamkeit

Pamela Scheiner/Ma-Lou Bangerter

Sie spielen erst seit ein paar Monaten zusammen, sind jung, doch längst keine Newcomer mehr in diesem fordernden Metier der improvisierten Musik. Beide leben in Berlin (West), sind wohl auch voller

Hoffnung in eine Stadt zugezogen, in der allerdings selbst ein Alexander von Schlippenbach mit Auftrittsmöglichkeiten nicht gerade gesegnet ist. Pamela Scheiner stammt aus Minnesota, kommt in ihrem Feeling für musikalische Dynamik vom Free Jazz her, hat ihre pianistischen Ausdrucksmöglichkeiten verfeinert, differenziert, sensibilisiert, widerlegt also gewiß das immer noch virulente Denkklimaschee, demzufolge sich solche Musik mit Power-Purismus verkoppeln müsse. Die Violinistin Ma-Lou Bangerter wuchs in der Schweiz auf und steht unzweifelhaft in der (neo)klassischen Tradition der (zweiten) Wiener Schule wie in der einer von England herübergewehten freien Improvisationsmusik.

Zu Konzerten zusammengekommen sind beide für eine kleine Tour in der DDR, und - was angesichts der doch differenten musikalischen Sozialisationsprozesse nicht ganz selbstverständlich erscheint - sie haben dabei zu einer dichten, spannungsvollen Duo-Gemeinsamkeit gefunden, die musikalische Entsprechungen erkennen läßt, ohne Unterschiede zu überspielen. Produktiv verunsichernd wirkt dabei die auf neue Weise genutzte, „traditionelle“ Instrumentalkombination: Klavier und Geige. So unzweifelhaft, daß Kammermusik eine neue Art von Kammermusik genannt werden kann, so bemerkenswert ist doch auch das Abrücken von vorgeprägten Idiomen. Gewiß, auch dieser Bereich des Musizierens beginnt eigene Traditionen auszuprägen, was ebenso auf Verfestigung wie auch auf Lebensfähigkeit hindeuten könnte. Bei den Duo-Konzerten wurde der Unterschied zu Konzeptioniertem erlebbar. Noch immer liegt er - kurz gesagt - in der spezifischen Bewegungsenergie und in der spontanen Lust. Für Lebendigkeit spricht auch, daß es immer noch, immer wieder neue Namen auf der improvisierenden Musikszene gibt, jenseits des feministischen Etiketts auch Frauen, die etwas wagen, was kommerziell wohl wenig ergiebig, im musikalischen „Niemand-Terrain“ zwischen den Kategorien aber als Landgewinn angesehen werden kann.

Bert Noglik

Mehr Jazz als Blues

özay sucht neue Wege

Auf der Suche nach einer neuen musikalischen Identität ist derzeit die in Berlin lebende türkische Jazz-Vokalistin özay Rieck, die bei ihrem Gastspiel im Darmstädter Jagdhofkeller von einer geschmackvoll zusammengesetzten Allstar-Combo mit Larry Porter, Piano, Allan Praskin, Altsaxophon, John Betsch, Schlagzeug, und Rocky Knauer, Kontrabaß, begleitet wurde. Aber obwohl özay, die mehr als 200 Zuschauer in die Keller-

Katakomben gelockt hatte, in den letzten Monaten vermehrt nach anderen kulturellen Ausdrucksformen forschte, ist die Blues-Intonation ihr besonderes Markenzeichen geblieben.

Noch immer ist das musikalische Spektrum der Sängerin sehr traditionsbezogen, und auch in ihrer Phrasierung kann sie die Einflüsse ihres übermütterlichen Vorbilds Billie Holiday nicht verleugnen. Daß özays stilistische Themenkomplexe weit über die Bandbreite des eigentlichen Blues-Genres hinausgehen, spricht für die Vielseitigkeit der türkischen Künstlerin - und für die impulsive Wirkung ihres Begleit-Quartetts. Vor allem Altsaxophonist Allan Praskin imponierte in Darmstadt mit einer ebenso linearen wie schneidenden Tonbildung, die zweifellos Parker'sehe Ursprünge erkennen ließ. Er ergänzte sich dadurch nahtlos mit özay, obwohl die Sängerin manche Arrangements aus dem Bop oder Latin-Jazz-Bereich nicht ganz überzeugend interpretierte. Die Wahl-Ber-

linerin hatte sicherlich ihre stärksten Momente, als sie frei swingen und zumindest Ansätze ihres Blues-Feelings („What a difference a day made“) beweisen durfte. Absolut harmonisch wirkte dagegen die Rhythmusgruppe, in der Pianist Larry Porter die Führungsarbeit übernahm. Obwohl ihm die Akustik im Jagdhofkeller ein wenig zusetzte und er deshalb seine Fähigkeiten nicht voll ausschöpfen konnte, hatte er sich die komplexe Aufgabe gestellt, die beiden Lead-Instrumente - özays Stimme und Allan Praskins Altsax - melodisch miteinander zu verquicken. Dieses Vorhaben gelang ihm mit Bravour, zumal er nebenbei noch Zeit für geschmackvolle Soli fand.

Rhythmisch blieben Rocky Knauer und John Betsch jederzeit präsent. Ohne selbstherrlich in die musikalische Sphäre der Solisten einzudringen, erfüllten sie den Raum spürbar mit Timing und Dynamik.

Karl Eberhardt



Die stilistischen Themenkomplexe gehen weit über die Bandbreite des Blues hinaus: Özay
Foto: Manfred Rinderspacher



Foto: Martin Jehnichen

**Nicht bloß Show, sondern
jazzender Ernst**

Jazzorchester „reichlich weiblich“

Vor einigen Wochen brachte Frank Elstner in „Wetten, daß“ angeblich Europas größte Frauen-Big-Band auf die Mattscheibe. „Hollywood Love Affair“ nannte sich das kommerzielle Kunstprodukt, und die 17 Girls waren mit ihrem Gehüpfе sicherlich ansehnlicher als musikalisch ernst zu nehmen. Jedenfalls birgt eine reine Frauentruppe in der Musikbranche (wieder) einen besonderen exotischen Reiz: Manche mögen's heiß - mit oder ohne Marilyn Monroe, „reichlich weiblich“ nennt sich jetzt ein Jazzorchester, das im November 1984 von über einem Dutzend engagierter Jazz-erinnen in Worpswede gegründet wurde. Wieder eine Formation, wo nur Äußerlichkeiten und nicht die inneren musikalischen Werte bestechen? Eine Band für Frauen-Festivals und Emma-Emanzen? „Keineswegs“, kontert die Saxophonistin Ilona Henz, „wir taten uns aus Spaß zusammen. Ein feministisches Reinheitsgebot herrscht bei uns nicht. Das zeigt sich beispielsweise auch daran, daß wir als ‚ständige Aushilfe‘ einen männlichen Schlagzeuger haben. Ich selbst möchte unabhängig vom Etikett ‚Frau‘ Musik ma-

chen können, und so denken auch die meisten meiner Kolleginnen.“ Die Pianistin und Komponistin Ulrike Haage ergänzt: „Das ist keine Masche. Es ist einfach an der Zeit, sich auch als Frauen zusammenzutun und ein solches Projekt auf die Beine zu stellen - und zu zeigen, daß es Frauen gibt, die so etwas gut können. Ansonsten lehne ich den Stempel des Exotischen ab. Ich lehne es aber nicht ab, dies auszunutzen: wenn deswegen Auftritte kommen, dann gerne. So spielen wir ja zum Beispiel nicht nur auf Frauenveranstaltungen, wir wollen an die gesamte Öffentlichkeit gelangen!“

Die Idee, eine feminine Band zu formieren, entstand auf einer Frauenmusikwoche. Da die jazzbegeisterten Damen aus Nordrhein-Westfalen, Norddeutschland und Berlin zu den Meetings anreisen müssen, können Proben nur sporadisch stattfinden. Doch opfern die Profis und Amateure immer wieder ein Wochenende, um neue Kompositionen einzustudieren und Repertoire-Stücke auszufeilen. Und dabei greift die Band nicht auf im Handel erhältliche Literatur zurück. Alle Achtung: die Kompositionen werden in Eigenarbeit kreiert, maßgeschneidert für das dreizehnköpfige Ensemble. Bislang traten neben der Keyboarderin Ulrike Haage noch die Trompeterin Iris Timmermann und Sybille Pomorin tonschöpfend hervor. Eine stilistische Vielfalt ist daher sicher. Von

der arrivierten Geschlechtsgenossin Carla Bley inspiriert zeigte sich Ulrike Haage, an Sammy Nestico (Basie-Orchester) orientiert sich Iris Timmermann, und experimentell ans Werk geht die Saxophonistin Sybille Pomorin, die ja jüngst beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt durch ihr ganz und gar nicht zimperliches Musizieren für Furore sorgte. Eine Rock-Jazz-Nummer ist derzeit bei Ilona Henz, die übrigens zuvor mit dem Landesjugendjazzorchester Nordrhein-Westfalen Big-Band-Erfahrungen sammeln konnte, in Arbeit. Diese vier komponierenden Bandmitglieder sind auch für die meisten Solo-Improvisationen verantwortlich.

Nach Konzerten - der letzte erfolgreiche Auftritt war beim Festival „I.Jazz-Umschlag Kiel“ - wurden die Damen immer wieder nach Schallplatten gefragt. Inzwischen wurde (vom Tonstudio Engelsmann, Castrop-Rauxel, für das firmeneigene Label „Elrec“) eine Platte aufgenommen, und zwar eine Maxi-Single. Im April soll das Rillenwerk, das dann in erster Linie von den Musikerinnen selbst verkauft wird, herauskommen. Sybille Pomorin steuerte dazu „Cut my hair“ und „Eine kommt immer zu spät ins Fichtelgebirge“ bei, Iris Timmermann beschrieb und beschrift die „Steps“, Ulrike Haage entwarf einen „Tango für eine Goldkrabbe“ in ihrer Komposition „Die Einradtänzerin und der fliegende Zwilling“. Gewiß,

zuweilen schleichen sich in Intonation und Timing Unstimmigkeiten ein. Aber das musikalische Resultat der Band, die sich ja schließlich nur in größeren Zeitabständen treffen kann und deren Mitglieder im Durchschnittsalter von 24 Jahren noch relativ jung sind, ist doch beachtlich. Ein medieneffektiver Anfang ist also gemacht. Lady Power mal anders.

Unverdrossen will „reichlich weiblich“ das Repertoire ausweiten - und einfach „besser“ werden. Wenn von staatlicher (oder privater?) Seite Förderung kommen würde, wäre man sehr froh. Eine gesponserte Auslandstournee steht auf der Wunschliste ganz oben. Zuvor findet jedoch im Juni eine Konzertreise in den Süden Deutschlands statt. Vielleicht werden dann jazzbegeisterte Damen südlich der Mainlinie zur Gründung einer entsprechenden Formation animiert...

Und hier die Facts: Iris Timmermann (Hamburg), Angela Prätz (Hamburg), Dorothee Hahne (Bonn), Trompeten, Kathrin Freye (Bielefeld), Gabriele Rosenberg (Bonn), Posaunen, Sybille Pomorin (Berlin), Sabine Koth (Hamburg), Ilona Henz (Castrop-Rauxel), Sonja Griefahn (Köln), Christine Hörmann (Oldenburg), Saxophone, Ulrike Haage (Hamburg), Keyboards, Barbara Buchholz (Bielefeld), Baß, und eben Karl Godejohann (Bielefeld), Schlagzeug. Kontaktadresse: Ilona Henz, Saarbrücker Str. 10a, 4620 Castrop-Rauxel, Telefon: (0 23 05) 1 59 94.

Hans Kumpf

„Ich bin wie ein Chamäleon“

SHIRLEY ZWERUS

Sie ist weiß, und sie kommt aus Haarlem. Aus Haarlem, Holland. Doch sie singt, als sei sie schwarz, pechschwarz, und stamme aus Harlem, New York. Sie mag Bach und sie mag Coltrane. Sie singt Soul, und sie singt Jazz, und auf dem größten Jazzfestival der Welt 1985 in Den Haag feierte sie einen triumphalen Erfolg: Shirley Zwerus, geboren am 22. Mai 1946.

Für die Holländer ist sie seit einem Vierteljahrhundert ein Begriff. Hierzulande erinnert man sich an sie höchstens noch dunkel: Shirley Zwerus, warten Sie mal ...

war da nicht mal was mit Rex Gildo oder Conny? Ja richtig, da war mal etwas, gemeinsame Fernsehshows, die Shirley in einer für Jazz-Puristen wenig schmeichelhaften musikalischen Verbindung mit deutschen Schlagergrößen der sechziger Jahre zeigten. „Ich bin wie ein Chamäleon“, bekennt sie in unserem Interview, „ich habe alles gesungen: Klassik, Pop, Schlager, Soul und Jazz. Aber Jazz ist mein Hobby. Es ist die einzige Musikform, in der ich mich so ausdrücken kann, wie ich es momentan empfinde. Ich liebe Jazz - aber ich fühle mich erst jetzt reif dazu. Ich glaube, man braucht ein bestimmtes



Kann sich nur im Jazz so ausdrücken, wie sie spontan empfindet: Shirley Zwerus

Foto: Dieter Speck

Alter, eine gewisse Reife, um wirklich Jazz machen zu können. Und ich habe das Gefühl, meine Zeit ist jetzt da.“

Ihr Leben hat sie in Perioden gelebt. Glaubt man ihrer Mutter, so hat ihre musikalische Karriere bereits in der Wiege angefangen, als Shirley mit sechs Monaten begann, die Kinderlieder der Straße nachzusummen. Mit vier oder fünf Jahren entdeckte sie bei Bekannten ein Klavier, begann zu klumpen, bekam Unterricht, besuchte das Konservatorium und hatte mit acht Jahren ihren ersten öffentlichen Auftritt mit einem Philharmonischen Orchester. Mit neun galt sie bereits als „Wunderkind“. Mit zehn Jahren folgten Fernsehauftritte und Plattenaufnahmen. An den Wochenenden sang und spielte sie in Restaurants - „just for fun“ und unentgeltlich, denn der Jugendschutz gestattete keine Arbeitsverhältnisse. „Honorar“ gab es dennoch: Puppen und Süßigkeiten und das, was kleine Mädchen mögen.. Nur einer war unzufrieden: Ihr Professor. „Wie kannst Du eine gute Konzertpianistin werden, wenn Du nicht nur klassische Musik spielst?“

„Ich war damals schon so wie heute“, erzählt Shirley: „Vielseitig. Ich machte dies, und ich machte das, und in der Pubertät rebellierte ich gegen alles. Mit fünfzehn fand ich zum Jazz. Ich machte die erste Platte mit einer kleinen Band, aber heute glaube ich, daß ich damals noch zu jung war.“

Shirley heiratete und ging nach Amerika. Ihr Mann besaß ein Plattenstudio und brachte es schließlich ganz nach oben. Aber die Ehe ging schlecht. „Es war mehr wie eine Vater-Tochter-Beziehung“, sagt Shirley. „I was his little Lady, the girl from Holland.“ Man trennte sich. Shirley kehrte 1976 nach Holland zurück und wurde in der Presse gefeiert. Heute lebt sie eher

zurückgezogen in ihrem kleinen Haus am Meer in Zandvoort. Ab und zu erscheint sie noch auf den Titelseiten der Fernseh gazetten. Sie tritt in der Willem-Ruys-Show auf und singt den „Bolero“.

Mit den Skymasters, der besten holländischen Big Band ist sie häufig zu hören, und besonders stolz ist sie auf Aufnahmen mit Rogier van Otterloo und dem Metropol Orchester. Glaubt man den Klatschspalten, dann hat Shirley Zwerus den großen Durchbruch dennoch nicht geschafft. „Es ist mir auch nicht wichtig“, sagt sie. „Was heißt das schon? Viele arbeiten für die Nr. 1, „the number-one-record“. Ich war nie die Nr. 1. Ich bekam 1978 den „Edison“, einen holländischen Plattenpreis wie drüben der „Grammy“ - aber was heißt das?“ Sie sei heute mit sich zufrieden, so wie sie sei, und so wie sie lebe. Schwierigkeiten hat sie nach wie vor mit Etikettierungen: Sie will nicht nur und pur Jazz singen, sondern das, was ihr gefällt. Im Funk-Jazz fühlt sie sich besonders zu Hause. Und ihre Stimme mit jenen atemberaubenden Höhen, ihre große Ausdrucksstärke und ihr ungeheures Improvisationstalent lassen Jazz zu ihrem Medium werden. Da gibt es bei „Live“-Auftritten immer wieder Überraschungen: Man spürt ihr Temperament, ihre Echtheit, wenn sie - aus dem Augenblick heraus - ihren hervorragenden Pianisten Rob Agerbeek vom Flügel verdrängt, selbst Platz nimmt und zeigt, daß sie nicht nur ausdrucksstark singen kann. Das klingt nach Gospel und nach Soul, wenn sie zu vorgerückter Stunde in die Tasten greift und ihr Publikum mitzieht... Im April wird sie auch in Deutschland Kostproben ihres Könnens ablegen, wenn sie zu einem Radiokonzert des WDR ins rheinische Viersen kommt.

Dieter Speck

Jazz News

Ein **Jazz-Seminar für Anfänger** führt Joe Viera vom 20.-22. Juni im Studienzentrum für zeitgenössische Musik in Burghausen, Bayern, durch. Die Teilnehmer beschäftigen sich dabei mit folgenden Fragen: Wie wird Jazz gespielt? Wie wird improvisiert? Nach welchen Regeln gestaltet sich das Zusammenspiel? Auf welchem rhythmischen Prinzip basiert der Jazz? Wie sind die harmonischen Strukturen aufgebaut? Arbeitsinhalte: Elemente des Jazz mit Übungen; Auszüge aus der Jazzgeschichte; Improvisationsübungen; Ensemblespiel. Vom 19.-21. September wird Viera dann in Burghausen ein **Jazz-Seminar für Fortgeschrittene** leiten. Dieser Kurs richtet sich an Spieler aller Instrumente, die schon einige Erfahrungen im praktischen Spiel (auch in Bands) und Grundkenntnisse in Jazz-Harmonielehre haben. Arbeitsinhalte: Erarbeitung mittelschwerer Stücke und des dazu nötigen theoretischen Wissens. Kontakt: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Heinrich-Schütz-Allee 22, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, Tel. 05 61/3 79 27

Palo Alto/TBA-Records werden in der Bundesrepublik Deutschland jetzt von der Teldec Schallplatten GmbH in Hamburg vertrieben. Das kalifornische Label Palo Alto/TBA-Records hat sich binnen weniger Jahre mit viel Jazz-Prominenz und einigen hochtalentierten Newcomern an die Spitze der US-Jazzcharts hochgearbeitet. Seit vielen Wochen zählen die Platten von McCoy Tyner, Rare Silk und Maynard Ferguson zu den meistverkauften LPs in den USA. Vielbeachtet wird auch der Sopransaxophonist George Howard, dessen LP „Dancing in the sun“ in den Billboard Charts geführt wird. **Von Morgens bis Mitternacht** ist der Titel eines Filmmusik Projektes, für das Georg Kaiser das Buch schrieb und Karl Heinz Martin Regie führte. Die Musik dazu liefert das Christoph Baumann Septett. Mit dem Pianisten spielen: Thomas Faist, Altsaxophon, Martin Schlumpf, Altsaxophon und Baßklarinette, Matthias Baumann, Saxophon, Ruedi Häusermann, Saxophon, Flöte, Akkordeon, Hämi Hämmerli, Baß, und Tini Hägler, Percussion, Marimba. Das Projekt wurde im Rahmen des Internationalen Jazz Festivals Zürich 1984 uraufgeführt, im Januar und Februar 85 in der Schweiz wiederholt gezeigt, im Mai 1986 wird es im Ausland zu sehen und zu hören sein. Kontakt: Christoph Baumann, Mühle 27, CH-5234 Villigen AB, Tel. 44 24 35. **Noodband**, die holländische Formation mit dem Tenorsaxophonisten Alan Laurillard, dem Altsaxophonisten Frans Vermeerssen, dem Posaunisten Herman Koster, dem Tubaspieler Douwe Kamminga, dem Bassisten Gerard Amerlaan und dem Schlagzeuger Charles Huffstadt, hat unter dem Titel „Shopping around“ auf Swingmaster ihre zweite Platte vorgelegt. Kontakt: Ron van Heukelom, Postbox 1427, N-1200 BK Hilversum, Tel. 1 42 51

Zweiten nennt sich das Duo der Gitarristen Thomas Horstmann und Martin Wiedmann. Das Zweite wird im Mai einige Konzerte mit dem Percussionisten Gert Kilian geben. Kontakt: Thomas Horstmann, Heinrichsweg 4, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/2 64 68. **Heartbeat**, die Gruppe mit dem Pianisten Götz Tangerding, dem Bassisten Christian Stock und dem Schlagzeuger Rudolf Roth, gestaltet unter dem Titel „Lebendige Jazzgeschichte“ die Vortragsreihe „Rhythmik als Erinnerung“ in der freien Musikschule in München. Information: Tel. 0 89/3 94 38 oder 811 72 61.

Ornette: made in America, der Dokumentarfilm von Shirley Clarke über den Saxophonisten und Komponisten Ornette Coleman wurde kürzlich eine Woche lang im Public Theater in New York gezeigt.

Marion Brown nahm mit dem Pianisten Mal Waldron für Freelance Record, Paris, eine Duoplatte unter dem Titel „Songs of love and regrets“ auf. Das Duo will im Oktober eine Europatournee unternehmen. Der Altsaxophonist stellte kürzlich einige seiner Jazzmusiker-Illustrationen im Roberts Restaurant in New York aus.

Eine **Schallplattenbörse für Jazzmusik** findet im Rahmen des Idsteiner Festivals „Hessenjazz '86“ am 2. August im Rittersaal des Schlosses statt. Der Flohmarkt mit Ankauf, Verkauf und Tausch ist für jedermann geöffnet. Interessenten für einen Stand erhalten nähere Informationen beim Verkehrsamt, 6270 Idstein, Tel. 0 61 26/7 8215.

Christof Griese ist seit Januar 1986 Fachbereichsleiter für Jazz und Percussion an der Musikschule in Berlin - Charlottenburg und gibt dort Kurse und Workshops. Der Saxophonist, der durch die Gruppe Opus Pocus der Berliner Jazzfront bekannt wurde, ist zudem Dozent für Improvisation beim diesjährigen 6. Theater- und Medienfestival des Bundes Deutscher Pfadfinder, das vom 31. März bis 6. April auf Burg Waldeck im Hunsrück stattfindet. Kontakt: Christoph Griese, Lausitzerstr. 25, 1000 Berlin 36, Tel. 6 12 16 79.

Reto Weber wird in den nächsten Monaten bei verschiedenen Festivals solo oder mit dem Iraner Djamchid Chemirani und dem Ghanesen Nana Twum Nketia im Trio mit dem Percussion Orchestra auftreten. Der Percussionist gab kürzlich einige Solokonzerte in Indonesien und arbeitete mit verschiedenen Gamelan-Orchestern zusammen.

Das **Götz Tangerding Quartett**, zu dem neben dem Pianisten Tangerding der amerikanische Saxophonist Rick Keller, der Schweizer Bassist Hämi Hämmerli und der Schlagzeuger Rudolf Roth gehören, geht im Juni auf Tournee. Ein Auftritt in der Ost-Berliner „Jazzbühne“ ist bereits abgeschlossen. Kontakt: Götz Tangerding, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/8 11 72 61.

Marizikosch, eine seit 1968 bestehende Jazzformation aus Nürnberg, vertrat in diesem Jahr die Bundesrepublik Deutschland beim 3. Tschechischen Jazz Festival im März in Karlsbad. Zudem spielt die Gruppe beim Festival Ost-West in Nürnberg vom 12.-15. Juni. Geplant ist desweiteren die Teilnahme bei den Daxberger Situationen am 29. Mai. Die Mitglieder der New Jazz-Gruppe sind: Horst Joachim, Saxophon, Mario Moll, Piano, Günther Kohl, Bass, und Adam Meyer, Schlagzeug. Kontakt: Mario Moll, Tucholskystr. 46, 8500 Nürnberg 50, Tel. 09 11/8 42 51.

Das **Women's Jazz Festival** in Kansas City wird in diesem Jahr nicht mehr stattfinden. Die seit 1978 regelmäßig durchgeführte Veranstaltung, die eine Plattform für Frauen im Jazz war, hat unüberwindliche finanzielle Probleme.

Blue Box, das Trio mit dem Trompeter Reiner Winterschaden, dem Bassisten Aloys Kott sowie dem Schlagzeuger Peter Eisold, erhielt für seine Platte „Sweet Machine“ (ENJA) den Preis der deutschen Schallplattenkritik. Im März war Blue Box auf einer Türkei-Tournee. Im April spielt das Trio auf Festivals in Spanien und Breslau. Im Juni nimmt die Gruppe an einer SWF-Jazz-Session teil. Kontakt: Blue Box, c/o Werner Oberender, Postfach 19 26, 5450 Neuwied 1.

Das **Jon Faddis Quintet** sowie das Joe Mighty Young Blues Quartet haben im Mai in Europa noch einige Termine frei. Kontakt: Contact UB, Liaison Boulton, Adlering 7, 7730 VS-Villingen, Tel. 0 77 21/6 22 63 oder 6 27 79.

Sonny Rollins arbeitet derzeit an einem Konzert für Saxophon und Sinfonieorchester, das im Mai mit der Yomiuri Symphony in Tokio uraufgeführt werden soll. Der Tenorsaxophonist wird mit seiner Gruppe im Anschluß daran in Japan Konzerte geben.

Stefan Micus, Gitarrist, von dem Ende April eine neue LP bei ECM erscheinen wird, ist auf Deutschland-Tournee. Kontakt: Fritz Reutemann, Reutestr. 45, 8990 Lindau, Tel. 0 83 82/7 39 90.

Jasper van't Hof führt am 9. April in der Jazz- und Rockscheule Freiburg einen Workshop für Keyboards durch. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Der Kurs kostet DM 45,-. Kontakt: Tel. 07 61/50 00 79.

Mark Whitecage geht am 15. Mai auf Europa-Tournee, die bis 15. Juni dauert. Dabei wird der Saxophonist Solokonzerte geben, im Duo mit dem Pianisten John Fischer sowie mit der Art/Music Interface Group auftreten, mit der Whitecage auch seine aus Metall hergestellten Sound Skulpturen präsentieren wird. Art/Music Interface wird am 14. Juni beim Jazz meets Art Festival in Maur in der Schweiz und am 11. Juni im AMR Zentrum für kreative Musik in Genf gastieren. Kontakt: John Fischer, 19, rue de Lyon, Genf, Schweiz, Tel. 00 41 22 44 1714.

Christoph Spendel wird im April vier Solokonzerte in Norwegen geben, u. a. ist ein Festivalsauftritt in Oslo vorgesehen. Der Pianist, der kürzlich eine Duo-Begegnung mit dem Geiger Michal Urbaniak hatte, setzt seine Duo-Tätigkeit mit dem Vibraphonisten Wolfgang Schlüter fort. Im April wird das Spendel-Schlüter-Duo eine Produktion mit dem Sinfonieorchester des NDR machen. Am 18. April spielt Spendel ein Solokonzert im Stadttheater seiner Heimatstadt Ratingen. Für Juni und Juli erhielt die Spendel Group eine Einladung zu einer dreiwöchigen Kanadatournee, die das Goethe Institut in Verbindung mit lokalen Festivalveranstaltern durchführt.

Juraj Galan und Norbert Dömling werden im Mai wieder als Duo auf Tournee gehen. Ihr Programm steht unter dem Motto „Saitensprünge“ und besteht vorwiegend aus Eigenkompositionen, die dem modernen Jazz zuzuordnen sind. Bassist Dömling tritt zur Zeit mit Dom Um Romao und Wilson de Olivera auf, Gitarrist Galan arbeitet mit der Schauspielerin und Sängerin Sylvia Anders und dem Sänger Bill Ramsey. Kontakt: Norbert Dömling, Schulstr. 46, 6140 Seeheim, Tel. 0 62 57/8 45 73.

Johnny Vrosos ist am 24. Februar im Alter von 64 Jahren in seiner amerikanischen Heimat gestorben. Vrosos war früher bei AFN Frankfurt tätig, wo er sich besonders für den Jazz einsetzte und auch bei deutschen Jazzfreunden beliebt und geschätzt war. Vrosos präsentierte außerdem in der Frankfurter Gegend JatP-Konzerte.

Jan Fryderyk Dobrowolski hat unter dem Titel „Tango Paradise“ eine neue Platte vorgelegt. Der Pianist bereitet derzeit eine Suite vor, die von Robert O. Ragland aus Los Angeles orchestriert wird. Kontakt: Jan Fryderyk Dobrowolski, Karl-Simrockstr. 17, 5340 Bad Honnef 1.

MOBI, die Musicians of Brooklyn Initiative, die von Lester Bowie gegründet wurde, und die in New York mehrfach Konzerte durchführte, will in Europa Meetings veranstalten. MOBI will u. a. ein Jazz Orchestra aus internationalen Teilnehmern in Europa formieren. Kontakt: John Fischer, 18 rue de Lyon, Genf, Schweiz, Tel. 00 41 22 44 17 14.

East West Connection nennt sich jetzt die früher unter dem Namen „Wolfgang Lauers Touch“ bekannte Gruppe mit den Deutschen Uwe Werner, Saxophone, Mick Baumeister, Piano, dem Amerikaner David George, Trompete, sowie den Tschechen Josef Vejvoda, Schlagzeug, und dem Nachfolger von Wolfgang Lauer Frantisek Uhrlir, Baß. Das Quintett spielt zeitgenössischen Jazz unter Miteinbeziehung der Jazz-Tradition. Nach dem Erscheinen der ersten LP von East West Connection unter dem Titel „Live im KKF“ und deren Vorstellung bei einigen Konzerten im März plant die Band eine ausgedehnte Tournee für den Herbst. Kontakt: Uwe Werner, Tel. 0 71 71/3 91 53.

Das **Tübinger Conspiracy Orchestra**, ein neu zusammengestelltes Orchester, das bei einem vom Jazzclub Tübingen e. V. veranstalteten Konzert im Rahmen der Landeskunstwochen Baden-Württemberg '86 (16. 5.-8. 6. 86) am 17. Mai erstmals auftritt, besteht aus neun Tübinger Jazzmusikern sowie drei international renommierten Jazzgrößen. Dabei sein werden: die Sängerin Lauren Newton, der Saxophonist Bernd Konrad, der Perkussionist Manfred Kniel, der Pianist Reinhold Braig, der Vibraphonist Martin „Dizzy“ Krisch, der Gitarrist Thomas Horstmann, der Saxophonist Helmut Müller, der Trompeter und Flügelhornist Eckhard Bauer, der Posaunist Eberhard Budzlatz, der Bassist und Cellist Eckart Apfelstedt! und der Schlagzeuger Dieter Schumacher. Es werden sowohl Kompositionen von Bernd Konrad und Manfred Kniel als auch von einigen Tübinger Musikern gespielt werden. Kontakt: Helmut Müller, Gartenstr. 143, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/2 37 76.

Benny Waters geht vom 15.-27. April mit Alexanders Ragtime Band in Süddeutschland auf Tournee. Speziell für diese Gastspielreise schrieb Waters einige Arrangements für die Stuttgarter Band, die Ausschnitte aus einem der Konzerte auf Platte vorlegen wird. Der 84jährige Saxophonist kam Anfang März nach 5monatigem Aufenthalt in den USA wieder in seine Wahlheimat Paris zurück. Kontakt: Alexander Katz, Liststr. 25, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 / 60 94 33.

Suonofficina, die sardinische Formation mit der Sängerin Elena Ledda, wird vom 15.-27. April in der Bundesrepublik Deutschland auf Tournee sein. Kontakt: Tourneebüro Siegfried Maeker, Blaufelder Str. 70, 7183 Langenburg, Tel. 0 79 05/6 26. Die **Müller-Braig Jazz Unit** geht im April wieder auf Tournee. Dabei sind ein viertägiges Gastspiel in Wien, Auftritte in Baden/Schweiz, Wiesbaden, Frankfurt und Heidelberg geplant. Im Mai wird die Gruppe bei der Eröffnungsveranstaltung der Landeskunstwochen Baden-Württemberg in Tübingen zusammen mit Lauren Newton im Schloßhof in Tübingen auftreten. Anschließend daran macht die Gruppe Plattenaufnahmen. Für Ende Oktober, Anfang November ist eine erneute Gastspielreise geplant. Kontakt: Helmut Müller, Gartenstr. 143, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/2 37 76.

Jefaster Desaster nennt der Schweizer Saxophonist Beat Wenger seine Gruppe, die im April in der Schweiz auf Tournee ist und ihre erste Platte einspielt. Die Formation, die Musik wie ein „tönen-des Bilderbuch“ bietet, besteht neben Wenger aus dem Keyboarder Felix Huber, dem Gitarristen Marco Figini, dem Bassisten Samuel Joss, dem Schlagzeuger Norbert Rammatter und dem Percussionisten Willy Kotoun. Kontakt: Beat Wenger, Bubenbergstr. 38, CH-2502 Biel/Bienne, Tel. 42 25 02.

8. Internationaler Wettbewerb für junge Jazzorchester in Hoeilaart

Zum 8. Mal seit 1979 findet am dritten Septemberwochenende der Wettbewerb für junge Jazzorchester in Hoeilaart, nahe Brüssel, statt. Die Veranstaltung steht unter der Schirmherrschaft des Festivals van Viaanderen und wird in Zusammenarbeit mit der Provinz Brabant, des Ministeriums der Flämischen Gemeinschaft, des BRT und der Gemeinde Hoeilaart durchgeführt. Teilnehmen können Jazzgruppen aller Stilrichtungen, die Altersgrenze liegt bei 30 Jahren. Die Gruppen werden gebeten

bis zum 15. Juli eine Bandaufnahme von 30 Minuten, bestehend aus verschiedenen Stücken, sowie Details zur Gruppe, einzusenden. Das Finale findet am 21. September 1986 statt und wird vom Belgischen Rundfunk und Fernsehen aufgezeichnet. Die Reisekosten werden erstattet, eine Platte mit Aufnahmen der 4 besten Gruppen wird dann vorgelegt. Kontakt: 8. Int. Wettbewerb für junge Jazzorchester, Albert Michiels, Jezus-Eiksesteenweg 25, B-1990 Hoeilaart.



Verdienste um den Jazz in aller Welt: Hans Koller, im Hintergrund Bernd Konrad
Foto: K. W. Meyer zu Uptrup

Hans Koller & Friends ist das Motto des Jubiläumskonzertes anlässlich des 65. Geburtstages von Hans Koller. Es findet am 26. April im Audi Max der Wiener TU statt und wird von der Wiener Stadtverwaltung unterstützt. Mit Koller werden spielen: Kenny Wheeler, Trompete, Albert Mangelsdorff, Posaune, Bernd Konrad, Saxophone, Wolfgang Puschnig, Saxophone, Baßklarinette, Flöte, Manfred Balasch, Tenorsaxophon, Paul Schwarz, Klavier, Jürgen Wuchner, Baß, und Janusz Stefanski, Schlagzeug. Aus diesem Ensemble werden diverse Kleingruppierungen gebildet, das Konzert wird vom ORF mitgeschnitten. Koller wurde am 12. Februar anlässlich seines 65. Geburtstages im Wiener Rathaus mit dem Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien ausgezeichnet. Dem Künstler wurde im Rahmen einer Feierstunde im Steinernen Saal des Wiener Rathauses und nach Würdigung seiner Verdienste um den Jazz in aller Welt diese höchste Ehrung zuteil. Zahlreiche Ehrengäste, darunter Kollers Musikkollegen aus der Zeit des „Hot Club de Vienna“, waren anwesend und Koller bedankte sich für die Auszeichnungen mit einem sologebildeten „Lush life“. Im Herbst wird Koller seine Bilder in Wien ausstellen.

Thomas Quasthoff, Sänger mit Gospel- und Swing-Feeling, hat für Edition Collage eine Platte aufgenommen. Edition Collage, der Hildesheimer Musik- und Textverlag, legte jetzt auch eine neue Platte des Gitarristen Peter Finger vor.

Re, die Stuttgarter Latin-, Jazz- und Fusion-Band, hat als neues Mitglied Martin Schrack anstelle des bisherigen Keyboard-Spielers der Gruppe Friedbald Rauscher. Die anderen Mitglieder der Formation sind wie bisher: Matthias Erlewein, Saxophon, Uli Gutscher, Posaune, Bernd Hufnagel, Trompete und Flügelhorn, Albert Mayer, Gitarre, Horst Götz, Bass, sowie Andreas Witte, Schlagzeug. Die neue Kontaktadresse der Gruppe lautet: Hans Braun, Haus Nr. 23, 7063 Welzheim-Eselshalden, Tel. 0 71 82/4 01.

Heiner Hank plant mit der französischen Tänzerin Wando Golonka eine Performancetournee, die unter dem Thema „Chaos und Einsamkeit in der Großstadt“ steht. Die Performance ist eine Tanzimprovisation mit avantgardistischen Melodien und Maschinengeräuschen. Hank, der Kopf des Balon Orkestra ist, wird mit der Bochumer Formation, die aus 10 Saxophonisten, Baß, Piano, Schlagzeug und Percussion und drei Ausdrucks tänzerinnen besteht, im Herbst auf Deutschlandtournee gehen. Als Gast kommt der Gitarrist Joe Sachse hinzu. Kontakt: Heiner Hank, Hugo-Schultz-Str. 47, 4630 Bochum, Tel. 02 34/33 66 00. **Bremen Calling**, die New Jazz Formation mit Peter Wulff, Gitarren und E-Mandoline, Michael Berger, Keyboard, Günther Späth, Kontrabaß, und Heinrich Hock, Schlagzeug, geht vom 22. Mai bis 3. Juni auf Gastspielreise durch Süddeutschland und Österreich. Für Juni sind Studioeinspielungen vorgesehen. Kontakt: Günther Späth, Tel. 04 21/70 19 13.

Die **Landesjugend Big Band Rheinland-Pfalz** hält ihre nächste Arbeitsphase vom 7.-16. April in Nevers, Frankreich, ab. Konzerte in Nevers, Buc (Versailles) und Paris schließen sich an. Das Dozententeam der Big Band ist um den Kölner Posaunisten Achim Fink erweitert worden. Kontakt: Ulrich Adomeit, Rudolf-Breitscheid-Str. 5, 5400 Koblenz, Tel. 02 61 / 7 56 63.

Das **Jazzfestival Neuwied**, das dieses Jahr bereits zum neunten Mal stattfindet, wird erstmals auf dem Hauptschul-Gelände in Neuwied-Niederbieber durchgeführt. Die Besucher des am 21.22. Juni 86 stattfindenden Festivals haben die Möglichkeit, direkt an der Halle zu kempieren. Verhandlungen über Programmgestaltung werden mit Stanley Jordan, John Scofield, Mariano/Vasconcelos/Gurtu/Brüninghaus, Arild Andersen/Alphonse Mouzon Group, Airmail, John McLaughlin, El Shankar u. a. geführt. Das Festival wird ohne Sponsoren und Rundfunk ausschließlich durch Besuchergelder finanziert. Kontakt: Jazzinitiative Neuwied, Postfach 19 26, 5450 Neuwied 1.

Pas de deux, das Quartett mit der Flötistin Monika Loos, dem Vibraphonisten und Marimbaphonspieler Stephan Bauer, dem Bassisten Tim Wells und dem Schlagzeuger Klaus Kugel machte Mitte März eine Studio-Produktion für den WDR. Kontakt: Klaus Kugel, Gustav-Freitag-Str. 22 a, 5064 Rösrath, Tel. 0 22 05/32 55.

Silvia Droste, in Dortmund beheimatete Sängerin/Saxophonistin, hat Anfang dieses Jahres unter eigener Regie eine LP mit Jazz-Standards und Eigenkompositionen aufgenommen. Die Debüt-Platte ihres 1984 gegründeten Quartetts „Voicings“ wird voraussichtlich im April unter dem Titel „Contribution“ erscheinen. Kontakt: Silvia Droste, Williburgstr. 9, 4600 Dortmund 15.

Lauren Newton geht im April mit ihrer Gruppe Choice auf Tournee. Mit der Vokalistin werden reisen: der Pianist Uli Scherer, der Gitarrist Thomas Horstmann, der Bassist Dieter Hg und der Schlagzeuger Uwe Ecker. Kontakt: Vienna Art Orchestra, Graf Starhemberg-gasse 20/5, A-1040 Wien, Tel. 6 50 97 03.

Die **Swiss Dixie Stompers** haben sich neu formiert. Mit dem Trompeter Andre J. Racine spielen jetzt: der Posaunist Willy Gasser, der Klarinettist und Saxophonist Randy Wirz, der Banjospieler Marcel Lack, der Bassist Michel Poffet und der Schlagzeuger Eddy Riva. Der erste Auftritt in der neuen Besetzung erfolgte im ausverkauften Dixie-Club in Aegerten, zusammen mit der Sängerin Beryl Bryden. Kontakt: Andre J. Racine, Hauptstraße 47, CH 2562 Port, Tel. 51 78 37.

Tandem, das Gitarrenduo aus Norddeutschland, hat sich zum Trio erweitert. Mit den Gitarristen Peter Wulff und Johann Brunn arbeitet jetzt der Percussionist Lud Brönnecke. Kontakt: Peter Wulff, Kapellenstr. 9, 3000 Hannover 61.

Schallplattenbesprechungen

Acoustic

Expedition Tonfahrt:Continental - Schwarz/Weiß - Endlich unendlich - Welcome - Phantasia - Dichte Wolken, kein Regen
Günter Reger sax, perc, voc, Werner Pommerenke g, voc, Willi Geyer g, e-g.voc, Bernd Dieterich b.perc
Aufg.: 10.-14. 6.1985, Ludwigsburg
Mood Records 28.651/2weitausend-eins

Der Name des Quartetts sagt's: Akustisch geht's alleweil auf ihrem Mood-Album zu, es sei denn, Willy Geyer schlägt - im Zuge ausgetüftelter dramaturgischer Abläufe - doch mal dezent elektrisch an. Diese „Tonfahrt“ ist mehr als eine Expedition, sie ist im wesentlichen ein Fest der Sanftmut, perfekter Unisoni etwa zwischen Sax und Gitarre, zu denen die zweite Gitarre mit dem Baß rhythmisch arbeitet, wie im Auftaktstück. Dem folgt dann aber doch Spannenderes, nicht allzu blank- und glattgefeilter Schöngeist, Provokatives schon durch den E-Baß. Da sitzen die vier weniger zwischen, als auf ihren Stühlen, auch wenn sich Elektrisches und Akustisches dann überraschend ergänzen, sehr Melodioses, Weiches, ganz auf Gemüt Gesetztes plus „suspense“, und dem ganzen addieren sich dann noch die Dadapps von Pommerenke und Geyer hinzu: Komplexes über satte acht Minuten, die Acoustics Reisespektrum illustrieren. Wer sich hier noch gefragt haben mag, was solches im **Jazz** Podium zu suchen habe, wird mit dem letzten A-Titel vor klare Antworten gestellt: Pommerenkes Twelvestring signalisiert die Serpentinekehre zu swingenden Freuden, die sich dann auflösen in kabische Anklänge und kriegelige E-Gitarre-Single-notes. Ratlos macht nur die wie hinten-drangeklatscht wirkende Ostinato-Schwänzelei mit Gitarre, Baß und Voices: Als sollte der pralle Strauß an Motiviertheit am Ende wieder ins philosophierende Fragen veräußert werden . . . „Phantasia“, nach „Welcome“ mit dessen sehr schöner, sehr ausdrucksintensiver Soprano-Feature, gerät dann, ähnlich wie in der ausgedehnten „muezzin“-haften Solo-Passage des Schlußstücks, zur Orgie für Bernd Dieterichs Streichbaß. Das wirkt in der Tat beinahe impressionistisch, wie Turner in Klang gesetzt, letzte Etappe vor dem Schlußtitel, der originellerweise tatsächlich den ganz nach hinten verschobenen Ruhepol der Platte ausmacht: Also doch „Tonfahrt“, und als Experiment wiesagelt gelungen. Eine Gruppe, von der wir uns noch sehr viel mehr wünschen mögen, schon als Kottau vor Pommerenke und seinen zwei Kompositionen . . .

Alexander Schmitz

Azimuth

Azimuth '85: Adios lony - Dream/Lost Song - Who Are You? - Breathtaking - Potion 1 - February Daze - Til Bakeblikk-Potion 2
Kenny Wheeler tp.flh, John Taylor p.org, Norma Winstone voc
Aufg.: März 1985, Oslo
ECM1298

Ohne Frage ist die Präsentation des europäischen akustischen Jazz der 70er Jahre als Kontrapunkt zum „amerikanischen“ Trend der elektrifizierten High-Tech-Produktionen ein großer Verdienst des ECM-Labels. Doch schließlich hatte man in München auch an der eigenen Tradition nicht mehr nur noch Freude und begab sich in den 80ern auf die Suche nach einem neuen Profil. Ein Glück, daß man dabei nicht das Kind mit dem Bade ausgeschüttet hat und die wirklichen Meister des kammermusikalischen Jazz, darunter Azi-

mut, weiter produziert. Was auf deren neuester Eirispielung überzeugt, läßt sich nicht mit den abgedroschenen Vokabeln wie „Innerlichkeit“ oder „Ästhetizismus“ beschreiben, sondern erweist sich als authentische, hochsensible und in jeder Facette brillant verfertigte Musik einer Spielart, die lange noch nicht an den Endpunkt ihrer Möglichkeiten gelangt ist. Trompeten- und Körper- und Pianostimme entwickeln sich im hochdifferenzierten Dreiklang zu phantastischen und irritierenden Entwürfen, die Atmosphären schaffen, anstatt sie zu zitieren. Atmosphären, klangliche und rhythmische Räume werden nicht ausgemessen und besetzt, sie werden entdeckt und belebt. Jede Wendung steht für das Ganze, nichts um seiner selbst willen. „Azimuth '85“ stellt als Neuformulierung des auf spätimpressionistischer Tradition fußenden europäischen Jazz eine unumgehbare Position dar.

Berthold Franke

Chet Baker Trio featuring Philip Catherine

Chefs Choice: If I Should Lose You - Sad Walk - How Deep Is The Ocean - Doodlin' - Conception - Love For Sale - Adriano
Chet Baker tp, Philip Catherine g, Jean-Louis Rassinfosse b, Hein van de Geijn b(B-3)
Aufg.: 6. + 25. Juni 1985, Monster/Holl.
Criss Cross Jazz 1016

Trotz vieler Enttäuschungen, die Chet Baker durch seine schon sprichwörtliche Unzuverlässigkeit und Unbeständigkeit bei Live-Auftritten seinem Publikum und Mitspielern gerade in letzter Zeit wieder verstärkt zumutet, ist jede neue Platte von ihm ein Ereignis. Fast könnte man annehmen, er wolle seine Freunde wieder mit sich versöhnen, ja diejenigen, die ihn bei einem Auftritt in denkbar schlechter Verfassung erlebt haben, Lügen strafen. Da gibt es einfach keine hörbaren Ansatzprobleme, Verblaser, müde, lustlose Routineläufe - alles ist sauber und ordentlich gespielt, und zwar mit dem typischen Chet Baker-Feeling, das einen sofort berührt. Die Zusammenarbeit Chet Bakers mit dem belgischen Gitarristen Philip Catherine war gerade 1985 sehr erfolgreich. Zahlreiche Live-Auftritte haben dieses Trio (mit Jean-Louis Rassinfosse als Bassisten) zu einer musikalischen Einheit werden lassen, deren Geschlossenheit sich in jedem Titel dieses Albums offenbart. Catherine's Begleitarbeit ist von nachtwandlerischer Sicherheit geprägt, seine Solo-Beiträge fügen sich nahtlos in die von Chets verhaltenem Horn-Sound dominierte Stimmung. Dazu liefert Bassist Rassinfosse das zuverlässige rhythmisch-harmonische Rückgrat in einer Weise, die einen Schlagzeuger durchaus entbehrlich macht. Chet selbst spielt mit Überlegenheit und Raffinesse, bringt viele extravagante rhythmische Wendungen und Akzente in seine oftmals gewohnt weitgespannten Melodie-Linien, zeigt sich wie in seinen besten Tagen ideenreich und harmonisch souverän in seinen Improvisationen. Sein Vortrag ist an Unterschwelligkeit kaum zu überbieten und doch direkt berührend, sein Trompetenton verhalten und von fast makelloser Schönheit. Zwar gehören die auf dieser Platte enthaltenen Titel - ausgenommen Catherine's Komposition „Adriano“, die hier wohl erstmalig von Chet Baker auf Platte gespielt wurde - zum Standardrepertoire des Trompeters und wurden z. T. bereits - zimal aufgenommen, doch liegt gerade in der unterschiedlichen Interpretation der besondere Reiz. Und

die hier zu hörenden Versionen sind ganz gewiß nicht die schlechtesten!

Rüdiger Böttger

Chet Baker & Wolf gang Lackerschmid feat. Larry Coryell

Mr. Biko - Balzwaltz - The Latin One - Rue Gregoire du Tour - Here's That Rainy Day - Toku Do
Chet Baker tp.voc, Wolfgang Lackerschmid vib, Larry Coryell g, Buster Williams b, Tony Williams dm
Aufg.: Nov. 1979, Stuttgart
inak 857 CD

Skeptisch ob ihrer Heterogenität macht die Besetzungsliste dieser vom deutschen Vibraphonisten Wolfgang Lackerschmid im Anschluß an seine erfolgreiche Duoproduktion mit dem Trompeter Chet Baker (Ballads For Two, 1979, Sandra SMP 2102) eingekaufte Studio-band. Da gesellen sich zu dem auf akustisches Spiel und lyrischen zeitgenössischen Jazz eingestellten Duo Baker/Lackerschmid die gerade mit ihren Jazzrockgruppen Eleventh House und Lifetime auf elektrifizierten Powersound setzenden Amerikaner Larry Coryell und Tony Williams. Am Kontrabaß steht der durch seine Mitgliedschaft bei Art Blakey's Jazz Messengers und den Gruppen von Bennie Maupin, Betty Carter, Dexter Gordon und Freddie Hubbard vom boporientierten Modern Jazz herkommende Buster Williams. Doch beim Anhören dieser neuen CD, die eine 1980 auf Lackerschmids bankrottgegangenen Label „Sandra“ erschienene LP wiederveröffentlicht, bemerkt man alsbald, daß die allseits vorhandene Professionalität und Anpassungsbereitschaft es ermöglichte, einen gemeinsamen musikalischen Nenner zu finden und die Einspielungen zu einem vorzeigbaren Ergebnis zu führen, das sich auszeichnet durch untadeliges, gefühlvolles Zusammenspiel - dabei bemerkenswert das ensembledienliche Spiel von Coryell und Tony Williams -, eine spürbar relaxte Atmosphäre, inspirierte Soli - insbesondere diejenigen aller Beteiligten mit Ausnahme des Schlagzeugers im Titel „Toku Do“ - und einem abwechslungsreichen zeitgenössischem Jazz, der mit Hardbop, Blues, Rockjazz und Latin einen bunten Fächer von Stilelementen entfaltet. Unschön und die ganze Nummer entwertend der Ausblender aus vollem Spielfuß bei dem nur zweieinhalbminütigen „The latin one“ (oder lief hernach nichts mehr zusammen? - Platz war jedenfalls noch genug auf der LP und erst recht auf der CD).Bringt die CD bereits durch ihre systemtechnischen Vorteile einen Klanggewinn (auch bei konventionellen Aufnahmen), so gilt dies vorliegend verstärkt im Hinblick auf die miserable Pressqualität der Sandra-Erstveröffentlichungen.

Gerhard Litterst

Blue Box

Sweet Machine: Wanne Sketch - Devil's Disciples - Dragon-Fly And Peanut - Poem I - Woody Woodpecker - Little Song - Sweet Machine Part I-III - High Moon - Half Country
Reiner Winterschaden tp, Aloys Kott b, Peter Eisold dm, perc, comp-dm
Aufg.: 20./21. Juni 1985, Ludwigsburg
ENJA Records 5001

Sie sind alle drei um die dreißig und haben sich ihre Sporen in verschiedenen nationalen und internationalen Formationen in den siebziger Jahren verdient. In der Rückschau erscheint es zwangsläufig, daß diese Freigänger von New Jazz und Progressiven Rock als die führenden Exponenten ihrer In-

strumente nördlich des Mains zum Trio, der idealen interaktiven Besetzung, zusammenfanden. Jetzt als junge aber gestandene Männer und Musiker haben sie als Blue Box zu eigener Identität als Gruppe gefunden. Daß sie dabei jenseits des Jazzschulen-Bop-Revivals die aktuellen Miles Davis Impulse auf einen europäischen und traditionsbezogenen Nenner bringen, gereicht ihnen zu besonderer Ehre. Sweet Machine ist zunächst einmal frischer „European New Jazz“, und es ist eine schöne Fügung, daß das Label, das seinen Namen einst von den Initia-len dieses englischen Begriffes ableitete (ENJA), mit seinem Prestige und seiner hervorragenden Technik diese über das große Einerlei des jazzkurzvermittelten Stiledeals einer Rut nationaler Bands hinausweisende Ensemble unter seine Fittiche nimmt. Mag diese Platte als Studioproduktion mit Visitenkartenabsicht auch ein bißchen überarrangiert sein, so bleibt doch unterm Strich eine zupackende knackige Musik mit saftig vitalem Baß, deftig erdigem und doch vernügt tänzelndem Schlagzeug und einer kraftvollen, strahlsicheren Trompete, eine „Sweet Machine“, die man mit Lust fauchen, zischen und stampfen hört.

Thomas Fitterling

Kenny Burrell with Ruf us Reid

A La Carte: I've Never Been In Love Before - Dreamy - Our Love - St. Thomas - Tenderly -1 Thought About You-A La Carte
Kenny Burrell g, Rufus Reid b
Aufg.: 23. August 1983, live im Village West, New York City
Muse Records 5317/Intercord 952092

Auf der vorliegenden live eingespielten Platte hat der Gitarrist sieben Jazzstandards eingespielt, in denen sich wieder seine stilistische Bandbreite dokumentiert: Vom swingenden „I've never been in love before“ zum Calypso inspirierten „St. Thomas“, von „Our love“, das auf einem Thema von Tschaiowsky basiert bis zum bluesigen „Dreamy“, einer Komposition von Erroll Gamer. All diese Kompositionen interpretiert Burrell mit wunderbarem Einfühlungsvermögen und zurückhaltender Handwerklicher Perfektion. In dem Bassisten Rufus Reid hat er zudem einen kongenialen Partner gefunden, so daß „A La Carte“ eine sehr schöne Platte des meistaufgenommenen Gitarristen ist.

Michael Klein

Bill Evans

More From The Vanguard: Alice In Wonderland - Detour Ahead - All Of You - Gloria's Step - My Romance - Jade Visions - Waltz for Debby
Bill Evans p, Scott La Faro b, Paul Motian dm
Aufg.: 25. Juni 1961, Village Vanguard, New York City, Milestone M 9125

Diese Platte ist ein Muß für Sammler und ein Muß für alle, die die Musik von Bill Evans und Scott La Faro mögen. Gabe es sie noch, jene längst abgeschaffte Punktbewertung, so wären diesem Album jene fünf Sterne gewiß, die damals den beiden Village Vanguard Aufnahmen „Sunday at the Village Vanguard“ und „Waltz for Debby“ zuteil wurden. Die legendären Aufnahmen des Bill Evans Trios aus dem Village Vanguard sind seither wiederholt veröffentlicht worden. Nun gibt es ein neues Album. Alte, längst in Vergessenheit geratene Bänder aus jener Sternstunde des Jazz sind wieder aufgetaucht: Bill Evans gab damals fünf Sets: Zwei

nachmittags, drei abends und spielte insgesamt dreizehn Kompositionen. Producer Orin Keepnews veröffentlichte damals die Takes, die ihm - aus welchen Gründen auch immer - die geeignetsten zu sein schienen. Erst kürzlich kam er durch eine Anfrage auf die Idee, die alten Bänder wieder auszugraben. Glück für die Jazzwelt: Nun gibt es fünf Platten von Evans und La Faro, sieht man einmal von einem Radiomitschnitt 1960 ab. Zehn Tage nach dieser Session verunglückte der damals 23jährige Scott La Faro tödlich. Doch trotz seiner wenigen Aufnahmen hatte Scott La Faro Jazzgeschichte gemacht: Seine Art, die oberen Register des Basses zu nutzen, rasende Läufe zu spielen, den Baß nahezu gitarrenähnlich und neben dem Piano von Evans als gleichwertiges Melodieinstrument einzusetzen, sprengte damals alle Dimensionen herkömmlichen Baßspiels. Man erinnere sich: Führend in den Polls damals war das Oscar Peterson Trio mit Ray Brown und Ed Thigpen, und Ray Brown galt jahrelang als der Bassist schlechthin. La Faro war so etwas wie ein Antipode zu Brown. Doch die Anerkennung, die er verdient hätte, blieb ihm versagt. Sein Tod kam zu plötzlich, zu früh. Bill Evans zog sich ein Jahr lang vom Jazzgeschehen zurück. Auch später war es schwer mit ihm über jene Phase zu sprechen, die er mit seinem Freund und Partner La Faro zusammen gewesen war. Der Schmerz saß auch nach Jahren noch tief. Nun feiert das legendäre Trio Auferstehung. Die Stücke sind bekannt - die Improvisationen der drei andere. Ein Vergleich mit den beiden anderen Vanguard-Platten ist reizvoll, aber nicht notwendig. Diese Aufnahmen stehen für sich, und sie haben ein Vierteljahrhundert nach ihrer Aufzeichnung nichts an Frische verloren. Ein Trio wie dieses sucht auch heute noch seinesgleichen.

Dieter Speck

Frank Foster + Frank Wess

Two For The Blues: Two For The Blues - Nancy - Send In The Clowns - Your Beauty Is A Song Of Love - But For The Likes Of You - Spring Can Really Hang You Up The Most - A Time For Love - Heat Of Winter - Bay Street
 Frank Wess ts, as.fl, Frank Foster ts.ss, Kenny Barron p, Rufus Reid b, Marvin Smith dm
 Aufg.: 11/12. Oktober 1983, Weston, USA
 Pablo Records 2310-905

Mehr als 20 Jahre nach ihrer großen Zeit bei Basie begaben sich die beiden Franks wieder gemeinsam in ein Studio. Basie liebte es, eine besondere musikalische Spannung dadurch zu schaffen, daß er im Saxophonsatz jeweils zwei Musiker unterschiedlicher stilistischer Auffassung gegeneinander ausspielte (z. B. Hershel Evans und Lester Young). Diese widersprüchlichen Pole wurden in den 50er und 60er Jahren durch Frank Wess und Frank Foster verkörpert. Um beide Musiker war es in den letzten Jahren recht still geworden, nun beweist das vorliegende Album, daß sie sich inzwischen in ihrer Spielweise einem modernen Mainstream angenähert haben.

Die Ecken und Kanten im Spiel von Frank Wess haben sich abgeschliffen, und Frank Foster klingt reifer und voluminöser. Oberhaupt gibt es viel Understatement und Noblesse in der Musik dieser beiden Plattenseiten. Auch die schnelleren Titel geraten sehr „sophisticated“. Frank Wess' Rückgriff auf das Altsaxophon vermag mich nicht zu überzeugen, ebenso wenig wie das Sopransaxophonspiel von Frank Foster. Hier fehlt Originalität, die eigene Sprache. Der Vortrag bleibt glatt und allzu oberflächlich. Bei aller Kritik, bei den Up-Tempo-Titeln klingt einiges durch, was die Expressivität und das musikalische Gestaltungsvermögen der beiden

Franks schon immer auszeichnete. Sehr sicher und musikalisch mitgestaltend wirkt die Rhythmusgruppe, die sich dem Gesamtkonzept dieser Einspielungen unterordnet und im Hintergrund einen dichten Teppich webt, wobei die Qualitäten von Kenny Barron als Begleiter besonders augenfällig sind. Das Album bietet sehr geschmackvolle, vielleicht zu kultivierte Musik, wobei der Entfaltung der beiden Saxophonisten aufgrund der zeitlichen Begrenzung auf vier Minuten bei einigen Titeln leider enge Grenzen gesetzt sind.

Ulrich Vanek

Erroll Garner

Pastel - Trio - Frankie And Johnny
 Fantasy - Play Piano Play - She's Funny That Way - This Can't Be Love - Moonglow - I Can't Believe That You're In Love With Me - Body And Soul - More Than You Know - Undecided - Cool Blues - Misty - Stardust - Laura - Frantonicity
 Erroll Garner p in versch. Besetzungen mit Charlie Parker as, Red Callender/ John Simmons/Wyatt Ruther/John Levy b, Harold „Doc“ West/Alvin Stoller/ Eugene „Fats“ Heard/George De Hart/ Lou Singer dm, Candido conga
 Aufg.: 1945-1954
 Giants of Jazz LPJT 33/Tonträger Service-Vertriebs GmbH, 6054 Rodgau

Bekannt wurde Erroll Garner, der am 2. Januar 1977 in Los Angeles verstarb, als ein witziger, ideensprühender Kolbold am Klavier. Fast sprichwörtlich ist der „Garner-Beat“, der mit der linken Hand verschleppt wird und dann doch genau auf jenen Punkt fällt, von dem der Zuhörer im Nachhinein feststellt, daß es der richtige gewesen sei. Meisterhaft waren auch die Introduktionen des Pianisten, die das Thema immer weiter hinauszuschieben schienen, bis dann ein Aufatmen durch das Publikum

ging, wenn es, frenetisch Beifall klatschend, das Thema erkennen konnte und durfte. All dies ist in den frühen Aufnahmen des so eigenständigen und originellen Pianisten bereits angelegt; in jenen Einspielungen zwischen 1945 und 1954, die auf einer Erroll Garner gewidmeten Platte aus der italienischen Reihe „Giants Of Jazz“ zusammengefaßt sind. „Misty“, das berühmteste Thema des Pianisten, ist mit einer Aufnahme vom Juli 1954 das jüngste auf dieser Scheibe, und zugleich die erste Einspielung dieses Stückes. Ansonsten muß der Zuhörer erst ein paar andere Platten dieser Serie durchforsten, um darauf zu kommen, daß (wahrscheinlich?) jeweils die ersten Höhepunkte berühmter Musiker dokumentiert werden sollten. Denn 1946 war das Jahr, in dem Garner der Durchbruch gelang. Das Magazin „Esquire“ ernannte Garner damals zum „new star of the piano“. „Frantonicity“, das letzte Stück der vorliegenden Platte, stammt aus jener Zeit. 1947 folgten einige bemerkenswerte Aufnahmen mit dem Bassisten Red Callender und dem Schlagzeuger Harold „Doc“ West. 1949 mit John Simmons und Alvin Stoller. All diese Einspielungen zeigen einen überwiegend zurückhaltenden, nachdenklichen und fast ruhigen Erroll Garner, der dennoch mit gestalterischen Ideen brilliert. Während der Pianist später seine Begleiter kaum in den Vordergrund treten ließ, beläßt Garner in diesen Jahren besonders den Bassisten viel Freiheit auch zu solistischen Ausflügen, die sich aus Zwiegesprächen mit dem Piano entwickeln. Ein Stück sei auf dieser Meister-Scheibe besonders hervorgehoben: der „Cool Blues“, bei dem Garner im Charlie Parker Quartet von 1947 den Piano Part übernommen hatte. Die Qualität der Aufnahmen ist „historisch“ zu nennen - dumpf, unausgewogen und unsauber. Bei den gegenwärtigen technischen Möglichkeiten ist diese Serie nur für den Freund der Jazz-Hi-

storie zu empfehlen und mit dem Niedrig-Preis zu entschuldigen. Garner-Aufnahmen in gleichen und ähnlichen Besetzungen waren vor zehn Jahren auch bei Atlantic (ATL 50 243) unter dem Titel „Erroll Garner-The Greatest Garner“ erschienen.

Klaus Mumpfer

Dave Grusin And The NY-LA Dream Band

Shuffle City - Count Down - Serengetti Walk - Theme From The Champ/What Matters Most - Number 8 - Three Days Of The Condor - Summer Sketches '82 Tiger Okoshi tp, George Young ss, as, ts, fl, pic, Dave Gnjnsin, Don Grusin keyb, Lee Ritenour, Eric Gale g, Anthony Jackson b, Rubens Bassini perc, + The Dream Orchestra feat. The NHK Strings, The Tokyo Brass Ensemble GRP91001/Intercord

Diese Schallplatte sollte all denen, die (wie der Rezensent) immer wieder auf klangvolle Namen (Steve Gadd, Lee Ritenour, Eric Gale) hereinfließen, eine endgültige Lektion erteilen. Wenn ein Oberabsahner des LA.-Vergnügungskartells ans Werk geht wie Mr. Grusin, der hauptberuflich die filmischen Computerspiele der Spielberg & Co-Companies musikalisch einspeichelt, dann kann wohl letztendlich nur Junk-Food herauskommen: ein lächerliches Rezept mit miesen Zutaten. Das Ergebnis ist ein mit hohlem Pathos eitel verbrämtes musikalisches Nichts, ein Cheeseburger für die Ohren.

Berthold Franke

Bobby Hackett And His Orchestra / Miff Mole And His Nicksielanders

At Nicks: At Sundown - New Orleans - Skeleton Jangle - When Day Is Done - Soon - St. Louis Blues - Peg O' My Heart - Beale Street Blues -1 Must Have That Man
Aufg.: 28. April und 23. September 1944, New York
Commodore 6.26171 AG

Die Angabe „At Nick's“ ist irreführend: es sind keine Live-Mitschnitte aus dem Jazzlokal in der 7. Avenue, sondern alles Studio-Aufnahmen im typischen Condon-Dixieland-Stil. Aufgenommen am 23. September und 28. April 1944. Große musikalische Offenbarungen wird dabei kaum einer erwarten. Doch die Gruppe bietet ausgezeichneten Dixieland, bei dem man den Musikern ihre Begeisterung anmerkt, einmal unbeschwert drauf loszujazzen. Lediglich durch Umbesetzungen weniger Leute werden dabei aus der Hackett-Band die Mole-Nicksielander, und sie sind damit mit der o. a. Gruppe um Spanier identisch, wunderschön anzuhören: das gefühlvolle „When day is done“ und „I must have that man“.

Wer Miff Mole nur mit den Aufnahmen der zwanziger Jahre in Verbindung bringt und daher beurteilt, findet hier den anderen, den gereiften Mole, der nicht zu Unrecht in die Sparte der ganz Großen gehört. Ein einzigartiger Possaunist also und hier in perfekter Aufnahmequalität (die fast alle Commodore-Platten auszeichnet).

Gerhard Klußmeier

Klaus Ignatzek Group feat. Dave Liebman

Tender Mercies: Roman Candle - Strange Egg - No More But Again - The Balance Inbetween - Tender Mercies
Dave Liebman sax.fl, Klaus Ignatzek p, Dieter Hg b, Uwe Ecker dm

Aufg.: 12. März 1985, Stuttgart
Nabel Records Nbl 8521 /Efa 4621

Die Zusammenarbeit des jungen deutschen Pianisten Klaus Ignatzek mit dem amerikanischen Saxophonisten Dave Liebman begann 1983 bei einem Jazzworkshop in Rottenburg. Gleich ihre erste gemeinsame Platte („The Spell“ - Nabel Nbl 8414) konnte demonstrieren, daß hier zwei Musiker zusammengefunden haben, die sich ideal entsprechen. Heute, nach zwei großen Tourneen im Herbst '84 und im Frühjahr '85 und einer weiteren - der vorliegenden - Platte kann man durchaus von einem regulären Klaus Ignatzek-Dave Liebman Quartett sprechen. Klaus Ignatzek kann hier in jeder Weise überzeugen und seinem Ruf als einer der derzeit profiliertesten deutschen Jazzpianisten voll gerecht werden. Das Spektrum seiner Ausdrucksmöglichkeiten reicht von romantisch-verklärt bis zu aggressiv-zupackend. Im Zusammenspiel mit Dave Liebman schafft er eine verblüffende Übereinstimmung, in der auch die Spannung erzeugenden Reibungspunkte nicht fehlen. Daneben weben die beiden Rhythmiker Dieter Hg, Baß, und Uwe Ecker, Schlagzeug, erfolgreich am Klangteppich mit. Außerdem zeichnen sie ihre Alleingänge - Ecker in „No more but again“ und Hg in „Tender mercies“ - als hörenswerte Solisten aus. Über den Meister-Saxophonisten Dave Liebman noch Worte zu finden, die keine Superlative sind, dürfte kaum möglich sein. Man muß ihn einfach hören, sich von seinen oftmals rasenden Ideen, seinem technisch ausgereiften Spiel und seiner Ausdruckstärke beeindrucken lassen. Zweimal auf dieser Platte greift er zur Flöte: in seiner eigenen Komposition „Tender mercies“ und der des Schlagzeugers Uwe Ecker „Strange egg“. Wie schon die erste, wird auch diese Platte die Zusammenarbeit Liebman/Ignatzek ganz sicher weiter festigen.

Rüdiger Böttger

Keith Jarrett

Works: Country - Ritooria - The Journey Home - Staircase - String Quartet - Invocations - Nagoya
Keith Jarrett p, Jan Garbarek ts, Palle Danielsson b, Jon Christensen dm, Fritz Sonnleitner Quartet
ECM 825425-1

„Works“ von Keith Jarrett darf nicht als eine Platte mißverstanden werden, die, wie üblich, ein Konzert oder eine Studio-Session widerspiegelt. „Works“ ist Werbung. Public Relation für einen Musiker und seine Schallplattenfirma. Die Jubiläums-Arbeit soll also den Zuhörer, der jenen vorzüglichen und dennoch nicht ganz unumstrittenen Pianisten sowie Komponisten Keith Jarrett noch nicht (genug) kennt, auf den Geschmack bringen. Um es vorweg zu nehmen: die Platte kann neugierig machen, denn sie führt durch eine fast zehnjährige Entwicklung eines brillanten Musikers. Wobei leider das „i-Tüpfelchen“ fehlt - nämlich ein Stück aus einer der beiden „Standards“-Einspielungen.

Daß ein kurzes Solostück aus der ersten Platte, die ECM mit Keith Jarrett produzierte, nicht fehlen darf, erscheint selbstverständlich: „Ritooria“ stammt aus der 1971 in Oslo aufgenommenen „Facing You“, die bereits den solokonzertanten Pianisten zeigt, der sich im Januar 1975 dann im berühmten Köln-Concert bewies. Die wenigen Minuten Ausschnitt belegen die intellektuelle Fähigkeit zur musikalischen Architektur sowie das Vermögen, sich von emotionaler Klebrigkeit (etwa eines George Winston) freizuhalten. Eingeraht wird dieses Solostück auf der ersten Seite der „Works“ von „Country“ und „The journey home“ aus

der Platte „My Song“, die 1977 ebenfalls in Oslo entstand. Im Quartett mit dem Bassisten Palle Danielsson, dem Schlagzeuger Jon Christensen und, vor allem, dem Saxophonisten Jan Garbarek interpretiert Jarrett das ein bißchen unverbindliche, fröhliche und leichtfüßig dahinmarschierende „Country“ sowie das an dieses swingende Stück inhaltlich wie formal anschließende „Journey home“ - eine schöne Ballade. Da vermeint selbst der Zuhörer, schweben zu dürfen und zu können. Die B-Seite präsentiert zunächst den Solisten mit „Staircase-part 2“ von der gleichnamigen Platte, die 1976 in Paris aufgenommen wurde. Keine Live-Aufzeichnung, wie wir es von Jarrett gewohnt sind, der doch von sich behauptet, daß er das Publikum für seine weiten Gedankenflüge braucht. Das hat, wie der Auszug auf den „Works“ belegt, seine Auswirkungen. Die „Staircase“-Motive werden zwar durch Zitate aus den vorhergegangenen Live-Solo-Konzerten verbunden, bleiben ein bißchen trocken und holprig. Über den Wert dieser Platte kann man sich streiten, wie mir auch mancher Versuch des ehrgeizigen Pianisten, sich als Komponist in der E-Musik zu versuchen, wenig geglückt erscheint. Das gilt für „String Quartet“ mit dem Fritz Sonnleitner Quartett von der 1973 in München aufgenommenen „In The Light“. Jarrett selbst hat sich gerade über diese Einspielung besonders lobend ausgesprochen. Mir sagt sie wenig. Dennoch ist die Berücksichtigung auf der „Works“ unabdingbar, belegt der Ausschnitt doch, wie sehr sich der amerikanische Musiker schon von Jugend auf, mit Kompositionen der sogenannten E-Musik beschäftigte. Weit überzeugender gelang ein weiteres Experiment des Pianisten an der Riepp-Orgel des Benediktinerklosters Ottobauern, wo er gewaltige Klangbilder aufbaute, die durch die Klangfarbe des Sopran-Saxophons abgerundet werden. „Invocations“ wurde im Oktober 1980 aufgenommen und war auch der bereits zweite Versuch Jarretts (nach dem Album „Hymns/Spheres“) an diesem Instrument. Warum abschließend ECM aus dem voluminösen Zehn-Platten-Album der japanischen „Sun Bear Concerts“ einen knapp vier Minuten kurzen Teil eines Teils präsentiert, bleibt unverständlich. Ein swingendes Stück aus einer der beiden Standards-Einspielungen wäre ein weit besserer Abschluß gewesen.

Klaus Mumpfer

King Übü Orchestrü

UK-6: Music Is Music i s . . . : Short Pieces Someone's Missing a-g - Go Is This
Guido Mazzon tp, Radu Malfatti tb, pipapo, Wolfgang Fuchs ss, b-cl, Norbert Möslang ss, contrab-cl, Phil Wachsmann v, electronics, Alfred Zimmerlin violoncello, Erhard Hirt g, Hans Schneider b, Paul Lytton dm
Aufg.: 22./23. Dezember 1984, Akademie der Künste, Berlin
Uhlklang/Pläne-Vertrieb

Bei dem King Übü Orchestrü handelt es sich um eine Großformation im Bereich moderner, freier Musik, die ihren Weg abseits der neueren europäischen Konzertmusik sucht. Die Initiative zur Entstehung dieses Großensembles freier Musik kam von Berliner Musikern wie Wolfgang Fuchs, Norbert Möslang, Erhard Hirt und Hans Schneider aus dem Dunstkreis der FMP, die sich trotz kaum vorhandener Spielmöglichkeiten und finanzieller Engpässe nicht entmutigen ließen. Hinzu stießen weitere namhafte Free Jazz-Musiker aus ganz Europa. Grundgedanke dieser Formation ist einmal die Befreiung der Instrumente von ihren traditionellen Rollen und zum

anderen die Gleichberechtigung der Musiker und die daraus resultierenden, völlig freien Entfaltungsmöglichkeiten. Obwohl die Musik einem unvorbereiteten Hörer verschlossen bleibt, ist der Gesamtklang stets transparent (jede Stimme ist sofort auszumachen), was sich beim mehrmaligen Hören trotz der Dichte und Sparsamkeit in ihrer Vielfältigkeit offenbart. Das überwiegend von Statik geprägte rhythmische Bild erhält, wenn die Musik in Bewegung gerät, drängenden Charakter. Repetition, Imitation und Variation dienen zur Erzeugung dieser „Klangflächen“. Alle Stücke sind als Teil eines Ganzen zu sehen, ohne Anfang und ohne Ende, auch wenn scheinbare Brüche auftreten, regeneriert sich der Fluß der Musik immer wieder aus sich selber heraus. Besteht die A-Seite der Platte aus sogenannten „short pieces“, die nicht vom ganzen Orchester ausgeführt werden, so wird die B-Seite vom gesamten Orchester gestaltet, wobei sich die emotionale Bandbreite der Formation mit „zarten“, extremruhigen, fast meditativen, aber auch heftig erregten, fast brutalen Klängen entfalten kann. Wer mit dieser Musik umzugehen versteht, dem werden sich bei wiederholtem Anhören immer wieder neue, interessante Aspekte ergeben.

Peter Gockel

Kolibri

Winterserenade: Tanz der Kolibris - Winterserenade - La Nuage - Aprilwetter - Take Five - Yedigün
Torsten Ribbe fl, Ingo Höricht v, g, Hans Kumpf g, b, fl, Georg Lejeune- Jung g, Alfons Meisenfelder g, b, bouzouki, Olof Roter perc
Aufg.: Januar/Februar 1985, Hemmelte Vertrieb: Georg Lejeune-Jung, Scharnhorststr. 81, Bremen

Folk, nicht Jazz: mit diesen drei Einsilbern mag das Programm dieser Gruppe aus Bremen umrissen sein, deren Einflüsse mehr als deutlich eher bei der popgeleichterten Klassik und den akademisch-kammermusikalischen Wendungen, sagen wir von „Ougenweide“ gründen, als im Jazz. Gleichwohl, was hier den Saitenenthusiasten am ehesten ansprechen wird, ist die wohlfeile Handhabung der akustischen Baßgitarre, ist die sublimale Freude an raffinierten Modulationsorgien, an überraschenden changes und leckeren bridges, am tongue-in-cheek-Zitat, eben insgesamt am höchst kultivierten Arrangement. Hier klingen Flöte und Geige, auch mal Bouzouki auf, wähnt man sich sekundensweise in musikalisches Sinti- oder Romamilieu verzaubert, den subtilen Vergnügungen rein akustischer Streicheleinheiten ausgesetzt. Kurzum: Schön ist Kolibri's Winterserenade allemal, gitarrensatt und zuweilen gepflegt bis zur Sterilität. Wer sich da nicht entscheiden mag, lausche ihrem „Take five“, einer ordentlich gegen alle bekannten Striche gebürsteten Hörichtschen Renovation der Werte, in denen dann die Querflöte schon mal „Spiel mir das Lied vom Tod“ einflicht, zum Schmunzeln, offenkundig. Alles in allem ist Kolibri's Platteneinstand ein rechter architektonischer Zaubergarten, in dem sich vor Winkeln und Ecken so leicht nicht zurechtzufinden ist, Musik, die gegen jede schnelle Abnutzung gefeit ist, eine Bremische Delikatesse für Nichtpuristen.

Alexander Schmitz

Lee Konitz Meets Warne Marsh Again

Two Not One - You Go To My Head - Star Eyes - All The Things You Are - My Old Flame - Sound Lee

Lee Konitz as, Warne Marsh ts, Peter Ind b, Al Levitt dm
Aufg. live at Ronnie Scotts, London, 21. Mai 1976
PausaPR-7019

1975/76 waren die beiden Saxophonisten der Tristano-Schule längere Zeit zusammen unterwegs - speziell in Frankreich, Dänemark, England, Italien und den USA. Zahlreiche Plattenaufnahmen und Konzertmitschnitte waren das Ergebnis - man findet sie u. a. auf Storyville, Wave etc. Vorliegende Pausa-LP erschien bereits früher auf dem italienischen PrAss-Label (Production Associati) sowie auf japanischer Epic, und sie entstammt dem Material einer Live-Veranstaltung der beiden in London. Wie die kompetente Konitz-Disco-graphie von Michael Frohne vermeldet, wurden die sechs Titel der Pausa-Platte nicht wie fälschlich auf der Hülle angegeben am 24. Mai sondern bereits am 21. Mai 1976 im „RonnieScotts Club“ mitgeschnitten. Konitz & Marsh wurden in Jazzbüchern und in Artikeln zuweilen fälschlicherweise als fast „eineiige musikalische Zwillinge“ dargestellt. Zurechtgerückt hat Lee Konitz dies in einem Interview mit Gudrun Endress (siehe JP 6/85, S. 4-10), wo er nüchtern all die jahrelangen Spekulationen und Fehlinterpretationen auf den Nenner bringt: „Warne und ich standen uns menschlich niemals wirklich nahe. Unter Lennie Tristanos Führung waren wir uns bloß in der Musik ganz nahe!“ Nun, Legendenbildung und auch deren Korrektur sind typisch in der Jazz-Literatur - die Musik ist es dann, an der man sich letztends am meisten freut. Wie dies auch der extrem kritische Lee Konitz tut, der die Einspielungen mit Marsh von 1975/76 wie folgt klassifiziert: „Es entstand einiges an guter Musik und ich freue mich daran, wenn ich sie heute wieder einmal höre!“ Sicher tut er das und vor allem wir selbst in bezug auf die Live-Aufnahmen in „Ronnie Scott's.“ Zwar ausschließlich aus bekannten Standards bestehend, faßt man solches andererseits (fast) als Notwendigkeit auf, da beide ja nicht regulär zusammenspielen und nur so auf ihren faszinierenden „Nenner“ kommen. Wie beim alten „Two not one“ (wo sich ihr sprödes Liniengeflecht unisono miteinander vermählt, auseinanderstrebt, Solowege beschreibt und wieder zusammenfindet - Marsh, Konitz, Ind plus eights/fours der Saxophonisten mit Levitt laut der solistische Reigen); in der Gillespie/Coots-Ballade „You go to my head“ (die Konitz einleitet und die sie beide in beziehungsreichem Wechselspiel fortführen - sensibel, ungeheuer musikalisch und intellektuell bis in die Fußspitzen); im wunderschönen „Star eyes“ (mit langer Intro-Kadenz von Konitz, gefolgt vom effektvollen Einstieg der Rhythmiker, Marsh, durchgeistigten Improvisationen des Altoisten, Marsh, Ind sowie mitreißendem Duo-Spiel der Bläser am Ende); dem ergiebig langen, lässigen „All the things . . .“ (canonartige Alto-&-Tenorsax-Wechsel beim Thema, Konitz, Marsh, Ind, kommunikative Changes); beim berücksichtigen „My old flame“ (Konitz allein, extravagante Themenvorstellung durch Konitz & Ind) sowie dem stark swingenden, schwierigen „Sound Lee“ (Duo-Linien beim Thema, Marsh, Konitz, Ind ist hier die Soloreihenfolge). Ideal für beide Bläser die bestens mit ihnen harmonisierenden, auf sie reagierenden Peter Ind und Al Levitt an Baß und Schlagzeug. Zu kritisieren wären die nur vagen Angaben auf der Hülle (man muß sie vom Etikett sowie aus einschlägigen Discographien ablesen). Ansonsten wertvolles Live-Tondokument für Konitz- & Marsh-Fans, jedoch nicht nur für diese. Gute Musik sollte ja für alle da sein!

Willie Gschwendner

Gene Krupa - Charlie Ventura Trio / Teddy Wilson - Flip Phillips / Stuff Smith Trio / Bill Coleman Quartet

Town Hall Concert 1945: Stardust - Stomping At The Savoy - Body And Soul - Limehouse Blues - Where Or When -1 Know That You Know - Perdid - Bugle Call Rag - Desert Sands - Sweet And Lovely -1 Can't Believe That You're In Love With Me
Aufg.: 9. Juni 1945, New York
Commodore 6.26169 AG

Der zweite Teil des 1945er Town Hall Concerts ist buchstäblich das Gegenstück zur Norvo-LP. Sieht man von Bill Coleman einmal ab, der in seinem einzigen Titel auch kundtut, daß er die Swing-Ara für abgetan hält, so zeigte dasGene-Krupa-Charlie-Ventura-Trio (mit George Walthers, Piano) noch einmal, was Swing sein kann: die mitreißende Synthese aus Musizierfreude, Improvisationsfähigkeit und traumwandlerischer Instrumentalbeherrschung. Wobei allerdings Venturas rassende Läufe, z. B. im „Limehouse Blues“, nicht immer frei von Licks sind. Ein uneingeschränkter Genuß sind dagegen die beiden Titel von Teddy Wilson (Pianosolo mit Specs Powell, Schlagzeug). Was soll man zu diesem Meister des sanften Swing noch sagen? Ihm gelingt es dann auch im Quintett (dazu dann Slam Stewart und Remo Palmieri) Flip Phillips zu einigen ganz passablen Soli zu inspirieren. Mehr noch: da gehen Swing und Moderne eine durchaus lebendige Verbindung ein.

Gerhard Klußmeier

Emil Mangelsdorff Quartett

Zehn Jahre Interaction Jazz: Vorfrende - Corinna - Blues For Ever*) - Dodelia - Thursday - Die Wut im Bauch - The Building
Emil Mangelsdorff as (fl/,Corinna"), Jo Flinger p, e-p, Gerhard Bitter b, Wolfgang Wüsteney perc
Aufg.: 5.-8. Dezember 1984(Trion-Sound-Studio Frankfurt *) September 1984/live Jazz-Studio Hannover
L&R Records LR 40.021

Emil Mangelsdorff zählt zur Elite deutscher Jazzmusiker und führt seit über zehn Jahren ein eigenes Quartett mit derselben Besetzung. Mit seinen Freunden verfolgt er die Philosophie kunstvoller Ausgeglichenheit, die ihn zwar als Leader, Spiritus rector und unermüdliches Schwungrad frischer Initiativen und Anreize in den Vordergrund stellt, jedoch mit den Beiträgen sämtlicher Ensemblemitglieder Stein auf Stein setzt. Sie präsentieren sein „Corinna“ zartfühlend, still, zurückhaltend, sein „Blues for ever“ konturenscharf, kraftstrotzend, authentizitätstreu, Gerhard Bitters „Die Wut im Bauch“ eigenständig, hardbopbefohlen, tempobestimmend, Jo Flingers „The building“ ausbalanciert, spieloffensiv, selbstbeherrscht, sein „Thursday“ nachdenklich, energisch, sorgenvoll. Emil Mangelsdorff & Co. beweisen über die gesamte Distanz ihrer gemeinschaftlichen Aktivitäten beneidenswert Gespür für Erfordernisse und Notwendigkeiten. Sie straffen die Zügel, übertreiben aber keine Gefühle. Sie gestalten Exkurse, laufen aber nicht Gefahr, selbstgefällig als Solisten abzudriften. Sie halten Disziplin und pflegen Zusammenhalt, begrenzen aber nicht die individuelle Freiheit des einzelnen. Sie bieten Alternativen, deren Ausführungen im Spannungsfeld konventioneller Er-rungenschaften (Swing, Hardbop, Cool Jazz) feelingbedacht, intuitiv sicher und improvisationsgeladen überzeugen.

Michael Wangler

Charlie Mariano/Paul Shighihara/Tim Wells/Michael Küttner

Tears of Sound: Quasi Raga - N. C. Blues - Tango - Zana - Randy - Hymn - Lonely Woman
Charlie Mariano as, ss, bamboo-fl, Paul Shighihara g, Tim Wells b, Michael Küttner dm, perc
Aufg.: 13.-15. November 1984, Köln, digital
Nabel NBL 8416 (Vertrieb: EfA)

Charlie Mariano Group

Plum Island: Plum Island - Ballad For Ryan And Ambika - Cuffe Parade - Randy - Mute - Tooth Pick
Charlie Mariano ss, as, Jasper van't Hof keyb, Nicola Fiszman b, Fredy Studer dm
Aufg.: 25.-27. Juni 1985, Luzern/CH
Mood Records 28.647/Zweitausendeins

Es gibt Musik, die Herzklopfen erzeugt. Die in Kopf und Körper dringt und den Hörer so gefangen nimmt, daß die Welt um ihn versinkt. Nichts existiert mehr als nur die Musik, die auf ihn einströmt. Das geht mir bei manchen Improvisationen von Keith Jarrett so, bei Monk und Mingus, aber auch bei Mariano. „Randy“ heißt das Stück, das der Saxophonist Charlie Mariano dem so früh verunglückten Weltmusiker Colin Walcott von Oregon gewidmet hat. Es ist ein schlichtweg ergreifendes Thema - eben eines jener Stücke, die in verbalisierenden Tönen beredter sein können als alle Worte und Formulierungskünste der Menschen. Meditativ schwebende Klänge aus Synthesizer und Saxophon verströmen Trauer und Trost, werden in einem mehrtaktigen Break von Baß und Percussion abgelöst und greifen das Thema wieder auf. Es ist ein Sound, der so unverwechselbar Charlie Mariano zugeordnet werden kann - und der nicht nur diese Platte mit dem japanischen Gitarristen Paul Shighihara, dem amerikanischen Bassisten Tim Wells und dem deutschen Schlagzeuger Michael Küttner, sondern auch die ein Jahr später folgende „**Plum Island**“ mit Jasper van't Hof, Nicola Fiszman und Fredy Studer sowie viele andere Aufnahmen (Crystal Bells, Helen 12 Trees) prägt.

„Quasi Raga“, die Eröffnungsnummer des Shighihara-Projektes „Tears of Sound“ präsentiert eine ach so vertraut klingende, swingende Raga mit wunderschönen Soli auf dem Sopransaxophon und der akustischen Gitarre. Der „N. C. Blues“ marschiert kräftig im Hauptstrom des Jazz, lebt von der anregenden Stimme des Sopranos bis dann Shighihara mit der E-Gitarre zu einem ausgedehnten Solo-Trip ansetzt. Das Thema ist nicht nur nach inhaltlichen, sondern auch nach formalen Gesichtspunkten der klassischen Moderne des Jazz zuzuordnen. Etwas rockiger und elektrischer geht es da in den jeweils letzten Stücken der beiden Plattenseiten, in „Zana“ und in „Lonely Woman“ zu. Besonders im letzten Thema kann sich der Japaner titelgerecht klagend mit langgezogenen Schleifönen auf der Gitarre ausspielen. Bemerkenswert, aber keineswegs aufregend ist „Hymn“, in dem Mariano zunächst zur Bambusflöte greift. Von zeitloser, balladesker Schönheit spricht „Tango“, eine Komposition von Tjjs van Leer, dem flötenden Schöngeist der Klassik-Rock-Gruppe Focus mit der Romantik-Präferenz. Charlie Mariano gibt auf dem Saxophon eindeutig den Ton an, bleibt stets nahe am Thema und kostet dennoch die Variationsmöglichkeiten voll aus. Daß der Saxophonist der Musik so sehr seinen Stempel aufdrückt, soll nicht die verdienstvolle Kunstfertigkeit seiner Begleiter schmälern. „Randy“ findet sich, wie gesagt, auch auf „Plum Is-

land“ wieder und ist trotz anderer Besetzung vom gleichen beseelten Ausdruck - vor allem wohl, weil Charlie Mariano das Thema fast solistisch bestreitet und Jasper van't Hof nur sparsam mit dem Synthesizer ergänzt. Die Fassung mit dem japanischen Gitarristen Shighihara erscheint im ästhetischen Sinn schöner, die Interpretation mit dem holländischen Keyboard-Spezialisten van't Hof ausdrucksstärker. Im übrigen ist „Plum Island“ nach dem Marianoschen Erfolgsstrickmuster gewebt: das singende und swingende Saxophon fasziert in weitschwingenden lyrischen bis expressiven Linien, hin und wieder die Verbindung mit den sparsamen Akkordeinwürfen der Keyboards suchend, vor einer federnden Rhythmusgruppe aus E-Baß und Percussion. Der eng verstrickte Sound-Teppich wird hin und wieder aufgefädelt, die „Melodie-Instrumente“ bestimmen wechselseitig und sich abwechselnd das Muster, um dann wieder verwoben zu werden.

Im Titel-Thema „Plum Island“ wird das fast immer durchgängig gehaltene Motiv von Jasper van't Hof in einem Soloausflug extensiv weit ausgelegt, während Charlie Mariano zumeist in der Nähe des Themas die vielfältigen Möglichkeiten von Variationen auskostet. Das gilt auch für Fremdkompositionen wie die „Ballad for Ryan and Ambika“ des Bassisten Nicola Fiszman, in der Mariano das Altsaxophon von der Expression zur Lyrik führt und der Synthesizer den Sound abrundet. Der amerikanische Saxophonist hat schon vielfach mit dem Keyboarder aus Holland zusammengearbeitet. Dieses formvollendete Duo-Spiel zeigt seine Qualität auf Plum Island vor allem im elfminütigen „Cuffe Parade“: im dramaturgischen Aufbau mit Spannungsbögen, Höhepunkten, Verzahnungen und Auflösungen präsentiert sich das Stück als ein logisch geschlossenes, homogenes Gebilde. Zu rockenden Rhythmen nutzt Mariano den menschliche Stimmen gemahnenden, diese aber an Ausdrucksstärke und Variationsmöglichkeiten weit übertreffenden Ton des Saxophons zu weitschweifenden und dennoch kurzweiligen Erzählungen, die von ostinaten Figuren auf dem Synthesizer kommentiert werden. Zuvor hatte der Saxophonist mit einer Flöteneinleitung zum Synthi-Säuseln femöstliche Impressionen geweckt.

Wie immer - so auch in „Mute“ mit seinem erwähnenswerten Zwischenteil, in dem der E-Baß Fiszman's vor dem Schlagzeug Fredy Studers hergetrieben wird - setzt der inzwischen 60jährige Musiker seine jazzigen und swingenden Phrasen gegen die rockigen Rhythmen und relativiert diese. So entsteht ein unverwechselbarer Sound und ein der Beständigkeit verpflichtetes Spiel. Es ist der Reife und dem künstlerischen Vermögen eines Charlie Mariano zu verdanken, daß sich seine Musik, ohne ihre Persönlichkeit je zu leugnen, weiterentwickelt und nicht im Klischee erstarrt.

Klaus Mümper

Rob McConnell & The Boss Brass

Atras Da Porta: Easy To Love - Floors - Jo Jo's Dance - Atras Da Porta - Amor Ate O Firm - Autumn In New York - Didi - Bye Bye Blues
The Boss Brass + Rob McConnell vtb, arr, lead
Aufg.: Dezember 1983, Toronto/Canada
Innovation Records JC - 0010

Rob McConnell & The Boss Brass featuring Phil Woods

Boss Brass & Woods: Out Of Nowhere - Greenhouse - Quintessence -

If Dreams Come True - Stereo Blue - Just One Of Those Things - Traditional Piece - Jive At Five
The Boss Brass + Rob McConnell vtb, Phil Woods, as
Aufg.: März 1985, Toronto/Canada
Innovation Records JC - 0011
(Beide Platten zu beziehen über: advance music, Veronika Gruber GmbH, Stadtlanggasse 9,7407 Rottenburg)

Gleich zwei neue Alben legt der kanadische Posaunist-Arrangeur-Bandleader Rob McConnell vor, und wer seine 22köpfige Boss Brass kennt, erwartet ein Vollbad in zeitgemäß swingendem Big Band Jazz. Es versteht sich fast schon von selbst, daß diese Super-Band solchen Erwartungen mehr als gerecht wird. Wie gewohnt, stimmt auch diesmal auf ausgewogene Weise einfach alles: geschmackvolle und einfallsreiche Arrangements - größtenteils aus der Feder McConnells -, präzise Ensemblearbeit, hervorragende Solisten und vital-swingender Rhythmus lassen einfach keine Wünsche offen. Das Album „Atras Da Porta“ (= Hinter der Tür) wurde bereits im Dezember 1983 aufgenommen, jedoch erst jetzt hierzulande zugänglich. Es dokumentiert auf eindrucksvolle Weise die damalige Zusammenarbeit McConnells mit dem argentinischen Komponisten und Produzenten Fernando Gelbard. Das Programm ist eine gut dosierte Mischung aus lateinamerikanischer - meist im brasilianischen Samba-Idiom gehaltener - Musik und amerikanischen Standards. Ein Höhepunkt der Platte ist zweifellos der Titelsong und hier wiederum Guido Bassos subtiles Flügelhorn-Solo. Natürlich sind auch alle übrigen Stücke äußerst hörens wert, wozu schon allein die ausgezeichneten Solisten Moe Koffman, Altsaxophon, Flöte, Steve Wallace, Baß, Jimmy Dale, Klavier, Ed Bickert, Gitarre, Eugene Amaro, Tenorsaxophon, Flöte, Jerry Totti, Altsaxophon, John McLoed, Trompete, und Rob McConnell, Ventilposaune, beitragen. Die zweite Platte stellt bei vier Titeln den Altsaxophonisten Phil Woods als Gastsolisten heraus: In „Out of nowhere“, Quincy Jones' „Quintessence“ und den beiden McConnell-Kompositionen „Stereo blue“ und „Traditional piece“ ist er in ausgedehnten und inspirierten Improvisationen zu hören. Auch in dieser Produktion zeigen sich die Band und ihre hervorragenden Solisten in Hochform und ausnahmslos von ihrer swingenden Seite. Der Benny-Goodman-Hit „If dreams come true“ und Count Basies „Jive at five“ sind geradezu Paradebeispiele für zeitgemäße Interpretation von Swing-Klassikern. Vor Jahren bezeichnete Sänger Mel Torme bereits Rob McConnells Boss Brass als „the best band in the whole world“. Neben dem überzeugenden Beweis für den hohen Qualitätsstandard dieser Großformation bieten beide Alben Freunden des Big Band Jazz all das, was sie von einer modernen, dem swingenden Jazz verhafteten Big Band erwarten und wünschen können. Und wer außerdem auf Phil Woods „steht“, für den wird mit „Boss Brass & Woods“ fast ein Traum wahr!

Rüdiger Böttger

Thelonious Monk

Round Midnight: Round Midnight-Thelonious - Off Minor - April In Paris - Well, You Needn't - Ruby My Dear - Evidence -1 Mean You - Mysterioso - Hornin' In - Skippy - Let's Cool One - Ask Me Now - Straight No Chaser - Criss Cross - Willow Weep For Me
Thelonious Monk in verschiedenen Besetzungen mit Idrees Sulieman/Kenny Dorham tp, Danny Quebec West/Sahib Shihab/Lou Donaldson as, Billy Smith/Lucky Thompson ts, Milt Jackson vib, Robert Paige/Gene Ramey/John Sim-

mons/Nelson Boyd/Al McKibbin b, Art Blakey/Shadow Wilson/Max Roach dm
Aufg.: 1947-1952, New York
Giants of Jazz LPJT19/Tonträger Service-Vertriebs GmbH, 6054 Rodgau

„The Blue Note Years“ - so könnte diese Platte aus der Serie „Giants of Jazz“ auch heißen: Sie ist Thelonious Monk gewidmet und enthält Aufnahmen aus den Jahren 1947 bis 1952. Das sind genau die fünf Jahre, in denen Monk seinen ersten eigenen Plattenvertrag unterzeichnet hatte, eben mit der Firma Blue Note. Auf dieser Platte sind Einspielungen aus sechs verschiedenen Aufnahmesitzungen vereinigt. Manche der Musiker der unterschiedlichen Besetzungen (vom Trio bis zum Sextett) gehören auch heute noch zu den bekannten Jazzmusikern, andere sind in Vergessenheit geraten.

Was bleibt ist die Musik dieses großen Komponisten und Pianisten. Sie weist selbstverständlich auch in diesen recht frühen Aufnahmen schon alle typischen Monk-Merkmale auf - die unerwarteten Sprünge und Kanten, die düstere Stimmung und den unerwarteten Humor. Auch wenn gerade die bekannteren Monk-Kompositionen rund zehn Jahre später von ihm besser eingespielt worden sind, so ist diese Platte ein wichtiges jazzhistorisches Dokument, die ihren Preis wert ist.

Michael Klein

Sunny Murray

Sunny's Time **Now:** Virtue - Justice - Black Art
Sunny Murray dm, Albert Ayler ts, Don Cherry tp, Henry Grimes b, Louis Worrell b, LeRoi Jones reading „Black Art“
Aufg.: ca. 1966
JIHAD663

Genau vor zwanzig Jahren löste Sunny Murray, der mythische rotschwarze Mann aus Oklahoma, einen längst überfälligen Anspruch ein. „Sunny's Time Now“ gehörte damals zu der Kategorie von Musik, die die Gemüter erregte, wie kaum je zuvor oder auch danach. Einige sprachen von der neuen musikalischen Sprache, von der Genialität der Freiheit, die Mehrheit aber von Naivität oder Scharlatanerie. Mit der Hörerfahrung der 80er Jahre ist der Wirbel von damals kaum noch nachvollziehbar, geschweige denn zu verstehen. LeRoi Jones, Dichter und Journalist, betätigte sich als Sprachrohr der Free Jazzer und sprang zu Recht mit einem einzigen, zornigen Aufschrei in die Bresche: „Scharlatanerie sagt nichts über die neue schwarze Musik, allenfalls etwas über das, was in den Köpfen weißer Kritiker vorgeht.“ Jones hat aber auch den Hüllentext zu diesem Album verfaßt und vermittelt durch seine einfache und leuchtende Sprache viel von der Eindringlichkeit dieses

Energie und Kraft. Dies sind die Schlüsselbegriffe für seine Methode, seinen Stil: Freiheit, Energie und Kraft. 'Immer mit Kraft zu spielen', heißt der Wunsch des heiligen Mannes - Sunny Murrays Wunsch. Wenn man ihn spielen sieht, wie er fließt, rotiert, schwebt über und in seinen Trommeln. . . dann wird man augenblicklich gewahr, daß Körperlichkeit in seiner Musik ist; kein Trommler, sondern ein Energielotse, der diese in beliebige Bahnen lenkt. Die Cymbals einmal nur kratzend, ein anderes Mal darauf eindreschend. Beide Füße an den Baßtrommeln sind die Roller und Bomber, ein Ergebnis physischer Geistigkeit. Natürlichen Sound, natürliche Rhythmen will er - Schlagzeug als Reaktor, dessen Energien durch seinen Körper strömen und ihn wieder verlassen. Rhythmen als Ereignis - als natürliche Emphase... Die wichtigsten Musiker der neuen Musik spielen mit Sunny. Albert Ayler, der neue Sound auf dem Tenorsaxophon. Sein Gewicht und seine musikalische Power haben der Musik in der Tat einen anderen Weg gewiesen - straight, offen, befreit und spirituell. Alle hören Albert und auch Don Cherry, der zu Ornettes Overkillern gehört - ein anderer Innovator ersten Ranges. . . Hör dir ihre Duette an. Du fängst an herumzugleiten und zu flippen. Don plazierte instinktiv seine geschoßartigen Töne aus Metall gegen den wild spielenden Albert, der immer tiefer in seine musikalische Welt eindringt und neue, fremde Welten beschreibt, auch wenn er einen glauben läßt, daß es diese gar nicht mehr gibt. Du kannst dich überall hinbewegen, du kannst es in völliger Freiheit. Henry Grimes und Louis Worrell gehören zu den besten; sie zählen zu den berühmtesten Bassisten des Planeten. Als Tandem produzieren sie auf diesem Album einen voluminösen Ornamentalsound, dahinter und darüber, einen der die Musik sammelt und antreibt zugleich." Zudem zelebriert LeRoi Jones' eindringliche Stimme in „Black Art" eine beeindruckende akustische Szenerie von Gebrauchsliturgie und Jazz: ein einziger Aufschrei gegen die Unterdrückung seiner Rasse, untermalt vom großen, musikalischen Freiheitslied seiner Soulbrothers; wir hörten diese Botschaft wohl, doch zwischenzeitlich ist uns die Hoffnung abhandengekommen, die Hoffnung und der Glaube an ein solches Utopia mit Tiefgang, das den „Kreis aus Erregung und Abenteuer von der Erde in den Himmel, den Menschen zwischen beiden Wegen elliptisch und in höchster Vollendung beschreibt", um noch einmal LeRoi Jones zu zitieren.

Obgleich die Aufforderung: „Lerne diese Musik kennen, wenn du kannst", kaum 20 Jahre her ist, scheint sie der sozialen Amnesie verfallen zu sein; wir sollten uns ihrer wieder erinnern - gerade in einer Zeit, in der wie niemals zuvor uns das Bild der Integration eingetrichtert wird: wenn schwarze Stars in der Präsidenten-Gala zu Häuf über den Bildschirm flimmern, dann vernebelt das allzuleicht den Blick für die reale Situation der Farbigen in den Staaten und auch für Sun City, oder für Diskriminierung und Unterdrückung schlechthin. Natürlich entspricht die Güte der Aufnahme und die Qualität der Pressung dem damaligen Selbstverständnis von Nonprofessionalismus; nichtsdestoweniger sollte „Sunny's Time Now" in keiner Sammlung fehlen. (Bezugsquelle: Jihad Productions, Box 663, Newmark, New Jersey, USA, oder: jazz by post, Postfach 302,8000 München 60)

Peter Wießmüller

Nana

Schwarze Nana: Im Turm - A.D - Bogenanzug - Geschichte - Zauberei - Kulu Kulu

Roger Hanschel as, Hans Lüdemann p, Rainer Linke b, Klaus Mages dm, perc Aufg.: Mai 1985, Ludwigsburg Jazz Haus Musik Köln JHM 23 ST

Das Kölner Quartett Nana wurde vor rund drei Jahren gegründet, und gleich zu Beginn ihrer Zusammenarbeit konnten die vier Musiker bei einem Auftritt auf dem sechsten Kölner Jazz Haus Festival 1983 einen Überraschungserfolg einheimen. Seitdem war Nana bei vielen Konzerten vertreten und konnte auch zwei Platten einspielen. Nach „Über Leben" liegt jetzt die „Schwarze Nana", aufgenommen im Juni vergangenen Jahres, vor.

Seit der ersten Platte hat die Gruppe ihr Konzept des gleichberechtigten Musizierens weiterentwickelt. So sind jetzt, neben hervorragenden Einzelsoli, vermehrt kollektive Solopassagen der Gruppenmitglieder zu hören. Während zudem auf der ersten Platte alle Titel aus der Feder des Pianisten Werner Lüdemann stammten, tragen auf „Schwarze Nana" alle Musiker Kompositionen bei. Damit ist auch die stilistische Vielfalt in den sechs Kompositionen auf dieser Platte verständlich. Die Bandbreite reicht von einer deutschen Ballade über Folklore inspirierte Kompositionen bis zu einem sehr witzigen Reggae. Hymnische Expressivität ist ebenso auf der Platte vertreten wie Klangmalereien und eine Hardbop Komposition. Trotz der vielen musikalischen Einflüsse hat die Kölner Gruppe dennoch zu einem eigenen Stil gefunden. Als Solist gefällt mir besonders gut der Altsaxophonist Roger Hanschel in den hymnischen Titeln.

Michael Klein

Red Norvo And His Orchestra

Town Hall Concert 1945: One, Two, Three Jump - In A Mellotone - The Man I Love - Seven Come Eleven - One Note Jive -1 Don't Stand A Ghost Of A Chance With You. Aufg. 9. Juni 1945, New York Commodore 6.26168 AG

Diese LP der neuen Commodore Reihe ist jedem zu empfehlen, der sich ein klingendes Bild vom Übergang des Swing zu moderneren Formen machen will. Hier hat man ein Dokument, das durch keine noch so ausführliche theoretische Abhandlung ersetzt werden kann. Die zu Recht großen Namen des modernen Jazz sollten Objektivität nicht vergessen lassen, wenn sie auf den Plattenhüllen genannt werden. Norvo, Vibraphon, Xylophon, Teddy Wilson, Piano, und Slam Stewart, Baß, boten mit Remo Palmieri, Gitarre, ein überwiegend swingendes solides Polster, auf dem die herrlichsten Improvisationen hätten blühen können. Hätten! Doch was hier vor allem Shorty Rogers, Trompete, - drei Monate vor seinem Einstieg in die Woody Herman Band! - dazu beisteuerte ist hörensenswert im umgekehrten Wortsinn: das ist reinster Dilettantismus. Man muß wahrlich kein vernagelter Oldtimer oder Purist sein um das, was Rogers bietet, als das zu bezeichnen, was es ist: phrasenhaftes Getute.

Da zeigte sich nicht das, was angeblich zu neuen Ufern führte, das beabsichtigte Suchen nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern das schlichte Unvermögen einer neuen Generation, sich in den Formen des Swing überhaupt zu bewegen. Das wird dann zum Teil derart lustlos betrieben, daß es schon wieder interessant ist. So ist Rogers Solo in „In a mellotone" z. B. an Amateurhaftigkeit wahrlich nicht zu unterbieten, so peinlich ist es in seiner Dürftigkeit. Eine Lehrstunde in Sachen Jazz, wie man sie sich nicht besser

wünschen kann. Und genau deshalb: eine Platte, die sich jeder zulegen sollte.

Gerhard Klußmeier

Max Roach and Abbey Lincoln

Sounds As A Roach: Malindy - Prayer
Protest From Freedom Now Suite - For
Big Sid - Drums Unlimited - Drums In
Five - Profit - Prelude - Patty Pat And
Midnight Variations
Steve Lacy ss, Steve Kuhn p, Red Mit-
chell b, Max Roach dm, Abbey Lincoln
voc
Aufg.: Mai 1968, Oslo
Lotus LOP 14.075/Tonträger Service-
Vertriebs GmbH, 6054 Rodgau

Wieder mal eine jener italienischen Schallplattenveröffentlichungen, bei denen man sich nur schwer vorstellen kann, daß hier Urheberrechtlich alles seinen korrekten Gang gegangen sei: ein Live-Mitschnitt aus Oslo aus dem Jahr 1968, der 1980 von einem obskuren Label auf den Markt gebracht wird. Zweifel weckt schon die wahrhaft schauerliche Aufnahmequalität, oben-drein - trotz des Vermerks „Stereo“ - in gutem altem Mono. Musikalisch ist die Platte dabei nicht uninteressant, da sie einen guten Eindruck der künstlerischen Bandbreite von Max Roach vermittelt: Da gibt es Aufnahmen mit einem reizvoll besetzten Quartett („Profit“), das gelegentlich durch den Gesang von Abbey Lincoln zum Quintett ergänzt wird („Malindy“); ein eindrucksvolles Schlagzeug-Gesang-Duo aus der „Freedom Now Suite“; mehrere von Roachs klug strukturierten Solopiecen („For Big Sid“, „Drums Unlimited“, „Drums in five“).

All dies gibt es allerdings in technisch ungleich besserer Qualität auf anderen Platten, bei denen man sich zudem sicher sein kann, daß sie auf legalem Wege entstanden sind. Eine Rarität sind allerdings meines Wissens die Aufnahmen einer sehr dynamischen, wenn auch etwas ungeschliffenen Max Roach Big Band („Patty Pat“ und „Midnight variations“; letzteres eine Art Fantasie über „Round midnight“), über die der Hüllentext leider lakonisch vermerkt: „members unknown“. Zumindest hätte ich gern gewußt, wer der ausgiebig gefeaturete Trompetensolist ist. Aber bei dieser Platte gibt es eben viele unbekannte Faktoren ...

Peter Niklas Wilson

Irene Schweizer

Live At Taktlos: First Meeting - Lungs
and Legs Willing - Trutznachtgall -
Every, Now And Then ...
Irene Schweizer p, George Lewis tb;
Schweizer p, Maggie Nicols voice,
Günter Sommer perc;
Schweizer p, Joelle Leandre b, voice,
Paul Lovens perc;
Nicols voice, Lindsay Cooper p
Aufg.: 475. Januar 1984 live beim Takt-
los-Festival, Zürich
Intakt 001

„Live at Taktlos“, das sind wahlweise von dem am Festival beteiligten Musikerinnen und Musikern selbst zusammengestellte Werkstattbesetzungen. Zum Glück ist diese Platte durchaus kein wahllos zusammengestellter Sampler geworden. Die Auswahl dreier längerer Aufnahmen mit Irene Schweizer verdeutlicht, in welchem Maße Einmaligkeit der Situation und Besonderheit der Begegnung auch zur individuellen Herausforderung geraten. Da gibt es das strukturell durchsichtige Duo von Irene Schweizer mit George Lewis, das plötzlich - wie in einer musikalischen Satzfolge - von einem stärker klangfarblich orientierten, dann auch romantische Melodielinien aufnehmenden Teil abgelöst wird, um schließlich in

einer rhythmisch stringenten Entwicklung zum präzisen Schluß zu kommen. Es gibt das Trio mit Maggie Nicols, deren frei improvisierte Vokalisieren mal an Ritualgesang, mal an musikalisierte Laute der ganz alltäglichen Art erinnern, und mit Günter Sommer, der mit perkussionistischem Einfallsreichtum den Drive des Ganzen potenziert. Und es gibt - mit über zwanzig Minuten ist das die längste Improvisation der Platte - ein „klassisch“ besetztes Klaviertrio mit Irene Schweizer, Joelle Leandre und Paul Lovens. Doch was uns dieses Trio beschert, ist von einem moderaten und ausgewogenen Klangbild manch herkömmlichen Jazztrios so weit entfernt wie Maggie Nicols vom Schubert-Lied. Zwischen bohrenden Dissonanzen und klassischem Bogenstrich, europäischem Klangbewußtsein und Bebop-Intensität, Verfremdung des Instrumentalklanges und populärmusikalischer Anspielung gehen die Wogen auf und ab. Joelle Leandre singt gelegentlich dazu - mit klassischer Attitüde oder mit wilder Schreilust. Daß all das nicht auseinanderfällt, alle drei auch im Wechsel der Stimmungen dicht beieinander bleiben, zählt zum Erstaunlichen.

In diesem wie bei den anderen Sets ist viel zu hören von der pianistischen Vielseitigkeit Irene Schweizers, ihrer Fähigkeit, innerhalb wie „außerhalb“ rhythmisch-harmonischer Parameter musikalische Zusammenhänge herzustellen. Und wenn man Lyrisches ebenso wie Power-Play, Stride Piano, Walzer und Marsch, aber auch Afrikanisches und die Prägnanz Monkscher Phrasen hier und da als Spurenelemente herauszuhören vermeint, so mag dies damit zusammenhängen, daß sich Irene Schweizer in ihrer musikalischen Biographie mit all dem befaßt hat. Sie kann heute mit diesen Erfahrungen umgehen, ohne sich stilistisch abgrenzen zu müssen. Und ihr Spiel ist vielleicht gerade deshalb durch und durch persönlich geprägt.

Der Übergang zwischen solistischem und begleitendem Spiel ist bei diesen Aufnahmen fließend, die Unterscheidung oft relativ, was auf einen hohen Integrationsgrad des Zusammenspiels verweist. „Live at Taktlos“ präsentiert weniger die selbstkonzentrierte als vielmehr die situativ-herausgeforderte Irene Schweizer, voller Spiellaune - wenn man so will, eine neue Art von Jam Session, wie das Patrik Landolt im Begleittext zur Platte umreißt. Zum Abschluß des Hörvergnügens gibt es das knapp einminütige Gesangs-Bruchstück mit Maggie Nicols und (hier nun einmal) Lindsay Cooper am Klavier; ein fast kabarettistisch zu nennender Spaß zwischen Sinn und Unsinn. Und wie so oft bei Maggie Nicols hat der Witz zugleich Biß.

Seit die FMP, die ja eine Reihe wichtiger Platten mit der Züricher Pianistin produziert hat, ihre Plattenproduktion erheblich drosseln mußte, ist Irene Schweizer auf Platten nicht mehr angemessen präsentiert. Auch unter diesem Gesichtspunkt stellt die Veröffentlichung mit Aufnahmen des ersten „Taktlos“-Festivals einen Gewinn dar.

Bert Noglik

Frank Wess Quintet and Sextet

Wess of the Moon: Basie Ain't Here
No. 2 - Some Other Spring - Wess
Point - Wess Point No. 2 - Mishawaka
- Frankosis - Basie Ain't Here - Flute
Song - Pretty Eyes - Wess Of The
Moon - Danny's Delight - All My Life -
Romance - Frankly The Blues
Frank Wess ts.fl, Joe Wilder tp, Benny
Powell, Henry Coker, Urbie Green tb,
Jimmy Jones p, Oscar Pettiford b, Osie
Johnson dm

Aufg.: 8. Mai und 12. August 1954, New
York

Commodore Classics 6.25897
(Vertrieb: TELDEC)

Bei diesen Aufnahmen handelt es sich um die ersten beiden Sessions, die Frank Wess als Leader einspielte. Es ist durchaus reizvoll, was die Teldec mit der Neuauflage dieser Titel der Öffentlichkeit wieder zugänglich macht, besonders, da dies die ersten Aufnahmen in kleiner Besetzung sind, auf denen Frank Wess auf der Flöte zu hören ist, einem Instrument, das er ein Jahr zuvor im Basie Orchester erstmalig einsetzte. Beim Anhören der Titel wird deutlich, daß er zu Recht auf der Flöte die Aufmerksamkeit der Kritiker und des Publikums auf sich zog und größere Anerkennung fand, als ihm mit dem Tenorsaxophon, seinem Hauptinstrument, zuteil wurde. Das ist vielleicht nicht gerechtfertigt, doch darf man nicht vergessen, daß in jenen Tagen die Flöte erst begann, sich als Soloinstrument zu etablieren und somit einen gewissen exotischen Reiz ausübte.

Die gebotene Musik klingt heute etwas bieder und, da sich die Musiker zum Teil aus der Basie Band rekrutierten, weist starke Basie-Einflüsse auf, was vor allem bei den Sextett-Titeln durch die Arrangements auffällt. Der eigentliche Reiz dieser Platte besteht in der Möglichkeit, Frank Wess' Tenorsaxophonstil direkt mit seiner Flötenspiellweise zu vergleichen: Auf der einen Seite deutlich in der Coleman-Hawkins-Tradition stehend, erweist sich Wess auf der anderen Seite mehr der Moderne verpflichtet, einem kühleren Spielideal, das durchaus hin und wieder mit dem Bop flirtet. Seine Sidemen liefern einige hörenswerte Soli ab. Hervorzuheben ist Urbie Green, der durch sein individuelles Spiel stimmungsmäßig den Charakter der letzten vier Titel prägt. Untadelig agiert die Rhythmusgruppe, dezent im Hintergrund und mit enormem Swing und Drive, wofür maßgeblich Oscar Pettiford verantwortlich ist. - Das vorliegende Album ist gewiß eine der wichtigeren Wiederveröffentlichungen der beiden letzten Jahre.

Ulrich Vanek

Tony Williams

Play Or Die: Beach Ball Tango - Spencer Tracy - The Big Man - Para Oriente - Lawra
Tom Grant keyb, Patrick O'Hara e-b,
Tony Williams dm, perc
Aufg.: 30./31. Mai 1980, Stuttgart
P. S. Productions (Verlag Schnatterton
AG, Scheuchzerstr., CH-8006 Zürich)

„Play or Die“, das klingt ja ganz nach einer existentiellen Notstandssituation. Ich aber kann mir beim besten Willen nicht vorstellen, welche Notlage (außer einer finanziellen) Tony Williams dazu getrieben haben mag, diese Platte einzuspielen. In Rock-Jazz-Gefilden gibt es wahrlich genug Platten, die man gestrost mit der Bemerkung „überflüssig“ zur Seite legen kann, aber selten wird das einem so leicht gemacht wie bei „Play or Die“. Schlichte, unprägnante Themen, austauschbare Arrangements, langweiliger Baß, mediokre Keyboardsolis in den schönsten Klangfarben, die Silicon Valley so bereithält ... und das Traurigste ist, daß nicht einmal Williams' Schlagzeugspiel wesentlich für diese Langweile entschädigt, von gelegentlichen Lichtblicken einmal abgesehen. Hartgesottene Tony-Williams-Fans mögen sich immerhin daran erfreuen, ihr Idol auch einmal als Sänger (in „Lawra“) erleben zu dürfen. Eine andere Motivation zum Kauf dieser Platte kann ich mir allerdings kaum vorstellen. Aber vielleicht gefällt ja jemandem das bunte Covergemälde?

Peter Niklas Wilson

CDs

Stan Getz With European Friends

All God's Children Got Rhythm - Broadway - Lady Bird - Dear Old Stockholm - East Of The Sun (And West Of The Moon) - They All Fall in Love - Theme For Manuel - Our Kind OfSabi

Stan Getz ts, Martial Solal, Rene Urtreger p, Eddie Louiss org, Jimmy Gourley, Rene Thomas e-g, Pierre Michelot, Jean-Marie Ingrand b, Kenny Clarke, Bernard Lubat dm

Aufg.: 1958/59, Frankreich
Denon 33C38-7679/

Modern Jazz Quartet

Longing For The Continent: Animal Dance - Django - Milano - Bluesology - Bag's Groove - Sketch 3 - Ambiquite - Odds Against Tomorrow

Milt Jackson vibes, John Lewis p, Percy Heath b, Connie Kay dm, guests: Jazz Group De Paris

Aufg.: 1958, Paris/Frankreich
Denon 33C38-7678/

Die Japaner haben das Geschäft mit den Wiederveröffentlichungen alter Jazzaufnahmen vor Jahren als erste für die konventionelle Schallplatte entdeckt (z. B. die Prestige- und Riverside-Produktionen) und erschließen sich damit jetzt auch den CD-Markt. Zwar ist den Tonantiquitäten ihr „analoges Rauschen“ nicht mehr zu nehmen und vermögen sie damit auch nicht die erlauchten Ansprüche der CD-Klangaristokratie zu erfüllen, immerhin: eine weitere Verschlechterung der Klangqualität des teilweise bedeutsamen jazzhistorischen Materials durch Gebrauchsverschleiß ist bei den „Silberlingen“ im Gegensatz zu den schwarzen Scheiben ausgeschlossen. Die Fa. Denon hat hier gar rare europäische Tourneemitschnitte amerikanischer Jazzstars ausgegraben, von denen nicht einmal alle Daten gesichert sind und unter denen sich auch bisher unveröffentlichtes Material befindet. Auf beiden CDs mit dabei: namhafte Vertreter der französischen Jazzszene (die Mitschnitte stammen durchweg aus Frankreich).

1958 verlegte **Stan Getz** seinen Wohnsitz für drei Jahre nach Kopenhagen (und nicht, wie im Begleitheft der CD zu lesen ist, von 1956-61 nach Schweden), von wo er Konzertreisen in andere europäische Länder, u. a. nach Frankreich unternahm. In Paris stellte er sich ein Quartett mit Martial Solal, Pierre Michelot und dem seit 1956 in Frankreich ansässigen Kenny Clarke, ein Jahr später ein Quintett mit Rene Urtreger, Jimmy Gourley (ein weiterer Wahlfranzose), Jean-Marie Ingrand und wiederum Kenny Clarke zusammen. Nicht minder interessant die Formation, mit der sich Getz bei einem Paris-Besuch Anfang der Siebzigerjahre präsentierte: neben dem belgischen Gitarristen Rene Thomas und dem Schlagzeuger Bernard Lubat das europäische Pendant zu Jimmy Smith, der Organist Eddie Louiss. Von Letzterem stammen auch die zwei hier zu hörenden Stücke „Theme for Manuel“ und „Our kind of Sabi“. Wir hören Getz in offenkundig sehr aufgeräumter Verfassung mit eleganten, leichtfließenden, geschmeidigen Saxophonläufen und einer ganz und gar „coolen Lyrik“. Etwas Bebop-Hitzigkeit kommt indessen im Tadd Dameron-Titel „Lady Bird“ auf

- hier vor allem Kenny Clarke at its best! Hörenswert ist schließlich auch das 14-minütige „Our kind of Sabi“, bei dem Louiss mit einem die Gruppe swingend und druckvoll vorantreibendem Biß zu Werke geht und solistisch eine beachtliche Vorstellung seines Interpretationsvermögens an der Jazzorgel gibt. Die Aufnahmequalität der Mitschnitte aus den Jahren 1958/59 läßt viel zu wünschen übrig - die Präsenz der einzelnen Instrumente ist sehr unausgewogen.

Die zweite CD bringt Live-Mitschnitte des **Modern Jazz Quartets** aus dem Jahr 1958, die angeblich in dieser Zusammenstellung bereits einmal als Album veröffentlicht worden sein sollen - seltsamerweise sind sie in keinem verfügbaren Nachschlagewerk zu finden, wird das Label der Erstveröffentlichung nicht mitgeteilt und sind auch sonst keinerlei Aufnahmedaten gesichert. Das damals vier Jahre existierende Vierergespann wartet mit routinierten Tourneeauftritten in der seinerzeit noch unverbraucht wirkenden Machart des von europäischem Strukturgeist und Disziplin „gebändigtem“ Jazz auf, der in seiner distinktierten Konzertantheit eher im Spiegelsaal eines Barockschlosses, als auf einer Pariser Jazzbühne zu orten wäre. Von Lewis' Erfolgstiteln „Django“ und „Milano“ gibt es inspiriertere Versionen des Quartetts als die vorliegenden. Das Zusammengehen der vier mit der von Andre Hodeir geleiteten Jazz Group De Paris für zwei Titel fällt im recht humorlosen „Sketch 3“ noch ziemlich mühsam und ungelenkt aus und will erst bei „Ambiquite“ - einer Gemeinschaftskomposition von Lewis und Hodeir, von der man sich allerdings angesichts des Zusammentreffens zweier solch kompetenter „Third-Stream-Köpfe“ mehr versprochen hätte - einigermaßen akzeptabel gelingen. Zuletzt noch einmal das Quartett mit Lewis' Komposition „Odds against tomorrow“, und hier fragt man sich, ob diese Mitschnitte wirklich aus dem Jahr 1958 stammen, denn dieses Stück war eine Auftragskomposition für den gleichnamigen Harry-Belafonte-Film, der 1959 herauskam. . .

Die Aufnahmequalität ist auch hier für die Technik jener Zeit schlecht, die Präsenz der Instrumente ist unausgewogen - nach einigen Stücken kann man Connie Kays unfreiwillig klirrende Bekkenarbeit nur noch leidlich ertragen. Das Material verdient keine (Wieder-) Veröffentlichung, erst recht nicht auf CD.

Gerhard Litterst

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 5/XXXV Mai 1986
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 \$\$\$ 02-66

Am Anfang war der Rhythmus

Mensch und Musik in rhythmischen Strukturen

Grenzüberschreitungen - Jazz und sein Umfeld der 80er Jahre

Berichte, Essays, Gedichte ist der Titel des neuen Buches von Dita von Szadkowski. Es wird im Herbst im Fischer Taschenbuchverlag erscheinen. Nachfolgend veröffentlichten wir einen Vorabdruck.

Der Mensch beginnt mit dem Rhythmus seines Herzschlags zu leben, und die Musikgelehrten sind sich weitgehend einig darüber, daß die Musik mit dem Schlagen eines Rhythmus begonnen hat. Die Herkunft, die Ursprünge der europäischen Musik und damit auch des Rhythmus liegen in der Antike. Sie sind in der griechischen Musike zu finden, aus der auch unser Wort Musik entstand. Musike bedeutete zuerst, anders als unsere abendländische Musik, Sprache im musikalischen Rhythmus - bis ca. Ende des 5. Jahrhunderts vor Christus - später eine verbundene Einheit von Chorgesang, Rhythmus und Tanz. Der abendländischen Musik dann wurden vier Elemente zugeordnet: Rhythmus, Melodik, Harmonik, Klangbild. Bis etwa Mitte des 12. Jahrhunderts gab es keine in Takte eingeteilte, sogenannte metrische, sondern vorwiegend Vokalmusik.

Von der Zeit griechischer Antike bis zum gregorianischen Choral entsprach der Rhythmus der frei und natürlich gesprochenen Lyrik oder Prosa. Die ersten aufgezeichneten Rhythmen hatten sehr weitreichende Auswirkungen in unserer Musikgeschichte, mehr noch, in unserer Kulturgeschichte. Die Musik trennte sich nämlich hier von ihrer Bindung an das Wort, sie bekam eine eigene rhythmische Struktur. Die mehrstimmige und kontrapunktische Musik der folgenden Jahrhunderte mit ausgezählten Takteinheiten wurde so möglich und üblich.

Diese schriftliche Darstellung von Rhythmus brachte zum einen ungeheuer fruchtbare Entwicklungen in der Musik. Zum andern aber auch eine - man kann schon sagen - typisch europäische Einschränkung der menschlichen Vorstellung von Rhythmus.

Was nun ist Rhythmus? Einer Beweisführung, daß Rhythmus das erste der musikalischen Elemente ist, bedarf es eigentlich nicht. Ein unverändert beibehaltener Rhythmus spricht so zwingend selbst für sich, wirkt so unmittelbar auf den Menschen, daß man seine Ursprünglichkeit instinktiv fühlt. Wer diesem Instinkt nicht traut, der denke an die Musik der Naturvölker, die auch heute noch ausschließlich aus Rhythmen - und zwar von oft erstaunlicher Raffinesse - besteht.

Die spürbaren Verwandtschaften zwischen Arbeitsbewegungen, überhaupt Körperbewegungen und Grundrhythmen sind uns bewußt und vertraut. Sie stehen beispielsweise mit vielen Formen von Worksongs der Plantagenarbeiter, mit dem Rhythmus des Gehens, der Arbeitsgruppen beim Eisenbahnbau an den Anfängen des Jazz. In diesem so bekannt gewordenen Stück des Hardbop-Trompeters und Kornettisten Nat Adderley aus dem Jahr 1960 hört man noch die Herkunft seines Namens „Work song“ heraus. (Adderley spielt mit Wes Montgomery, Gitarre, Percy Heath, Baß, Louis Hayes, Schlagzeug, Bobby Timmons, Piano, und Sam Jones, Cello.)

Rhythmus hat aber zwei „Gestalten“ - die metrische, die Ordnung der Töne in der Zeit, bis zum abstrakten Gesetz der Zeitgliederung, - und jene andere Vorstellung des Menschen von Rhythmus, die eben durch die Dominanz des abendländischen Begriffs als „Phänomen in der Zeit“ eingeschränkt wurde. Die Griechen seien wieder zitiert: Ihre Vorstellung von Rhyth-

mus beschränkte sich durchaus nicht auf unsere rhythmische metrische Zeitgliederung.

Der Dichter Aischylos läßt seinen Prometheus sagen, der im Eisengeflecht seiner Fesseln reglos festgehalten ist: „Ich bin hier in diesen Rhythmus gebannt“, oder er läßt Xerxes sagen, er habe den Fluß des Hellespont in Fesseln gelegt und den Wasserweg über ihn in einen anderen Rhythmus gebracht, d. h. in eine Brücke umgewandelt, ihm feste Bande umgelegt. Hier ist Rhythmus gerade das, was er bei uns, als Fließendes, nicht ist: Feste Gestalt, Form. Der Philosoph Demokrit spricht vom Rhythmus der Atome und meint damit ihr „Schema“. Ebenso redeten die Griechen vom Rhythmus eines Baues, einer Statue. Bei ihnen war Rhythmus gerade das, was der Bewegung, dem Fluß die Schranke, das Feste auferlegt. Für sie war Rhythmus nicht eine bildliche Übertragung vom Musikalischen her.

Hier spätestens werden Sie fragen, warum so kompliziert beide dieser Rhythmusbegriffe betrachtet werden, wo doch im Thema dieser Ausführungen vom Jazz die Rede ist, dessen Herz sozusagen immer der Rhythmus war. Aber gerade deshalb ist zu beachten, daß Jazz, unser Jazz der 80er Jahre, sich sehr gewandelt hat. Gerade in seinen modernen Entwicklungen ist Rhythmus im Jazz als beides zu erleben: Als metrische Form, als geteilte Zeit in ihren jazzmäßig so besonders vielfältigen, ethnisch-stämmigen Gestaltungen. Aber auch als „zeitlose“ Zeit, als Manifestation eines Rhythmus-Gedankens, immanent, als Ausdruck eher eine Ausdrucks-Struktur, eine Individualität, eine Identität, - nicht im laufenden Beat, sondern als feste Gestalt mit eigenrhythmischen Strukturschema.

Der Jazz unterscheidet sich von jeder anderen Musik dadurch, daß in ihm der Zeit eine andere Bedeutung beigemessen wird. Durch die Veränderung des Grundgefühls der ontologischen, der an Uhren gemessenen Zeit wird in ihm „Zeit“ verstärkt als Intensität empfunden. Die Musik swingt. Die besondere Bedeutung der Zeit im Jazz ist eine Parallelerscheinung zur besonderen Entwicklung der Zeit-Bedeutung in unserem Jahrhundert. Das ergibt einen wichtigen neuen Stellenwert, den der Jazz wahrscheinlich in Zukunft hat. Duke Ellington sagte mit seinem berühmten Wort „It don't mean a thing if it ain't got that swing“ - wenn es nicht swingt, ist es bedeutungslos - etwas, das die Musiker wie Musikgelehrten noch heute überzeugt. Und er hat es im Vokabularium des Jazz seiner Zeit beispiellos ausgedrückt.

Daß heute die Vorstellungen jener sehr viel umfassenderen, ganzheitlichen Rhythmusidee der Griechen wieder eine besondere Aktualität haben, für alles, was zu tun hat mit menschlichem Leben, menschlicher Kultur und also auch dem Jazz, als unserer wohl lebendigsten, freie-

sten Musikform, das geht vielleicht am deutlichsten hervor aus den neuesten naturwissenschaftlich-philosophischen Erkenntnissen und Äußerungen. So heißt es bei Fritjof Capra, daß „lebende Organismen von Natur aus dynamisch sind und ihre sichtbaren Formen stabile Manifestationen der ihnen zugrunde liegenden Vorgänge darstellen. Vorgang und Stabilität lassen sich jedoch nur vereinbaren, wenn die Vorgänge rhythmischen Strukturen folgen - Fluktuationen, Schwingungen, Vibrationen, Wellen. Fluktuationen beispielsweise sind die Grundlage der Ordnungen in der lebenden Welt: Geordnete Strukturen entstehen aus rhythmischen Mustern.“

Die begriffliche Verschiebung hier, von Struktur zu Rhythmus - siehe Antike! - ist zum neuen Weltbild-Verständnis sehr nützlich. Rhythmische Muster scheinen sich auf allen Ebenen zu manifestieren. Atome sind Muster von Wahrscheinlichkeitswellen, Moleküle sind vibrierende Strukturen, und Organismen sind multidimensionale, voneinander abhängige Fluktuationsmuster, Pflanzen, Tiere und Menschen unterliegen Zyklen von Aktivität und Ruhe, und ihre sämtlichen physiologischen Funktionen schwingen in Rhyth-

men unterschiedlicher Frequenz. Die Bestandteile des Ökosystems sind durch zyklischen Austausch von Materie und Energie miteinander verbunden. Zivilisationen steigen auf und gehen unter in evolutionären Zyklen, und der Planet als Ganzes hat seinen Rhythmus und seine Wiederholungen. Rhythmische Strukturen sind also ein universales Phänomen. Gleichzeitig jedoch erlauben sie es dem Individuum, seine spezifische Persönlichkeit auszudrücken. Die Manifestation einer einzigartigen persönlichen Identität ist eine bedeutende Eigenschaft menschlicher Wesen, und es scheint so, als sei diese Identität im wesentlichen die Identität eines Rhythmus". Hier seien nun am Beispiel des Jazz, dieser so stark rhythmischen und polyrhythmischen Musik die beiden Rhythmusbegriffe zusammengeführt. Die Bezeichnung einer einzigartigen persönlichen Identität als Identität eines Rhythmus ist ein durchaus deutliches Phänomen im Jazz: Rhythmus also einmal verstanden als eigene rhythmische Wesensstruktur, - Rhythmus eines Musikers also gleichsam wie Rhythmus eines Bauwerks - und aber auch Rhythmus als eigen-„handschriftliche“ metrische „Aufteilung der Zeit“, als persönliche Schlagzeug-Kunst - dies sind die

beiden Hauptmerkmale, sind der Puls und der „Fingerabdruck“ (auch eine rhythmische Struktur!) dieser modernen Musik Jazz in jeder ihrer Formen.

Ebenso wie es beim Begriff „Zeit“ eine Bedeutungserweiterung in der Gegenwart gibt (siehe Relativitätstheorie), so sind auch „Rhythmus“ und „Intensität“ Begriffe, die ein neues Verständnis herausfordern. Daß „Zeit“, - die Minute nach der Uhr, - nicht gleich Zeit ist, (eine Minute kann als Erlebnis länger und wichtiger sein und „dauern“ als Stunden oder Tage), das ist heute jedem verständlich. J. E. Berendt hat in seinen „Marginalien zu einer Philosophie des Jazz“ geschrieben, daß Jazz „mehr als jede andere eine Kunst in der Zeit ist“. Weiter zitiert: „Der Swing als das den Jazz kennzeichnende rhythmische Prinzip ist nur verständlich als ein primär zeitliches Phänomen: Als die Überlagerung zweier verschiedener Zeit- (- und das heißt in diesem Falle) Seins-Ebenen, einer afrikanisch magischen und einer europäisch-rationalen: der gelebten und der gemessenen Zeit“. Zitatende. (Story des Jazz, J. E. Berendt). Da Rhythmus eine Anordnung in der Zeit, eine metrische Zeit-Aufteilung ist, aber auch gleichzeitig wieder - gerade im neuen Jazz - seinen alten, nennen wir ihn mal „griechischen“ Wert als Bezeichnung von Identität bekommt, gehört er, wie der Begriff Zeit, zu den drei Daseinsfaktoren des modernen Menschen, seiner Kunst, seiner Musik, deren Neubewertung und Neuerfassung wichtig sind für zukünftige Erfahrungen und Überlegungen.

Der dritte dieser Faktoren ist also die Intensität. Und zwar nicht als Bewußtseins-erweiterung, sondern als Bewußtseinsintensivierung. Wieder sei Berendt zitiert: „Intensität füllt Zeit, und das ergibt einen Rhythmus.“ Und da ist das Wort von Fritjof Capra: „Menschliche Individuen kann man an ihren charakteristischen Sprechweisen, Körperbewegungen, Gesten oder Atmung wiedererkennen - alles unterschiedliche Arten rhythmischer Struktur“. Ich darf diesen Satz erweitern: Musikerindividualitäten kann man an ihrer charakteristischen Weise musikalischer Sprachlichkeit, ihrer sozusagen körperlich-musikalischen Dynamik, ihrer musikalischen Gestik und Atmung identifizieren - alles unterschiedliche Arten rhythmischer Strukturen. Aber dies bedarf der Erläuterung durch Beispiele.

Bleiben wir zuerst im Mainstream Jazz mit seiner rhythmischen Vielfalt, deren Herkunft aus afrikanischen, heute auch orientalischen, fernöstlichen, arabischen und lateinamerikanischen Quellen ja bekannt ist. Die Botschaft, oder auch, anders gesagt, die Information durch einen indischen Tablasspieler unterscheidet sich von einem afrikanischen Rhythmus schon durch den Altersunterschied der Kulturen, durch ihre kulturelle Entwicklungsdichte. Indische Musikkultur ist neben der chine-



In seinem „Worksong“ hört man noch die Herkunft des Namens heraus: Nat Adderley (links) mit Bruder Cannonball
Foto: Paul Gerhard Dekker

sischen die älteste überhaupt, und die Subtilität rhythmischer Formen - Talas werden sie genannt und es sind etwa 20 heute noch im Gebrauch, sie werden auf den Tablas als Grund- und Kontrarhythmus geschlagen - ist eine Wissenschaft. Im Jazz ist der Schlagzeuger, der Rhythmiker, die Rhythmusgruppe etwas anderes gewesen als heute. Früher: „Die Rhythmusgruppe ist wie ein Flußbett, in dem der Strom der musikalischen Linien fließt. Der Grundrhythmus, der durchgeschlagene Beat als Ordnungsfaktor, an dem sich das musikalische Geschehen orientiert.“ (J. E. Berendt in „Das Neue Jazzbuch, S.112 „Rhythmus“.)

In keinem anderen Stil des Jazz gibt es wie im Bebop Rhythmen, die den ursprünglichen afrikanischen Rhythmen sehr nahe kommen. Anstelle des marschartigen Metrums der New Orleans Musik oder der umgekehrten Betonungen des Dixieland, letztlich auch marschartig, mit Akzenten auf schwachen, nicht starken Taktteilen, treten rhythmische Systeme, in denen ganz alte afrikanische Schlagweisen plötzlich wieder lebendig werden. Das geschah im Bebop geheimnisvollerweise nicht bewußt. Art Blakey, der berühmte farbige Schlagzeuger, fuhr nach Westafrika und studierte dort Rhythmus.

Dizzy Gillespie holte den Bongo- und Conga-Schlagzeuger Chano Pozo in seine Band, er war auf Kuba noch Mitglied einer afrikanischen Sekte. Man sagt, die ganze Kuba-Faszination auf die Bebop-Musiker käme von der starken westafrikanischen Tradition auf Kuba. In seinen Erinnerungen sagt Gillespie, daß in der lateinamerikanischen Musik noch die polyrhythmischen Kräfte afrikanischer Ursprungsmusik leben, die in der nordamerikanischen Jazzmusik dadurch monorhythmisch wurden, daß man dort den Negerklaven ihre Trommeln weggenommen hat. Auf einer Aufnahme von 1947 spielt Chano Pozo mit der Gillespie Big Band „Cubana Be, Cubana Bop“.

Soweit über die Jazz-History Amerikas, die immer eine starke Affinität zu den rhythmischen Gegebenheiten des Jazz hatte. Zum „Swingen“ des Jazz, und zu dem schon durch den freien Improvisationscharakter vorgegebenen Rhythmus der Individualität, der Freiheit, jener un-nachahmlichen Persönlichkeitsstruktur.

Was die europäische Musik und den Rhythmus betrifft, so ist bezeichnend, daß gerade ein „klassischer“ Musikschriftsteller wie Hans Stuckenschmidt von der „rhythmischen Verkümmern in der Tonkunst der weißhäutigen Rasse“ sprach. Vielleicht ist es typisch für die Zwiespältigkeit der europäischen Moderne in ihren Anfängen - nach den besonders rhythmusfernen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts, daß gerade der Europäer Strawinsky sagte: „Rhythmus und Bewegung und nicht der Gefühlsgehalt sind die Grundlagen der musikalischen Kunst.“

Rhythmusgefühl müßte Teil unseres Lebensgefühls sein - das Blut pulsiert, der Atem geht rhythmisch, die Erde dreht sich im Tag- und Nachtrhythmus um ihre Achse, Mond und Jahreszeiten wechseln rhythmisch. J. E. Berendt nennt die Unterlegenheit des Rhythmus in der europäischen Musik einfach „Unterlegenheit des rhythmischen Gefühls“.

Und dies - hier scheint ein Widerspruch zu liegen - obwohl „Swingen“ dort entstand, wo afrikanisches Rhythmusgefühl (- in Afrika gibt es keinen Swing) erst auf das gleichmäßige Taktemtrum der europäischen Musik angewandt, einen so langen und komplexen Fusionsvorgang durchmachte. Das so widersprüchlich frustrierte europäische Verhältnis zum Rhythmus spiegelt sich auch in einem Satz Ernst Blochs (in „Philosophie der Musik“, S. 15): „Es bleibt sonderbar genug, daß die so sehr junge Musik - eine fort-dauern-

de Synkope der neuzeitlichen Geschichte - ganz sichtbar einem anderen Rhythmus als dem des ihr zugehörigen, morphologisch, soziologisch gegebenen Kulturkörpers gehorcht.“

Die so zwingenden und überzeugenden Entwicklungen im jungen europäischen Jazz - gar nicht einmal, was seine Einzelleistungen, vielmehr, was das gesamte lebhaft und lebendige Spektrum betrifft, - ist in bezug auf das, was Bloch hier kritisch „einen anderen Rhythmus als den zugehörigen“ nennt, nicht betroffen. Der Jazz als moderne europäische Musik entzog sich den „Verödungen“ der Neuen Musik durch seine - soziologisch gesehen durchaus logischen - afro-amerikanischen Einflüsse und Verwandtschaften und geht jetzt wiederum, in manchen (noch seltenen) Momenten auf eine fruchtbare Synthese oder Fusion ein mit der Neuen Musik.



Hatte den ersten Schlagzeug-Solo-Auftritt bei den Berliner Jazztagen 1977: Peter Giger
Foto: Paul Gerhard Deker

Wenn man also von den „rhythmischen Strukturen“ einer Musikerpersönlichkeit spricht, dann bedeutet dies gleichzeitig auch jenen Wesens-Rhythmus seiner Musik. Der Italiener Andrea Centazzo zum Beispiel ist Percussionist, Schlagzeuger, Komponist und Leader der Formation „Mitteleuropa“, lebt und stammt aus Udine, aus dem sehr eigenen Melos und Kulturkreis der friaulischen Landschaft, und ist eigentlich in seiner Offenheit und Durchlässigkeit für die vielen neuen Eindrücke, Einflüsse und Möglichkeiten des Erlebens und Gestaltens von Percussionsmusik eine gute Verkörperung des neuen Typus von Percussionisten/Schlagzeuger, der als Erlebender jener neuen musikalischen Welt sein Dasein und seine Arbeit gestaltet. Und dessen Allround-Offenheit um ein „Eins-Sein“ mit dem universalen Puls und Rhythmus bemüht ist und dies auch ausdrücken will. Er selbst versteht sich und sein Verhältnis zum Jazz nach eigenen Worten so:

„Jazz war für mich die erste tiefgreifende Begegnung mit Musik. Zu den Musikern, die mich besonders beeindruckten, zählten Bix Beiderbecke, Baby Dodds, Gene Krupa, Roy Haynes. Später wurde mir bewußt, daß ich mich aufgrund meines sozialen und kulturellen Umfeldes in einer anderen musikalischen Situation befinde als die amerikanischen Jazzmusiker. Ich habe keine „klassische“ Ausbildung durchlaufen, beschäftige mich aber mit der europäischen Musiktradition als einem Teil meiner Kultur. Auch heute besitzt meine Musik oftmals so etwas wie „swing“, und ich entdecke dieses Element auch bei anderen neuen Improvisationsmusikern. Das ist eine Frage des „Feelings“. Wenn man einen klassischen und einen vom Jazz herkommenden Percussionisten dieselbe Phrase spielen läßt, werden die Unterschiede deutlich.

„Pulse“ in einem weiten Verständnis entspringt unserer Situation als biologische Wesen. Ohne Puls in diesem Sinne kann ich mir Musik nicht vorstellen. Puls und Stille sehe ich nicht als Gegensätze an.“ Es gibt in der abendländischen Musik gegen Ende des 19. Jahrhunderts (also zu einer Zeit, als die europäische Harmonik längst den Jazz beeinflußt hat) eine Veränderung der abstumpfenden Regelmäßigkeit von zweiteiligen und dreiteiligen Takten und ihren einfachen Vervielfältigungen. Hier ist die 6. Sinfonie von Tschaikowsky ein gutes Beispiel, dort gibt es eine musikhistorische bedeutsame Kombination von zwei Rhythmen im zweiten Satz. Und man kann sagen, daß seitdem unser rhythmisches Schema nicht mehr dasselbe geblieben ist.

Zum weiteren Aufbruch in so viele musikalisch neue Gedanken und Denk-Erweiterungen bis in unsere Zeit gehört nicht nur die zunehmende Integration des Jazz in die neue europäische Kunstmusik (und umgekehrt) sondern eben auch ein neues

Verhältnis der Musiker, der Percussionisten und Schlagzeuger zum Rhythmus in der Doppelsinnigkeit seiner Gesamtgestalt, in der Kraft von Verlebendigung des Zeitablaufs, des „Timekeeping“, als fast mystische Macht.

Der Schlagzeuger und Percussionist und - man kann eigentlich besser sagen - Rhythmus-Musiker Peter Giger ist Schweizer, in Zürich geboren. Er hatte den ersten Schlagzeug-Solo-Auftritt bei den Berliner Jazztagen 1977, und damit war das Schlagzeug als Melodieinstrument vollends anerkannt. Was überhaupt die Schweizer betrifft, so ist hier ein Teil der Tradition europäischer Percussionsmusik begründet. Die Entwicklungen der Snaredrum, das Spiel mit der kleinen Trommel ist im Jazz mit der schottischen, aber auch mit der Baseler Trommelschulen-Tradition verbunden (außerdem mit der Entwicklung der französischen Militärmusik des 19. Jahrhunderts).

Die Schweizer Pierre Favre und Fredy Studer gehören zu den bekanntesten europäischen Schlagzeugern und Percussionisten. Peter Giger gründete seine Gruppe Family of Percussion mit Tom Nicholas, Trilok Gurtu und Doug Hammond. In seiner „Message to the enemies of time“ scheinen ethnische Elemente aus der alten Rhythmusmusik der Rom (ein den Sinti verwandter Stamm), die man „Mundmusik“ nannte, instrumental aufgegriffen, polyrhythmisch mit anderen ethnischen Einschüssen zu einem Stück gemacht, bei dem sich im „Rhythmus“ seiner Gesamtgestalt der Europäer Giger, die Persönlichkeit in der vielschichtigen Reflexion wiederfinden läßt.

Einer der bekanntesten unter den modernen Schlagzeugern in Europa ist Günther „Baby“ Sommer. Seine Rhythmusauffas-

sung, die sich so völlig von allen Rhythmusgruppenklischees davor entfernt hat, gilt als gutes Zusammendenken von Klang und Rhythmus. Viel - so sagt er von sich selbst - hat er von Art Blakey gelernt, und weit hinter sich hat er die konventionelle Schlagzeugerrolle gelassen.

Ich zitiere ihn (aus Jazz-Werkstatt von Bert Noglik, S. 356): „Die neuen europäischen Schlagzeuger haben ihre Position völlig verändert. Sie können jederzeit allein spielen und die kollektiv entstandene Musik fortsetzen, ohne lediglich ein solistisches Kunststück zu vollführen. Man braucht sich bloß Musiker wie Paul Lovens, Detlev Schönenberg, Tony Oxley oder Paul Lytton anzuhören, um eine Vorstellung von dem zu bekommen, was ich meine. Es geht längst nicht mehr darum, hier zu begleiten und dort solistisch zu glänzen. Es geht darum, jede Sekunde Musik zu machen... Die ganze Denk- und Empfindungsweise ist bei mir auch im Rhythmischen mit melodischen und harmonischen Aspekten verbunden.“

Aber noch einmal zurück zu den amerikanischen Schlagzeugern. Hier darf Jack deJohnette nicht vergessen werden, einer der beispielhaftesten modernen Schlagzeuger, was „Rhythmus“ und Proportionen seiner Persönlichkeit betrifft ebenso wie seine Schlagzeug-Kunst und -Sprache. Die feinnervig ist, vielschichtig und einfühlsam, und von großer handwerklicher wie geistiger Meisterschaft. In der Aufnahme „Double Double you“ beispielsweise bildet er mit Dave Holland am Baß eine fabelhafte rhythmische Einheit und geistige Homogenität, die sogar von Kenny Wheeler, Flügelhorn und Trompete, Mike Brecker, Tenorsaxophon, und John Taylor am Piano kaum eingeholt werden kann.

Lyrics - minutenschnell

Jon Hendricks

Manhattan Transfer-Family-Company

„Manhattan Transfer ist derzeit mit der Platte ‚Vocalese‘, bei der Sie mitgewirkt haben, weit oben in der Jazz- und Pop-Hitparade. Sind Sie der Ansicht, daß überhaupt wieder mehr Interesse an dieser Art des jazzgemäßen Gesangs besteht?“

„Ja, es sind die Auswirkungen eines Zyklus, der sich alle 20 Jahre wiederholt. Es ist jetzt gerade der Anfang eines Aufschwungs des Jazz, und er läßt all die Jahre vergessen, in denen der Jazz im Dunkeln, in der Obskurität war. In dieser Phase wird der Jazz wieder prominenter, auch stärker herausgestellt. Die Kinder, die mit der Popmusik erwachsen wurden, sind jetzt reif und anspruchsvoll genug, um Swing und guten Jazz zu hören. Rock-Künstler, die nicht in dem Stadium einer verhinderten Weiterentwicklung steckenbleiben, wenden sich dem Jazz zu.“

„Ist für Sie der swingende Rhythmus so natürlich wie der Körperrhythmus, das Atmen?“

„Ja, das ist so, das Schlagzeug ist das Herz und alles andere bekommt seinen Rhythmus davon.“

„Welche Rolle spielten Sie genau bei der erfolgreichen Produktion ‚Vocalese‘ von Manhattan Transfer?“

„Ich schrieb das ganze Material. Ich werde auf dem Album als artistic consultant genannt. Das bedeutet, ich sagte: Macht es so und nicht anders.“

„Die ‚Vocalese‘-Platte von Manhattan Transfer war wohl der bisher größte Erfolg der Gesangsgruppe?“

„Ich weiß es nicht, aber ich könnte mir denken, daß es stimmt. Die Verkaufszahlen sind auch in Japan schon 75 000 über die Goldene hinaus. Ich meine, es wird ihr größter Erfolg werden, denn die Platte wird sich über die Zeitspanne, in der sich eine durchschnittliche Pop-Platte absetzen läßt, verkaufen lassen. Rock-Platten sind gewöhnlich 5 oder 6 Wochen oben in den Charts, vielleicht auch 10 Wochen, und dann beginnen sie zu fallen. Die ‚Vocalese‘-Platte wird sich über einen Zeitraum von 10, 12, auch 20 Jahren absetzen lassen. So wie unsere Platte ‚Sing a song of Basie‘, die sich immer noch verkauft. In Japan wurde sie bereits zum zehnten Mal wiederveröffentlicht.“

„Sie haben ja einige Zeit, nachdem sich Lambert-Hendricks-Ross bzw. Lambert-

Hendricks-Bavan auflöste, nicht mehr mit eigener Gruppe gearbeitet. Wie kam es zu der erneuten Tourneetätigkeit mit Ihrer Gesangsgruppe?“

„Nachdem meine Show ‚Evolution of the blues‘ mit einem Rechtsstreit geendet hatte und sich die Rechtsanwälte herumstritten, machte ich mir Gedanken, was wohl zu tun sei. Ich hatte immer einige Familienmitglieder in meiner Show; meine Frau Judith sang die Führungsstimme, meine Tochter Michelle sang auch mit, die Baritonstimme übernahm zeitweilig mein Sohn, und da dachte ich, es wäre wohl das Gescheiteste, sie als Gesangspartner mit auf Tournee zu nehmen. Es schwebten mir so 6 Monate vor, aber nun tue ich es heute immer noch, es ist bereits das 7. Jahr! Und dabei erfuhr ich, daß die Liebe der Leute zu diesem Sound zeitlos ist. Sie lieben diesen Klang überall auf der Welt. Ich war sehr glücklich, das herauszufinden.“

„Dieser Sound des Ensemblesongs wurde doch von Ihnen geschaffen - oder gab es zuvor etwas Vergleichbares?“

„Nein, es gab nichts.“

„Wessen Idee war es wirklich - die von Dave Lambert oder die Ihre?“

„Dave Lambert hatte die Idee, ich mußte die Arbeit tun.“

„Schreiben Sie Ihre Texte schnell, oder gibt es Songs, an deren Lyrics Sie Wochen, vielleicht sogar Monate sitzen, die Sie immer wieder umschreiben, zu verbessern suchen?“

„O nein, niemals Wochen, oft nicht einmal ganze Tage; vielleicht Stunden, gelegentlich nur Minuten. Die Texte sprudeln manchmal wie eine Quelle aus mir heraus.“

„Haben Sie schon als Jugendlicher Songtexte geschrieben?“

„Das machte ich, solange ich denken kann. Ich sang früher das, was man unter einem populären Song versteht. Und dabei mochte ich dieses oder jenes Wort, diese oder jene Wendung nicht leiden. Somit änderte ich einiges, setzte dafür etwas, was mir besser gefiel. So fing es an. Es zeigte sich dann, daß ich eine Gabe zum Textdichten besitze. Es fiel mir immer sehr leicht, Texte zu schreiben.“

„Kann es sein, daß Sie auf der Bühne beim Singen hin und wieder diesen oder jenen Text vergessen und ihn durch andere Worte ersetzen?“

„Ja, das geschieht so gut wie immer. Aber niemand nimmt es wahr, denn alles geht so schnell. Nur manchmal, wenn ein richtiger Experte im Publikum sitzt, der alles genau kennt, dann fällt es ihm auf.“

„Wenn die Worte so wahnsinnig schnell gesungen werden wie etwa bei ‚Cloud-burst‘, dann sind Sie gar nicht mehr richtig wahrzunehmen.“

„Das ist ein verrücktes Tempo; ich weiß gar nicht, wie ich das schaffe!“

Das Lambert-Hendricks-Ross Trio

„Wann trafen Sie Dave Lambert, und wie wurde die Idee des Ensemblesongs dann verwirklicht?“

„Dave Lambert hatte eine Gruppe, die sich ‚The Dave Lambert Singers‘ nannte, und er sang mit Jo Stafford und anderen Pop-Stars jener Zeit, trat mit Orchestern wie dem von Gene Krupa auf und machte auch Karriere mit einem Sänger namens Buddy Stewart. Die beiden machten zusammen einige Bebop-Vocal-Platten, das waren die ersten Vocal-Aufnahmen, die die Elemente des echten Bebop anwandten. Das haute mich um. Denn auch in meinem Hinterkopf war der Gedanke, das zu tun. Als ich nach New York ging, schrieb ich zu Woody Hermans ‚Four brothers‘ einen Text und bekam dann ein Angebot, ihn aufzunehmen. Dabei wurde ich gefragt, mit wem ich die ‚Four brothers‘ singen wollte, und ich entgegnete spontan: ‚Mit Dave Lambert!‘ Ich kannte ihn aber damals noch nicht persönlich. Also rief ich ihn an, erzählte ihm, ich hätte die Worte zu Woody Hermans Version der ‚Four brothers‘ geschrieben, und fragte ihn, ob er sich vorstellen könne, das mit mir für die Plattenaufnahme zu singen. Er reagierte interessiert und bat mich, zu ihm zu kommen. Er lebte im Village. Als ich ihm dann meine Lyrics vorsang, fiel Dave sofort mit ein, und seit dieser Zeit arbeiteten wir immer zusammen.“

„Wie fanden Sie Annie Ross, die Dritte im Bunde?“

„Um ‚Sing a song of Basie‘ aufzunehmen, nahmen wir 13 verschiedene Studiosängerinnen unter die Lupe, eine davon war Annie Ross. Sie arbeitete damals in einer Show auf dem Broadway, es war ‚Cranks‘. Wir wollten Annie, denn wir kannten sie von ihren Plattenaufnahmen ‚Twisted‘ und ‚Farmer's market‘.“

„Ja, dabei hatte sie bereits Jazz-Feeling bewiesen.“

„Genau. Als aber die Show keinen Erfolg und Annie keine Arbeit hatte, machte Dave den Vorschlag, sie zu engagieren und es mit den Multitrack-Aufnahmen der Basie Musik zu versuchen. Ich hatte zuvor von diesem Aufnahmeverfahren noch nichts gehört.“

„Das war neu zu jener Zeit?“

„Wir erfanden sie und so einiges mehr bei diesem Album. Wir waren auch die ersten, die die Songtexte auf der Plattenhülle ver-

öffentlich; heute machen das sehr, sehr viele."

„Auf der Plattenhülle von ‚Sing a song of Basie‘ steht, daß Sie 60 Stunden für die Aufnahmen brauchten. Wie viele Tracks gibt es auf der Platte?"

„Sechzehn. Wir mußten es mit verschiedenen Bändern tun, denn damals gab es noch keine 16-Spur-Tonbänder. Es war wirklich ein schwieriger Prozeß. Und sehr primitiv in der Ausführung. Heutzutage ist das einfach."

„Sie legten die Platte mit den Multitracks vor; bei den öffentlichen Auftritten spielten Sie sich aber nie ein Playback-Band zu, zu dem Sie dann live sangen."

„Durch die Art und Weise, wie Dave und ich die Stimmen konzipierten, vermochten wir einen möglichst orchestralen Sound zu erzeugen. Auf jeden Fall klang es nach mehr als drei Stimmen. Es gab zumindest einen orchestralen Effekt."

„Nachdem die erste Platte von Lambert-Hendricks-Ross unter dem Titel ‚Sing a song of Basie‘ erschienen war, machte da Count Basie den Vorschlag, mit seiner Band zusammen eine weitere Platte zu machen?"

„Ja, so war es. Basie hörte die Platte und er sagte: ‚Macht mit uns eine.‘ Und wir sagten: ‚Okay.‘ Diese Platte wurde dann zu einem großen Spaß. Als wir ‚Goin' to Chicago‘ aufnehmen wollten, sagte Joe Williams - und zu jener Zeit gebrauchte er den Pluralis majestatis: ‚Wir wollen keinen Blues mehr singen, sondern uns jetzt verstärkt auf Love Songs und Balladen konzentrieren!‘ Ich sagte: ‚Nun, Joe, ich denke, ich sollte bei ‚Goin' to Chicago‘ die Einleitung - also das Buck Clayton-Solo - singen, und du solltest dann den Blues übernehmen.‘ Er entgegnete: ‚Wir haben doch gerade gesagt, daß wir beim jetzigen Stand unserer Karriere keinen Blues mehr

singen sollten; wir konzentrieren uns auf Liebeslieder und Balladen.‘ Ich sagte: ‚Okay.‘ Basie spielte darauf die Introduction und Joe sang: ‚You keep your New York joys, I'm going to Illinois... Good-bye, farewell, I'm gonna see you later.‘ Und ich stieg ein mit ‚Goin' to Chicago ...‘ Basie sagte: ‚Haltet mal, stop, was ist denn jetzt?‘ - stand vom Klavier auf und ging zu uns hin. Joe sagte, er wolle nicht mehr Blues singen. Und Basie entgegnete: ‚Moment mal! und komplimentierte Joe hinaus. Ich weiß nicht, was Basie da draußen vor dem Studio zu Joe sagte, aber als sie zurückkamen und wir wieder mit ‚Goin' to Chicago‘ anfangen, da sang ich die Trompetenintro von Buck Clayton und Joe den Blues."

„Ist es wahr, daß Sie alles nach Gehör singen, gar nicht notenkundig sind?"

„Ich kann nicht vom Blatt singen. Es wäre sinnlos, alles niederzuschreiben; ich weißte nicht, wie ich es ablesen könnte."

„Wenn Sie die Manhattan Transfer einstudieren und beraten, dann tun Sie das, indem Sie vorsingen?"

„Ich mache ihnen singend den Sound vor, der mir vorschwebt."

„Sie könnten doch bestimmt zu Hause bleiben und Ihren Lebensunterhalt damit verdienen, Texte für andere Gesangsgruppen zu schreiben. Warum nehmen Sie trotzdem die Strapazen des Reisens auf sich? Brauchen Sie die Reaktion des Publikums auf Ihre Musik?"

„Nun, ich liebe, was ich tue. Judith und ich lieben es, dieses Material zu singen. Es ist also für uns kein Job, sondern es ist für uns eine Gelegenheit, das zu tun, was wir wollen. Wir empfinden daran so viel Freude, wie ein Kind, wenn es spielt. Wenn wir diese oder jene Angebote zu Auftritten bekommen, dann ist unsere Reaktion darauf immer: Toll! - Wir sind niemals enttäuscht über diese oder jene Arbeitsmöglichkeit; wir singen immer voll Freude."

Intonation contra Swing

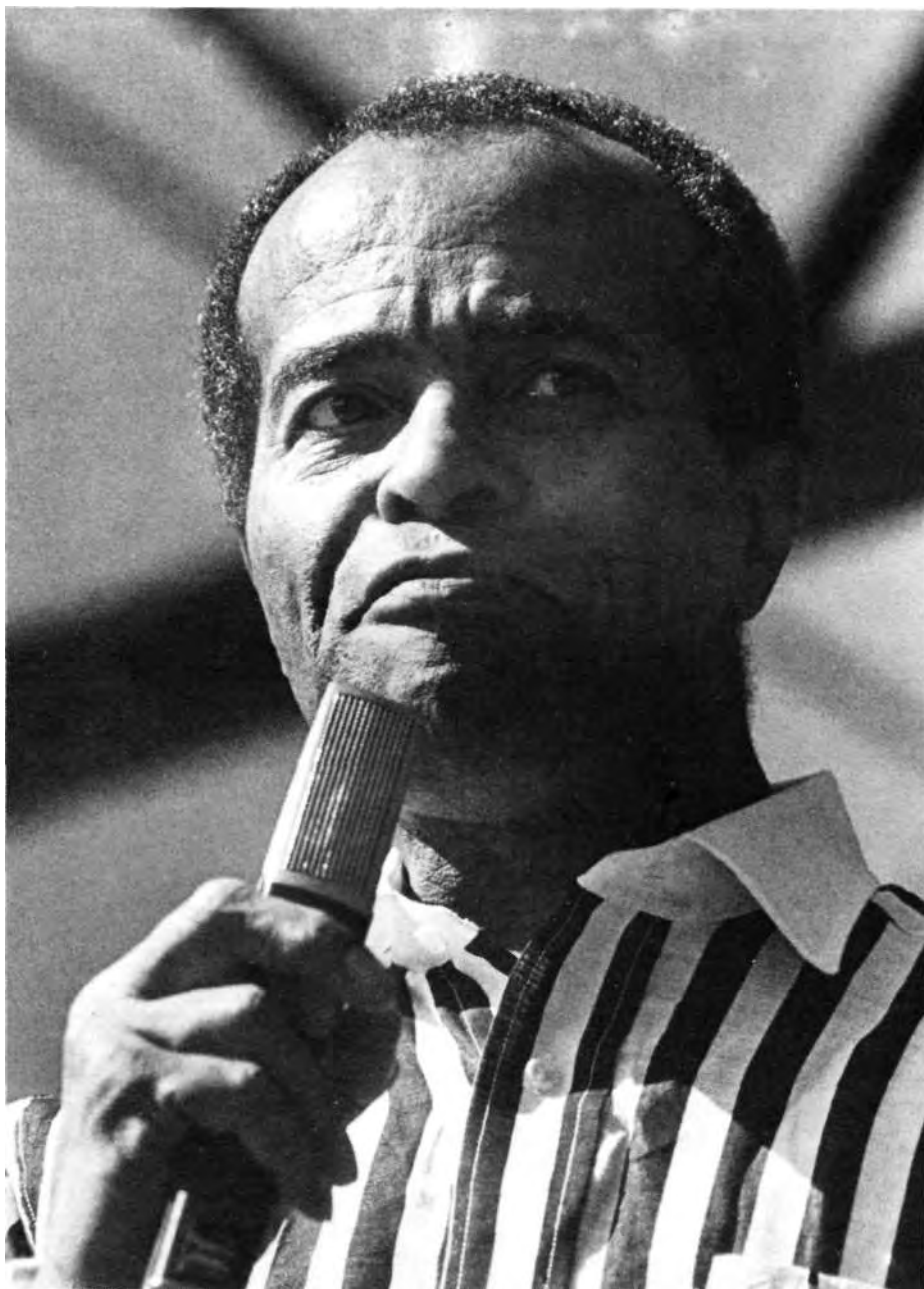
„Wenn Sie durch Heiserkeit Schwierigkeiten beim Singen haben, wenn die Intonation beim Konzertauftritt darunter leidet, welche Gefühle haben Sie dann?"

Judith Hendricks: „Ich werde deprimiert." Jon Hendricks: „Ja, sie ist deprimiert. Ich dagegen gebe mehr Energie und Verve in mein Singen, so daß es um so mehr swingt."

„Was ist Ihrer Ansicht nach wichtiger: das Swingen und das jazzgerechte Feeling oder die perfekte Intonation?"

„Das swingende Feeling ist immer allgegenwärtig. Es ist da, wie die Luft, die wir zum Atmen brauchen."

Judith: „Wenn du wirklich perfekt in der Intonation sein willst, dann mußt du dich total darauf konzentrieren. Wenn du sehr rhythmisch betont singst, dann kann es sein, daß dabei die Intonation etwas ein-



„Ich liebe, was ich tue. Ich liebe es, dieses Material zu singen." - Jon Hendricks

Foto: Paul Gerhard Deker

büßt. Wenn du perfekt intonierst, dann swingst du nicht so stark."

"Der größte Teil des Publikums merkt es nicht, ob die Intonation perfekt ist oder nicht, es würde sich auch nicht daran stören."

"Nein, gewiß nicht."

"Sie lassen sich durch das swingende Feeling fesseln, durch den Sound an sich."

"Das ist richtig. Und das mache ich auch bestimmten Leuten klar, die mit mir über andere Gesangsgruppen sprechen, wie etwa die Hi-Lo's, die Four Freshmen oder Manhattan Transfer. Ich sage dann: 'Sie singen alle besser als wir, sogar viel besser. Aber wenn es darauf ankommt, dann swingen wir sie an die Wand!' Wenn du Jazz singst, dann ist der Swing das wichtigste. Denken Sie an Louis Armstrong. Er hatte keine Stimme. Aber der Geist, aus dem heraus er sang, sein Swing, das war alles so gut. Armstrong war der lebende Beweis dafür, daß das Feeling wichtiger ist als das Wissen um musiktheoretische Dinge. Das Feeling ist ungeheuer wichtig."

"Wie groß ist das Repertoire Ihrer jetzigen Gruppe? Sie singen noch all das Material von Lambert-Hendricks-Ross und zudem neue Stücke."

"Ja, wir haben all das alte Material und neues dazu. Lassen Sie mich noch einmal auf Armstrong zurückkommen, mit dem wir, zusammen mit Dave Brubeck und Carmen McRae, auch das 'Real ambassador' Album aufnahmen. Jemand fragte Louis Armstrong einmal, ob er Noten lesen könne. Da entgegnete er: 'Nicht so gut, daß es meinem Spiel in die Quere käme!'"

"Gibt es noch eine Menge Musik, für die Sie sich vorgenommen haben, Texte zu schreiben?"

Judith: "Er beschäftigt sich gerade mit Miles Davis' Fassung von 'Porgy and Bess', einer Menge Louis Armstrong Musik, weiterer Musik von Thelonious Monk, er macht sich auch an klassische Stücke. Es gibt so unendlich viel Musik, mit der wir arbeiten können."

Jon: "Für die 'Gymnopedie No. 1' von Eric Satie habe ich bereits die Worte geschrieben. Das ist ein wunderschönes Stück, und es kann gut gesungen werden."

"Hubert Laws nahm dieses Stück schon vor Jahren auf."

"Ich habe es aber nicht davon, sondern ich bekam die Anregung von Tutti Camerata."

"In Ihren Texten kommt immer ein großes Verständnis für die jeweilige Musikerpersönlichkeit zum Tragen, zudem bewahren Sie den Zeitgeist, in dem die Musik entstand. Das zeigt sich vor allem bei Ihrer gesungenen Monk-Musik. Ich glaube, nur bei Neal Heftis 'Lil' darling', das er für seine kleine Tochter Marguerite schrieb und das Basie zum Evergreen machte, zielt der Text in eine andere Richtung; es

ist doch mehr ein Liebeslied für Erwachsene."

"Zu jener Zeit, als ich die Lyrics zu 'Lil' darling' schrieb, war mir nicht bekannt, daß Neal es für seine kleine Tochter geschrieben hatte. Ich nahm an, es sei einfach ein Liebeslied. Und so setzte ich es auch in Worte um. Ein wenig späterklärte mich Neal erst auf, aber er war trotzdem mit meinen Lyrics einverstanden, er segnete sie ab."

"Sie geben auch perfekt die Stimmung dieses Basie-Songs wieder."

"So wie der Text ausgelegt ist, könnte er auch auf die kleine Tochter gemünzt sein. 'Don't need no palace paved with gold, don't need more cash than banks can hold'; warum könnte das nicht für seine Tochter sein? Oder: 'I'm not impressed by glamour sight. Lff darling may not be as pretty as other girls you can see, but my Lil' darling only loves me'; das könnte doch auch alles auf seine Tochter zutreffen. Es gibt also nichts einzuwenden. Wenn man eine kleine, süße Tochter zu Hause hat, stimmt es dann etwa nicht, daß man da nicht mehr nachts ausgehen möchte?"

"Ja, und sie liebt nur ihren Vater, auch das trifft zu."

"Ich glaube, es ist ein guter Song für Neal Heftis Tochter, für die Töchter aller Väter. Oder einfach für einen Liebling, ob es die Tochter, die Frau, die Freundin ist. Es ist ein Liebeslied, und ich bin der Ansicht, daß es allgemein Anklang findet. Du kannst es auslegen, wie du willst. Es ist wie eine Größe, die allen paßt!"

Hie Monk, da Jagger

"Waren Sie mit Monk, dessen Musik Sie vermehrt singen, auch gut bekannt?"

"Ja, er kam schon in den 60er Jahren zu uns, als wir auf einem Hausboot bei Sausalito wohnten, und er in San Francisco auftrat. Monk war so lustig, umwerfend komisch. Der witzigste Mann, den ich je erlebte. Und ein sehr ungewöhnlicher Mensch."

"Glauben Sie, daß er verbittert war, als er starb?"

"Ja, das glaube ich. Er war enttäuscht über die Haltung der Vereinigten Staaten, die ihm die künstlerische Anerkennung versagten, ebenso wie anderen Exponenten dieser Musik. Das machte ihn bitter. Ich glaube, er verachtete sogar diese Nation, die die einzige originale Kunstform, die sie hervorgebracht hat, unbeachtet ließ, dafür aber Musik förderte, die künstlerisch sehr viel weniger wert ist, die nur um des Geldes willen ins Scheinwerferlicht gerückt wird. Er fühlte sich dadurch sehr verletzt!"

"Und seine Kinder hatten auch eine Pop-Gruppe, womit das Problem bis in seine Familie hineingetragen worden war."

"Er ignorierte das weitgehend. Ich meine,

er nahm dieselbe Haltung seinem Sohn gegenüber ein, wie ich meinem Sohn, der auch eine Weile mit Pop zugange war. Ich sagte ihm nur einmal, daß ich der Ansicht sei, daß diese Art Musik ohne Wert ist, daß sie für Kinder gedacht ist, die noch lernen müssen, was Musik ist, aber durch den Pop erst in die Musik einzusteigen vermögen. Dabei zu bleiben und damit einen ganzen Lebensweg zu bestreiten, ist doch wohl zu dumm, das würde die menschliche Entwicklung blockieren. Sehen Sie sich doch nur Mick Jagger an! Dieser Mann wird niemals seinen Platz in der Welt als Gentleman finden. Er wird immer als Narr gelten.

Er verbrachte zu viele Jahre seines Lebens damit, daß er auf der Bühne herumhoppelte und Grimassen schnitt, um damit möglichst viel Geld zu verdienen. Menschen jener Art werden dadurch ihres Reifeprozesses beraubt zu einer Zeit, in der sie ihn brauchen und auch wollen. Zu dem kommt, daß Mick ein sehr viel ernsthafterer Mensch ist, als er sich präsentiert. Er hat ein Ökonomie-Studium an der Londoner Universität absolviert. Aber ich bemitleide ihn nicht. Er sagte selbst schon: 'Ich präsentiere mich wie ein Narr, hüpfte auf der Bühne auf und nieder - im Alter von fast 50 Jahren.' Ja, und damit hat er recht. Keith Richards war nahe daran, ernst genommen zu werden; er nahm einen Job bei einer Verlagsgesellschaft an, arbeitete dort als Herausgeber und versuchte verzweifelt, ernst genommen zu werden; aber sein Lebensstil ist eben ein Rock-Lebensstil. Es ist schwierig für seine Kollegen aus der Verlagswelt, ihn ernst zu nehmen. Und er beklagt sich darüber. Aber jedes Mal, wenn ich ihn sehe, ist er wieder mit einem anderen kleinen, dummen Mädchen zusammen. Er kann anscheinend keine Beziehung zu einer reifen Frau aufbauen, er hat immer irgendwelche kleinen, unbedarften Mädchen in seinem Schlepp. Was soll das, wenn du mit Männern zu tun hast, die Frau und Kinder haben und sich in dieser Aufgabe bewähren! Das ist dieser Teufelskreis. Als Rock-Star kannst du vielleicht eine Menge Geld machen, aber wie lebst du? Wenn du nicht gelernt hast, richtig zu leben, was ist dann in späteren Jahren? Bis du dir das vergegenwärtigst, ist es meist zu spät, dann bist du in diesem Mechanismus gefangen. Es ist so, wie Judith das sieht. Sie sagt: 'Der arme Mick Jagger in seinem luxuriösen Penthouse im Londoner West-End!' Ich bin 64; ich weiß, wie man über diese oder jene Dinge denkt und sie empfindet, wenn man jenseits der 50 ist. Du beginnst da alles intensiver zu empfinden als in deinen Jugendjahren. Du lebst mehr aus dem Zentrum deines Gefühls heraus, arbeitest auch stärker daraus. Und du fängst an, dir ein gutes Gefühl dir selbst gegenüber zu ersehnen. Ich meine ein tiefempfundenes, beglückendes Gefühl dir selbst gegenüber. Aber wenn du in



„Die Hi-Lo's, die Four Freshmen oder Manhattan Transfer singen alle besser als wir, aber wenn es darauf ankommt, dann swingen wir sie an die Wand.“ - Jon Hendricks and Company mit Mark Ledford, Judith Hendricks und Kim Lindsey (r.) Foto: Hans Kumpf

deinem Leben nicht das getan hast, was dir dieses Gefühl gibt, dann wirst du dich miserabel fühlen."

„In seinen Jugendjahren empfindet man sich zumeist als Mittelpunkt der Welt. Später erkennt man, daß man nur eine gewisse Zeit hier auf Erden ist, daß alles endlich ist... "

„In diesem Leben, das ein Rock-Star führt, ist keine Würde enthalten. Da gibt es viel, viel Geld, Drogen, Nervenkitzel, unbekümmertes Lebensgefühl, aber keine Würde. Und du gelangst zu einem Punkt in deinem Leben, an dem du dir Würde wünschst, wenn auch nur für eine Stunde. Und deshalb meine ich, daß es nicht wert ist, dieses Leben als Rock-Star zu führen, denn du kannst Würde nicht kaufen. Entweder du besitzt sie oder nicht. Und sie zu besitzen ist viel mehr wert als alles, was du dir sonst im Leben wünschst. Das ist wie Weisheit. Du kannst dir nicht einmal vorstellen, wie kostbar die Weisheit ist; aber wenn du sie dein eigen nennen kannst, dann kannst du alles in der Welt tun. Aber wer verfügt darüber? Niemand! Wenn du weise bist, dann weißt du, wie du jede Minute deines Lebens bemessen sollst. Und du weißt, was besser ist, als dem Fleisch, den Trieben, den Illusionen nachzulaufen. Denn du weißt, daß alles vergänglich ist, und all das nur deine Psyche schädigt. So hältst du es mit Dingen, die dauerhaft sind, Bestand haben. Judith und ich sind jetzt 27 Jahre verheiratet. Ich empfinde es nicht so, daß ich dafür einen Preis hätte bezahlen müssen. Niemand könnte mir irgend etwas Gleichwertiges dafür geben. Ich möchte diese Erfahrung nicht für alles Geld der Welt eintauschen, sie ist kostbarer."

Motivationen und Planungen

„Als Sie Ihre Laufbahn als Sänger starteten, welche Motivation war damals vordergründig? Wollten Sie sich selbst beweisen. Oder war gleich der Gedanke vorherrschend, den Menschen mit Ihrer Musik etwas zu geben?"

„Die Motivation war die Liebe zu dem, was ich tue. Ich glaube, das trifft für jeden Künstler zu. Er liebt das, was er tut. Als ich Judith traf, nahm sie Tanzunterricht, studierte Design, beschäftigte sich mit Okkultismus. Es war die Liebe, die sie motivierte, all diese verschiedenen Dinge zu tun." „Haben Sie Judith beigebracht, so zu singen?"

„Nein, sie fing selbst damit an. Sie sagte mir, daß die Texte, die ich einst für Lambert-Hendricks-Ross geschrieben habe, für sie etwas vom besten ist, was das Jahrhundert hervorgebracht hat und daß sie sich wünschte, daß sie in Ehren gehalten werden. Und so fing sie an, sie zu lernen. Ich lächelte zunächst darüber, aber sie vertiefte sich darin und es kostete eine ganz schöne Zeit. ..."

Judith: ... ein Jahrzehnt. Ich dachte am Anfang, ich würde es in sechs Monaten packen."

„Aber es wurden Jahre daraus. Jedesmal, wenn ich vom Gig nach Hause kam, spielte sie die Platte ab und sang dazu. Die Platte lief den ganzen Tag und die halbe Nacht. Aber sie gab nicht auf, sie wollte Sängerin werden."

Judith: „Wenn ich geahnt hätte, daß es mich 10 Jahre kostet, bis ich fähig sein würde, auf der Bühne zu stehen, hätte ich das gar nicht erst angefangen. Ich kann nicht 10 Jahre warten, bis ich etwas er-

reicht habe. Zumindest hätte ich es niemals geglaubt, aber es kam doch so."

„Jon, Sie haben längere Zeit in England gelebt, was war da Ihre Hauptbeschäftigung?"

„Wir hatten eine Menge Fernsehauftritte, Nightclubgastspiele, traten zweimal pro Jahr auch im Ronnie Scott Club auf. Ich reiste durch ganz Europa und Afrika und konnte mein Stück aufführen. Vier Jahre lang arbeitete ich im Pickwick Club, das war schön. Ich hatte viel Freude in London, es war eine schöne Zeit. Wenn ich heute dorthin wieder zurückkomme, spüre ich, wie stark es sich verändert hat. Aber ich liebe London immer noch, ich habe ein gutes Gefühl für diese Stadt."

„Bestehen Pläne für ein neues Album mit der Gruppe Manhattan Transfer und Ihnen?"

„Ich weiß es nicht, ich habe darüber noch nichts Definitives erfahren. Ich arbeite an einer Platte für meine Gruppe."

„Haben Sie schon Pläne, was für Stücke Sie auf dieser Platte singen werden?"

„Über einige habe ich schon nachgedacht. Ich schreibe auch gerade an den Texten. Darunter ist eine Version Count Basies von ‚All of me‘. Ich liebe dieses Arrangement von Quincy Jones, es ist eine hervorragende Bearbeitung dieses Standards. Es gibt darin auch ein Solo für Judith, sie wird den Pianopart Count Basies singen. Ich kann kaum erwarten, bis wir es vorführen. Da gibt es diese Stelle, an der die ganze Band auf einmal mit einem einzigen Ton einsetzt. Vor Jahren begann die Count Basie Band sogar ihre Auftritte mit diesem Quincy Jones Arrangement über ‚All of me‘ und es ist ein perfektes Stück für den Anfang eines Konzerts. Auch das, was Quincy dann für das Ensemble schrieb, ist toll, wie Basie da wieder mit dem Thema kommt. Ich spürte gleich, als ich es das erste Mal hörte, den Wunsch, dafür die Lyrics zu schreiben. Es ist ein perfektes Arrangement. Quincy ist ein Genie. Er setzte die Basie Band mit seinen Arbeiten auch perfekt in Szene."

„Es ist bedauerlich, daß er so ganz vom Jazz abgewandert ist."

„Er will Geld scheffeln. Das ist das Bemerkenswerte am Musikgeschäft, daß einige der größten Künstler der Welt sich damit befassen, das zu machen, was ich money music nenne. Es ist, verglichen mit ihrem künstlerischen Format, rein gar nichts. Nicht nur Quincy ging diesen Weg, auch Herbie Hancock, der großartige Jazzpianist. Und auch George Duke, ein weiterer guter Pianist, der nur noch money music produziert. Das ist wie eine Gotteslästerung. Sie bekommen von Gott eine Gabe geschenkt, die sie eine Weile nutzen, dann gehen sie nach Hollywood und setzen ihr süperes Talent nur noch für diese ‚Kinder-Musik‘ ein. Das Resultat ist ein Nichts."

Versuchungen: Geld, Drogen

„Eines Tages muß jeder in seinem Leben die Entscheidung fällen, in welche Richtung er geht. Und ist nicht bei so vielseitig begabten Künstlern die Versuchung besonders groß?“

„Ja, sie lassen sich vom Haus und Swimmingpool verführen. Das berühmt-berühmte Haus- und Pool-Feeling, an das du dich für 30 Jahre verpfändest. Du willst es dann nicht mehr aufgeben, deine Kinder sind auch an diesen Luxus gewöhnt.“

„Nun, manche Musiker schaffen den Absprung, zumeist dann, wenn ihre Kinder groß sind. So war es bei Barney Kessel, auch Bob Brookmeyer befreite sich aus diesem Teufelskreis nach einem Jahrzehnt.“

„Manche brachen aus, aber meist war es dann so, daß dann die besten Jahre des Lebens, die künstlerisch fruchtbarsten, vorüber sind. Zumeist resultiert dann aus dieser Zeit noch ein Alkohol- oder Drogenproblem.“

„Verständlich, denn den Musikern kommen auch Gedanken wie diese, daß sie ihre Schaffenskraft vergeuden. Das läßt sich verdrängen mit Rauschmitteln.“

Judith: „Es scheint mir so, daß vor allem in der Kunst, jener hochherzigen Betätigung im Leben, bei der du mit dem Geist deiner Mitmenschen umgehst, mit den anderen kommunizierst, der Teufel besonders an den Ausübenden interessiert ist. Er klopft an deine Türe und verspricht dir alle Schwierigkeiten aus dem Leben zu räumen, wenn du deine Fähigkeiten für ihn einsetzt, also für Geld, für Drogen. Du kannst es einfacher sagen, daß es ein Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen ist, der fortwährend in deinem Leben akut ist.“

Jon: „Wenn du in einer Gesellschaft lebst, in der dir jemand, sobald du dein Wohnzimmer betrittst, gleich eine Schale voll Kokain hinstellt, und das tagtäglich geschieht, über eine Zeitspanne von Wochen und Monaten, dann wird es dir schwerfallen, die Grenzlinie zwischen gut und böse zu erkennen. Irgendwann mißt du dem Zugreifen nicht mehr die Bedeutung bei, es hat seinen Schrecken verloren.“

Judith: „Ich habe mich sehr stark mit der buddhistischen Glaubenslehre beschäftigt. Auch da heißt es, wenn du an deinen Schöpfer glaubst und ihm vertraust, wirst du immer etwas zu Essen haben, auch einen Ort finden, an dem du leben kannst. Das scheint mir einleuchtend, und ich handle danach. Wir haben immer wieder erlebt, daß wir - wenn auch mal in allerletzter Minute - durch irgendwas unbeschadet hindurchgekommen sind. Ich sehe jetzt zurück in Dekaden und in all diesen Jahrzehnten wurden wir immer irgendwie geschützt, wir konnten uns immer wieder für den spirituellen Weg entscheiden. Wenn wir das nicht taten, haben

wir es hinterher bereut. Diejenigen Menschen, die glauben, sind nicht so aufs Geld fixiert, nicht so materiell ausgerichtet, sie legen mehr Wert auf Spirituelles. Du brauchst eine Menge Mut, um Künstler zu sein und wenn du dich dafür entschieden hast, dann kannst du gewiß sein, daß Gott dich beschützt, auch wenn er dich manchmal in die tiefsten Abgründe führt.“

Jon: „Ich sehe es auch so. Wenn du spirituelle Entscheidungen in deinem Leben triffst, dann wirst du vielleicht nie den materiellen Status erreichen wie so mancher andere, aber du hast es spirituell sehr viel besser als sie. Du magst eine Frau haben, die dich liebt, vielleicht auch Kinder, die dich lieben, gesunde Kinder, die nicht rauschgiftabhängig sind. Das ist dein Lohn, wenn du anstelle des materiellen Weges den spirituellen gewählt hast. Was bringt es, wenn du alle ersehnten materiellen Güter dein eigen nennst, das Haus, den Swimmingpool, aber vielleicht eine Frau hast, die zumindest einen Liebhaber hat, Kinder, die rauschgiftsüchtig sind und alles tun, was sie wollen und niemand liebt und achtet dich. Was ist das dann alles wert? Aus meiner Sicht ist es eine schreckliche Wahl, die jemand getroffen hat, der den materiellen Weg eingeschlagen hat. Aber vor diese Entscheidung wirst du als Künstler gestellt. Sie sagen dir in Los Angeles: ‚Komm zu uns, du wirst ein großer Star, du wirst erfolgreich und berühmt.‘ Hast du es angenommen, dann legen sie dir nahe, deine Frau gegen irgendeine Glamour-Schönheit einzutauschen, das gehört zu deinem Image als erfolgreicher Künstler. Aber was soll das alles? Und wenn du das alles tust, was bist du dann noch selbst?“

Judith: „Alle, die vor die Entscheidung gestellt wurden, erlagen der Versuchung. Ich kenne keinen, der dieses Angebot bekam und es nicht angenommen hat.“

Jon: „Es ist eine große Versuchung. Ich bin lieber mein ganzes Leben Jazzsänger, als Rock-Star, der nur 10 oder gar nur 5 Jahre ein Publikum hat. Laß mich lieber als Jazzmusiker jeden Tag ein wenig weitergehen, besser werden, die Leute erfreuen, darin sehe ich den erstrebenswerten Erfolg. Wenn ich arbeiten kann, singen und Texte schreiben, dann bin ich froh.“

(Das Gespräch mit Jon und Judith Hendricks führte **Gudrun Endress**.)

Plattenhinweise

Jon Hendricks & Company: Love Muse MR 5258

Manhattan Transfer mit Jon Hendricks und Bobby McFerrin: Vocalese Atlantic 781266-1

Jazz aktuell

In Stuttgart

2. Internationales Theaterhaus-Jazzfestival

Nach der so sehr gepriesenen „Europäischen Hauptstadt der Musik“ wurde Stuttgart nun zur Jazzstadt erkoren - dank dem Theaterhaus in Wangen. Nach den grandiosen „Manufaktur-Solidaritätskonzerten auf dem Killesberg und der letztjährigen Geburtstagsfeier für das „United Jazz + Rock Ensemble“ will der erfahrene Werner Schretzmeier (samt seinem exzellenten Team) künftig im „Theaterhaus“ ein regelmäßig stattfindendes Jazz-Festival etablieren. Die Zusammenarbeit mit dem Süddeutschen Rundfunk (Fernsehen und Hörfunk) verlieh dem Unternehmen mehr als nur regionalen Charakter.

Freilich bemühte sich in der Vergangenheit auch die „IG Jazz“, dem landeshauptstädtischen Jazzmusizieren auf Festivals ein größeres Podium zu bieten. Aber da fehlte es, und dies ist keineswegs ein Vorwurf, an organisatorischem Know-how und professionellem Management. Dagegen wurden beim jetzigen Groß-Ereignis nicht alle bedeutenden Jazz-Persönlichkeiten der schwäbischen Metropole berücksichtigt - Frederic Rabold, Bireli Lagrene und Thomas Stabenow beispielsweise.

Beim Eröffnungskonzert der drei jazzigen Oster-Tage zeigte es sich, daß die Jazzstadt Stuttgart anscheinend Partner der Folklore-Welt sein möchte. Außer dem „Kwwintet“ des inzwischen wieder in den Niederlanden lebenden Trompeters Ack van Rooyen, der handwerklich gediegenen Bop konservierte und mit dem 21-jährigen Toon Roos einen talentierten Saxophonisten vorstellte, ließen alle Formationen Elemente ethnischer Musik einfließen.

Wiederholt Südamerikanisches auszumachen war bei Büdi Sieberts „Gemeinsame Sache“, und die Konzeption des eigens für das Festival zusammengestellten Sextetts erinnerte an bekannte Spiel-Genossen des hauptsächlich Saxophone bläsenden Bandleaders - an Rene Bardet („Poesie & Musik“) und an Andreas Voltenweider. Musik meditativ, stimmungsvoll, ohne kantiges Profil. Das Gitarren-Duo Kolbe/Illenberg löste sich aus der Gruppenmusik mit fugativen Barockanklängen.

Auch das Lenny Mac Dowell Trio hatte hinsichtlich der Besetzung im „Theater-Ungewohnte, leise Töne: Lauren Newton (r.) mit Lindsay Cooper und der Tänzerin Carlotta Ikeda

Handwerklich gediegener Bop: Ack van Rooyen Kwwintet mit Toon Roos (2. v. r.)

Mehr als ein Ersatz für Billy Cobham bei Consortium: Gerry Brown

Fotos: Hans Kumpf (1. 2), Susanne Mayer (3)



haus" eine Premiere. Anstelle eines Bassisten agierte nun Christoph Spendel an Flügel und Synthesizer und verhalf dem Jazz gegenüber dem Rock zu mehr Gewicht, obgleich auch er Folkloristisches einbrachte, wenn man Steel-Drums von Trinidad und afrikanische Marimbas herauszuhören glaubte. So verblieben mehr im Hintergrund Flötist Lenny Mac Dowell alias Südfunk-3-Moderator Friedemann Leinert und Drummer Pete York.

Leisere Töne offenbarte wieder Herbert Joos, der mit den beiden Wienern Wolfgang Puschnig (Saxophone und japanische Shukuhachi-Flöte) sowie Uli Scherer (Keyboards) ein Trio bildete. Auch wenn Joos sein Flügelhorn elektronisch transformierte, wurde beim humorvollen Zusammenspiel nie die sensible Musikalität von einer Hi-Tech-Masche erdrückt.

Auf effektiv angelegte Dramatik versteht sich Bernd Konrad. In seinem neuesten Projekt unternimmt auch er den stets reizvollen Versuch, Jazz und Flamenco zu verbinden. Da die spanische - in Köln arbeitende - Sängerin Maria de Alvear zudem Gedichte von Pablo Neruda vorträgt und entsprechend der Neuen Musik bizarre Geräusche intoniert, entsteht eine neue Dimension. Nachdem Konrad noch zusammen mit seinem ständigen Piano-Partner Paul Schwarz, dem Gitarristen Michael Sagmeister, dem Bassisten Thomas Heidepriem und den Schlagwerkern Ferdinand Forsch und Manfred Kniel das sorgfältig vorbereitete Programm fast beendet hatten, kam doch noch Bassist Jack Bruce auf die Bühne und ließ es rocken und rollen. Eine bluesige Session, die eine Stunde nach Mitternacht die Freaks beglückte.

Bei der zweiten Veranstaltung des Jazzfestivals standen die amerikanischen Stars, die schon oft in oder nahe der „Jazzstadt Stuttgart“ konzertierten oder Platten aufgenommen haben. Nachdem die Sängerin Gabriele Hasler charmant und gefällig eine nette Jazz-Clubatmosphäre vermittelt hatte, überraschte Gerry Brown als neuer Schlagzeuger von Johannes Fabels Rock-Jazz-Band Consortium. So war Brown, der das Repertoire bestens beherrschte, mehr als ein Ersatz für Billy Cobham. Im Verein mit dem Pianisten Jörg Reiter, dem (Frankfurter) Saxophonisten Christoph Lauer und dem Bassisten Dave King gelang ihm in dem Ensemble ein inspirierter Auftritt. Die Vokalistin Joyce Faber, die Frau des Trompeters Faber, funktionierte das Quintett schließlich zu (noch) kommerziellerer Spielweise um.

Gary Burton brachte aus den USA, wo er beim Berklee College in Boston als Dozent tätig ist, eine internationale Crew mit. Hervorstechend der nun etwas härter zugreifende Japaner Makoto Ozone (Piano), der schottische Saxophonist Tommy Smith und Martin Richards am Schlag-

zeug. Zu recht hatte Baßgitarrist Steve Swallow, schon lange Weggefährte des mit vier Schlegeln virtuos aufspielenden Vibraphonisten Burton, seine Verehrer bei den Zuhörern.

Und dann John Coltranes Drummer Elvin Jones, der schon durch seine lebenswürdige Art und Begeisterungsfähigkeit beeindruckt. Urwüchsig, kraftvoll, intensiv, schweißtreibend - eine Musik mit Substanz und Einsatzbereitschaft. Ausgezeichnete Mitstreiter brachte er mit - den Tenoristen Sonny Fortune, den Kontrabassisten Santi Debriano und gleichfalls einen Pianisten aus dem Reiche Nippons: Fumio Karashima.

Gewiß abwechslungsreich in Stil und Musizierideal verlief das Abschluszkonzert. Auch in seinem neuen Quartett namens SHAM zeigte der Saxophonist Charlie Mariano seine Vorliebe für ruhige Klänge und Impressionen asiatischer Provenienz. Bemerkenswert der junge Keyboarder Mike Herting, der mit seinem Digital-Synthesizer sogar menschliche Stimmen aus den Tasten zauberte. Zwei andere Kollegen vom United Jazz + Rock Ensemble demonstrierten mit einem „alten“ harten Free Jazz eine ganz andere musikalische Ausrichtung: Dauner und Mangelsdorff zusammen mit Han Bennink, dessen egozentrische Show optisch spannender als musikalisch-kommunikativ war, und dem Saxophonisten Peter Brötzmann. Wie schon vor einigen Wochen im SDR-Studio Villa Berg in Stuttgart blieb das Feingefühl auf Kosten von wilder Action auf der Strecke.

Durchgeformt war indessen die viersätzig „Feuerwerxmusik“, die Wolfgang Dauner ursprünglich zu einem NDR-Workshop für das um Consortium vergrößerte United Jazz + Rock Ensemble komponierte. Der Barockmeister Händel wird herbeizitiert und dessen Pomp mit Pauken (Jörg Gebhardt) und Trompeten nachgeahmt. Nicht von (einem) Bach etwa versorgte sich der „Löschzug 2“, den Albert Mangelsdorff für die gleiche Besetzung jazz-rockend auf Fahrt brachte: viele Gelegenheiten für solistische Freiläufe. Auch diese Komposition entstand im Vorjahr für den NDR.

Erfreulich aufgeschlossen zeigte sich die Zuhörerschaft im ausverkauften Theaterhaus - man akzeptierte auch die ungewohnten leiseren Klanggebilde, die Lauren Newton mit ihrer Formation Sound Scape musikszenisch zelebrierte. Der Volkalistin zur Seite stand Lindsay Cooper mit diversen Doppelrohrblattinstrumenten und der belgische Donnerblech- und Stimm-Performance-Künstler Gerard Jarmart - dazu die sinnliche Verkörperung der neuen (vielfach auskomponierten) Musik durch den akrobatischen Tanz von Carlotta Ikeda. Ein besonderes Seh- und Hörerlebnis.

Hans Kumpf

Dixieland und Swing

Kid Colin Dawson's Onward Jazzband

Lohnt es sich, 500 km zu fahren, um eine Band zu hören? Manchmal ja, manchmal nein. In diesem Fall hat es sich gelohnt: Kid Colin Dawsons Onward Jazz Band spielte im Dixie Club in Aegerten. Es ist dies sicherlich einer der schönsten und stilvollsten Jazzclubs in der Schweiz. Andre J. Racine, Bandleader der Swiss Dixie Stompers und Veranstalter des International Old Time Jazz Meeting in Port, hat sich einen alten Wunschraum erfüllt. Wenn er nicht spielt, steht er gerne hinter der Theke und schenkt ein. Auch das kann er.

Bis vor etwa einem Jahr war Kid Colin noch auf stilreinen New Orleans Jazz fixiert. Jetzt spielt er lieber Dixieland und Swing. Das macht ihm momentan mehr Freude. Die Besetzung der Band hat sich kürzlich geändert und außer Kid Colin Dawson, Trompete, spielen Frank Robersteiten, Klarinette, Altsaxophon, Barbara Witmer, Piano, Cliff Soden, Bass, Simon Palser, Schlagzeug, und Tony Taylor, Banjo. Obwohl Frank Robersteiten erst seit zwei Tagen bei der Band war, klappte das Zusammenspiel sehr gut und er gab in „Somebody stole my gal“ eine swingende Probe seines Könnens. Gesang wird bei der Band groß geschrieben und außer Kid Colin, der sehr humorvoll und einfühlsam singt, ist auch Tony Taylor oft als Sänger vertreten.

In „Pennies from heaven“ hatte Kid Colin ein wunderschönes Solo, welches wieder einmal mehr zeigte, was er kann. Es ist beachtlich, daß dieser junge Musiker schon so reif und ausgewogen spielt. Er hat in New Orleans viel gelernt. Im „West End Blues“ zeigte sich Barbara Witmer am Klavier von ihrer besten Seite und war überhaupt eine unauffällige, aber stets präsent Begleiterin. Schlagzeug und Baß fügten sich gut in die Band ein und gaben den nötigen drive und swing. Ein erfreulicher Abend in sehr angenehmer Atmosphäre.

Eigentlich schade, daß Kid Colin Dawson fast ausschließlich in der Schweiz auftritt. Aber nachdem er jetzt in München lebt, kann sich das vielleicht ändern, und es ergeben sich dann Möglichkeiten für Auftritte in Deutschland.

Ein Besuch im Dixie Club in Aegerten ist immer zu empfehlen.

Walter L. Henne

Jazz aktuell

Zwischen filigraner Kunst und ungehemmter Geräuscentwicklung

Jazzfestival Holheim '86

Nach dem Motto „Qualität statt Quantität“ hatte die Programmkommission der 12. Hofheimer Jazztage vom 14.-16. März 1986 auf eine angemessene Straffung des Umfangs auf acht international renommierte Gruppen gedrungen. So blieben wirkliche Newcomer der nationalen wie internationalen Jazzszene auf der Strecke, das Risiko, mit deren Präsentation vielleicht Schiffbruch zu erleiden, entfiel; durch Initiativen neue Signale zu setzen, das kalkulierte man nicht ein. Die schon anlässlich des 11. Hofheimer Jazzfestes 1985 geäußerten Bedenken hinsichtlich einer fehlenden Unmittelbarkeit, Unberechenbarkeit, einer inzwischen vergangenen Aura der Aufregung und des Aufbegehrens erhielten nun in der 12. Auflage ihre nachträgliche Bestätigung. Ein künstlerisches Wagnis kostet immerhin - buchhalterisch gesehen - meist mehr Geld als es einbringt. Waren die vergangenen Hofheimer Jazztage von finanziellen Engpässen und viel organisatorischem und improvisatorischem Fingerspitzengefühl des Veranstalters geprägt,

so taten diesmal ein geschickter Programmaufbau, ein günstigerer Dollarkurs und die schon erwähnte Programmstraffung neben einem sehr guten Publikumszuspruch trotz der zeitlichen wie räumlichen Nähe zum Deutschen Jazzfestival in Frankfurt ein übriges, das 12. Hofheimer Jazzfest für Veranstalter wie für die Zuhörerschaft zu einem vollen Erfolg werden zu lassen.

Mit dem u. a. aus den Avantgardegruppen um Anthony Braxton bekannten amerikanischen Posaunisten George Lewis und dem ostdeutschen Gitarristen Joe Sachse trafen am ersten Abend zwei Exponenten verschiedener Spielarten des Free Jazz aufeinander, die sich - erstmals aufeinander eingestellt - zunächst vorsichtig einander näherten, mit Zupf-, Atem- und Anblasgeräuschen sich mental einstimmten, über repetierten Akkorden, mal hingehaucht, mal expressiv in Geräuschkollagen zueinander fanden, in spontaner Interaktion aufeinander reagierten, harmonierten und als routinierte Soundmaker bei sich wiederholenden Strukturen zu einem aussagekräftigen kollektiven Ausdruck fanden. George Lewis agierte mit seiner Stimme, seinem Mundstück, dem Posaunenzug, dem Instrument, teilweise fragil, teilweise sehr erdig, häufig mit multiphonem Sound, Joe Sachse oft perkussiv, mit der „Hammering-on-Technik“ ä la

Stanley Jordan auf der Gitarre, brummend, knarrend, flatternd, gurgelnd auf der Flöte. Ein spontan gebildetes Duo, das zu gefallen wußte, wenn es auch keine Begeisterungstürme entfachte.

Henry Threadgill mit seinem zweiten New Air Trio mit Fred Hopkins am Baß und Andrew Cyrille am Schlagzeug „zelebrierte“ seinen bekannt luftig-transparenten, klassischen Jazz, der durchweg kammermusikalischen Charakter annahm und, da er nach bewährten und eingespielten Mustern ablief, zwar technisch brillant war, aber mit der Länge des Auftritts zu kalkuliert und ausbalanciert wirkte. Frische, Inspiriertheit und wechselseitige Inspiration waren in diesem Trio nicht festzustellen. Trotz der von Platten so bekannten Themen wie „Sir Pemberton“ u. a. blieb der Beifall distanziert und unterkühlt. Erst eine vom Publikum erklatschte Zugabe zeigte eine momentan aufkommende größere Spielfreude, ein unkalkulierteres Altsaxophon Threadgills, einen „hörenden“ Andrew Cyrille mit nuanciertem Schlagzeugspiel und einen swingenden Fred Hopkins am Kontrabaß.

Für den Augenblick ernüchternder war das Auftreten des mit Vorschußlorbeeren bedachten Trios Doran-Studer-Wittwer aus der Schweiz, das unter dem Namen Red Twist & Tuned Arrow auf dem Züricher Jazzfestival für Aufsehen sorgte und



Höhepunkt des Hofheimer Jazzfestivals '86: Lester Bowie
Foto: Paul Gerhard Dekker



Agierte mit seiner Stimme, seinem Mundstück, dem Posaunenzug, dem Instrument: George Lewis
Foto: Karl-Heinz Bechholz

zu Pfingsten für Moers engagiert ist. Da die Zeit schon auf Mitternacht zuing, daher ein guter Teil des Publikums abgewandert war, die Hörorgane vom „kammermusikalischen Jazz leiser Prägung“ sehr undezent auf zunächst geräuschhaften „Krach“ umgestellt werden mußten, dauerte es sowohl bei den Artisten auf der Bühne als auch beim Publikum im abgedunkelten Zuhörer Raum eine gewisse Zeit, bis sich Strukturen und Nuancenverschiebungen andeuteten, die ein differenziertes Hören hervorbrachten. Eine sicherlich schwierige Musik mit Heavy Metal- und Punk-Flair, die nicht so einfach zu konsumieren und zu katalogisieren ist.

„Strukturierter Free Jazz“ feierte im Trio Irene Schweizer-Peter Kowald-Pierre Favre eine glorreiche Renaissance. Abläufe, die von der Platte, aus dem Studio gestelzt, gekünstelt, ohne Swing und Drive wirken, erhielten in diesem Trio, das aus den 70er Jahren wieder auflebte, eine ungeheure Aktualität, eine Dynamik, eine Vitalität, mit einer wie selbstverständlich ablaufenden Interaktion, einem Spielverständnis, einer Logik, wie man es - nach so vielen Jahren des Unverständnisses für freien Jazz - kaum für möglich hielt. Johnny Dyanis mit seinen Witchdoctor's Son hatte das Pech, trotz nachmittäglicher Soundproben auf ein inzwischen nicht mehr einwandfrei arbeitendes Wiedergabesystem zu treffen („what happened with the sound, don't change the light“), auch bestand Unzufriedenheit mit der Lichtanlage. Somit blieben einige Stücke nur Episoden, wenn z. B. der Baß Dyanis ins „Knistern“ abdriftete oder in dem sich auf der Bühne ausbreitenden Dunkel die Noten nicht mehr lesbar waren. Der Auftritt Johnny Dyanis als „animateur africain“ zu Beginn mit Gesangseinlagen am Mikrofon wirkte etwas peinlich, die Gruppe überzeugte mit einem gut aufgelegten John Tchicai auf dem Tenorsaxophon, Ed Epstein auf Sopransax und Altsax und einem verhalten, aber sehr bestimmt artikulierenden Curtis Clark am Klavier eigentlich erst in den auch von Platten her bekannten, gefühlvoll vorgetragenen, choralartigen Kwela-Liedern aus Südafrika.

Julius Hemphills JAH Band beschloß den zweiten Hofheimer Jazzabend mit ihren atmosphärischen Klängen, oft mit einem harten Rockdrive und einem sehr ausdrucksstarken, singenden Altsaxophon Julius Hemphills, aber auch mit den klirrenden Akkorden des E-Gitarristen Allan Jaffe und den sehr präzisen Läufen der beiden Cline Brüder auf Gitarre und Schlagzeug. Die Band wirkte sehr aufeinander abgestimmt und zeigte ein großes Spektrum überraschender Klangabfolgen, auch mit Verweilpunkten.

Am Schlußtag hatte Geri Allen die schwere Aufgabe, allein mit dem Klavier und

dem erwartungsvoll lauschenden Publikum, Impressionen zu transferieren, die sich aus ihrem Leben, aus ihrem Fühlen, ihren Hörgewohnheiten, ihren Vorlieben als musikalische Inhalte erschlossen haben. Auch bei ihr waren das Detail, der feine Unterschied im Anschlag, in der Nuancierung entscheidend, um hinter ihrem vielstimmigen Akkordspiel, ihren Ostinati der linken Hand Monk, Hancock und all die prägenden Persönlichkeiten des modernen Jazz, der Musik Afrikas und der des 20. Jahrhunderts herauszuhören.

Das durch Geri Allen in ihren 8 Klavierepisoden und einer weiteren Zugabe zunächst auf Intimität eingestimmte Jazzpublikum wurde zum Abschluß und Höhepunkt der Hofheimer Jazztage '86 schon beim Erscheinen der in knallgelbe Jacken mit rotem Revers gekleideten Mannen der Lester Bowies Brass Fantasy (Lester Bowie wie immer im Arztkittel über leuchtendem Hemd) „im Handstreich genommen“. Mit einer noch nie gehörten Intensität steigerte sich die 8köpfige Band (die Posaunisten waren ausgetauscht, Frank Lacy der einzige Posaunist) in einen wahren Spielrausch, ließ an Vitalität und Spieldynamik keine Wünsche offen, obwohl sich Lester Bowies gegenüber früheren Auftritten solistisch zurückhielt, dafür aber als Arrangeur und Banddompteur mit all den bekannten Evergreens, Marching Band-Standards, Reggaes, Big Band Sounds à la Breitwandfilmen, Michael Jackson-Adaptionen förmlich auflebte. Selten hat man diese Brassband in einer solchen überschäumenden Spiel-laune erlebt, nie war während der Hofheimer Jazztage das Publikumsinteresse so groß, war die Resonanz beim Publikum wie auch bei den Kritikern und vielen anwesenden Musikern der nationalen und internationalen Jazzbühne so einhellig positiv. Bei einem so anhaltend lang erfolgreichen Jazzfestival in der kleinen hessischen Taunusgemeinde Hofheim kann nichts so viel über Veranstaltungsgeschick und -glück aussagen wie dieses so enthusiastisch aufgenommene Abschlußkonzert von Lester Bowie's Brass Fantasy.

Ulfert Goeman

Cats and chicks

Die Bop Cats beim Ludwigsburger Jazzclub

Neben den „cats and dogs“, wie man's in der Schule im Englisch-Unterricht lernte, gibt's noch ein zweites Begriffspaar dieser Art: schon in den dreißiger Jahren in den

USA und später dann auch bei uns nannte man die Jazzanhänger - ob Musiker, ob Fans - „cats“. Das weibliche Gegenstück hierzu waren die „chicks“.

Eine deutsche Band, die schon seit mehr als zwanzig Jahren besteht, aber heute noch aktiv und aktuell ist, trägt in ihrem Namen auch das Wörtchen „cats“: es sind die „Bop Cats“ aus Hamburg. Fast regelmäßig werden sie bei Konzerten in falscher Schreibweise angekündigt, nämlich als „Bob Cats“, wie schon vor dem 2. Weltkrieg die Dixieland- und Swingband des Vokalistin und Bandleaders Bob Crosby, Bruder des bekannteren Bing, hieß. Damit haben aber die deutschen „Bop Cats“ nichts zu tun. Sie sind ein Quintett, das ganz aus „cats“ besteht und haben sich neben anderen modernen Stilen dem Bebop und Hardbop verschrieben - ihre erste Namenshälfte leiten sie davon ab. Bisher sind sie vor allem im norddeutschen Raum hervorgetreten, jetzt gaben sie eines ihrer seltenen Gastspiele im Süden, nämlich beim Jazzclub Ludwigsburg in der Reihe seiner Freitagabend-Veranstaltungen. Klaus Berger, im Zweitberuf Pianist und Leiter der Gruppe (im Hauptberuf ist er Redakteur), widmet sich mit großer Begeisterung und pädagogischem Engagement der Verbreitung des Jazz, insbesondere an Schulen. Bekannt sind den regelmäßigen „Jazz Podium“-Lesern auch seine (in letzter Zeit allerdings etwas seltener gewordenen) witzig-launigen Glossen, in denen er Leben und Alltagserfahrungen der Jazzmusiker beschreibt.

Außer aus ihrem langen Bestehen heraus hat die Band ihre Professionalität aufgrund von Rundfunk- und Fernseh-Produktionen und auch von Tourneen insbesondere in die Nachbarländer Norddeutschlands gewonnen. Neben Klaus Berger spielen in der heute bestehenden Gruppe noch der Saxophonist Frank Gratkowski, überzeugend in der Nachfolge von Matthias Schubert (zum Zeitpunkt des „Bop Cats“-Gastspiels in den USA weilend), der Gitarrist Roland Bankel, Klaus Dischereit am E-Baß und Arno Engelhard, der in verbindlicher Weise auch die Ansage besorgte, am Schlagzeug. Da gab es manch bekannten großen Titel des modernen Jazz zu hören, u. a. die „Maiden voyage“ von Herbie Hancock und die „Stolen moments“ von Oliver Nelson.

Leider scheinen sich die „chicks“ im Publikum, wie dessen Zusammensetzung auch beim Ludwigsburger Gastspiel zeigte, mit modernem Jazz immer noch nicht so ohne weiteres anfreunden zu können: sie waren eindeutig in der Minderheit - Jazzmusikern dieser Stilrichtung fällt's natürlich schwer, ihre Aussagen könnchenweise und damit pickgerecht zu servieren ..

Horst-Dieter Stiefelmaier

Jazz aktuell

Drei Tage Fest im Theater

5. Int. Jazzfestival Salzburg

Irgendwie ist es fatal: Der Winterschlaf dauerte auch heuer für viele Salzburger Jazzfreunde ziemlich lange, um plötzlich von gleich zwei Plakat-Ankündigungen irritiert zu werden. Einerseits stand das dreitägige, nunmehr 5. Jazzfestival der bewährten Reihe „Jazz im Theater“ bevor, andererseits wollte am selben Wochenende Jaco Pastorius samt Quartett in der Mozartstadt (?) vorbeischaun. Daß es sich aber nicht um gerade hier völlig unsinnigen Konkurrenzwillen handelte, bewies einer der beiden Organisatoren, indem er kurzfristig, also weitsichtig, „sein“ Konzert (Pastorius) um ein paar Tage verschob.

Zum Musikalischen: Nach der Eröffnung durch das ambitioniert agierende, um seine Vorbilder (Corea u. ä.) kein Hehl machende Hannes M. Schalle Quartett wurden die Zuhörer gewissermaßen überrollt: Ein Trio bestieg die Bühne, das zwar schon mehrere äußerst gute Kritiken (Berlin etc.) verbuchen konnte, aber in Österreichs Breiten bis dato höchstens den wässrigen Status eines Geheimtips genoß: Blue Box mit Reiner Winterschiaden, Trompete, Peter Eisold, Schlagzeug, und Aloys Kort, Bass, E-Bass, - drei Herren die unauffällig anreisen, dann aber die Geschichte des bundesdeutschen Jazz rasant entschlossen um mehr als ein Kapitel weiterschreiben. Trauen wir es uns ruhig auszusprechen: Sensationell die Aktionen Aloys Kotts, der besonders seinem Kontrabass mit Hilfe intelligent eingesetzter elektronischer Apparate Klangfarben abgewinnt, die früher bestandene Charakteristika des Instruments völlig auf den Kopf stellen: Selten gezupft, viel öfter gestrichen, meist aber mit Bogen geschlagen, scheint man da einmal tatsächlich einem Kontrabaß, die anderen Male aber eher einer E-Gitarre oder einem hart ausgeteuerten E-Baß zu lauschen. Trotzdem: Alles entsteht im Sinne der musikalischen Ideen des Trios, nie, wie ich meine, aus dem Verlangen nach plakativer Selbstdarstellung. Ähnlich erfrischend die Trompete Reiner Winterschiadens und die perkussiven Beiträge Peter Eisolds, der, unterstützt von großzügig aufgebauten Perkussionsrequisiten, neue Wege weist. Freilich - neben dem gewohnten Schlagzeug auch Drum-Computer einzusetzen -, das gibt's lange genug. Auch die von Eisold mit allerlei Stäben bearbeitete E-Gitarre erfreut sich längst des Interesses von jungen Schlagzeugern. Was macht es aus? Die Kombination. Die vielfältigen Wechsel der Mittel, denen Eisold durchdachte Verschiebungen von meist tanzba-

ren Rhythmen entlockt und damit programmatisch für die Konzeption von Blue Box steht: Es geht um die Null-Lösung des BRD-Jazz, d. h. um die Absage an alle Kopflösungen, die es verhindern würden, mit viel Humor, trotzdem komplex reformierte Tanzrhythmen mit freien Improvisationen einem rasch überzeugten Publikum zu servieren.

Als eher schwierig stellte sich dagegen der Anlauf der eigentlichen „Star-Partie“ des ersten Abends dar. Die vom Veranstalter vorausgeschickte Information, daß Henry Threadgill, Fred Hopkins und Andrew Cyrille erst am Vortag aus New York gekommen waren, daher ganz am Anfang einer Tournee standen, sollte deshalb rückwirkend als Entschuldigung verstanden werden. Zu müde, fast passiv „einigten“ sich die drei großen Namen, leider nur gegen Ende ihre eigentlichen Kräfte, die da Spontaneität und Reflexion heißen, zu nutzen. Somit wurden doch noch die von früheren Gastspielen herrührenden Erwartungen auch bei diesem Konzert bestätigt.

Kontraste, fast brutale Kontraste prägten den Ablauf des zweiten Abends. Es eröffneten Elliott Sharp, Double-neck-Gitarre/Bass, Ned Rothenberg, Saxophon, Klarinette, und Sam Bennett, Schlagzeug, zusammen das belgisch-amerikanische Resümee einer von Noise Music bis zur Minimal Music reichenden musikalischen Vergangenheit. Das Besondere: Neben dem Schlagzeuger Sam Bennett geht es auch Elliott Sharp auf seiner 2halsigen Baß-Gitarre primär um percussiv erspielte, folglich rhythmisch dicht verwobene Geräusch-Bänder, die melodische Elemente im herkömmlichen Sinn aussparen. Diese kommen dafür von Ned Rothenberg, der mit Saxophon, Baßklarinette und Flöte unmerkbar virtuose Linien legt. Unerträglich mutet zum Teil die absurde Lautstärke dieses ansonsten interessanten Unternehmens an. Absurd deshalb, weil etwa Rothenberg selber mit Watte in den Ohren auf der Bühne steht. Er weiß warum. Etwas leiser ging es denn auch zu, als der Saxophonist eines seiner spektakulären Solos zum besten gab. Minimal Music vom Saxophon? Das geht, wenn man wie Rothenberg die Zirkulartechnik beherrscht und daher ohne Unterlaß die treibenden, gewollt knappen Melodiefragmente repetieren kann.

Wie gesagt, kontrastreich verlief der zweite Abend: Denn zwischen Sharp & Co und Peter Brötzmanns abschließendem Free-Inferno galt es, ganz zurückgezogene Töne in Geri Aliens Soloauftritt zu genießen. Ihr anfangs sparsames, dann kontinuierlich komplexeres Klavierspiel geht von rudimentären Techniken aus: Themenvorstellung - improvisatorische Verarbeitung - Reprise. Bezaubernd allerdings ihre alles andere als glatte Gestaltung des Rah-

mens. Gerade den Nummern ihrer letzten Soloplatte „Home Grown“ gewinnt Allen etliche Aspekte ab, die nicht absolut, endgültig verstanden werden wollen. Zu viele Möglichkeiten bieten sich an, eventuelle Wiederholungen zu strapazieren hat Aliens Material nicht notwendig.

Die schönsten Augenblicke des Abschlußtages (m. E. des ganzen Festivals) brachte Conny Bauers Delikatesse Doppelmoppel. Von unkonventioneller Besetzung ausgehend - zwei Posaunen (Conny + Johannes Bauer) und zwei Gitarren (Uwe Kropinsky + Helmut „Joe“ Sachse) bietet dieses DDR-Quartett derartige musikalische Spannung für sich und die Zuhörer, wie sie nur bei restloser gedanklicher Übereinstimmung möglich scheint. Vorgegebene Noten existieren nicht als einengendes Dogma, sie drängen sofort zur Neuordnung, umfangreichen Neugliederung. Die überraschenden Wendungen entstammen daher selten vorherigen Absprachen, sondern, wie das Mienenspiel der Musiker erkennen läßt, zumeist der begeisterten Hingabe an momentane, immer neue Einfälle. Die dauernd wechselnden Kombinationen vom Solo bis zum Quartett-Kollektiv tun ein übriges dazu, die Vitalität der Band als homogenes, erst dadurch alle Freiheiten zulassendes Ensemble zu bestätigen.

Gespaltene Eindrücke hinterließ das Quinteto Maria Joao. Stellte sich die portugiesische Vokalistin Maria Joao als eine ganz faszinierende, weil an Möglichkeiten sogar Lauren Newton um nichts, wirklich gar nicht nachstehende Stimme vor, so bleiben die Begleitmusiker (Bassist Carlos Bica eventuell ausgenommen) um einige, eigentlich fatal viele Längen zurück. Schade, wenn man sofort merkt, wie viel da geprobt wurde - und wieviel Konstruktion (formelhafte Soli und Einsätze) die Band zusammenzudrücken droht. Besonders kraß der Unterschied, wenn Maria Joao gegen Ende mit überwältigendem Charme, auf subtilste Art die Instrumentalstile ihrer Kollegen so witzig imitiert, daß man ihr, leider nur ihr, noch Stunden zuhören wollte.

Für den Abschluß des Drei-Tage-Fests sorgten alte, gern gesehene Bekannte in Österreich: Louis Sclavis, Maurice Merle, Guy Villard, Saxophone, Alain Gibert, Posaune, Bruno Chevillon, Baß, und Christian Ville, Schlagzeug, miteinander die Marvellous Band - machten ihrem Namen alle Ehre. Humorvolle, abwechslungsreiche Arrangements, die von den Franzosen mit gewohnt freien Soli durchbrochen wurden, ließen das zahlreich erschienene Salzburger Publikum gut gelaunt die Elisabethbühne (quasi die Heimat der Reihe „Jazz im Theater“) erst weit nach Mitternacht verlassen.

Wolfgang Gratzner

Begegnung in Worms

Stefan Traub Bill Ramsey

Stefan Traub stand 1985 auf der Liste der Anwärter für den Jazz-Förderpreis, den das Land Rheinland-Pfalz jährlich gemeinsam mit dem Südwestfunk zu vergeben hat. Und den dann die Sängerin Gabriele Hasler erhielt.

Eine Generation trennt den jungen Vibraphonisten von Bill Ramsey, dem längst arrivierten weißen Sänger mit der schwarzen Stimme. Im Wormser Festhaus haben sie in einem gemeinsamen Konzert bewiesen, daß der Jazz keine Generationskonflikte kennt. Sänger und Musiker treffen sich im swingenden Hauptstrom des Jazz mit kleinen Ausflügen in die Gefilde des Blues und des Jazzrock.

Der Twen Traub präsentierte sich in dieser Begegnung als ein nicht nur technisch versierter, sondern als auch ein ungemein phantasiereicher und inspirierter Musiker. Mit seinem Studium bei Wolfgang Schlüter und Tom van der Geld, bei Dave Friedman und Dave Samuels sowie seiner Stipendiaten-Ausbildung bei Gary Burton am berühmten Berklee College Of Music im Hintergrund, geriet vor allem das Solo über Coreas „Crystal Silence“ zu einem Genuß: lyrisch und verträumt klingt die schwebend hingehauchte Einleitung, reihen sich die Akkorde und Töne, mal schnell, mal getragen, mal blockartig, mal perlend. Daß dieses ausgedehnte Solostück zu keiner Zeit langweilig wirkte, verdankte es vor allem der geschickten Dramaturgie des jungen Künstlers: die teils engen, teils weiten Spannungsbögen wurden zumeist abrupt aufgelöst, aber sofort wieder neu aufgebaut. Zwischendurch staute sich ein Break mit verschlepptem Beat, bevor die Improvisation flüssig weiterlief. Neben den auf dem Vibraphon schwierigen Dynamiksprüngen erzeugte Traub seine Spannung vor allem mit Temposteigerungen bei beharrlichen Rhythmen.

Leichte Schwächen zeigte bei insgesamt solidem Spiel der Schlagzeuger Patrick Schimanski, dessen langes Solo in dem schnellen Blues „Mr. P. C.“ zu sehr am Beat klebte und wenig Abwechslung brachte. Variationsreicher zupfte da schon Bassist Thomas Netzsch sein Instrument. Gleichwertiger Partner im Quartett ist für Stefan Traub der Pianist Wolf Mayer, der seine Stärke und sein Einfühlungsvermögen vor allem in „Tough talk“ von den Jazz Crusaders sowie in Wayne Shorters „Witch hunt“ bewies.

Dieses freie und spontane Stück des Quartetts belegte die Reife der noch jungen Musiker und zeugte von Professionalität. Ein leiser und tastender Beginn leite-

te zu einem „elektrischen“ Teil über, in dem die vier Instrumente einen Soundteppich webten, rockend darauf losmarschierten und nach kurzen, suchenden Zwischenspielen im Swing landeten. Dazwischen lagen völlig freie Soli von ungeheurer Dichte und Energie.

In die reichen Gefilden des Mainstream Jazz begleiten die Musiker im zweiten Teil des Sonderkonzertes den Sänger Bill Ramsey. Da erklangen ein Jazz-Walzer mit zwei Vier-Viertel-Einwürfen und dem Titel „What you gonna do now“, die schöne und melodische Ballade „As time goes by“ aus dem Film Casablanca, und ein swingendes „All the things you are“ aus den Federn von Kern und Hammerstein. In Erroll Garners „Misty“ entkleidete das Duo von Vibraphon und Stimme die Melodie voller Sentiment von jeglicher Sentimentalität und Süßlichkeit. Das volle Volumen seiner ausdrucksstarken Stimme kam schließlich bei der rasanten Fahrt über die „Route 66“ voll zum Tragen. Bill Ramsey war in seinem Element: er sang und scattete, spielte mit Texten und Harmonien, mit Dynamik und Expression. Mit Schweißperlen auf der Stirn und zugekniffenen Augen rührte und preßte er a capella das Spiritual „Sometimes I feel“ in das Festhaus und glänzte schließlich bei den stürmisch geforderten Zugaben mit Stevie Wonders „You are the sunshine of my life“.

Trotz der nur zwei Proben gab es keine Patzer im Zusammenspiel. Das war bewundernswert und zeugte von der professionellen Routine von Sänger und Band. Diese Begegnung könnte durchaus der Anfang einer fruchtbaren, häufigeren Zusammenarbeit sein.

Klaus Mümpfer

Entdeckungsreise im chromatischen Kosmos

Seminar mit Chris Beier

Vom 23. bis 27. März führte in Erlangen die dortige IG Jazz mit großzügiger Unterstützung durch das Amt für Freizeit der Stadt ein Harmonieseminar durch, dessen Grundlage, das neuveröffentlichte Buch „Der chromatische Kosmos“ von Chris Beier, den Teilnehmern eine Woche vor Kursbeginn zugeschickt worden war. Man traf sich am Sonntagnachmittag zum Einstieg in die Materie, sprach die ersten Kapitel des Buches durch, die einige grundlegende Gedanken zu Themen wie „finite Strukturen“ oder „geistiges Hören“ enthalten, und begab sich in den folgenden vier Tagen auf Entdeckungsreise in den chromatischen Kosmos.

Das Konzept von Chris Beier ist sehr schlüssig, gut aufgebaut und, in Klang umgesetzt, absolut überzeugend. Allen Musikerinnen und Musikern, denen die Bebop-Harmonik zu eng wird und die den Wunsch verspüren, die zwölf Halbtöne sinnvoll einsetzen zu können, sei das Buch von Chris Beier wärmstens empfohlen, am besten in Kombination mit einem Kurs, weil dann Fragen gleich gestellt und beantwortet werden können. Am Ende dieses Kurses herrschte Begeisterung über Chris Beiers supergute Pädagogik und die auf diese Weise erreichte musikalische Horizonterweiterung bei allen Teilnehmern. Interessierte können sich wenden an:

IG Jazz Erlangen, Rainer Glas, Gründlacher Str.7 a, 8520 Erlangen-Tennenlohe, Tel. 0 91 31/60 35 68.

Susanne Schempp



Treffen sich im swingenden Hauptstrom des Jazz: Bill Ramsey (l.) und Stefan Traub

Foto: Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Höhepunkt Jean Pacalet bei

Jazz-Musiques Grenoble März 1986

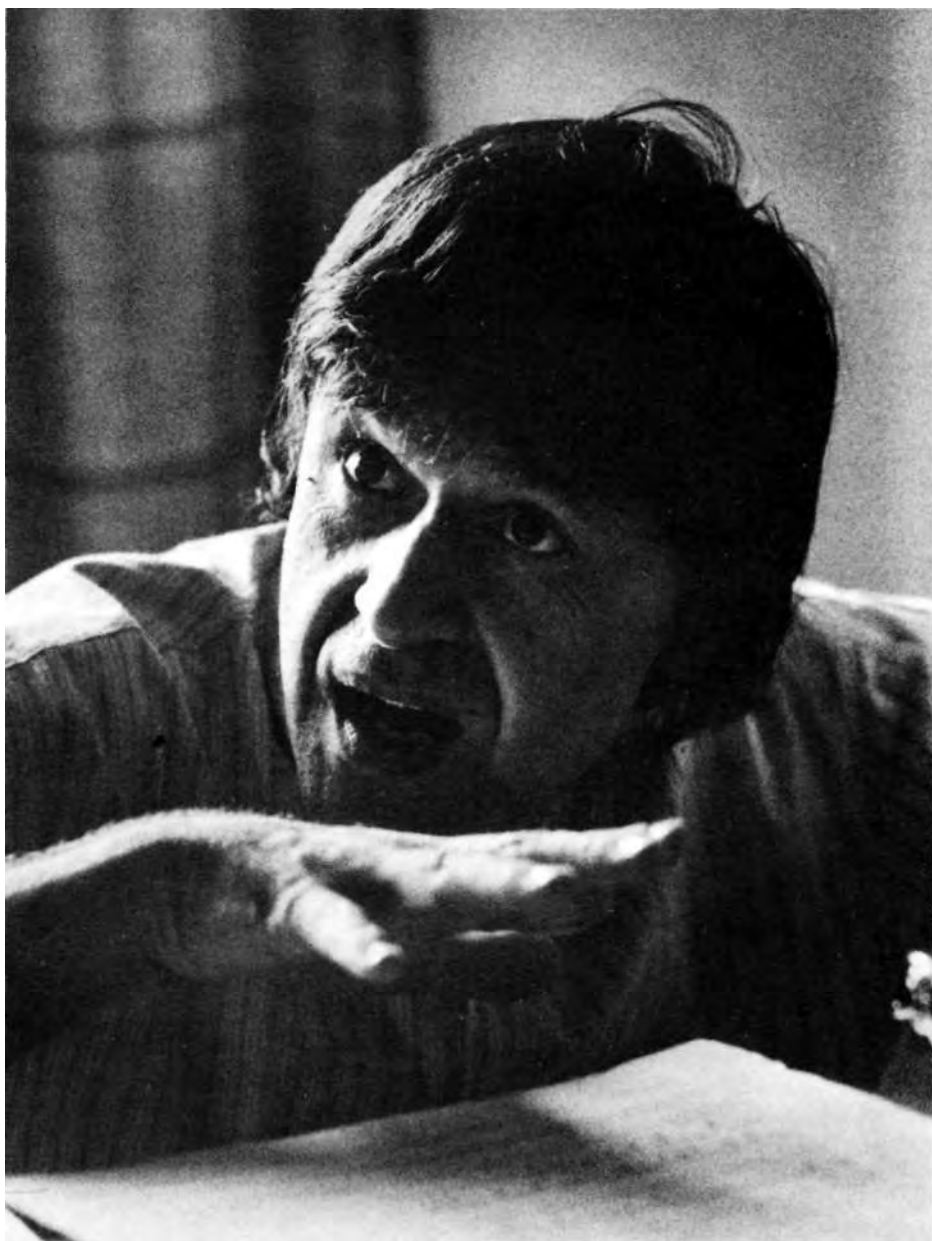
Jazz im Verbund mit anderen Musiken - so das Programmkonzept des jährlichen Jazz Festivals in Grenoble. Problematisch wird dieses Konzept, wenn unvereinbare Musiken und Musizierweisen in einen gemeinsamen Rahmen gepreßt werden; wenn so anspruchsvolle Musiker wie die der Michel Portal Unit, der Lester Bowie Brass Fantasy sowie Jean Pacalet mit Entertainern wie Elisabeth Caumont, Paolo Conte sowie Helen Merrill mit Gordon Beck ein Festival bestreiten. Ob nun naiver oder scheinheiliger Pluralismus, unbegreiflich ist er mir in jedem Fall. Ersprößlich hingegen, daß seit Jahren die 12.00 und 18.00 Uhr Konzerte jüngerer, unbekannter oder schwerer vermarktbarer Musiker bei freiem Eintritt stattfinden.

Festival-Start mit der Michel Portal Unit: diese Einheit formierte sich aus Portal, Klarinetten und Bandoneon, Jack deJohnette, Schlagzeug, Mino Cinelu, der zuletzt bei Miles Davis die Conga trommelte, Jean-François Jenny-Clark, Baß, und Harry Pepl, Gitarre. Abstrakte Klangfarbenkompositionen in Duos und Tutti wechselten mit melodischen Passagen, während die Rhythmik zwischen Jazz und dezentem Rock pendelte. Gleitende Übergänge auch zwischen Lyrischem mit Tendenz zu sphärischen Klängen und aggressiver Expression, gebändigt im Mainstream. Die Musiker, mit Improvisation vertraut, zeigten wenig musikalische Risikobereitschaft und lieferten eine glatte, eingängige, aber exakte exekutierte Musik. Es ist ein Kennzeichen Portalscher Gruppen, ihr zwiespältiges Verhältnis zur improvisierten Musik durch Albernheit zu überspielen. Die eine, wirklich entschlossen gespielte Improvisation, als Zugabe gewährt, war das lebendigste, ehrlichste und einfallsreichste Stück des Konzerts. Lester Bowie's Brass Fantasy spielte Kompositionen in der Tradition der Straßenmusik von New Orleans, populär im besten Sinne, nämlich volkstümlich, aber nie -tümelnd. Eine Musik, die losging, einem Beine machte, die jedoch immer sophisticated und kultiviert blieb, nie dümmlich wurde. Big Band-Arrangements ohne die gewöhnlichen Zirkus-Musik-Effekte, kein Show-Gehabe, keine solistische Exponierung, sondern sinnvoll ins Ganze eingebettete Soli und aus der Gruppe heraushörbare instrumentelle Individualität. Ja, die alten Titel wie „Down by the riverside“ und „Blueberry hill“ wurden zu ganz neuen Hörerlebnissen. Bowie stellte zwar alle acht Musiker vor, aber im Programm vermerkt waren die Namen nicht, sie wa-

ren nicht einmal alle vom Veranstalter zu erfahren. Dies ist um so erstaunlicher, als sich die Gruppe so ganz ohne US-Starlüren präsentierte.

Jean Pacalet: für ihn allein schon hätte sich der Besuch des Festivals gelohnt. Er ist in Frankreich bekannt; für mich war er eine wunderbare Entdeckung. Dieser originelle Musiker darf uns außerhalb seines Landes nicht länger vorenthalten werden. Pacalet hat das Akkordeon für die neue Musik entgrenzt und befreit, und zwar ähnlich radikal, wie es Lindsay Cooper mit dem Fagott gemacht hat. Pacalet zeigt, was in diesem Instrument, dieser ollen Quetschkommode alles steckt, und wie beweglich und vielseitig es ist. Er spielt harmonische Melodien und produziert ge-

räuschhafte Klänge, er wagt langangehaltene Einzeltöne filigraner Zerbrechlichkeit neben exzessiven Clustern. Er hat sein Spiel auf Tonband aufgenommen und vermischt dies unentwerrbar mit live improvisierten Klängen. Oder handelt es sich bei seinen Reaktionen auf die Tonband-Klänge um auskomponiertes Material? Im Anschluß an seinen Solo-Auftritt wurden seine Kompositionen für Saxophonquartett, für Akkordeon und Streichquartett, sowie für Akkordeon und Schlagzeug aufgeführt, in denen er eine tonale Schreibweise mit dem Zwölftonsystem teils konfrontiert teils verbindet. Weil die Musik so gelungen ist, hoffe ich auf eine Aufführung seiner Vertonung von Brechts „Aturo Ui“ bald in Deutschland.



Zwiespältiges Verhältnis zur improvisierten Musik: Michel Portal

Foto: P. G. Deker

Höchst spektakulär machten die zahlreichen Mitglieder von Bakanal von sich aufhebend. Sie präsentierten eine „Creation“, für die Benoît Thiebergien die Musik schrieb. Ihre postmoderne Multi-Medien-Show bot all dies: mehrere riesengroße Bilder im Stil verkitschter Neowildheit wurden vollendet (von Jacques Quoex), während Musiker mitten durch die Leinwand hindurch auf die Bühne schritten. Auf einer anderen Leinwand wurde der Schatten einer hinter der Leinwand tänzelnden, lebenden An- und Ausziehpuppe fließend fixiert. In einem Film (Quoex hat ihn Fellini nachempfunden) wurde eine opernhafte Messe zelebriert. Einige der Requisiten des Films befanden sich nochmals auf der Bühne und verlängerten dadurch den Film optisch in die Bühne. Als bewegliche Dekorationen wurden Menschen in Clown- und Zirkuskostümen zwischen die neoexpressionistischen Gemälde gestellt. Mit Feuerwerk und Schießereien entzündeten sie Bühnenzauber. Als Untermauerung Jahrmarktsmusik verbunden mit Saxophon- und Klarinetten-Gefirre oder Klavieretüden zu vier Händen. Dieses Ausstattungsstück fand statt in einem mobilen Theater, in dem sich nicht die Bühne, sondern der Zuschauerraum dreht, so daß das kostbare Dekor am Publikum vorbeidefilte. Die Idee ist bedenkenswert: ein Gesamtkunstwerk ohne Zentrum, eine Vielfalt von sinnlichen Anmachern, deren Zusammenhang der Zuschauer selbst montieren muß, eine Vermischung der Grenzen von Film- und Bühnenrealität. Da das Spektakel jedoch inhaltsleer, substanzlos war, verkam alles zum verspielten Effekt ohne Ursache und mit oberflächlicher Wirkung. Auge und Ohr wurden unterhalten, der Kopf blieb ohne Unterhalt.

Das Jacques Panisset Quartet mit dem Gasttrompeter Enrico Rava machte einen schlaffen Eindruck. Der lyrische Gestus hob ab ins Sphärische. Die Rock-Reminiszenzen zündeten nicht. François Mechali trieb mit seinem Baß kräftig voran, aber wohin sollte es gehen? Die Musik fand nicht zu sich selbst und nicht zum Publikum. Musikalisches Kunsthandwerk. Joachim Kühn solo am Flügel. Das Konzert begann mit ruhiger Musik im Stile Keith Jarretts. Aber im Unterschied zu diesem läßt Kühn seine Hände nicht so ewig einfach gleiten. Er strukturierte deutlicher, setzte mehr Akzente, dynamisierte auch durch Lautstärkenvariation. Mit jedem Stück fand er hörbarer seinen eigenen Stil. Er rhythmisierte zunehmend jazzig, der Ausdruck wurde expressiver, dramatischer.

Das harte, laute Spiel mit den Handkanten band er genauso sinnvoll in den musikalischen Ablauf ein wie den auf den Saiten produzierten hämmernden Klang. Die extrovertierten Improvisationen zeigten mehr musikalischen Charakter als die Stücke

brütender Innerlichkeit. Als Zugabe wurde Beethovens kleine Nachtmusik zur kleinen kühnen Variation.

Zur weiteren Ausstattung des Festivals gehörten die obligatorischen Rock-Disco-Salsa-Gruppen; ferner eine algerische Gruppe, die sich bemüht, ihre kulturelle Identität im Rock aufzuheben, ohne sie aufzugeben. Außerdem Corky Siegel, ein Pianist, Mundharmoniker und Sänger, der Blues-Texte karikiert. Die Zeit mag reif sein dafür, nur: Siegels Texte provozieren selbst wieder Parodien. Nur Ironie reicht eben nicht.

Auf das Konzert von Kahondo Style am letzten Festivaltag mußte ich leider verzichten.

Ellen Brandt

New Jazz Reihe in Düsseldorf

Mangelsdorff-Surman, Phalanx

Die Düsseldorfer New Jazz-Reihe, die seit mehr als sieben Jahren in der Mensa der Universität veranstaltet wird, konnte am 19. Februar einmal mehr mit einem Doppelkonzert ganz besonderer Art aufwarten. Zum einen war das Duo Mangelsdorff/Surman eingeladen, den zweiten Teil des Abends sollte das Quartett Phalanx um James „Blood“ Ulmer und George Adams bestreiten, die ihrem Namen alle Ehre machten und wirklich als geschlossene, gut eingespielte Front auftraten. Im Vorfeld der übermächtigen amerikanischen Konkurrenz hatte das sehr verhalten und lyrisch spielende Duo des frischgebackenen Frankfurter Musikpreisträgers Albert Mangelsdorff mit dem englischen Bariton- und Sopransaxophonisten John Surman naturgemäß einen schweren Stand. Oer sonst stets präsent spritzige Humor der beiden europäischen Jazzexponenten wollte nicht so recht aufkommen. Ihre stärksten Momente hatten die zwei in den mehr rhythmisch angelegten Teilen des Konzerts. Aber in Erwartung des hereinbrechenden Klangorgans der Ulmer/Adams-Formation ging solch filigranes Spiel natürlich unter.

Im Handumdrehen eroberte „Phalanx“ das Düsseldorfer Publikum mit ihrer vitalen Melange aus Free Jazz, Funk, Rock und Blues. Diese Musik zu etikettieren, hieße ihr nicht gerecht zu werden, da die Vielfalt der Einflüsse zu weitgestreut ist. Mit Amin Ali und Calvin Weston an Baßgitarre und Schlagzeug besitzt das Quartett ein hervorragend aufeinander abgestimmtes und eingespieltes rhythmisches Rückgrat. Bereits seit sechs Jahren harmonie-

ren diese beiden jungen Musiker in den verschiedensten James Blood Ulmer-Gruppen.

Über ihren hart pulsierenden Funk-Rhythmen kann sich natürlich vor allem der ehemalige Mingus-Tenorsaxophonist George Adams solistisch in Szene setzen, während Ulmer sich überwiegend auf kurze spröde Gitarreneinsätze beschränkt. Ohnehin scheint Ulmer in Adams einen kongenialen Partner gefunden zu haben. Beide haben in ihrem Spiel starke Bezüge zum Blues, die sie in diesem Konzept voll ausleben können. Dies wird bei James „Blood“ Ulmer in erster Linie in den Gesangspassagen deutlich, die einen Vergleich zu dem weißen Rockstar Roger Chapman nahe legen. Mit rauher Bluesphrasierung und Chapman-typischem Vibrato weiß Ulmer das Publikum in seinen Vokalparts, wie bei „Funky lover“, mitzureißen. Sein Gitarrensound klingt wie seit jeher sehr metallenen und verzerrt. Solistisch kann er freilich auf seiner Gibson nicht brillieren, weshalb er seinen instrumentalen Einsatz auch fast ausschließlich auf eine eigenwillige rhythmische Begleitfunktion reduziert.

Über jeden Zweifel erhaben, was sein Können betrifft, ist allerdings George Adams, der ohne Übertreibung zu den Giganten am Tenorsaxophon gezählt werden darf. In sein Spiel fließen sämtliche Erfahrungen seiner jahrzehntelangen Musikertätigkeit ein. Er drückt der Musik von Phalanx, was David Murray trotz all seines unbestrittenen Könnens vor sechs Jahren nicht gelang, seinen ganz persönlichen Stempel auf und das ist gut so. Durch geschickte Phrasierungswechsel versteht er es stets neue Stimmungen zu erzeugen. Lyrisch-ruhige Passagen meistert er ebenso souverän wie bis zum Bersten kraftvolle Stücke. Nicht zuletzt kann er sich in seiner witzigen Solo-Vorstellung „A night out“ ausgezeichnet profilieren. Wechselweise spricht und singt Adams, sich selbst auf dem Tenorsax kommentierend und begleitend, von einem Sommer-nachts-Rendezvous, das durch das Erscheinen fliegender Untertassen in seiner geplanten Harmonie und Schönheit gestört wird. Bis letztendlich der ganze Spuk vorbei und die Ruhe des Anfangs wieder eingekehrt ist.

Eine phantastische Vorstellung des Quartetts Phalanx, das die gestellten Erwartungen noch weit übertraf und im Kompositionsmaterial an alte Ulmer-Hits wie „Jazz is the teacher“ und „Are you glad to be in America?“ anknüpfte, die Musik jedoch mit mehr Energie und Drive verkaufte. Bleibt nur, dem Veranstalter Helmuth Jachmann weiterhin so eine glückliche Hand bei der Auswahl der Gruppen, sowie ein entsprechend dankbares Publikum zu wünschen.

Jörg Eipasch

Jazz aktuell

Amerikaner zahlreich vertreten

17. Jazzwoche Burghausen

Bayerns Kultusminister Maier hat die Schirmherrschaft. Besser kann der Jazz gar nicht aufgehoben sein! Das funktioniert nun schon zum 17ten Mal. Burghausen, die kleine Grenzstadt an der Salzach, hat sich zur „Jazzwoche '86“ herausgeputzt. Die Veranstalter sprechen inzwischen vom „größten deutschen Jazzfestival neben den Berliner Jazztagen“. Dieser Superlativ dürfte wahrscheinlich übertrieben sein für ein Programm, das sich zwar über fünf Tage erstreckt, zur Hälfte aber mit Blues-Unterhaltung über die Runden kommen möchte. Acht Konzerte in verschiedenen Räumen der Burghauser Altstadt, dazu die obligaten Jazznächte im Keller des Mautnerschlusses, das kann sich schon sehen und hören lassen. Doch quantitativ wird man solch ein Unternehmen nicht messen können.

„Wer Jazzfestivals organisiert, darf das Risiko nicht scheuen.“ Mit diesen Worten hatte sich der künstlerische Leiter der Jazzwoche, Prof. Joe Viera, beim letzten Mal verabschiedet. Zum Schwur auf dieses feierliche Gelöbnis kam es am Freitagabend. Irene Schweizer aus Zürich gab sich die Ehre. Beim Free Jazz war sie eine der ersten, zumindest unter den Frauen. Mit Peter Kowald und Pierre Favre war sie Ende der 60er Jahre zum letzten Mal zusammen im Trio auf der Bühne gestanden. Sie haben sich gleich wieder verstanden. Ein starker Einstieg. Irene Schweizer eminent percussives Pianospiele schafft eine stabile Basis. Thelonious Monk, Dollar Brand und Cecil Taylor haben sie beeinflusst. Sie spielt mit Hingabe, nicht mit Ekstase. Es gelingt ihr, das freie Spielen so zu emotionalisieren, daß sich das Publikum gerne auf dieses Abenteuer einläßt. Das war einfallsreich, dynamisch und originell, vor allem aber kommunikativ. So holten die drei mit aller Schärfe das heraus, was ein Trio an Spielfreude und Spielwitz zu bieten vermag. Kowalds Kontrabaß war von ungestümer, urwüchsiger Kraft. Pierre Favre versagte sich jegliche Aufdringlichkeit und wurde gerade so zum Motor des Interaktionsspiels. Er gefiel mir gut. Irene Schweizer agierte sowohl auf den Tasten als auch im Klavierkorpus überaus vielschichtig und umsichtig. So ergaben sich immer neue rhythmische Muster und Klangschattierungen, die sich organisch entwickeln durften. Die Zuhörer im Stadtsaal hatten viel Verständnis dafür. Als Zugpferd und Star rangierte schon im Vorfeld der schwarze Saxophonist Pharoah Sanders. Er zählt offensichtlich zu jenen Musikern, die die Phase der Anarchie

im Jazz inzwischen weit hinter sich gelassen haben. Der Hymniker auf dem Tenor blies unverbindliche Balladen oder künstlich aufgeheizte Urschreilitaneien. So ist es schon manchem Nachlaßverwalter ergangen. Man kopiert sich selbst. Vor breitem, statischem Gruppensound treibt er sein röhrendes, voluminöses Tenor auf die Spitze, um es dann kreischend überschwappen zu lassen. Ein paar Schreie ins Mikrophon („Hey everybody“), ansonsten viel Leerlauf an der langen Leine. Auffallend, daß die Namen der Begleitmusiker im Programmheft gar nicht auftauchten. Pianist Charles Eubanks steckte noch der Reisepaß in der Hosentasche. Und Schlagzeuger Sangoma Everett war soeben aus New York angekommen. Er spielte zum ersten Mal mit der Band. Mr. Sanders mit weißer Mütze, grauem Rauschbart und goldbesticktem, schwarzen Samtjäckchen ließ sie denn auch ganz schön hängen und sah sich erst mal auf der Bühne um. Nun gut, einer der ganz Großen war er nie gewesen. Er hatte eher durch geniale Vereinfachung zu überzeugen versucht. Und wenn der Geist müde wird, gibt er sich gerne „spirituell“ und beschwört mit hoherpriesterlicher Gebärde die Roots und alles Unsagbare. Wohlklingende Namen bürgen nicht immer für große Ereignisse. Pharoah Sanders verabschiedete sich - von langem, begeistertem Beifall angefeuert - mit einer Rock 'n' Roll-Phrase.

Die Amerikaner waren diesmal recht zahlreich vertreten. Die Tourneepäne waren wohl günstig und der Dollarkurs auch. Vibraphonist Gary Burton gab sich mit junger Mannschaft sehr kontrolliert und unterkühlt. Paul Bley hätte beinahe seinen Zielbahnhof verpaßt. Er präludierte auf schwerem Steinway. Vieles geriet ihm zu schwülstig und pathetisch. Zu viel Pedal, zu wenig Stil. Es fehlte die große Linie.

Beim Solospiel entdecken die Pianisten gerne ihre romantische Ader, doch die Leidenschaft reicht dann doch nicht hin. Ein bißchen zu schwerfällig, würde ich meinen.

Auf den Stimmungsbrecher Wacker-Mehrzweckhalle hatte man diesmal verzichtet. Das war auch richtig so. Allerdings konnten deshalb viele keine Karten mehr bekommen. Lauter ausverkaufte Konzerte. Auf den Zuschuß der Stadt und der Mäzene wird man trotzdem nicht verzichten können. Bürgermeister Harrer: „Das ist ein kultureller Servicedienst der Kommune.“

Jazzhausen gab sich wie immer sehr publikumsfreundlich. So gehörte nach alter Tradition der Samstagnachmittag dem Blues. Pianist Little Willie Littlefield zieht sich gleich selber die Schuhe aus. Er behauptet von sich, der schnellste Boogie Woogie Pianist von allen zu sein. Mit sonoror Stimme, Pomade im grauen Haar und flotten Sprüchen legte er los, daß ihm der Schweiß nur so von Stirn und Kinn tropfte. Gitarrist und Sänger Eddie C. Campbell nennt sich schlicht „King of the Jungle“. Sein Ehrgeiz geht in die Richtung, einmal Millionär zu werden. Mit Boxen hat er es auch schon versucht. Seine Schrumm-Schrumm-„Tip on in“-Blues Band aus Holland unterstützt ihn mannhaft, wenn er verkündet: „I give you my best!“

Von bundesrepublikanischer Seite präsentierte sich der Saxophonist Günther Klatt mit seinem „Trio Immense“. Pianist Axel Zwingenberger begleitete die 87jährige Bluessängerin Sippie Wallace. Die Peinlichkeit des Jahres! Makaber! Auf die Kraft der Saiteninstrumente setzte der Münchner Geiger Jörg Widmoser mit seinem „Modern String Quartet“ in der buntbarocken Aula des Kurfürst-Max-Gymnasiums.



Mehr Komiker als Musiker: Slim Gaillard

Foto: Paul Gerhard Deker

Am Sonntag waren dann alle auf den Beinen. Aus Regensburg und Passau, aus Österreich, aus dem näheren Umland und aus München strömten sie zu Slim Gailard, der mehr Komiker als Musiker ist. Erstmals in Burghausen zu hören waren Jon Hendricks & Company. Ihr virtuoser, vierstimmiger Gesang war von Bigband-Jazz-Arrangements für Count Basie und Duke Ellington sowie anderen Jazzklassikern geprägt. Ein bißchen müde ist sie geworden, die Stimme des einst erfolgreichen Seat-Sängers („Lambert-Hendricks & Ross“), doch Ausstrahlung hat sie noch immer.

Zum Schlußkonzert wurde nochmals Gediegenheit manifestiert. James Moody spielte mit Joe Haider Nostalgisches aus den 40er und 50er Jahren. Die „Paris Reunion Band“ sorgte für einen kraftvollen Festivalsound. Fazit: Sternstunden bot die 17. Burghauser Jazzwoche nicht gerade. Doch was an Burghausen immer wieder reizen kann, das ist die knusprige Ente beim Pachler-Wirt auf österreichischer Seite. Vor allem gibt es hier garantiert keinen Jazz zu hören.

Bernd Ogan

Play, Maestro, Blues und Boogie

Sippie Wallace und Axel Zwingenberger

Sie wechselt jährlich die Farbe, doch dem Stil bleibt sie treu: 1982 trat die damals 83jährige Sippie Wallace in leuchtendem Rot auf die Bühne, vor zwei Jahren sahen ihre Freunde sie in schwarzer Seide, und dieses Jahr trägt die inzwischen im 88. Lebensjahr stehende Blues-Sängerin tiefes Blau. Ein keckes Hütchen mit Federbusch und eine lange doppelreihige Perlenkette vervollständigen das Kostüm der Vaudeville-Zeit, die unsere Ahnen als Charleston-Ära erlebten. Axel Zwingenberger, ihr Begleiter am Piano und drei Generationen jünger (Jahrgang 1955), nannte sie beim Konzert im „Unterhaus“ in Mainz ein „Urgestein des Boogie und Blues“.

Ein Hauch Tragik ist nicht zu leugnen, wenn die „große, alte Dame“ auf der Bühne steht. Seit eine Krankheit sie 1971 an den Rollstuhl fesselte, sie den Krückstock ans Piano hängt und sich an Instrument und Stuhl aufrecht hält, wird jede Wiederbegegnung mit Sippie Wallace zu einem zwiespältigen Erlebnis. Doch weil sie nach eigenen Worten ohne Musik nicht leben kann, darf wohl angenommen werden, daß ihre Lebenskraft erlischt, wenn sie nicht mehr aus der Vitalität des Blues schöpfen könnte. So wird verständlich,

daß da jemand, der gebrechlich, zierlich und klein auf der Bühne steht, plötzlich zu wachsen und sich aufzurichten scheint. Die Stimme, anfangs ein bißchen zitterig, gewinnt Kraft und Dynamik. Mit deutlich mehr Volumen formt Sippie Wallace die typischen Schleiftöne sowie die Vibrati, artikuliert klar und phrasiert bluestypisch. Es ist der alte Vaudeville-Blues, nicht die klassische Kunstform. Die Einfachheit fordert Akzentuierung und Ausdruck. Beides hat die Sängerin selbst über die vielen Jahrzehnte, in denen sie sich völlig aus der Musik zurückgezogen hatte, nicht verlernt. Und auch das Alter konnte ihrem künstlerischen Vermögen keinen Abbruch tun. Als sie das Morton gewidmete „Shake it to a jelly“ anstimmte, geriet der gebrechliche Körper mit zierlichen Trippelschrittchen in Bewegung.

Jung an Jahren hat sich ihr einfühlsamer Begleiter Axel Zwingenberger ebenfalls der betagten Stilform des Jazz, dem Blues und dem Boogie verschrieben. Seine Fingerfertigkeit und sein Timing sind bewundernswert. Seine Bearbeitung des „Swanee river“ mit dem sauberen Double-Time-Übergang belegte die souveräne Technik des Pianisten. Er hat seine Vorbilder durch und durch studiert und vermag die beschränkte Kunstform des Boogie mit dem zwölftaktigen Harmonieschema und den stets ähnlichen rollenden Ostinatofiguren des Baß auf reizvolle und kurzweilige Weise mit perlenden Läufen, Tremoli, clusterartigen Blockakkorden, Diskantttönen und Sprungfiguren aufzulockern. Das hält die alte Musik jung.

Klaus Mämpfer



Jede Wiederbegegnung wird zu einem zwiespältigen Erlebnis: Sippie Wallace

Foto: Klaus Mämpfer

Jazz aktuell

Abwechslungsreich durchdachter Einsatz

Tim Berne - Bill Frisell

Bill Frisell, der eine Woche zuvor noch (als einzig wirklich Bemühter, m. E.) bei Marc Johnsons „Bass Desires“ am Frankfurter Festival zu Gast war, um als zweiter Gitarrist neben John Scofield vor großem, zahlreich erschienenen Publikum zu spielen, suchte diesmal die ganz andere Begegnung: Im südlich von Wien gelegenen Mödlinger Jazz-Forum, dessen Reihen nicht einmal 150 Leuten Platz zu bieten haben, dafür aber - im Vergleich zu manchem Festival - einiges mehr an Atmosphäre zulassen, traf sich Frisell mit seinem langjährigen Duo-Partner, dem Saxophonisten Tim Berne. Die Vorzeichen waren günstig, stand doch die Frisell-Berne-Einspielung. theoretically“ (EPC 72 K) nach dem letztjährigen, wie berichtet fulminanten Dialog der beiden bei den Nickelsdorfer Konfrontationen (vergl. JP 8/85) gut im Kurs. Nicht grundlos, unterscheidet sich die musikalische Konzeption des Duos doch wesentlich von ähnlichen Projekten des Jazz-Today. Bernes ungewöhnlich rissige, oft nervös-gespaltenen Einfälle sind mit unorthodoxer, aber notwendiger Genauigkeit notiert. Bereits im Ansatz aller klärenden Einfachheit enthoben, spiegeln sie in ihrer Ausarbeitung Bernes breit angelegtes Interesse an mehr als nur einem Ansatz gegenwärtigen Musizierens wieder: Im rhythmischen Bereich etwa verflochten der Saxophonist ohne weiteres freie Partien mit jazz-bekanntem Beat, um zwischendurch auch einmal Walzerlegenden zu streifen - in individueller Abstraktion, versteht sich. Daß Bill Frisell für die Umsetzung dieses entfernt an Anthony Braxton erinnernden ästhetischen Grundrisses einen klanglich idealen Partner für Berne darstellt, sieht man unvermutet rasch ein. Frisells oft bewiesenes (blindes) Einfühlungsvermögen in die Ideen seiner ebenso zahlreichen, wie unterschiedlichen Gegenüber erweckt hier den Eindruck völliger Identifikation mit den gedanklich reichen, aber wie gesagt alles andere als nebenbei zu konsumierenden Vorlagen Bernes. Der Verdacht, Frisell werde in diesem Duo vor allem seinen sicher nicht arm ausgestatteten technischen Apparat (Verfremder ect.) vorführen, bestätigte sich nicht. Sensibel auf kleinste Details im Spiel Bernes reflektierend, zieht der Viel-Saitige durchaus ökonomisch beherrscht seine Register. Da meint der verblüffte Zuhörer zwar mit-tendurch auch einmal drei, vier Gitarren zu vernehmen, um aber Momente später, den Erfordernissen entsprechend, einem sparsam-klingenden Saxophon-Gitarre-Unisono bei seinen meist zackig-eilenden Läufen zu folgen.

In diesem klug, weil abwechslungsreich durchdachten Einsatz der Mittel findet man auch eine Erklärung für die allseits gefühlte Ausstrahlung des Abends, den Berne und Frisell, gebunden an die teilweise notierten Stücke, gelöst aber von jeder Verkrampfung, letzten Endes also überzeugend, zu gestalten wußten.

Wolfgang Gratzner

Marty Cook's New Jazz + Jim Pepper

Rhythm 'n' Melody & Sweet Harmony

Mit diesen poetisch klingenden Worten beschreibt der KawVCreek-Indianer Jim Pepper, Saxophonist bei Marty Cook's New Jazz, die Musik der Gruppe. Ergänzend dazu könnte man noch nennen: eindringliche Thematik in ausgewogenen Arrangements, prächtige Soli, Lebensfreude und wirkungsvolle Rhythmik. Beginnend Anfang März, war die Europa-Tournee dieser Combo des in München lebenden amerikanischen Posaunisten nach der ersten Aprilwoche 1986 in Italien leider schon wieder zu Ende. Jim Pepper mußte zu besagtem Zeitpunkt wieder dringend in die USA zurück. Und wann er wieder zur Gruppe stoßen kann, ist fraglich - aber darauf hoffen darf man wenigstens. Das Quartett, bestehend aus Marty Cook, Posaune, Jim Pepper, Tenorsaxophon, Marc Abrams, Baß, und John Betsch, Schlagzeug, war in Süddeutschland u. a. am 19. März in München zu sehen und zu hören: im leider nur dreiviertel vollen Saal der Brauerei „Max Emanuel“. Alle, die den Abend dort erlebten, werden von der Gruppe einen großartigen und bleibenden Eindruck mit nach Hause genommen haben. Hoffentlich auch der anwesende Horst Weber von ENJA, dem man eine Plattenproduktion mit Marty Cook's New Jazz nur wärmstens ans Herz legen kann. Die Musik dieses Marty Cook Quartet repräsentiert alles, was für zeitgenössischen Jazz dieser Prägung „üblich“ ist, und außer der blendenden Solistik der einzelnen Ensemble-Mitglieder sind es vor allem die Themen und Arrangements, die im Gedächtnis haften bleiben: Vor allem „3/4 Gemini“ von Pepper, „Sweet cheeks“ und „Reflections“ von Cook oder der Ohrwurm „Walking the way“ alias „Marchant'le chemin“ von Drummer John Betsch. Wunderschön auch ein „untitled original“ von Ornette Coleman, das sie eindrucksvoll gestalten und bei jedem ihrer Auftritte mit Begeisterung spielen. Aus dem homogenen Quartett irgendeinen der Akteure gesondert hervorzuheben wäre ungerecht, sie sind allesamt großartig, und sie verschmolzen in der relativ kurzen Zeit des Zusammenseins zu beeindruck-

kender musikalischer Einheit. Marty Cook ist als Posaunist sofort zu erkennen, da er sehr eigenständig und auch eigenwillig-fortschrittlich improvisiert, tolle Ideen hat und seine Töne aus fließenden Körperbewegungen heraus formt, was einen ZUT sätzlichen visuellen Reiz darstellt. Jim Pepper hat in diesem Quartett als Tenorsaxophonist den ihm zustehenden gebührenden Platz, hier kann er sich voll aus-spielen und ausgeben, man hat trotz Martys „leadership“ ein wenig den Eindruck, Pepper wäre der Chef. Stilistisch gesehen ist er ein post-coltranesker Bebopper mit vielen Einflüssen anderer, bedeutender Saxophonisten, aber er wirkt auf seine Art genau so eigen wie Marty - ich selbst würde ihn aus einem Dutzend Bläser heraus erkennen.

Peppers Spiel ist von packender Eindringlichkeit, Kraft und großem Einfallsreichtum. Mit Betsch, den er schon lange kennt, versteht er sich besonders gut; beide musizieren oft und gerne miteinander. Laut John Betsch ist Pepper bereits im „zarten Alter“ von 19 Jahren ein „complete musician“ gewesen, der bis heute genau weiß, was er will und was er tut. Marc Abrams mit wertvollem Holzinstrument und seinem großen Talent für „sound“ und „swing“ stellt zusammen mit Betsch einen rhythmischen Idealfall dar, auch wenn man daran denkt, daß der Ex-Shepp- und Ex-Threadgill-Schlagzeuger bereits mit Bassisten wie Wilbur Little, Fred Hopkins, Greg Brown oder Santi Debriano zusammen spielte. Beide hören exzellent aufeinander, gehen hundertprozent aufeinander ein und bilden sicher eines der besten Rhythmus-Teams, die man in letzter Zeit hier hören konnte. Hoffentlich schafft John Betsch sein Handikap alter gerissener Becken baldigst aus der Welt - „erstklassige türkische“ sollen für ihn bereits unterwegs sein.

Im „Max Emanuel“ begannen sie mit der bereits erwähnten Coleman-Nummer, die in rasendem Tempo vorgetragen wurde. Obwohl stark erkältet, fand Jim Pepper fast auf Anhieb zu guter Form - ihm oblag der erste Solo-Beitrag, und er blies mit machtvollem Ton, Melodik und flocht auch einige wilde Flageoletts ein. Marty hatte das zweite Solo, bei ihm fielen Stakkato-Phrasierung und ein Hang zu freebop-artigem Spiel auf. Marc produzierte volltönenden Klang „à la Haden“, Betsch legte einen dichten, rhythmischen Teppich und füllte die Räume. Bei Cooks „Sweet cheeks“ war abermals Pepper der erste Solist (diesmal mehr „straight“ und mit tonlichen Anklängen an Sanders & Ayler), Marty flocht ein kompliziertes Liniengebinde, Marc schaffte einen wahrhaft im Raum stehenden Beat (wenn er erregt ist, beginnt er aus dem Stand zu „wandern“), John Betsch wirbelte die Rhythmen durcheinander, fügte sie zusammen und

Rauschendes Ball-Amüsement

Swingtime in Hamburg

Nicht einmal eine Stecknadel hätte an der Bar noch Unterschlupf gefunden - so dicht war das Gedränge und Gemenge bei den hier original gemixten Manhattan- und Blue Grass-Cocktails: Im Tanzpalast „Fürstenhof“ in der Hamburger City herrschte für eine lange Nacht „Swing-Time“-Atmosphäre der dreißiger und vierziger Jahre, Harlem- und Cotton-Club-Seligkeit, musikalisches Broadway-Brodeln und ein Tanzbein-Gewoge wie zu den besten Glenn Miller- und Benny Goodman-Zeiten. „Swing-Time“, die vom NDR-Hörfunk und -Fernsehen gleichzeitig live ausgestrahlte Jazzgala, vereinte Starmusikanten, viel Prominenz sowie alte und junge Swingfans zu einem rauschenden Ball-Amüsement.

Auf dem Parkett, in den Bar-Nischen und am Büffet bewegte sich ein buntes Völkchen im vorletzten und allerletzten Modeschrei: Zigarettengirls im Look der Roaring Twenties huschten umher, es tanzten ein Jungfau (im weißen Schlafanzug, mit Reit-Käppi) und eine gänzlich rückenfreie Dame miteinander, lila Schloßkostüme bewegten sich ebenso schwungvoll durch die Gänge wie Korsetttragen aus der Frühzeit der Mieder-Industrie, zwei unglaublich echte Mafiosi zwängten sich durch die Gästeflut, und am schönsten war das Gewand eines jungen Mädchens - oben Hochzeitskleid, unten Silberhochzeitskleid.

An den verschiedensten Ecken des Saals versammelten sich Topsolisten und Bands der Swingszene: Die NDR-Bigband unter der Leitung von Dieter Glawischign heizte die Ballmusik an, Wolfgang Schlüters Swing Revival Band überzeugte einmal mehr durch Spielwitz und Ideenreichtum, Vince Weber perlte Boogie-Woogies über die Tasten, Etta Cameron sang mit viel Soulgefühl, und Kollege Knut Kieseewetter kam spätestens beim Song „I can't get started“ ganz schön in Schwung.

Zwei Vocalgruppen in gleicher Besetzung und mit gleichem Programm traten hier vor laufenden TV-Kameras in eine Art Wettbewerb: Die holländischen Sangeskünstler von Misty Four punkteten dabei das hanseatische Gesangsensemble Ten Cents A Dance glatt aus.

Schließlich betrat, von den Moderatoren Günther Fink und Ron Williams mit Bravour angekündigt, der Londoner Pop- und Jazz-Star Georgie Farné das Podium. „Little darlin“ sang er da, das alte Count Basie Stück. Und in diesem Augenblick herrschte echte Swing-Time-Atmosphäre: Prickelnder Rhythmus, seelenvolles Blues-Gefühl, eine Prise Wehmut, ein Tupper Humor: All that Jazz! Klaus Berger



Spielt mit packender Eindringlichkeit, Kraft und großem Einfallsreichtum: Jim Pepper
Foto: Manfred Rinderspacher

löste sie wieder auf. Nach einer ans Herz gehenden Ballade von Pepper, die er selbstbewußt und im wahrsten Sinne des Wortes „hallenfüllend“ zu Gehör brachte (seine Ausdrucksskalen reichten von feingesponnenen Zärtlichkeiten, stark ins Melodische gehenden Verästelungen bis zu harsch überblasenen Phrasen) legte wieder das Quartett voll los mit einem äußerst schnellen Stück (jedoch mit getragenem Mittelteil): diesmal setzte sich Marty selbst auf den Platz des ersten Solisten, und er ließ seine gesamten, während Peppers Ballade aufgestauten Energien durch das Instrument fließen. Am Schluß riffartige Figuren beider Bläser mit Verzierungen von Betsch. Das Ende des ersten Konzerteils bildete ein rascher Stakkato-Blues mit „Marty at his best“, Jims hingebungsvollem Aufgehen in der (Blues-)Materie, dem höllischen Swing der Gruppe (bei dem kein Auge trocken blieb) und einem wie gestochen wirkenden Drum-Solo von Betsch, wobei man immer wieder seine exzellente Linke bewunderte.

Nach der Pause erfolgte eine nach den famosen Leistungen im ersten Teil nicht mehr für möglich gehaltene Steigerung: Die Atmosphäre wurde immer dichter, beide Bläser verstiegen sich in eine solistische Leidenschaft ohnegleichen, rhythmische Ungewitter und Urgewalten wechselten ab mit subtilen, gradlinig swingenden Stellen (wie die vier manchmal „in the groove“ spielten, das ging durch Mark und Bein!), Melodisches wechselte mit Freiem. Speziell Jim Pepper wurde immer besser. Er versteht es, in höchster Erregung urplötzlich herabzuschalten, zu unterspielen, um dann sofort wieder loszupreschen wie ein hochgezüchtetes Rennpferd. Besonders er war es, der sich von den rhythmischen Bewegungen von Baß und

Schlagzeug immer wieder forttragen ließ, durch seine eigene Aufgekratztheit die anderen aber ständig rück-inspirierte. Wenn er per Zungenschlag mitschnalzt, dann hat das einen ganz eigenen, rhythmischen Reiz innerhalb des ganzen: Pepper ist Rhythmus!

Eine Ballade von Marty Cook ließ wieder etwas Ruhe einkehren, doch ab Mitte des Stückes überkam auch ihn die Leidenschaft wieder, und er ließ alles, was er so draufhat, auf die Zuhörer los, die es ihm (und natürlich den anderen) lautstark dankten. Beim vorletzten Stück fegten Begeisterungstürme durch die Halle, die Musiker gingen voll drauf ein, legten zusätzlich nochmal ein paar „Zähne zu“. Und alles gipfelte am Schluß in der aufregenden Schönheit des Betsch-Ohrwurms „Marchant le chemin“ alias „Walking the way“, den auch das Auditorium mit allen darin vorkommenden rhythmischen Wendungen geistig selber mitvollziehen kann. Gerade diese Komposition wünscht man sich besonders dringend auf Platte, wobei man gleichzeitig daran denkt, wieviele Ohrwürmer dieser Art im Jazz in Vergessenheit geraten sind, nur weil zufällig (???) kein Produzent ein Ohr dafür gehabt hat. Nach diesem unvergeßlichen Abend verging die Nacht- (besser Früh-) Fahrt zurück nach Stuttgart wie im Fluge. Klang doch das eben Erlebte noch im eigenen Körper nach, und man fühlte fast spürbar die innere Verbundenheit mit den Musikern und ihrer Musik. Möge dieses Quartett Cook/Pepper/Abrams/Betsch keine Tournee-Eintagsfliege bleiben, möge bald eine Plattenkonserve von ihnen existieren... Und mögen das nicht nur die Wunschträume eines begeisterten Chronisten bleiben!

Willie Gschwendner

Jazz aktuell

Eine Jazz-Reise nach Indien zur

JazzYatra

Durch kein anderes Festival wird die Möglichkeit des Jazz, ethnische und kulturelle Grenzen zu überschreiten, deutlicher als beim erstaunlichen Jazz Yatra Festival, das vom 27. Februar bis 2. März in Bombay und Neu-Delhi bereits zum 5. Mal durchgeführt wurde.

Das alle zwei Jahre stattfindende Ereignis, Jazz Yatra - was in Hindu so viel wie Jazz-Pilgerfahrt bedeutet - wurde zum ersten Mal 1978 veranstaltet, und hat sich inzwischen, trotz horrender organisatorischer Probleme, die sich durch das Zusammenführen der Musiker aus allen Erdteilen ergaben, zu einem einmaligen Festival im internationalen Jazz-Kalender etabliert als eine farbige Kombination von Mystik und geheimnisvoller indischer Kultur und der spontanen Magie des amerikanischen Jazz.

Mit gleichzeitigen Konzerten in Bombay und Neu-Delhi und manchmal auch in Goa, wird dieses Festival zu einem großen Teil von der Fluggesellschaft Air India, den Vereinigten Staaten und den kulturellen Organisationen von verschiedenen, partizipierenden Ländern - also auch dem deutschen Goethe-Institut - subventioniert.

Ein im wahrsten Sinne des Wortes internationales Festival, dessen Programm in diesem Jahr aus USA, England, Deutschland, Indonesien, Indien, Bulgarien, der Sowjetunion, Australien, Frankreich, der Schweiz und Holland zusammengestellt wurde.

Die Tatsache, daß das Jazz Yatra zu einem festen Bestandteil im Jazz Festival Kalender geworden ist, ist hauptsächlich dem unternehmerischen und enthusiastischen indischen Generalsekretär, Niranjan Jahveri, zu verdanken, der es trotz vieler entmutigender Schwierigkeiten zu einem erfolgreichen Ereignis hat werden lassen.

Zur Eröffnung des Festivals war es wohl angemessen, daß eine Band des Gastlandes spielte, das Sextet India, eine Mainstream-/Dixieland-Gruppe, deren Aufgabe es war, der Yatra einen swingenden Start - so wie es Bob Wilber 1984 getan hatte - zu verleihen. Neben Annibal Castro, Indiens führendem Posaunisten, und dem Pianisten Tony Pinto gehörten noch der Altsaxophonist und Klarinetist Joe Pereira, der Flügelhornist und Trompeter George Fernandes, der Bassist Tony Vaz und der Pianist Franco Vaz zur Gruppe. Mable Castro trat als Vokalistin bei zwei Stücken des Programms der Band hervor, die mit viel Energie spielte, jedoch nicht ganz überzeugen konnte. Sie lieferte jedoch das angemessene Vorprogramm für die Hauptattraktion des Abends, das



Verursachte eine erregende Atmosphäre: Freddie Hubbard

Foto: Frank Knittermeier

Freddie Hubbard Quintett mit Billy Pierce, Saxophone, Donald Brown, Klavier, Michael Formanek, Baß, und Carl Allen, Schlagzeug.

Hubbard, ein geschäftiger, energiegeladener Musiker, war in Hochform. Er begann mit einem Tribut an Charlie Parker, „Birdlike“ und gab dann das Solo-Rampenlicht an Pierce ab, der eine wunderschöne lyrische Version von „Little Sunflower“ spielte. Trotz des Handicaps eines geliehenen Basses - er war leider zu klein für ihn - gab Mike Formanek dem Pierce-Solo eine gefühlvolle Unterstützung. Donald Browns Solo in dieser Nummer war wagemutig, obwohl auch er mit dem Handicap eines bei weitem nicht adäquaten Instruments zurechtkommen mußte. Es ist ziemlich traurig, daß die Firma Steinway in Bombay kein besseres Piano für ein so wichtiges und angesehenes Festival zur Verfügung stellen kann. Vielleicht gilt auch dort die alte Parole „für Jazz gerade gut genug“.

Die nächste Möglichkeit für Hubbards ausdrucks- und kraftvolle Trompete war Hoagy Carmichaels „Stardust“, das einen weichen Übergang in „Body And Soul“ fand und Hubbards Stärke und Vorliebe für Balladen zum Ausdruck brachte. Bei steigendem Tempo hörte man bei „First liked“ ein erstaunliches Flügelhorn-Solo von Hubbard und eine funky Baßbearbeitung von Formanek, der eine erstaunliche Ausdauer zeigte, obwohl er sein Instrument ständig neu stimmen mußte. Die Schlußnummer dann, Hubbards Komposition „The intrepid fox“, stellte Carl Allens Geschicklichkeit und Drive in den Vordergrund.

Die erregende Atmosphäre, verursacht durch das Freddie Hubbard Quintett, wurde durch die nächste Gruppe, Chorus, geleitet vom Bassisten Eberhard Weber und unter Mitwirkung von Jan Garbarek, Saxophone und Flöten, Hans Lüdermann, Keyboards, und Ralf Hübner, Schlagzeug, beibehalten. Die Gruppe war am Ende ihrer langen Asien-Tournee, gesponsert vom Goethe-Institut, angelangt, und präsentierte sich als eine sehr schön integrierte Einheit. Eberhard Weber, der einen speziell entwickelten Fünf-Saiten-E-Baß spielt, hat eine musikalische Ausdrucksweise erreicht, die die Elemente der europäischen klassischen Musik mit den Rhythmen und Harmonien des Jazz verbindet. Er und Garbarek arbeiten nun schon seit zehn Jahren zusammen und ihr beiderseitiges Einfühlungsvermögen kam bei Webers „Trio for sax and bass“, einem Stück, das den umfangreichen Gebrauch der Digital-Verzögerung als Drittstimme zeigte, voll zum Ausdruck.

Außerdem brachte Chorus die Stücke „Scenes of Crime“, eine Weber-Komposition, die für eine deutsche Fernsehserie geschrieben wurde, „The Colours of Chloe“ (ein bereits 13 Jahre altes Stück, das den Test der Zeit bestanden hat) und „Morocco“, bei welchem Garbarek auf einer norwegischen Selya-Flöte spielte, ein Instrument, das keine Grifflöcher hat. Die Tonhöhen werden durch Atemkontrolle erreicht.

Im nächsten Set, unter dem Motto „Ost trifft West“, spielte der indonesische Flötist Luluk Purwanto Melodien im Asien-Stil, die allerdings einen starken Jean-Luc-Ponty-Einfluß deutlich machten. Pur-

wato wurde begleitet vom Keyboarder Renee van Heisingen, ebenfalls aus Indonesien und den beiden Amerikanern Brian Betie, Baß, und Rodney Necks, Schlagzeug.

Der zweite Programmtag begann mit dem bulgarischen Duo Acoustic Version, mit Anthony Donchev, Piano, und Christo Jotzov, Perkussion. Die Musik dieses Duos hat eine stilistische Bandbreite, die vom Traditional Jazz bis hin zum Avantgarde-Experiment reicht. Jotzov, ein talentierter Vibraphonist und ein ausgezeichnete Schlagzeuger, wechselte sich mit einfallsreichen Soli in „Crystal steps“, „Free swinging“ und „Orange juice“ - alles Eigenkompositionen - mit Donchev ab.



Voller, kräftiger Sound, klare improvisatorische Ideen: Annie Whitehead
Foto: Hyou Viel

Oregon, die nun nachfolgende Gruppe, lieferte einen wirklichen Höhepunkt des ganzen Festivals. Die Band gibt es ja nun seit 15 Jahren, und sie hat insgesamt 14 LPs aufgenommen, neun davon auf dem selbstproduzierten Vanguard Label.

Die enge freundschaftliche Beziehung zwischen den Mitgliedern der Gruppe ist nicht nur sichtbar, sie ist auch hörbar. Trilok Gurtu, der in Hamburg lebende Perkussionist aus Bombay, der nach dem tragischen Tod von Colin Walcott in die Band kam, paßt so perfekt zu Ralph Towner, Glen Moore und Paul McCandless, daß man sich leicht vergebem kann, wenn man glaubt, er wäre schon 11 Jahre statt 11 Monate bei der Band. Es war sogar Walcott selbst, der schon vor langer Zeit gesagt hat, „nur Trilok könnte mich ersetzen“.

Die meisten Oregon-Beiträge stammen aus der flüssigen Feder von Ralph Towner, der es sich zur Gewohnheit gemacht hat, ein ausgedehntes Programm zu präsentieren, in dem verschiedene Ausdrucksformen und Tempi in mehreren Stücken nahtlos ineinander übergehen und somit ein geschlossenes musikalisches Panorama entsteht. Sämtliche Mitglieder der Gruppe sind außergewöhnlich hervorragende Musiker, jedoch macht sich ihre Virtuosität niemals zum Nachteil der Gesamtintegrität der Band bemerkbar. Besonders beeindruckend war auch die Annie Whitehead Band aus England mit der Vokalistin Sarah-Jane Morris, die über eine kräftige, robuste und ausdrucksstarke Stimme verfügt, dem Tenorsaxophonisten Mark Lockheart, dem Gitarristen John Parricelli, dem Perkussionisten Dawson Miller, dem Bassisten Dudley Philips, und dem Schlagzeuger Nie France. Annie Whitehead ist eine talentierte Posaunistin mit einem vollen, kräftigen Sound und klaren improvisatorischen Ideen. Die Band wurde für ihre farbenfrohe Mischung von zeitgenössischem Jazz, Reggae, Calypso, und lateinamerikanischer Musik sehr enthusiastisch aufgenommen.

Samstag war der Feiertag für die Strings, und eine der erfreulichsten Sessions war die mit dem betagten Violinvirtuosen Stephane Grappelli, und dem brillant agilen Gitarristen Martin Taylor. Sie spielten hauptsächlich lyrische Soli und Duos über einige Lieblingsstandards von Grappelli wie „Them there eyes“, „Fascinating rhythm“, „Willow weep for me“ und „Honeysuckle rose“.

Eine Steigerung dieses „String-Abends“ wurde durch den Gitarristen Larry Coryell und den außergewöhnlichen indischen Violinspieler L. Subramaniam erreicht, die als Leiter eines Ensembles fungierten, das mit Marc Massey, Keyboards, Jerry Watts, E-Baß, und Ron Wagner, Drums, besetzt war. Das Resultat war ausdrucks-

volle, elektrifizierende Jazz-Fusion, unter Verwendung einiger Stücke aus Subramaniams „Indian Express“ LP. Ich war besonders begeistert von „Fantasy“, denn es war eine gelungene Mischung aus westlicher und östlicher Musik.

Die Schlußnummer war „Flight of the bumble bee“, und hier lieferte Coryell auf der Gitarre eine unvergeßliche tour de force.

Die Hauptattraktion des letzten Abends, am Sonntag, war zweifellos das Max Roach Quartett mit Odean Pope, Sax, Cecil Bridgewater, Trompete, und Tyrone Brown, Baß.

Max begann mit einem meisterhaften Schlagzeugsolo, durch das sich ein rhythmisches Motiv mit dem provozierenden Titel „South Africa - Goddam“ zog. Cecil Bridgewater spielte besonders ausdrucksvoll Trompete im „Six bits Blues“ und Odean Pope lieferte eine scharfe Version von Benny Golsons „I remember Clifford“. Anschließend war Tyrone Brown am Zug, er spielte dann sehr wirkungsvoll mit Roach im Wechsel in dessen gefeierter, polyrhythmischen Komposition „It's time“. Das Roach Quartett mit seinem zeitgenössischen Sound hat seine Wurzeln jedoch im fruchtbaren Boden der Jazz-Tradition.

Außerdem waren im Festival-Programm das Judy Bailey Quartett aus Australien, das Jean-Luc Barbier Quartett aus der Schweiz (eine starke Mainstream-orientierte Band, bestehend aus guten, jungen Musikern), und der virtuose Solo-Pianist Leonid Chizhik aus der Sowjetunion sowie Stuart de Silva aus Sri Lanka.

Es gab lebendige Avantgarde-Musik von einer sowjetischen Gruppe, dem Ganelin Trio, Monk-Titel von einer holländischen Sängerin namens Soesja Citroen und indische Fusion von J. G. Laya, mit Subhas Chandra, der ungewöhnliche Töne mit seiner genannten „Vocal Perkussion“ hervorbrachte.

Jazz Yatra ist eines der wirklich internationalen Festivals und es hat mit Erfolg den Versuch unternommen, eine Vielfalt ethnischer Ausdrucksformen des Jazzhauptstroms ins Scheinwerferlicht zu rücken. Großartig war auch die Beschallung im Rang Bhavan Amphitheater, für die Piet Verbraeken und Kees Westendorp, die auch für das Sound-System des North Sea Festivals sorgen, sowie Roger Drego vom Bombay-Team verantwortlich waren.

Ina Dittke

Jazz aktuell

Jazzpreis Darmstadt

En Haufe Leit und Sound Set 75

Die Bemühungen, nach der Etablierung des Internationalen Jazz Zentrums weitere Akzente im Jazzleben Darmstadts zu setzen, haben eine erfolgreiche Fortsetzung erfahren. Eine Pfungstädter Brauerei hat einen mit DM 5000,- dotierten Jazzpreis gestiftet, der alljährlich durch den Darmstädter Oberbürgermeister als „Jazzpreis Darmstadt“ an Gruppen vergeben werden soll, die sich um den Jazz in Hessen verdient gemacht haben. In diesem Jahr wurde anlässlich des feierlichen Hubenbier-Anstiches der Brauerei vor geladenen Gästen der Preis an zwei Jazzbands vergeben, die sich in den vergangenen 10 Jahren beispielhaft für den Jazz in Darmstadt eingesetzt haben. Es sind dies zum einen „En Haufe Leit“ mit Gerhard Braese, Trompete, Hillrich Kloppenburg, Sopransaxophon, Norbert Hanf, Klarinette, Alfred Haupt, Posaune, Rolf Lang, Tenorsaxophon, Klaus Gottmann, Banjo, Willi Mohler, Baß, Gerhard Lorz, Schlagzeug und Helmut Stütz, Piano, die einen Dixieland-Jazz im Chicago-Stil in moderner gefälliger Form bevorzugen und besonders im südhessischen Raum sehr bekannt sind. Diese Band ist auch die Keimzelle des sehr rührigen Jazzclubs Darmstadt.

Zu den „Sound Set 75“, ebenfalls einer Amateurband, gehören Wilfried Wolf, Trompete, Frank Helleis, Altsaxophon, Hans Gantner, Tenorsaxophon, Christoph Wackerbarth, Posaune, Michael Seitz, Gitarre, Werner Sellmann, Baß, Klaus Bekker, Schlagzeug, und Dr. Harri Hadamik, Piano. Ihre Spielweise ist mehr in den 50er und 60er Jahren verankert, mit modernem Swing, Progressivem Jazz, Mainstream und Bebopklängen. Ihr Projekt „Lyrik und Jazz“ mit Schauspielern des Staatstheaters Darmstadt gewann dem Jazz viele neue Freunde.

Die Vergabe des „Jazzpreises Darmstadt“ regelt eine Jury, deren Besetzung eine sachgerechte und sachneutrale Auswahl garantiert. Vorschlagsberechtigt für die alljährlich ausgeschriebene Ehrung sind alle Jazzclubs bzw. Veranstalter von Jazzkonzerten in Hessen als profunde Kenner der Jazzszene. Sowohl aktive Musiker (Einzelpersonen wie Gruppen), Amateure wie Professionals aller Stilrichtungen des Jazz sind vorschlagbar. Ihr Wohnort bzw. Wirkungsschwerpunkt muß aber das Bundesland Hessen sein. Die organisatorische Durchführung der künftigen Jazzpreise (Stichtag für die Einsendung der Bewerbungsunterlagen 1987:



Teilen sich den Jazzpreis Darmstadt mit dem Sound Set '75: En Haufe Leit

30.9. 1986) obliegt dem Darmstädter Jazzclub e. V., Lauteschlägerstr. 44, 6100 Darmstadt. Dort können die vollständigen Ausschreibungsbedingungen angefordert werden.

Ulfert Goeman

Pianistische Kunstgriffe

Götz Tangerding

Pianoexkurse - ob im Alleingang oder rhythmisch begleitet mit Kontrabaß und Schlagzeug - laufen des öfteren Gefahr, über längere Distanz Interesse zu verspielen. Sogar Künstler erster Garnitur bleiben vor diesem Risiko nicht verschont. Keith Jarrett beispielsweise verliert bei seinen Soloauftritten mitunter das Gespür für interpretatorische Effizienz; Oscar Peterson gleitet allzugerne wieselflink in technische Feinheiten ab und neigt dazu, sich selbst zu zitieren. Beide drohen Opfer ihrer eigenen Spielauffassungen zu werden; stets in der Versuchung, sämtliche Register ziehen zu wollen.

Frei von solchen Belastungen kann Götz Tangerding operieren; falls notwendig die Entwicklungen berühmter Kollegen zu Rate ziehen. Er sagt über seine Lehrer: „Ich werde nicht vergessen, sie hoch zu schätzen. Jaki Byard, einer der größten - wenn nicht der größte lebende Jazzpianist - lehrte mich, alle die verschiedenen Richtungen und Spielarten zusammenfließen zu lassen und einzubringen in mein eigenes, persönliches Spiel. George Russell, von dem ich mit Stolz sagen darf, daß wir während meines Studiums gute Freunde wurden, gab mir entscheidende Anstöße in meiner Entwicklung - fast immer in den richtigen Augenblicken; durch die größte aller Musiktheorien, die ich kenne, seinem lydisch-chromatischen Konzept“.

Götz Tangerdings musikalische Ambitionen trägt ein Rhythmusgespann, das anpassungsfähig und souverän agiert: Kontrabassist Christian Stock und Schlagzeuger Rudi Roth. Es gelingt ihm mühelos, „die Zeit in den Griff zu bekommen“ (Buchtitel Rudi Roths) und begleitet seinen Chef durch ein Repertoire, das er etwa siebzig zu dreißig in Selbsterdacht und Standards teilt: z. B. sein „Mystic bridge“ (balladesk/zärtlich motiviert/gefühlvoll spannungsgeladen), „Insights and outlooks“ (Tour de France für alle drei Instrumente/permanentes Auf und Ab/explosives Gesamtkonzept), „Algarve Blues“ (aufreibendes Offensivthema mit raffiniert geführter Streichbaßwiederholung des Leitmotivs), „Urban pioneers“ (kompositorisch und gestalterisch flexibel/swingessentiell konsequent), George Russells „Ezz-thetic“ (halsbrecherisch rasant, als ob sämtliche Akteure versuchten, einander zu überholen), Dizzy Gillespies „Night in Tunesia“ und Charlie Parkers „Ornithology“ (Bebop-Klassiker, deren Neuinterpretationen mit vokaler Unterstützung Ala Heilers erfolgreich Schlaglichter auf Höhepunkte der Vergangenheit werfen), Charlie Mingus' „Duke Ellington's sound of love“ (ausdrucksvolle Wärme, die - wiederum mit Ala Heiler als Sänger - die intime Beziehung des großen Bassisten zur Romantikeinstellung Duke Ellingtons nachvollzieht).

Götz Tangerding musiziert nicht auf Scherben blindwütig zerstörter Traditionen. Er fühlt sich Bill Evans, Tete Montoliu, Tommy Flanagan u. a. ebenso verbunden wie Don Pullen, den er als Vorbild für das freie Spiel wählte. Trotz vieler Bezugsquellen besitzt seine Musik eigenen Stil und Charakter. Sie steht wettbewerbsfähig an vorderster Front.

Michael Wangler

Sogar der Bischof hörte zu

6. Jazz Festival in Iulurcia

Während „seines“ Festivals plagten ihn Magenkrämpfe, in einer Radiosendung kündigte er an, er wolle „Jazz en la Calle“ zukünftig nicht mehr organisieren - doch zu guter Letzt sammelte er Vorschläge für den nächsten Oster-Jazz im südspanischen Murcia: Uli Deininger, 36. Auch das VI. Festival Internacional de Jazz en la Calle Murcia war ein voller und sein persönlicher Erfolg. In seiner neuen Heimat leistet der aus Weinsberg stammende Deininger uneigennützig Kulturarbeit in Sachen „swing“, hauptberuflich ist der emsige Schwabe „Director Gerente“, also Chef, von mittlerweile drei Sprachschulen namens „Apple Idiomas“ in Murcia, Cartagena und Valencia.

Doch der Hobby-Klarinettist und -Saxophonist opferte seine Zeit (und Gesundheit), um die folkloristischen und religiösen Frühlingsfeste um Ostern mit Jazzkultur zu bereichern. Die aufgeschlossene Stadtverwaltung finanziert zwar die Musiker und örtlichen Unkosten, doch das Management des dreitägigen Festivals verlief bislang im Einpersonenbetrieb. Licht im Hotelzimmer brennt nicht, Koffer im Flughafen Barcelona verblieben, Musiker besoffen, Verstärkeranlage miserabel - um jeden Kleinkram muß er sich kümmern. Und das kann auf den Magen schlagen. Baden-Württemberg ist dank Deininger in Spanien immer bestens vertreten, wenn es um Jazz geht. In diesem Jahr holte er aus Heilbronn alte Freunde: die Original Feetwarmers Dixieland Jazzband. Klar, daß sich Freizeit-Jazzler über die Einladung und über das sommerliche Wetter zur Frühlingszeit gleich eine ganze Woche lang freuten. Music - just for fun, es machte dem Septett Spaß in Spanien. Schließlich waren die Heilbrunner dann die meistbeschäftigten Instrumentalisten während des Festivals. Denn außerhalb der (mündlich) vereinbarten Konzerte swingten sie beispielsweise wiederholt im neuen Jazzlokal „GRIS“ (der Lohn: reichlich fließendes Cerveza), außerdem gab es an diversen illustren Plätzen der Stadt ein vom stets Zeit habenden Publikum freudig aufgenommenes Ständchen. Oldtime-Jazz zwischen Springbrunnen und Orangenbäumen - Murcia macht's möglich. Innerhalb der 22jährigen Bandgeschichte (Trompeter Bernd Titus und Saxophonist Werner Philipp sind noch von der Urbesetzung dabei) zählt nun das Straßenfest in Murcia zu den herausragenden Ereignissen. Besonders eindrucksvoll für die Feetwarmers waren natürlich die drei Auftritte auf dem Festivalplatz, der sich heuer unmittelbar vor der kolossalen Kathedrale befand. Sogar der im angrenzenden Palast residierende Bischof kam ans Fenster



Spiel von exzellenter Noblesse und Delikatesse: Johnny Griffin



Stilistische Wendigkeit, gepaart mit stimmlicher Kraft und Vitalität und ehrlichem Ausdrucksvermögen: Maria Joao
Fotos: Hans Kumpf

und lauschte den Jazz-Jüngern. Jazz live - und gratis: New Orleans-, Chicago- und Swing-Stil vor einem Bauwerk im Stilgemisch von kastelanischer Gotik, Renaissance und Barock. Wenn die Deutschen den „Persian market“ musikalisierten, so klang es in Murcia fast heimisch - denn die Stadt hat eine arabisch-islamische Vergangenheit.

Zwei andere Ensembles kamen ebenfalls aus der Bundesrepublik. Das Trio Blue Box mit dem Trompeter Reiner Winterschiaden, dem Bassisten Aloys Kott und

dem Schlagzeuger Peter Eisold konnte mit seiner zupackenden Kombination von (Free) Jazz und (Funk) Rock das wenig jazzerfahrene Publikum doch noch überzeugen. Von deutschen Ländern reiste auch das Quintett von Maria Joao an. Die portugiesische Sängerin ist fürwahr ein neuer großer Stern im nicht gerade bedeutungsvollen Jazz der iberischen Halbinsel. Stilistische Wendigkeit ist da gepaart mit stimmlicher Kraft und Vitalität und ehrlichem Ausdrucksvermögen. Maria Joao gewann 1985 den Jazz-Wettbe-

Jazz aktuell

werb in San Sebastian, und in Murcia ist es inzwischen gute Tradition, die dortigen Sieger vorzustellen.

Ständige Programmschienen bei „Jazz en la Calle“ sind jetzt auch Afrika-Jazz und Blues. Dudu Pukwana war (wieder einmal) zu benebelt, um seinen Saxophonen kreative und künstlerische Töne zu entlocken. Er zehrte also nur von seinem Namen, während die Sängerin Peggy „Paango“ Parker dann eine wesentliche Stütze des Oktetts darstellte. Kompakt und prägnant dagegen trumpten die Chicago Blues Ambassadors auf. Die Mannen um die Gitarristen John Watkins und Jimmy Johnson verstehen eben das „music business“.

Freilich die höchste musikalische Güte, die wurde von Johnny Griffin offenbart.

Geschniegelt mit Anzug und Krawatte brachte der 58jährige Tenorist sein Quartett (Dodo Moroni, Piano, Jimmy Woode, Baß, und Alvin Queen, Schlagzeug) auf die Bühne, und sein Spiel war von exzellenter Noblesse und Delikatesse. Bei der Ellington-Ballade „Sophisticated lady“ erwies er „geschliffen“ seine Reverenz an Johnny Hodges und zierte bereits das Thema mit meisterlicher Reife aus. Schon beim Opener „All the things you are“ hatten mehrere tausend Zuhörer erfaßt, welch ein versierter und potenter Künstler doch Griffin, der „Little Giant“, ist.

Inzwischen ist das Straßenjazzfest in Murcia viel zu sehr verwurzelt, als daß man es sang- und klanglos verschwinden lassen könnte. Das muß auch die Stadtverwaltung einsehen und versuchen, mehr als bisher die organisatorische Arbeit des ehrenamtlich tätigen Jazz-Organisators Deininger zu unterstützen. Man merkt: Spanien ist ein Jazz-Entwicklungsland, immerhin erscheint wieder monatlich das Magazin *Quartica Jazz*. Aber die lokale Presse von Murcia übergang, wie gewohnt, das internationale Ereignis auf städtischem Boden. Trotzallem: Bis zum nächsten „Jazz en la Calle“ an Ostern 1987 - hoffentlich ohne Magenbeschwerden . . .

Hans Kumpf

40 Jahre Big Band-Jazz

Dresdner Tanzsinfoniker

Im Frühjahr 1946 trafen sich ein paar junge Musikanten und spielten in den noch erhalten gebliebenen Sälen der Eibstadt Dresden. Damals nannten sie sich Original Dixies, und sie spielten allerlei Musik, doch vorwiegend Jazz - eine Musik, die Jahre zuvor als „entartete Kunst“ galt und verpönt war. Später nannte sich die Gruppe dann: Die Dresdner Tanzsinfoniker. Als Anfang der fünfziger Jahre Günter Hörig zum Leiter der Formation gewählt wurde, initiierte man das erste Jazz-Konzert in Dresden. Die Tanzsinfoniker wurden so-



Jubiläumsveranstaltung zum 40jährigen Bestehen: Dresdner Tanzsinfoniker mit Johnny Griffin als Gastsolisten
Foto: Uli Pschewoschny

zusagen als Fahnenträger des Jazz dure¹ das Land geschickt. Günter Hörig, der 1951 die Leitung übernahm, ist Pianist, Komponist und Arrangeur, studierte an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden, wo er heute einen Lehrauftrag für das Fach Musik innehat. Die Dresdner Tanzsinfoniker spielen außer Jazz noch Tanzmusik und sind ständige Mitstreiter zahlreicher Tanzturniere. Einiges Bemerkenswertes zu dieser Gruppe: Drei der dreizehnköpfigen Formation, nämlich Günther Karpa, Trompete, Walter Hartmann, Tenorsaxophon, und Siegfried Ludwig, Schlagzeug, gehören dem Ensemble seit seiner Gründung an. Die vier Saxophonisten: Vietze, Holec, Sternberg und Hartmann sind seit 35 Jahren personell unverändert geblieben. Dieser Saxophonsatz ist zweifellos weltweit ohne Beispiel. Des weiteren wirken mit: Bernd Adolph, Siegfried Göckert, Frank Hepper (alle Trompete).

Eberhard Lösch, Martin Schmidt und Hans Hombsch spielen Posaune, last but not least Hans Hempel und Lothar Spiller, die das Ensemble wirkungsvoll ergänzen. Neben zahlreichen Schallplattenproduktionen sind die Dresdner Tanzsinfoniker durch ihre Konzerte im In- und Ausland weit bekannt.

Sie spielten mit Prof. Herbert Collum ebenso wie mit Pony Poindexter, schufen die Bühnenmusik zu „Lysistrata“, begleiteten Etta Cameron und andere Solisten, und auch die Elbflorentiner und Ludwig Lustig und seine Dixieländers rekrutieren sich aus der Band.

Anlässlich ihres 40jährigen Bestehens gaben sie am 27. und 28. März 1986 Jubiläumskonzerte im ausverkauften Festsaal des Kulturpalastes in Dresden.

Zu Gast an diesen Jubiläums-Veranstal-

tungen waren die Jazzsängerin Ruth Hohmann aus der DDR, der weltbekannte Solist und Tenorsaxophonist Johnny Griffin aus den USA und Wolfgang Sauer aus der Bundesrepublik Deutschland gekommen. Es moderierte der DDR-Jazzexperte Karlheinz Drechsel. Nurollah Sarrafian

Jazz News

27. Int. Sommerkurs für Jazz in der Akademie Remscheid

Der diesjährige Internationale Sommerkurs für Jazz in der Akademie Remscheid findet vom 28. Juli bis 9. August statt. Veranstalter ist die Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen e. V. Das neue Konzept „Bands in Process“ wird, nach dem ersten Erfolg im vergangenen Jahr, fortgesetzt, wenn auch in etwas modifizierter Form. Im Mittelpunkt des Kurses wird wieder die Band-Arbeit stehen; an allen Nachmittagen gibt es Proben in verschiedenen Ensembles und Besetzungen. Jeweils drei Gruppen werden sich mit Bebop und Jazzrock beschäftigen, ergänzt von einer Reihe besonderer Projekte wie Salsa, Saxophonensemble, Free Jazz, Computermusik, Percussion und einer experimentellen Gruppe. In den Band-Projekten können Teilnehmer und Dozenten neue Kom-

positions- und Spielvorstellungen erproben, realisieren und weiterentwickeln. Ein gründlicher Erfahrungsaustausch über stilistische Fragen, Phrasierung, Artikulation und persönlichen Geschmack gehört dazu. Das Vormittagsangebot umfaßt Instrumentalunterricht und Theoriefächer, wie z. B. Harmonielehre, Arrangement-Techniken, Komposition, Analyse usw. Es soll die praktische Arbeit in den Gruppen anregen und unterstützen. Prominente Jazzmusiker und -Pädagogen wirken im Internationalen Sommerkurs für Jazz als Dozenten mit. Die Ergebnisse von allen Bands und Gruppen im Internationalen Sommerkurs für Jazz werden in einem Abschlusskonzert vorgestellt. Kontakt: Landesarbeitsgemeinschaft Musik NRW e. V., Küppelstein 34, 5600 Remscheid 1, Tel. 0 21 91 / 79 42 19.

Blues für Saxophone ist ein Kurs überschrieben, den Bob Downes am 24. und 25. Mai 1986 durchführt und bei dem vor allem das Feeling für Blues vermittelt werden soll. Zudem leitet Bob Downes auch einen Workshop für Querflöte, in dem neue Wege des Flötenspiels, neuartige Fingerings und Sounds verbunden mit Rhythmik, Spiel mit Obertönen und Improvisation sowie Blues, Folk und ein neuer Zugang zum Notenlesen über die Stimme behandelt werden. Der Workshop findet vom 31. Mai bis 1. Juni statt. Die Kursgebühr beträgt jeweils DM 100,-. Kontakt: Detlef Lütjhe, Tel. 04 21 / 53 24 49.

Jazz-Bühne Veranstaltungsgesellschaft mbH + Co. heißt eine Firma in Mönchengladbach, die gegründet wurde, um die Gladbacher Jazzszene zu beleben. Die Firma veranstaltet Konzerte im Keller des „Hauses der Erholung“, Abteiberg MG 1. Die Jazz-Bühne startete ihre Veranstaltungsreihe im März mit Bill Ramsey und dem Ron Wilson Trio. Weitere Termine sind geplant. Kontakt: Jazz-Bühne Veranstaltungsgesellschaft mbH Co., Beller Str. 189, Postfach 35 01 33, 4050 Mönchengladbach.

5. Europäischer Nachwuchswettbewerb für Jazzmusiker in Leverkusen

Vom 30. Oktober bis 1. November findet in Leverkusen der 5. Europäische Nachwuchswettbewerb für Jazzmusiker statt. Er wird von der International Jazz Federation in Zusammenarbeit mit den Veranstaltern der 7. Leverkusener Jazztage durchgeführt. Teilnahmeberechtigt sind Jazzgruppen in der Größe vom Duo bis Septett, die in Europa beheimatet sind und deren Mitglieder nicht älter als dreißig Jahre sind. Stilistische Beschränkungen gibt es nicht. Eine internationale Jury wird aus dem eingesandten Tonmaterial sechs Gruppen auswählen, die am Finale (30.

Oktober bis 1. November) während der Leverkusener Jazztage teilnehmen. Die Konzerte werden vom WDR mitgeschnitten. Durch eine international besetzte Jury wird der Gewinnergruppe der Titel „European Young Jazz Artist '86“ verliehen und ein Geldpreis in Höhe von DM 5000,- ausgehändigt. Einen zusätzlichen Geldpreis in Höhe von DM 1000,- erhält der beste Solist im Finale. Einsendeschluß für Bewerbungen mit Toncassetten ist der 30. Juni. Kontakt: 7. Leverkusener Jazztage c/o Udo Gerling, Geschwister-Scholl-Str. 62, 5090 Leverkusen 1.

August: Jazzkurs in Inzigkofen

Einen Instrumental- und Ensemblelehrgang für Anfänger und Fortgeschrittene aller Stilrichtungen und Instrumentengattungen, auch für Interessenten ohne Jazz- und Improvisationserfahrung veranstaltet die Volkshochschule Inzigkofen vom 18.-23. August 1986. Voraussetzung für die Teilnahme sind Grundkenntnisse auf dem Instrument sowie Verständnis der allgemeinen Musiklehre (elementare Akkordformen, Intervalle, Tonleitern und Kadenzen). Geleitet werden die Kurse von Dozenten für Baß, Klavier, Gitarre, Schlagzeug, Saxophon, Trompete und/oder Posaune. Anmelde-schluß für den Kurs ist am 19. Juli 1986, die Teilnahmegebühr beträgt DM 360,-, bzw. DM 220,- für in Ausbildung Stehende inklusive Unterkunft und Verpflegung. Kontakt: Volkshochschulheim Inzigkofen, 7483 Inzigkofen 1, Tel. 0 75 71/58 51.

Workshops für Afro-Percussion bzw. Afro-Trommeln für Anfänger gibt der Percussionist Emmanuel Gomado vom 2.-4. Mai in Münster und vom 4.-6. Juli in Dortmund. Die Gebühren für die Kurse des ghanesischen Perkussionisten betragen DM 120-bzw. DM90,-. Kontakt für Kurs 1: Kreativ-Haus, 4400 Münster, Diepenbrochstr. 38, Tel. 02 51/3 70 54, für Kurs 2: Michael Mohr, Am Höhenweg 11, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/ 17 18 82.

Im Mai: 4 Sonderkurse in Burghausen

Vom 9. bis 11. Mai finden in Burghausen im Studienzentrum für Zeitgenössische Musik im Mautnerschloß vier Jazzkurse statt. **Sonderkurs 3 für Geige:** Kursprogramm: Instrumentaltechnik, Gehörbildung, Improvisation. Dozenten: Matthias Buck, Geige, Joe Viera, Geschichte. **Sonderkurs 37 für Gitarre:** Vor allem für Anfänger gedacht. Kursprogramm: Grundlagen des Jazzspiels auf der Gitarre (Basic Jazz). Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Sonderkurs 37 für Perkussion (Fortgeschrittene 7): Conga- und Bongotechnik, Polyrythmik, ver-

Die **Big Band der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland** wird mit Jiggs Whigham ab 23. Mai für 2 Wochen auf USA-Tournee gehen. Dabei wird das Orchester an den Universitäten von Georgia, Indianapolis und Cleveland auftreten und auch im Rahmen der Internationalen Trombone Association Tagung in Nashville ein Konzert bestreiten. Kontakt: Staatliche Hochschule für Music Rheinland, Dagobertstr. 38, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/12 40 33.

schiedene Taktarten. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. **Sonderkurs 25 für Jazztanz** (Fortgeschrittenes): Polyzentrik, Erleben von Schrittkombinationen, Umsetzen eines Musikstücks in Tanz. Dozenten: Christiane Dünnwald, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt 60,- DM. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40. Gleichzeitig sollte die Teilnahmegebühr überwiesen werden auf das Konto 47716, BLZ 71093000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen.

West Coast Jazz bringt die beige-packte Platte der Aprilausgabe der italienischen Zeitschrift Musica Jazz zu Gehör. U. a. sind auf der LP Aufnahmen enthalten von: Shelly Manne, Howard Rumsey, Leroy Vinnegar, Harold Land, Red Norvo, Hampton Hawes und Art Pepper. Kontakt: Musica Jazz, Via Napo Torriani 19, 1-20124 Milano, Tel. 6 59 64 11.

Doug Hammond Kurs in Bielefeld

„Rhythm for all living people“ - unter diesem Motto führt der im Schwarzwald lebende amerikanische Schlagzeuger Doug Hammond vom 1.-3. Mai in der Halbrock'schen Villa in Bielefeld einen Workshop durch. Er richtet sich an Musik-Interessierte jeden Alters, vor allem an „Nicht-Musiker“ und Amateur-Musiker. Ziel dieses Kurses ist es, Menschen im Spielen und Erleben von Rhythmus in Klang und Bewegung zusammenzubringen. Mitzubringen sind Schlaginstrumente oder Gegenstände jeder Art. Die Teilnehmerkosten betragen DM 80,-. Kontakt: Bunker Ulmenwall, Kreuzstraße, 4800 Bielefeld, Tel. 51 25 76.

Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt hat bei seiner 40. Hauptarbeitsstagung dem Jazz breiten Raum gelassen. Pierre Favre leitete einen Percussions-Kurs, Paul Schwarz unterrichtete Jazz-Klavier und Bernd Konrad sowie Ekkehard Jost, der in der Mitgliederversammlung als stellvertretender Vorsitzender des Instituts bestätigt wurde, führten einen Ensemble-Improvisations-Workshop durch, wobei auch eine freie Improvisation im Freien entstand. In einem Konzert spielten die Jazz-Dozenten zusammen mit dem Bassisten Dieter Mander-scheid und dem Akkordeonisten Hugo Noth.

Das **6. Riverboat Jazz Festival**, das dieses Jahr vom 5.-9. Juli stattfindet, ist als Schiffsreise von Antwerpen nach Rotterdam geplant. Ein Zug bringt die Passagiere von Basel nach Antwerpen, wo auf der „Rex Rheni“ die Kid Colin Dawson's Onward Jazzband sowie die Freetime Old Dixie Jazzband spielen. Im Anschluß an die Schiffsreise können Interessenten zum Northsea Jazz Festival in Den Haag Weiterreisen. Kontakt: Popularis Tours, Abt. Flußfahrten, Könizstr. 74, CH-3008 Bern, Tel. 0 31/45 22 66.

Wochenendseminar für Gitarristen in Bielefeld

Vom 23.-25. Mai findet in der Halbrockschen Villa in Bielefeld Hillegossen ein Wochenendseminar für Gitarristen mit Philippe Caillat und Jean Pierre Llabador statt. Der praxisorientierte Unterricht, den die beiden französischen Gitarristen geben, behandelt vor-

allem Situationen, mit denen Amateure wie Profis konfrontiert werden. Weiter sollen Kenntnisse aus Theorie, Harmonielehre und Instrumentaltechnik für Anfänger und Fortgeschrittene vermittelt werden. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 150,-. Kontakt: Bunker Ulmenwall, Kreuzstraße, 4800 Bielefeld, Tel. 51 25 76.

Jazz News

Die **Frankfurt City Blues Band** legt im Mai ihre neueste Platte mit Konzertmitschnitten von Auftritten mit Alexis Korner und Louisiana Red vor. Die seit Jahren bestehende Formation, zu der der Pianist und Sänger Andreas August, der Tenorsaxophonist und Mundharmonikaspieler Achim Farr, der Gitarrist und Sänger Lutz Sommer, der Bassist Thomas Schilling und der Schlagzeuger Dieter Steinmann gehören, hat bisher vier LPs veröffentlicht. Kontakt: Dieter Nentwig, Freiherr-vom-Stein-Str. 1, 6455 Erlensee, Tel. 0 61 83/30 87.

Ernst Ludwig Petrowsky tritt mit einer Formation, zu der Uschi Brünning, Ali Haurand, Tony Oxley, Tony Coe, Dave Green und John Taylor gehören am 5. und 6. Juli beim Bracknell Festival auf. Solodarbietungen als auch Kombinationen vom Duo über Quartett sind vorgesehen.

Arts Praxis, die Preisträgergruppe des Jazzpodiums Niedersachsen 85, unternahm kürzlich in Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut eine Tournee durch Rumänien. Das Quintett, das aus dem Trompeter Lars Rudolf, dem Tenor- und Sopransaxophonisten Vlatko Kucan, dem Bariton-, Altsaxophonisten und Geiger Martin Verborg, dem Bassisten Reinhardt Hammerschmidt und dem Schlagzeuger Jens Ahlers besteht, spielte auf dem Jazzfestival in Sibiu und wurde mehrmals vom rumänischen Rundfunk und Fernsehen aufgezeichnet. Für den Sommer und Herbst plant Arts Praxis Konzerte in Deutschland und die Produktion einer ersten LP. Kontakt: Reinhart Hammerschmidt, Ritterstr. 17, 2800 Bremen.

Peter Glessing, 25jähriger Tenorsaxophonist und Klarinetist, spielt wie seine Vorbilder Arnett Cobb, Buddy Tate, Coleman Hawkins, Eddie Lockjaw Davis, Illinois Jacquet, Woody Herman und Benny Goodman vor allem Songs von Basie, Ellington, Gershwin u. a. Glessing tritt zur Zeit in verschiedenen Städten Deutschlands auf (u. a. engagiert in Frankreich, Spanien, Holland) mit und ohne seine eigene Band „Harlem Yesterday“. Kontakt: Mechthild Ruf, Am Hochwehr 42, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 41 39.

Sonny Terry starb am 11. März im Alter von 74 Jahren in Mineola, New York. Der unter dem Namen Saunders Terrell in Greensboro, Georgia, geborene Mundharmonikaspieler und Bluessänger machte 1938 für die Library of Congress die ersten Plattenaufnahmen unter eigenem Namen, ging 1941 erstmals mit Brownie McGhee ins Plattenstudio und bildete mit dem Gitarristen 1957 dann ein festes Duo, das 1958 auch erstmals nach Deutschland kam. Sonny Terry und Brownie McGhee stellten sich in den 60er Jahren wiederholt mit dem American Folk Blues Festival in Europa vor und ihre weltweiten Tourneen führten sie bis nach Australien.

Gil Evans tritt mit seinem Orchester, zu dem u. a. George Adams, Bill Evans, Lou Soloff, Howard Johnson, Pete Levin und Adam Nussbaum gehören, regelmäßig montags im „Sweet Basil“ Club in New York auf. Evans kann am 12. Mai seinen 74. Geburtstag feiern, aus diesem Anlaß wird der Auftritt seiner Band für eine Aufnahme der japanischen Plattenfirma King Records mitgeschnitten.

Gerd Dudek und Ali Haurand sind noch bis 3. Mai im Zähringer Theater in Bern zu hören. Der Saxophonist und der Bassist arbeiten mit dem Tanzstar Fumi Matsuda und der Aktionsmalerin Lis Kocher. Vom 5.-10. Mai werden Dudek und Haurand zusammen mit dem Pianisten Rob van den Broeck und dem Schlagzeuger Reto Weber Schulkonzerte in der Schweiz geben.

Viola Kramer plant für Sommer einige Konzerte in der Schweiz. Im Oktober geht sie mit dem Double X Projekt auf Tournee und anschließend ins Studio. Kontakt: Viola Kramer, Kronprinzenstr. 5, 5100 Aachen, Tel. 02 41/51 10 04.

Maria Joao und Thomas Heidepriem werden ab 8. Juni für zwei Wochen in der BRD und in West-Berlin im Duo unterwegs sein. Am 14. Juni wird die portugiesische Sängerin mit dem Freiburger Bassisten in der Reihe „Jazz in the garden“ in Berlin auftreten. Kontakt: Tigges & Mau Music Promotion, Frankfurter Str. 10 a, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/17 79 81.

Die **New Association** des holländischen Schlagzeugers Pierre Courbois tritt am 22. Juni bei der 10 000. Jazzsendung des Südwestfunks in Tübingen auf. Die Formation, die die Nachfolgeband der Association P. C. ist, plant um diesen Termin einige Gastspiele in der Bundesrepublik Deutschland zu geben. Kontakt: Bernd Mommeritz, Auf der Alm 5, 5760 Arnsherg 2, Tel. 0 29 31/1 39 20.

Enrico Pieranunzi, Jazzpianist aus Italien, kommt mit seinem Trio, zu dem Enzo Pietropoli, Baß, und Fabrizio Sferra, Schlagzeug, gehören, im Juni 1986 nach Deutschland. Nach einem Konzert der Sendereihe „Jazz auf Reisen“ des Bayerischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Neu-Ulm am 12. Juni in der Donaustadt und einem Auftritt am 13. Juni in Nürnberg beim Festival Ost West sind noch einige Termine frei. Kontakt: Demon Records, Hirschweide 3, 7913 Senden, Tel. 0 73 07/2 29 88.

In Cahoots, die 1982 von dem Gitarristen Phil Miller gegründete Band, wird im Mai in Holland, Belgien, Dänemark, Frankreich und Deutschland auftreten. Die englische Formation besteht derzeit aus dem Saxellospieler und Altsaxophonisten Elton Dean, dem Gitarristen Phil Miller, dem Keyboarder Pete Lemer, dem Bassisten Hugh Hopper und dem Schlagzeuger Pip Pyle. Kontakt: Wim Pop, Noordpolderstraat 37 B, NL-3074 XL Rotterdam, Tel. 23 00 32.

Muskee Gang, die Gruppe die aus Cuby & the Blizzards hervorgegangen ist, hat bereits ihre erste Platte unter dem Titel „The Legend“ vorgelegt. Die Rhythm 'n' Blues Band besteht aus dem Sänger und Mundharmonikaspieler Harry Muskee, den Gitarristen Eelco Gelling und Melle Kleinsma, dem Keyboarder David Gardeur, dem Bassisten Gino Jansen und dem Schlagzeuger Gert-Jan de Valk. Kontakt: Musikproduktion „Klemmi's Party“, Erwin Klemke, Bahnstr. 67, 4156 Willich 1, Tel. 0 21 54/14 18.

Gabriele Hasler und Foolish Heart haben Ende März für den ZDF-Musikkanal eine halbstündige Sendung mit vier eigenen Stücken produziert. Über die Kabelprojekte Ludwigshafen, Dortmund, München und Berlin wird die Sendung am 23. Mai ausgestrahlt. Kontakt: Gabriele Hasler, Leobener Str. 29, 7000 Stuttgart 30, Tel. 07 11/8 56 85 81.

Department 7 heißt die neue Gruppe des in Oldenburg lebenden Vibraphonisten Florian Poser, in der er seine Vorstellungen von eingängigem Jazz-Funk umsetzt. Mit Poser arbeiten der aus Los Angeles stammende Sänger und Entertainer Wayne Bartlett, der Saxophonist Roland Schmitt, der Gitarrist Axel Zinowsky, der Bassist Michael Schürmann und der Schlagzeuger Jochen Welle. Department 7 hatte am 19. April ihren Debut-Auftritt in Oldenburg und geht vom 18.-31. Mai auf Deutschlandtournee. Kontakt: Florian Poser, Deelweg 12, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/3 77 46.

Hans Kumpf trat Ende April als Mitglied von Harry Tavitians Gruppe Creativ, mit der er im Sommer wieder beim Costinesti Festival (Rumänien) spielen wird, beim „Europa Jazz Festival“ in Le Mans und in Stuttgart auf. Außerdem wurde der Klarinetist von dem Pianisten John Fischer eingeladen, zusammen mit dem Altsaxophonisten Mark Whitecage eine Platte aufzunehmen. Im Oktober soll Kumpf in Dresden einen Vortrag über „Postserielle Musik und Free Jazz“ halten.

Imre Köszegi wird mit seinem Quartett, zu dem der Saxophonist Dezsö Lakatos, der Gitarrist Dietsch Bader und der Bassist Peter Cischek gehören, im Mai einige Konzerte in Süddeutschland bestreiten. Der Schlagzeuger plant für Herbst eine Tournee durch Deutschland und Österreich.

Michael Peters tritt am 25. Mai erstmals in einem Soloprogramm in der Dortmunder Galerie auf. Für Herbst '86 plant der Schlagzeuger weitere Konzerte. Kontakt: Michael Peters, Dahlienstr. 23, 4600 Dortmund 41, Tel. 02 31/40 32 00.

Uli Beckerhoff, Trompeter, Rainer Schnelle, Keyboards, Detlev Beier, E-Baß, und Michael Küttner, Schlagzeug und Perkussion, haben unter dem Namen „Tomato Kiss“ eine LP eingespielt, die bei Nabel Records erschienen ist. Die Gruppe geht im November/Dezember auf Tournee. Kontakt: Thomas Proff, Tel. 04 21/ 59 29 21

Jazz News

Benefiz-Konzert für Woody Herman

Die Big Band der Swing Society Bremen und die Swing Society Singers unter der Leitung von Hans Wilkens werden am 1. Mai im Bremer Jazzlokal „Dixieland“ ein Benefiz-Konzert für Woody Herman durchführen. Als Mitveranstalter treten der Verein zur Förderung und Pflege des Jazz in Bremen e. V. sowie der Wirt des „Dixieland“, Günter Schulz, auf. Die Swing Society Bremen und die Swing Society Singers wurden zu dieser Veranstaltung angeregt durch die vom Jazz Podium im März gestartete weltweite Kampa-

gne für Woody Herman, der unverschuldet in eine schwere Finanzmisere geriet. Die 30 Bremer Amateure, die sich für die Erhaltung des Big Band Swing einsetzen und die Stücke von Woody Herman im Repertoire haben, werden ihre Konzertsache sowie noch einmal den gleichen Betrag vom Veranstalter an Woody Hermans Tochter Ingrid Herman-Reese nach Hollywood überweisen. Kontakt: Swing Society Bremen e. V., Bernt Hinrichs, Erfurter Str. 14, 2805 Stuhr 1.

Jazzinitiative Altenholz nennt sich ein Ende 1985 gegründeter Verein, der seine Hauptaufgabe in der Förderung und Verbreitung von Jazzmusik jeglicher Stilrichtung sieht. Am 13. Mai stellt die JIA die Hamburger Swing Ltd. und die Kieler Gruppe Just For Fun vor. Als weitere Aktivitäten sind im Sommer ein Grillfest mit Jazzmusik und ein Jazzworkshop für Instrumentalisten geplant. Kontakt: Jazzinitiative Altenholz, Dr. Wolfgang Konertz, Ohlandbogen 73, 2300 Altenholz-Klausdorf, Tel. 32 41 02 oder 32 30 70.

Peter Kowald ist zusammen mit dem Altsaxophonisten Ives Charuest und dem Schlagzeuger Louis Moholo ab 1. September auf Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland. Kontakt: Uli Blobel, Nützenberger Str. 9A, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/30 92 84, oder Peter Kowald, Luisenstr. 116, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/31 34 34.

Janusz Stefanski ist Dozent des 3. Workshops von Lapping Percussion in Darmstadt. Er findet vom 20.-22. Juni in der LP Schlagzeugschule statt und endet mit einem Abschlußkonzert, in dem die Teilnehmer die erarbeiteten Kenntnisse vorstellen können. Kontakt: Lapping Percussion, Ludwigshöhstraße 13, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/6619 81. Der **Wittener Kreis improvisierender Musiker** erhält jetzt Zuschüsse vom zuständigen Kulturamt und kann somit die geplanten Konzerte 1986 durchführen. Vom 7.-8. Mai veranstaltet WiKIM die 1. Wittener Kreis-Tage für Musik, Malerei & Performance. Kontakt: WiKIM, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten. Tel. 0 23 01/1 38 77.

Manfred Blume, Leiter des ältesten Jazzclubs der DDR, der AG Jazz, Eisenach, starb am 18. Februar. Blume hatte 1959 den Eisenacher Jazzclub gegründet, den er bis zu seinem Tod leitete. Er initiierte hunderte von Vorträgen, Veranstaltungen und Konzerten, in denen auch internationale Stars auftraten. Manfred Blume gab längere Zeit das Jazz-Mitteilungsblatt „Die Posaune“ heraus. Bei seiner Beerdigung gaben ihm unzählige Fans und Musiker die letzte Ehre, es spielten u. a. sein Bruder Roland sowie seine Söhne Alexander und Stanley und die Kassetturm Jazzband Weimar.

George Russell wird beim Erlanger Jazz Workshop vom 3. Mai bis 1. Juni ein Wochenendseminar über seine Harmonielehre „Lydian chromatic concept of tonal organization“ geben. Gleichzeitig finden im Freizeitzentrum Frankenhof in Erlangen noch zwei weitere Kurse statt. Chris Beier wird in einem Kurs, der sich an fortgeschrittene Pianisten wendet, über „Modern Jazz Piano“ sprechen, der Kurs von Rudi Roth heißt „Rhythmik als Erinnerung“ und bringt Umsetzungen von zeitlichen Abläufen wie Beat, Metrum, Puls und Polyrythmik in Körperbewegungen und eine rhythmische Lautsprache. Er ist offen für alle Instrumentalisten. Veranstaltet wird das Wochenendseminar von der IG Jazz Erlangen mit Unterstützung durch den Stadtverband kultureller Amateurevereine und das Freizeitamt der Stadt Erlangen. Kontakt: Rainer Glas, Gründlacher Str. 7 a, 8520 Erlangen.

Harald Kimmig wird vom 29. Mai bis zum 1. Juni im Kreativhaus in Münster einen Workshop geben, bei dem sich der Violinist ausschließlich an Musiker mit Streichinstrumenten richtet. Kursprogramm: Rhythmische Übungen, Gruppenimprovisation, Erarbeitung traditioneller Jazzkompositionen sowie freie Improvisation. Kontakt: Regina Biermann c/o Kreativhaus, Diepenbrockstr. 28, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 70 54

Urs Leimgruber ist mit seinem Quartett, zu dem der Pianist Don Friedman, der Bassist Bobby Flurri und der Schlagzeuger Joel Allouche gehören, vom 15. Mai bis zum 1. Juni auf USA-Tournee. Die Formation wird Konzerte in New York, Boston, Washington geben, auch einen Abstecher nach Toronto machen und in New York mit der Dance Company von Alvaro Restrepo arbeiten. Im Juni tritt das Quartett bei verschiedenen europäischen Festivals auf und gibt vom 23. bis 26. Juni einen Jazz Combo Workshop in Morschach. Das Kursprogramm umfaßt das Erarbeiten von Jazzkompositionen (Blues, Standards, Modern) in Gruppen, Harmonik, Improvisation, Rhythmik, Atmen, Entspannen, Konzentration. Ein Abschlußkonzert der Teilnehmer und Dozenten ist vorgesehen. Der Workshop kostet inkl. Unterkunft und Verpflegung sfr. 450,-. Kontakt: Kulturzentrum Rütiblick, CH-6443 Morschach, Tel. 31 28 31.

Abstell Kammer Musik

Was ist gemein?: Lampenfieber - Po-co Piano Pizzicato - Stimmung - Etüde in f - Was ist gemein? - Zwei Clowns - Bine - Limes
Holger Vogt ss, Raimund Fleiter p
Aufg.: Sommer 1983, Fresenhagen/live
Januar 1984, Hattingen
EXIT Records 001

„Schon wieder ein Duo“ ist man versucht zu sagen, hält man die erste Platte von Raimund Fleiter (Piano) und Hartmut Vogt (Sopran sax) in den Händen. Doch „Was ist gemein?“ ist alles andere als eine routinierte Studioproduktion. In 4 Live- und 4 Studiostücken wurden, wie es im Plattenbegleittext heißt: „in gemeinsamer zehnjähriger Spielpraxis gefundene musikalische Strukturen im Wechselspiel mit Freiräumen zum Transport des Lebensgefühls: Phantasie, komplexe Gefühle, struppige Welt“ benutzt. Dieses Lebensgefühl und eine eigene Auffassung von Improvisation geben der Musik ihre Eigenständigkeit. Das Resultat ist teilweise musiktheaterhaft, vor allem in den beiden Stücken, in denen mit einer Verbindung von Lyrik und Musik gearbeitet wird (Etüde in f und Was ist gemein?). Auch der Titel eines anderen Stückes impliziert die Nähe zum Musiktheater, zur theatralischen Geste: „Zwei Clowns“. Ist das der Versuch einer Selbstdarstellung? Improvisation wird von dem Duo nicht als das Ausloten irgendwelcher Changes verstanden, auch nicht als ein total freier Gefühlsausbruch. Improvisation dient hier dazu, Atmosphäre und Stimmung (übrigens der Titel eines weiteren Stückes) zu erzeugen. Hier liegt die Spielauffassung der beiden Akteure näher an der Haltung der zeitgenössischen neuen Musik. Schwachpunkte der Platte sind einmal die miese Preisqualität (jedenfalls beim Rezensionsexemplar) und zum anderen die etwas gewollt klingenden, völlig freien Passagen in einigen Stücken. Manchem Zuhörer mag auch das gehäufte Auftreten von einander sehr ähnlichen musikalischen Bausteinen etwas zu wenig Abwechslung bereiten. Oder man hätte sich mal andere Klangfarben gewünscht. Trotzdem bleibt ein positiver Gesamteindruck von dieser Platte, da mit Spielfreude und mit Humor versucht wurde, etwas Eigenständiges aufzubauen.

Peter Gockel

Steve Beresford-Anne Marie Beretta

Dancing The Line: Tendance - Sand From A Desert - Hiver 83/84 - Lover Of Paradox - Snap - Un Aimant Vivant - Altitude - Clins D'Œil - Comfortable Gestures - Ete 82 - Gift Of Linen - Horse Tail-Cicada
Alan Hacker, cl, ss, David Toop fl, g, Steve Beresford keyb, voc, Kazuko Hohki voc
Nato 565/Verlag Pläne GmbH

Steve Beresford spielt Cocktail Jazz zur Happy Hour. Allerdings in einem Hotel, das schon bessere Tage gesehen hat. Sein Mix aus Manhattan Transfer, Matt Bianco und Lagerfeld-Modeshow erreicht leider nirgends die Brillanz der drei Vorbilder. Auch hier scheppert der Synthi, damit die Melodie es nicht muß. Die solistischen Melodiepassagen (David Toops Bambusflöte) ätzen. Und der Singsang der Kazuko Hohki an Einfall nur schwer zu überbieten. Mischt Beresford auf seiner Yamaha RX 11 den Rhythmus darunter, ist das Ganze noch einigermaßen erträglich. Ansonsten dümpelt die Musik so zwischen Soft Pop und Synthi-Jazz daher, weichgespült bis an die Grenze der mutwilligen Körperverletzung. So ein miserables Produkt ist mir in meiner 12jährigen Plattenbesprechungszeit noch

nicht untergekommen. Und dabei tun die Musiker und ihre Modezofe Anne Marie Beretta so, als seien sie der Mittelpunkt der Musikwelt. Eine Geschmacksverirrung von Pläne, solche Einfalt in das Programm zu schmuggeln.

Wolf Stock

Blasorchester Dicke Luft

Halb so wild - wie schlimm!: Nepper Schlepper Bauernfänger - Schreck laß nach - Halb so wild, wie schlimm! - Minimal Kontakt - La Plagiata - Der Tod und das Mädchen - Zatopek - Deutschland Walzer - Vater komm erzähl vom Krieg - Suche fühle möchte - Wir setzen uns mit Tränen nieder
Regina Bermes tp, Andreas Bodenhöfer cl, p, Rolf Bringmann as, Hinnerick Bröskamp as, Li Daerr ts, Reiner Deponte btb, Achim Fink tuba, Detlef Grusa tp, Thomas Günther ss, bs, Martin Guggenheim tb, Wolfgang Hamm as, synth, Michael Höhler tb, ts, Thomas Jäger tp, Anita Poliner ts, Karin Pitt ts, Norbert Schröder dm, guest: Ernst Jandl, voice
Eigelstein Riskant 4016 (Vertrieb Efa5816)

Das Kölner Blasorchester Dicke Luft, das 1978/79 gegründet wurde, erhielt seine entscheidenden Impulse von Gruppierungen der mittsiebziger Jahre, als in einigen deutschen Großstädten Blasorchester entstanden, die weder Big Bands noch Posaunenchoräle waren, auch nicht Schützenkapellen oder Fanfarenzüge, sondern bei Demonstrationen und Bürgeraktionen auftretende Bands wechselnder Zusammensetzung, mit Folk-, Jazz-, Klassik- und Free-Einflüssen und Wurzeln, die in den grundlegenden Ideen Brechts, Eislers und Weills begründet waren. Das 1976 entstandene und 1980 wieder aufgelöste Frankfurter Linksradikale Blasorchester stand sozusagen Pate neben Komponisten der klassischen Moderne wie z. B. Joachim Hesperos, der auch heute noch häufig mit Bläsern aus jazzbeeinflussten Orchestern arbeitet, in einer neuen Form einer bewußt neutönerischen, aber auch einer politisch-musikalischen Erfahrung. Seit nunmehr 7 Jahren treffen sich die ca. 15 Bläser und Bläserinnen (3 Tenorsaxophonistinnen, 1 Trompeterin) einmal die Woche beim WDR zur Probe, beinahe alle Bandmitglieder sind berufstätig, im Studium oder beim Jobben; alle verbindet die Idee, ein Konzept zu realisieren, bei dem individuelle Gefühle und Erfahrungen genau so ernst genommen werden wie die „politische Lage“. Logischerweise kann die Musik nicht fröhlich, witzig und erheitend sein, um für optimistischen Schwung zu sorgen, im Ga» genteil, es überwiegen in unserer heutigen unsicheren Zeit Traurigkeit, Melancholie, Depression, Kontaktarmut. Inhalt der vorliegenden LP „Halb so wild - wie schlimm!“ sind die tragenden Songs aus dem 1984er Programm des Blasorchesters unter dem programmatischen Titel „Depressive Phase“. Das Titelstück selber, eine Musikcollage aus Parodie, Politsong, Blues, Walzer und Trauermarsch, entstand aus den ganz persönlichen Erfahrungen eines Bandmitgliedes (sicher Zeitbild eines heutigen Großstadtmenschen), der in eine für ihn fremde Stadt kommt, sich bald isoliert findet, auf sich selbst zurückgeworfen wird, an sich zweifelt und depressiv wird, was zum Schluß des Stückes beim verletzten Aufschrei von Michael Höhlers Tenorsaxophon plastisch hörbar wird.

„Schreck laß nach“ und „Minimal Kontakt“ mit verschreckten Stimmen und dem tonlosen Dahersagen banaler, trivialer, inhaltsloser Kontaktanzenge aus der Regenbogenpresse zeigen die fortschreitende Entfremdung und Wurzellosigkeit heutiger Großstadtmen-

schen. Theatralische Elemente des „Depressive Phase“-Programms sind hier auch hörbar gemacht, als akustische Untermauerung zu „Zatopek“, mit Rufen, Schreien, Hupen, Trommeln, „Schlachtenlärm“ in einem Sportstadion, heftigem stoßweisem Atem, einem hetzenden Läufer-Bläser-Pulk, plötzliche Stille und als stereophon übersetztes Hörbild in „Vater komm erzähl vom Krieg“ (mit eingeschobenen Ernst Jandl-Versen aus „Dingfest“), mit Bläsermarchblöcken, die in Chaos geraten und sich in einem völligen Durcheinander auflösen (Erinnerungen an Charles Ives werden wach). Das Kölner Blasorchester „Dicke Luft“, das bei Demonstrationen (Stollwerck-Fabrik Köln, Kernkraftwerk Brokdorf, Antikriegsdemonstration Kölner City usw.) und auf Festivals (Open Air Mainz, 1. Mai Recklinghausen, Anti Apartheid Düsseldorf etc.) bevorzugt auftritt, weil es gerade dort seine musikalisch-politische Aussage zu Gehör bringen kann, hat auch ernste, langsame, nachdenkliche Stücke in seinem Repertoire wie „Der Tod und das Mädchen“ nach einem Schubert-Lied, mit einem Regen simulierenden Synthesizer, einem schluchzenden Tenorsaxophon und einem verklingenden Choral der Trompeten und Posaunen oder „Wir setzen uns mit Tränen nieder“, mit einem sehr eindringlich gespielten Bachschen Choral aus der Matthäus-Passion. „Nepper Schlepper Bauernfänger“, in dem ein Demo-Stück nicht nur gegen höhere Fahrpreise, sondern auch gegen die Intoleranz der Zeit gesehen werden kann sowie „La Plagiata“, ein gern gezeigtes Stück aus Willem Breukers „Menschenmusik“ lassen unvermittelt erkennen, daß diese Musik, die eigentlich ernst und leidenschaftlich gemeint ist, dann wenn sie vorgeführt und gehört wird, häufig beim Publikum Komik und Humor erzeugt. Man bewundert mehr die Kunst und die Technik als die Aussage. Dort sind sicher Parallelen zu Willem Breuker, Carla Bley, Nino Rota/Fellini, Charlie Haden Orchestra usw. Eingeleitet von Luftschuttsirenen als Symbolen der Kriegsangst wird im „Deutschland-Walzer“ das Deutschlandlied intoniert, von Stimmen übernommen, an die Instrumente zurückgegeben, chaotisiert, verfremdet (laut Zensur eine „geschmacklose Verfremdung der Nationalhymne“). Wer nicht spürt, was damit schmerzlich angedeutet wird, scheint wirklich von gestern zu sein. Eine ernste, engagierte Musik mit vielen Jazzelementen, die Stellung bezieht und keinem Problem ausweicht, manchmal vielleicht brüskiert, aber immer ehrlich bleibt. Schade, daß man ihr in den Medien so wenig Raum schenkt.

Ulfert Goeman

The Blech

Calenfurt - Maund Puree - R. Faustus - Konsack - Singing Wales - Pyp! Garda - Roost - Nessian - Wehr - Kardoon - Sander Sdorm
Rupert Volz voc, tp, g, b, key, Hubl Greiner dm, p, marimba, DX7, b, dharbuka, Mike Robertson b, Hendrik Weissmann key, Eckehard Reinbacher g, Klaus Burger tuba, tb, Harry Coltello g, Sexo saz
Aufg: Juni 1985, Tonstudio Glashütte (Heinrich Weberstr. 22, 6781 Glashütte, Tel. 0 63 35/54 44)
HEUTE - Produktion

Zum hundertsten Geburtstag am 22. Februar 1986 hat Pirmasens, die Geburtsstadt Hugo Balls, eine Ausstellung über den Dichter, Dadaisten und Journalisten (befreundet mit Walter Benjamin und Ernst Bloch) arrangiert, die von April bis Juni auch im Münchner Lenbachhaus und von Juli bis September im Kunsthaus Zürich zu sehen sein

wird. Zwei junge Multiinstrumentalisten aus der Pfalz (Tonstudio Glashütte, bei Pirmasens) haben darüber hinaus die Gunst der Stunde wahrgenommen, und dem Initiator der Dada-Bewegung ihre neueste Langspielplatte gewidmet: „The Blech“ heißt das Opus, Hubl Greiner und Rupert Volz sind die Macher. Sie mixten eine Musik, die sich von keinen stilistischen Grenzen behindern läßt, irgendwo fluktuierend zwischen zeitgenössischem Jazz und experimenteller Popmusik im Stile bekannter Garagenbands.

Vieles hat sie aapei inspiriert: Der Gesang einer alten Frau aus Obervolta, türkische Viertel-Ton-Leitern, genauso wie eben Hugo Ball mit seinen „sechs harten Songs“: „Däutsch-Land, Däutsch-Land über aheles überphallus in der Welt“. Neben den dadaistisch angeregten Lautgedichten steht Verarbeitet-Volksliedhaftes, neben Naturklängen das elektronische DX7 Keyboard-System, neben dem Gesang durchs Telefon der Gesang der Wale. Sie wissen, was ein präpariertes Klavier ist, sie wissen, wie man mit einem Computer umgeht und wie man eine Trompete stopft. Sie wissen wer Strawinsky war und warum man Eric Dolphy kennen sollte. Und wenn das alles nicht reicht so holen sie sich gastmusizierende Freunde ins Studio, die dann füllen, was es noch anzureichern gibt. „Unsere Musik ist eine Parodie auf das Leben hier und jetzt. Eine Musik, die von Verbindungen lebt und in keine Norm paßt. Eine Musik, in der sich unser anarchistischer Humor widerspielt“, sagt Hubl Greiner zu „Blech“. „Wir wollen eine Verbindung aus Aggressivität und Schönheit herstellen. Unsere Musik hat viel mit dem zu tun, was man Ritual nennt“. Vor allem, sie ist originell und mitreißend. Die eingefangenen Stimmungen sind vielfältig und doppelbödig.

Eine gelungene Visitenkarte, produziert von jungen Leuten, die Ideen und Initiativen haben. Erfindergeist und Spieltrieb, Phantasie und ethnischer Spürsinn sind hier eine gelungene Synthese eingegangen. Empfehlenswert. Demnächst ist was mit Don Cherry geplant. Man darf gespannt sein.

Bernd Ogan

Dave Brubeck And Paul Desmond

Take Five - Forty Days - Audrey - St. Louis Blues - Blue Rondo A La Turk - Stompin' For Mili - Three To Get Ready
Paul Desmond as, Dave Brubeck p, Bob Bates/Gene Wright b, Joe Morello/ Joe Dodge dm
Aufg.: 12./13. Okt. 1954/21. Feb. 1963/1961
Giants of Jazz LPJT 3/Tonträger Service-Vertriebs GmbH, 6054 Rodgau

Die Verbindung mit dem Saxophonisten Paul Desmond war Voraussetzung für den Ruhm des Pianisten Dave Brubeck, der dann im Jahr 1959 einen der ersten Million-Seiler des Jazz, das „Take five“, kreieren konnte. 1951 tat sich der Milhaud-Schüler Brubeck mit Desmond zusammen, denn dessen subtile Dialogfähigkeit ermöglichte erst die konsequente Entwicklung von Ideen, den Aufbau von Höhepunkten, die interessanten harmonischen Ausweitungen und das überraschende Einbringen von Zitaten - all jener Zutaten, die über das fast kindliche Hineinhämmern von Akkorden ins Piano hinweghören lassen. Brubecks Spiel haftete stets eine gewisse Plumpheit an, die dann nach dem Weggang Desmonds deutlicher wurde - auch wenn ein vitaler Gerry Mulligan zeitweise wieder drüberwegspielen vermochte. Bis 1967 stand Paul Desmond mit der fragilen Schönheit seines Saxophons, der zierlichen Melodiefülle, der Innigkeit und

Reinheit des Spiels, im Dialog mit Brubeck sowie in Zwiegesprächen mit sich selbst - also in Frage und Antwort im selben Phrasenablauf.

Wegen der kommerziellen Erfolge dieses Quartetts, dem lange Zeit der Schlagzeuger Joe Morello angehörte (der in unnachahmlicher Weise auf seinem Instrument Melodie spielen konnte), sind viele Einspielungen in den drei Jahrzehnten neu zusammengestellt und wiederveröffentlicht worden. Nun liegt in der italienischen Reihe „Giants of Jazz“ eine Platte vor, auf der in nicht nachvollziehbarer Weise zwei Stücke („Audrey“ und „Stompin' for Milli“) vom Oktober 1954, das „Take five“ und „Blue rondo à la turk“ aus dem Carnegie Hall-Concert vom Februar 1963 sowie drei Einspielungen („Forty days“, „St. Louis Blues“ und „Three to get ready“) aus dem Jahr 1959 bunt gemischt zusammengestoppelt wurden. Weil zudem auch die Aufnahme- und Präzisionsqualität miserabel ist, seien einige der vielen anderen Re-Issues dieses Quartetts empfohlen.

Vor 1954 spielten Brubeck und Desmond für Fantasy. Takes vom März und Dezember 1953 erschienen dann zwanzig Jahre später bei Atlantic (ATL 60079, 2LPs) unter dem Titel „The Art of Dave Brubeck - The Fantasy Years“. 1954 wechselten die beiden dann zu CBS, die den Erfolg der folgenden Jahre immer wieder ausschachtete.

Klaus Mämpfer

Curtis Clark

Self Trait: Bouquet (For Dorian Stokum) - Life Beneath Rocks - Sophisticated Lady - When You Were Here - Self Trait - Peu Du Sentiment (For Joe Clark)

Curtis Clark p solo

Aufg.: 2./3. November 1984, Quartier Latin, Berlin

Free Music Production SAJ-52/Verlag Pläne GmbH

Der Hörer schließt die Augen und läßt die Musik in sich einströmen. In vielerlei Hinsicht erinnert der junge farbige Pianist Curtis Clark an Keith Jarrett, wenn er im Eröffnungsstück seiner Platte „Self trait“, ebenso wie im „Bouquet“ und in „Peu du sentiment“, ostinate Figuren unter fast berührungslos angeschlagene Einzeltöne, Ton-Kaskaden und Akkordblöcke legt. Dies alles lockt er gleichsam suchend aus dem Instrument heraus und scheint meditierend zugleich auf ein Ziel hinzusteuern, ohne allerdings den Weg zu kennen. Ein bißchen weckt seine leichte Linke mit den fast unhörbaren, eher ins Unterbewußte dringenden Ostinati auch Assoziationen an die frühe Züricher Zeit des süd-afrikanischen Pianisten Dollar Brand. In „Bouquet“ zeigt sich Curtis Clark als ein sensibler und behutsamer Spieler, der zärtlich die Tasten streichelt - allerdings nicht in der süßlichen Weise eines George Winston, sondern im positiven Sinn wie ein liebender Mensch. In „Life beneath rocks“ führt Curtis Clark seine originäre Spielweise ins Extrem: auf Zieltöne hinführend, die er dann doch nicht anschlägt, sondern an deren Stelle er dem Zuhörer Disharmonien und Neuanfänge präsentiert. Und so leitet der Pianist zwar nicht überraschend, aber doch fast unmerklich zu Ellingtons „Sophisticated lady“ über, deren Thema zunächst eher errahnt als erkannt wird.

Offensichtlich hat Clark die gesamte moderne Jazz-Piano-Literatur durchgearbeitet. Beim kurzen, dreiminütigen „When you were here“ kommen spontan die Erinnerungen an manche Monk-Akkordfolgen und vor allem an die historischen Mingus-Solo-Improvisationen auf dem Piano aus dem Jahr 1963 (auf Impulse festgehalten). Das Titelstück „Self trait“ fügt sich als „Selbst-Charakterisierung“ des jungen Pianisten nahtlos in die Aufarbeitung des solistischen Spiels als spontane Komposition ein. Es sind Augenblicks-Ein-

gebungen eines empfindsamen, auslotenden, sich der Freiheit bewußten und doch suchenden Musikers. Curtis Clark verbindet Sensibilität mit Eigenwilligkeit. Sofern ich seine Selbstdarstellung richtig verstanden habe, sollte anzu-nehmen sein, daß er als ein rastloser und tastender Musiker seine Ziele ständig hinausschieben wird, um sich weiterentwickeln zu können. Dabei wird sicher auch vieles zu einem homogenen und eigenständigeren Spiel verschmelzen, was gegenwärtig noch zu sehr nach Zitaten klingt.

Klaus Mämpfer

Cube

Afro Cube - You Don't Know What Love Is - Cubism us - Jazz oder nie - Nardis - Kreisler
Matthias Wittekind ss, ts, Heidi Aydt p, Gunter Kraus g, Christof Risch b, Andy Ahlemann dm, perc, Gast: Mamadou M'Baye thump-p, tam-tams
Aufg.: August 1983, Ludwigsburg
Village Music VM 2002 (Ingrimstr. 16, Heidelberg)

Cube ist eine in Quartett-/Quintett-Besetzung auftretende Modern-Jazz-Formation aus Heidelberg, die 1982 gegründet wurde und sich im Rhein-Main-Gebiet einen guten Namen gemacht hat, und das nicht erst seit der Vibraphonist Stefan Traub häufiger Gast war. Dies ist ihre erste LP. Tenor- und Sopransaxophonist Matthias Wittekind, der in Heidelberg Musik studierte, war auch in anderen Gruppen, besonders im Frankfurter Raum, häufiger Gast, hat an Theater- und Fernsehproduktionen mitgewirkt und besticht besonders auf dem Tenorsaxophon durch seinen internationalssicheren vollen, zuweilen aber auch spröden Sound, der Einflüsse von Coltrane, Rollins und Shepp erkennen läßt, letztendlich aber ein typisches Wittekind'sches Eigendestillat ist, während

er auf dem Sopransaxophon noch nach einem eigenen Ausdruck sucht. Wittekind, der auf „Afro Cube“ in der Einleitung auch Flöte bläst, brilliert dort mit einem längeren Tenorsaxophonsolo, zeigt besonders in dem Standard „You don't know, what love is“, was an Feeling und Spielentwicklung in ihm steckt, überzeugt als Komponist des „Jazz oder nie“ mit einem spannend aufgebauten Thema mit rhythmischen Akzenten und improvisiert gekonnt in „Kreisler“ über einem forciert treibenden Beat; nur in „Cubismus“ greift er zum Sopransaxophon, das er Coltrane-ähnlich spielt. Die Pianistin Heidi Aydt, die Musik und Musikwissenschaft in Heidelberg studierte, dort auch eine Lehrtätigkeit ausübt, ist vor allem als begabte Komponistin gefragt. Von ihr stammt das im Aufbau sehr reizvolle „Kreisler“, mit einer längeren Klavier-einleitung voller überraschender Wendungen, bei der man spürt, wie die junge Pianistin über sich hinauswächst, wie sie logische Klavierläufe entwickelt, Spannung aufbaut, ehe sich der federnde Rhythmus einstellt und die Solisten davonswingen, bis die Pianistin die Bewegungen wieder sammelt und bündelt, das Thema letztmals erklingt und plötzlich verebbt. Sonst hört man Heidi Aydt solistisch noch auf „Jazz oder nie“, wo sie aber noch zögernd ein wenig gehemmt agiert.

Der Gitarrist Gunter Kraus, nicht auf allen Stücken vertreten, sorgt auf „Afro Cube“ mit seinen „Night in Tunisia“-Akkorden für Afro-Stimmung, hat in „Cubismus“ ein cooles Solo und überzeugt in „Nardis“ von Miles Davis, wo er mit seinem verzögerten Spiel für Spannung sorgt. Schlagzeuger Andy Ahlemann, der in Darmstadt und Frankfurt studierte, in New York am Drummers Collective war, ebenso auf der Hamburger Musikschule, besticht durch sein zurückhaltendes und nuanciertes Spiel, mit dem er uneigennützig und gruppenförderlich die Spannungsele-

mente setzt („Jazz oder nie“, „Kreisler“), steuert die Eigenkomposition „Afro Cube“ bei und zeigt in diesem Stück wie auch in einem längeren Solo auf „Nardis“, daß er das gesamte Trommel- und Beckeninventar trefflich beherrscht, wobei Durchführung und Inhalte noch steigerungsfähig scheinen.

Der Kontrabassist Christoph Risch, der an der Jazz School in München und an der Hamburger Musikhochschule eingeschrieben war, überzeugt durch einen satten Baßton und sorgt mit Schlagzeuger Ahlemann für einen soliden Grundrhythmus; auf „Cubismus“, seiner eigenen, in sich verschnörkelten, aber eingängigen Komposition, glänzt er in einem längeren Solo, ebenso auf „Nardis“, wo er in einer Zwischenpassage für energiegeladene Abwechslung sorgt, ehe das Thema wieder einsetzt. Auf „Afro Cube“ wirkt als Gast Mamadou M'Baye mit afrikanischen Perkussionsinstrumenten (thumb piano, tarn tams) mit. Eine junge, hoffnungsvolle Nachwuchsgruppe des modernen Jazz, von der man sicherlich noch mehr hören wird.

Ulfert Goeman

Johnny M. Dyani

African Bass: African Anthem - African Blues - Ithi-Gqi - Lonely Flowers - South African - The Robin Irland Struff Johnny M. Dyani b, p, voice, Clifford Jarvisdm, voice
Aufg.: 14. November 1979, Mailand Red Record VPA 149

Auf der Rückseite des Covers dieser Langspielplatte steht nur ein Satz - das politische Credo des Johnny Dyani: „I would like to tell my people. That we think and cry for them now and then, it is not easy for us on this side of the world, but together we will have our freedom: Power to the people: yours in music.“ Beim Hören von „African Bass“ bemerkt man alsbald, wie sich diese sprachliche Aussage in eine musikalische umsetzt. Im dreigeteilten ersten Stück bringt Dyani solistisch auf dem Baß all die Sorge und Hoffnung zum Ausdruck, die farbige Südafrikaner leider nur zu gut kennen: Skepsis und vorsichtiger Optimismus klingen an. In die nachdenklich und bedächtig fast gezupften Baß-Reflexionen fällt bisweilen Dyanis kehlige Kopfstimme, die Wehmut ebenso verscheucht wie hoffnungsfroh voranschreitende Läufe. Fröhlichkeit freilich wird hier nur für Momente zugelassen, wohingegen „Lonely flowers“ solcher Stimmung schon näher rückt, wobei jedoch eine melancholische Grundierung keinesfalls zu übersehen ist. Einzig in diesem Titel fühlt man sich übrigens an den sogenannten „South African Jazz“ erinnert, wenn Dyani, nun am Klavier, Bilder zeichnet, die deutlich an Dollar Brand gemahnen. Unmerklich vollzieht sich eine Steigerung, denn immer lebendiger hüpfet die rechte Hand über die Tastatur, während die linke stoisch ein Ostinato-Motiv behauptet. Diese Entwicklung findet auf dem Schlagzeug ihre Entsprechung: das Hi-Hat zeigt sich unbeeindruckt von den immer dichter werdenden Trommelschlägen.

Falls ein Superlativ gestattet ist: Am afrikanischsten nimmt sich diese 1979 eingespielte Platte auf der zweiten Seite aus, wenn Dyani und der Schlagzeuger Clifford Jarvis einen ungemein vielschichtigen schwarzen Wechselgesang anstimmen. Worte reichen nicht hin, um dieses urwüchsige Vokal-Duo zu beschreiben, das geht dann in ein Baß-Solo über. Von Afrika geht die Improvisations-Reise zu unruhig gestrichenen Passagen, unverkennbar beeinflusst vom freien Jazz wie die rhythmische Begleitung. Noch viel ließe sich sagen, was doch nur sich hören läßt, über eine Duo Platte, die einen ungewöhnlich weiten musikalischen Bogen spannt. . . . Erk Walter

Eddie Edwards Original Dixieland Jazz Band

Lazy Daddy - Mournin' Blues - Ostrich Walk - Tiger Rag - Shake It And Break It - Barnyard Blues - When You And I Where Young Maggie (jeweils mehrere takes).

Aufg.: 20. Oktober 1945 und 6. April

1946

Commodore 6.26170 AG

Das ganze ähnelt etwas dem durchaus anzuerkennenden Bemühen auf anderem Gebiet „Alte Musik auf historischen Instrumenten“. Da feiert nämlich die Original Dixieland Jazz Band von 1916 fröhliche Auferstehung. Und das Experiment gelingt, auch wenn nur zwei der Originalbesetzung dabei sind (Edwards und Tony Sbarbaro). Wer versucht, diese Musik in ihrer tatsächlichen Bedeutung zu würdigen, muß vor allem heute mit einem wahren Orkan rein emotionaler Reaktionen rechnen - es sei deshalb der diesbezügliche Vergleich „offizieller“ Jazzbücher der 50er Jahre mit denen der neuesten Auflagen empfohlen.

Zu den interessanten Aufnahmen dieser Platte im Kollektivstil gehören die beiden Einspielungen von „When you and I where young Maggie“. Sie vereinen die beiden Trompeter Wild Bill Davison und Max Kaminsky und sind wohl dadurch nicht so vorbildfixiert - auch nicht mit Olivers Creole Jazzband, was man annehmen könnte.

Gerhard Klußmeier

Kevin Eubanks

Opening Night: Opening Night - Shades Of Black - The Navigator - Thought About Thinking - In Flight From Omelas - A Place Before You've Been - Vera's Isle - To Be Continued Kevin Eubanks g, e-g, Branford Marsalis ts, Kent Jordan a-fl, Kenny Kirkland p, David Eubanks, Buster Williams b, Marvin „Smitty“ Smith, Tommy Campbell dm, Big Black tumba-dm
Aufg.: New York City 1985 GRP91013/Intercord

Alle reden von Stanley Jordan - nur wenige nicht. Doch was sein Ziehvater Al Di Meola über ihn sagte - „er versucht, alles, was geht, in sein Spiel hineinzupacken ... ein Zeichen von Unreife, aber im positiven Sinne“ - hat schon seine Richtigkeit. Seiner Keyboard-Technik aber, so revolutionär sie jetzt auch wirken mag, sind engere Grenzen als der konventionellen Gitarrentechnik gesetzt. Und einer von der letzteren Sorte ist Kevin Eubanks. Er hat mit seinem aggressiven Finger-Spiel der rechten Hand, was Expressivität, Dynamik und Biß betrifft, nicht nur Jordan, sondern auch vielen seiner Plektrum-Kollegen einiges voraus. Nach der taufrischen „Guitarist“ (1983), seiner Debut-Platte hierzulande, marschierte er mit seinem Zweitling „Sundance“ (1984) voll ins durcharrangierte Abseits. Sein neuestes Werk: „Opening Night“ (1985). Ohne Probleme läßt sich diese Scheibe etwa zwischen ihren beiden Vorgängerinnen einordnen: die Arrangements, der Sound sind wieder etwas abgespeckt, ohne jedoch die ursprüngliche Vitalität der Erstlingsnummern „Novice bounce“, „The thumb“, „Bluesfor Wes“ oder den harmonischen Forscherdrang von „Blue in green“ erreichen zu wollen. Kevin hat sein Vorbild Wes und dessen weiche Daumenteknik übernommen und um harte aufblitzende Zacken und Kanten der übrigen Fingernchen erweitert. Sein Spiel läßt sich tatsächlich als unkonventioneller Angriff auf die Saiten beschreiben. Eubanks, von den beiden Marsalis unterstützt, - Branford spielt ein ausgereiftes Tenor, Wynton half beim Produzieren - spart auch nicht mit Ansprüchen: „This album was meant to push the cats a little

further than the level of musicianship I've been hearing a lot lately on records."

Auch wenn von den Mahler- und Bartok-Einflüssen, „all that chorale stuff and intricate counterpoint work", die er im Plattentext gerne zum Besten gibt, in der Musik selbst, mit Ausnahme allgemeiner Kontrapunktik, wenig zu vernehmen ist, - Kevin Eubanks ist mit dieser „Opening Night" auf dem besten Weg vorwärts. Am intensivsten gefallen mir immer noch seine Intim-Nummern: auf zwei akustischen Gitarren im Playback mit sich selbst demonstriert er einen Ideenreichtum, der sich hören lassen kann. „Shades of black", „Thought about thinking", auch wenn's zuweilen etwas folkig wirkt, und „To be continued". Seine Soli, die er in ständig atemberaubender Spannung inszeniert, haben, vielleicht durch die Fingertechnik, etwas ungeheuer Direktes, Knackiges, Heißes an sich. Viele Unisono-Läufe - bisweilen stört die Starrheit der Arrangements, die nie loslassen kann („Vera's isle"). Die Mitmusiker? Vom Besten. Der erwähnte Branford Marsalis am Tenor und Kent Jordan an der Altflöte übertreffen sich gegenseitig mit geschliffenem, coolem, aber technisch blendendem Kunsthandwerk. Kenny Kirkland hält sich naturgemäß auf einer Gitarristen-LP mit den Tasten zurück. Big Black evoziert „Shades of Black" an den tumba drums. Der andere aus dem Eubanks-Clan, David, marschiert auf Samtpfoten im Wechsel mit „Piccolo" - Buster Williams am Baß, und die Schlagzeuge werden - traditionell bei Kevin - von Tommy Campbell, aber auch von Marvin „Smitty" Smith diskret, aber kraftvoll bedient. Entscheidendes Agens der Platte: Eubanks' „unorthodox attack on the strings".

Otto Paul Burkhardt

The Art Farmer Quintet

You Make Me Smile: You Make Me Smile-Prelude No. 1 - Nostalgia-Flashback - Souvenir- Have You Met Miss Jones?
 Art Farmer flh, Clifford Jordan ts, Fred Hersch p, Rufus Reid b, Akira Tana dm
 Aufg.: 13. + 15. Dezember 1984, New York
 Soul Note SN 1076 (Bellaphon Import)

Art Farmer gehört zu jenen Musikern, von denen es einfach keine schlechte Platte gibt. Das liegt nicht nur an seinem eigenen hohen Standard, sondern auch an dem Gespür und der sicheren Hand in der Auswahl der entsprechenden Sidemen. So ist auch das hier zu hörende Art Farmer Quintet mit Clifford Jordan, Tenorsaxophon, Fred Hersch, Piano, Rufus Reid, Baß und Akira Tana, Schlagzeug, hervorragend besetzt. Besonders die nun schon länger anhaltende Zusammenarbeit Farmers mit den jungen Musikern Fred Hersch und Akira Tana äußert sich in ungewöhnlich sicherem Zusammenspiel der Gruppe. Zwischen Clifford Jordan und Art Farmer besteht eine Verbindung, die sich gar bis in das Jahr 1957 zurückverfolgen läßt, nämlich als beide dem damaligen Horace Silver Quintett angehörten. Rufus Reid zählt nicht nur zur Spitzenklasse der Jazz-Bassisten (was er hier erneut und eindeutig beweist), sondern zeichnet auch als Komponist für den Titelsong des Albums. Ein weiteres Original - zugleich eines der interessantesten Stücke dieser Produktion - ist Art Farmers „Flashback". Mit Benny Carters „Souvenir" wird eine heute recht selten gespielte Ballade in Erinnerung gebracht. Hier beweist sich Art Farmer - ebenso wie in „Have you met Miss Jones?" - einmal mehr als der große Lyriker des Flügelhorns, der seine individuelle Tongebung, Technik und Stilistik überzeugend auszuspielen versteht. Tadd Damerons auf den Harmonien von „Out of nowhere" basierende

Komposition „Nostalgia" gehört heute zu den Raritäten unter den Bebop-Standards. Art Farmer und Clifford Jordan stellen das Thema stilgerecht in strengem unisono vor, wobei Art sein Flügelhorn gedämpft benutzt: eine Spielweise, die er in letzter Zeit recht häufig anwendet und die seinen Vortrag noch subtiler wirken läßt. Es ist gut, daß es in unserer lauten Welt Musiker gibt, die gerade mit verhaltenen Tönen überzeugen. Art Farmer gehört zu jenen Musikern - das beweist nicht zuletzt diese wunderschöne Platte!

Rüdiger Böttger

Norman Granz' Jazz At The Philharmonie Hartford, 1953

Cotton Tail - Air Mail Special (Good Enough) - Swinging On A Star - The Man I Love - 7 Come 11 - D. B. Blues - I Cover The Waterfront - Up-N Adam
 Jam Session: Charlie Shavers, Roy Eldridge tp, Bill Harris tb, Ben Webster, Flip Phillips ts, Benny Carter, Willie Smith as, Herb Ellis g, Oscar Peterson p, Ray Brown b, Gene Krupa dm; Oscar Peterson Quartet: Herb Ellis g, Oscar Peterson p, Ray Brown b, J. C. Heard dm; Lester Young Quintet: Lester Young ts, Herb Ellis g, Oscar Peterson p, Ray Brown b, J. C. Heard dm
 Aufg.: 1953, Hartford, USA
 Pablo live 2308-240 (Vertrieb: Bernhard Mikulski, 6251 Elbtal-Dorchheim)

Der Vorrat an bisher unveröffentlichten JATP-Konzerten scheint unerschöpflich. Trotz großer qualitativer Unterschiede wegen der oft nur aus rein kommerziellen Gesichtspunkten getroffenen Auswahl der Musiker, handelt es sich bei den meisten der zugänglichen Platten um wichtige Zeitzeugnisse. Dies trifft auch für das vorliegende Album zu. Entsprechend der üblichen Gewohnheit von Norman Granz beginnt auch dieses Konzert, das im Mai 1953 in Hartford, Connecticut, aufgenommen wurde, mit einer Jam Session, die glücklicherweise nicht zu einer bloßen Blowing-Session ausufert. Die ordnende Kraft eines vagen Head-Arrangements zwingt alle Beteiligten in eine lose Form, in die einige solistische Glanzpunkte eingebettet sind. Als Vehikel diente Duke Ellingtons „Cottontail", ein besonders reizvolles Thema, wie ich finde. Vielleicht war dies auch ein Zugeständnis an Ben Webster, der eines seiner schönsten Soli im Ellington Orchester über dieses Thema spielte. Neben Ben Webster gefallen mir Roy Eldridge und Benny Carter am besten, während die quäkende Penetranz von Flip Phillips den „reinen" Genuß eher stört. Zusammengehalten wird alles von einer enorm swingenden Rhythmusgruppe.

Der Peterson-Set umfaßt vier Titel. Mit* ungebändigtem Elan und voller Spielfreude breitet hier der junge Peterson den ganzen Fächer seiner Artistik aus. Einiges, was heute von ihm vielleicht etwas maniert klingt, kommt bei diesen Aufnahmen ganz ungekünstelt und spontan daher. Ein Höhepunkt ist sicherlich die Interpretation von „The man I love", das hier etwas schneller als üblich genommen wird und so einen ganz spezifisch Petersonschen Charakter bekommt.

Enttäuschend ist der Auftritt von Lester Young, dem ohnehin wohl die ganze exhibitionistische Konzeption der JATP-Konzerte nicht sonderlich lag. Sein Ton ist flach und angestrengt, seine Improvisationen sind wenig phantasievoll, beeindruckend ist immerhin „Up-N Adam", das hier, als Tribut an den Showcharakter dieser Veranstaltung, in einem wahnwitzigen Tempo gespielt wird. Da es sich auch bei den drei Titeln des Lester-Young-Sets um (meines Wissens) bisher unveröffentlichte Aufnahmen handelt, sind diese für den Sammler sicherlich von beson-

derem Interesse. Die Musik dieses Albums trägt den Charakter eines Gemischtwarenladens, was in bezug auf die Vielfältigkeit und Farbigkeit nicht ohne Reiz ist, ganz abgesehen davon, daß einige solistische Glanzleistungen zu würdigen sind.

Ulrich Vanek

The Guest Stars

Out At Night: The Wind Is Getting Angry - Miles Apart - Montezuma's Mother - What Means Love - Amy's Bounce - Song Of The Bridge - Uranus In Jeopardy - Birds Of A Feather
Ruthie Smith sax, voc, Laka Daisical p, voc, Deirdre Cartwright g, Alison Rayner b, voc, Josefina Cupido dm, voc, Linda da Mango congas, perc, voc
Aufg.: September 1985, Berks/GB
Eigelstein Musikproduktion ES 2128/
EFA 6028

Das Plattendesign der 2. LP der englischen Gruppe Guest Stars folgt in Grundzügen dem des Erstlings, abstrahierend ein Stern in der Nacht („Out at night“), der in ein turmförmiges Haus hineinscheint (House of Guests), das am Rande einer weißen Plattform steht, über die Verbindungslinien in alle Richtungen zu laufen scheinen, aber in einer Dreieckskathete ihren Endwall finden, auf dem über einer blauen Matte ein einsamer Gartenstuhl der Dinge harrt, die da kommen. Und wie sie kommen! Die Guest Stars, die Cartwright, Cupido, Daisical, da Mango, Rayner und Smith nehmen wahrlich kein Blatt vor den Mund, wie die auf der Plattenhüllenrückseite herunterlaufenden bewegten Fotos auch visuell deutlich zeigen. Seit Mai 1984, ihrem Erstling (besprochen in JP 3/86) bis zum September/Oktober 1985 sind beinahe 1½ Jahre vergangen, eine Zeitspanne, die trefflich genutzt wurde, die Gruppe enger zusammenzuschweißen, daß alle Arrangements, Improvisationen, Interaktionen abgestimmter, selbstverständlicher ablaufen, souveräner verarbeitet sind, aber auch gewisse Wellen und Unebenheiten, unbewußte Spiel- und Gedankenbrüche, an denen man sich positiv reiben kann, verloren gegangen sind. Eine scheinbar homogenere Verbindung mit dem Gefahrenmoment, in eine zu professionelle Glätte hineinzu-schlittern. Gegenüber ihrer 1. LP haben die Guest Stars nun mehr vokal orientierte Stücke in ihr Programm genommen („The wind is getting angry“, „Miles apart“, „What means love“, z. T. „Birds of a feather“), in denen die verschiedenen Stimmen unterschiedliche Rhythmen, Stile, Empfindungen zu Wort kommen und die Jazzrock-, Jazzsoul-Idioms, die in die Beine gehende Rhythmik und Motorik deutlicher betont werden. Damit schleicht sich eine gewisse Beliebigkeit, Austauschbarkeit ein, die nicht Selbstzweck werden darf, um nicht das Profil dieser verdienstvollen Gruppe zu verwischen. Die sicherlich jetzt auffälligere kollektive Virtuosität, die Ausdruck von Freude und Können ist, darf nicht dazu führen, daß man momentan begeistert ist, in wenigen Stunden aber vergißt, weil Augenblicke der Rückbesinnung unschärfer werden. Vielleicht sind das die Momente, wo die Schere von Live-Erlebnis und Platten-Konserve auseinanderklafft, der spontane Höreindruck auf der Bühne, im Zuhörerraum nicht mehr dokumentierbar ist.

„The wind is getting angry“ ist ein Vocal-Feature von und für Josefina Cupido, mit unüberhörbarem Spanischen Flair, einem orientalisch gefärbten Sopransaxophon Ruthie Smiths, Vocalriffs, einer rockigen, aber auch spanischen Gitarre Deirdre Cartwrights. „Miles apart“ bringt Stimme und Klavier Laka Daisicals zur Geltung, ebenso kurze Einwüfe der Gitarre Cartwrights und des Basses Rayners, „Montezuma's mother“ zeigt nach einer Conga-

Einleitung von Linda da Mango schnellere, rhythmisch akzentuierte Improvisationen von Klavier, Baß, Gitarre, Conga und Schlagzeug. „What means love“ ist eine Mischung von Latin und Rock, einer singenden und auf dem Tenorsax hart zupackenden Ruthie Smith und einer rockenden Gitarre von Deirdre Cartwright. Sehr differenziert ist „Amy's bounce“ aufgebaut. Nach Erklängen von Glöckchen, einem mehr sinnierenden Baß setzt der Rhythmus ein, ein sprödes Klavier wird durch ein treibendes Tenorsaxophon angeheizt, das dann ebenfalls verzögert, mit den Congas Zwiesprache hält, ehe der Baß zusammen mit dem Schlagzeug das momentan entrückte Thema zurückholt. „Song of the bridge“ ist, zunächst von der Gitarre vorgetragen, ein besinnliches „atmendes“ Stück, mit einer fabulierenden, zerbrechlich wirkenden Ruthie Smith auf dem Sopransaxophon, einer kurzen Klavieretude Daisicals und einer das Thema ausbreitenden Gitarre Deirdre Cartwrights. „Uranus in jeopardy“ wirkt teilweise futuristisch, erinnert aber dann wieder an Chick Coreas einstige Formation Return to Forever, mit einem sprechenden, krächzenden Tenorsax Ruthie Smiths, einer Schlagzeugeinlage Josefina Cupidos, Conga-Baß- bzw. Baß-Klavier-Zwischenschüben, ehe die elektrische Gitarre, geschwätzig-rockig das Stück ausklingen läßt. „Birds of a feather“, in der Bearbeitung von Linda da Mango klingt wie eine Persiflage von Dollar Brand, in dem Ruthie Smith auf dem Tenorsaxophon mal singt, mal predigt, der Baß einen kurzen Monolog hält und Klavier, Gitarre und Stimmen den Sound auffächern. Vogelgezwitscher zum Ausklang macht uns hoffen, daß die Natur, das Leben unberührbar und unzerstörbar bleibe und uns einen kleinen Ausblick lasse.

Bis zum 25. Mai ist dieses vitale und souverän ihr Handwerk verstehende Frauensextett aus Großbritannien auf Deutschlandtournee, die durch 21 deutsche Städte führt. Give 'em a chance, if you like jazz, rock, soul, latin and impulsive fusion!

Ulfert Goeman

Alfred Harth - Bob Degen

Melchior: eigentümlich - verträumt - unbekümmert - poetisch - lebendig - vergnügt - wissend - geheimnisvoll - zerrissen - glücklich - verführerisch - entschieden - blühend - lässig - Charaktersuite: sehnsüchtig/sonderbar/verliebt/melancholisch/verhalten/seelenvoll/wild/hingebungsvoll
Alfred Harth ss, ts, cl, tp, tb, voc, Bob Degen p, perc

Aufg.: April 1984/November 1985, Frankfurt
Biber Records Bi 6240/Bellaphon Sound Service

Diese Musik wurde größtenteils für die Mannheimer Inszenierung von Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“ komponiert. Sie diente als „Pausenfüller“ zwischen den Szenen. Aber sie war weit mehr. Sie kommentierte und ergänzte das dramatische Geschehen, schaffte Zusammenhänge durch häufige Verwendung einzelner Kurz-Stücke. Besonders der elften Miniatur - „verführerisch“ - kam eine fast leitmotivische Funktion zu. Verführung, erwachender Sexualtrieb in repressiver Gesellschaft - dies ist das Thema des Wedekindschen Stücks, in dem der Gymnasiast Melchior im Mittelpunkt steht. Aber Alfred Harth und Bob Degen verstehen ihre Musik durchaus auch als ein Portrait eines imaginären jungen Menschen, in seiner umfassenden Komplexität. Bei mir hinterließ die Musik damals einen stärkeren Eindruck, als die schlaife, altmodische Inszenierung

Der programmatische Hintergrund versperrt jedoch keineswegs ein unbefan-

genes Hören. Die Musik wirkt wie ein Buch ohne Worte, das Gespielte läßt sich kaum beschreiben, wirkt wie eine offene Landschaft. Die Musik ist stimungsvoll, ohne gefühlig zu sein. Sie lebt von wenigen, aber dafür sehr wirkungsvoll durchgeführten Ideen. Sie meidet den elegischen Lyrizismus und den radikal freien Ausbruch. Beides ist jedoch verhalten erhalten geblieben und trägt gerade in der Verdeckung wesentlich zur Spannung und Dramatik bei.

Der - wohl unvermeidbare - Geist von Hanns Eisler ist bei Harth diesmal nur in der Ferne zu spüren. Wenn Alfred Harth zum Tenorsaxophon greift, werden im Zusammenspiel mit Degen unweigerlich Erinnerungen an die Ellington-Platte des Pianisten mit Heinz Sauer beschworen. Ansonsten lebt die Platte aber von einer eigenständigen Sprache, die vor allem auf Sound sich konzentriert. Vieles wurde im Playbackverfahren eingespielt und Degen hat sein Piano oft präpariert. Der Natürlichkeit und Unmittelbarkeit hat dies keinen Abbruch getan. Eine hervorragende Platte, geschmackvoll und intelligent, ein musikalisches Bilderbuch abseits der gängigen Jazz-Klischees. Hoffentlich geht diese Musik nicht auf diesem kleinen Label verloren.

Detlev Reinert

Havana

Live: Todo Fresco - Evestorf - Sambuca - Have A Nice Trip - Steckenpferd Bernhard Mergner, Hans Schneeberg, Axel Bix Beinecke tp, Peter Gros, Danel Casimir tb, Volker Stegmann as, fl, Otmar Könnecker ts, bs, Kurt Klose p, synth, Lern Kirtschig b, Martin Flathe bongo, guiro, Pink Schawara congas, perc, Axelito Schmeisler timb, perc, Isabella Celentano voc
Aufg.: 23. Februar 1985, live im Bistro, Celle, 27. März, Freizeitheim

Lister Trum, Hannover
Castor Schallplatten, Hannover Best.-Nr. 27478

Seit 1982 besteht das Havana-Ensemble aus Hannover. Havana heißt ein Gassenhauer Mongo Santamarias nach Cubas tropischer Hauptstadt, in deren „Tropicana“ oder „Salon Rojo“ die Orchester so klingen, als hätte Machito oder Chano Pozo vorgestern das Arrangement geschrieben. Havana aus Hannover hingegen ist der zum Kulturgut erklärte Gemischtwarenladen. Da hört man so ziemlich alles heraus, was es in den letzten 20 Jahren an Musik so gab: ein bißchen Salsa New York, den geballten Doldinger, a touch of Samba, eine Prise Weather Report. Doch eine innere Struktur, einen Zusammenhalt, Kohärenz vermag ich nicht zu erkennen. Das allermeiste bleibt zufällig, durch keine Tradition verbürgt. Der Komponist und Arrangeur der Gruppe, Kurt Klose, hat die Essenz der Salsa nicht begriffen. Die reiche Polyrhythmik afrokaribischer Musik, die ausgelassene Heiterkeit, die bis zum Zynismus reichenden Texte. Alles Fehlanzeige bei Havana. Stattdessen: holprige Soli der Trompeten, eine arg dünne Perkussion, der Sound bleibt schwachbrüstig, obwohl sich bis zu 14 Mann anstrengen. Einzig das Samba-Feuer „Sambuca“ und die Interpretation von Isabella Celentano, einer Italienerin, hebt sich ab. Doch danach direkt zurück zur Sprunghaftigkeit. Zum Rock-Jazz, dem Latin, dem Pop-Jazz. Eintopf-Musik. Ohne pikante Sauce. Weshalb? Es fehlt die Traditionsverbürgung, es fehlen die Latinos. Havana: Salsa im luftleeren Raum.
Wolf Stock

Red Holloway Quartet

Nica's Dream: Reshma Rani Barnase - Lover Man - Love For Sale - Nica's Dream - Georgia On My Mind -

369 Blues - Wee
Red Holloway ts, as, Horace Parian p, Jesper Lundgaard b, Aage Tanggaard dm
Aufg.: 7. Juli 1984, Kopenhagen, Dänemark
Steeple Chase SCS-1192 digital

Red Holloway ist einer der vielen Musiker aus der zweiten Reihe, die seit Jahr und Tag Musik abliefern, und vom großen Publikum kaum oder gar nicht beachtet werden. Da hilft anscheinend auch keine Reputation durch seine Zusammenarbeit mit Sonny Stitt. Eine Platte, wie die vorliegende, gerecht zu besprechen, fällt einigermaßen schwer. Natürlich ist dies keine schlechte Musik! Aber man hat eben schon alles mal besser gehört! Die sattem bekannten Standards werden routiniert und keimfrei heruntergespult, kaum fällt es auf, daß es sich bei zwei Titeln um Originals handelt. Das Ausdrucksvermögen, auch vom tonalen Umfang seiner beiden Saxophone, bleibt stets an einer belanglosen Oberfläche und gerinnt oft zu näselnder Einfalt. Von der Konstruktion her gelingt wohl „Love for sale“ am besten. Holloways Stärke liegt anscheinend eher im Bereich der sensiblen Begleitung, wie er es bei seinen Aufnahmen mit den Sängerinnen Ernestine Anderson und Linda Hopkins gezeigt hat. Die hervorragende Rhythmusgruppe trägt dazu bei, daß dieses Album nicht gänzlich und von vornherein in den Kasten mit der Aufschrift „Aus-schuß“ wandert (wenn auch Horace Parian vorwiegend „Pling-Pling“ abliefern). Schade, es gibt so viele gute Amateurmusiker, die gerne mal eine Platte machen würden.
Ulrich Vanek

George Kelly & Al Casey With Fessors Session Boys

Christopher Columbus: Christopher Columbus - Big Green - Lexington

Avenue - Als Fifth Floor Drag - Crazy Eddie - Blue Feeling - Scuffle In The Wardrobe - Blues For Little Inger
Al Casey Session: Werner Worck Nielsen tp, flh, Ole Fessor Lindgreen tb, George Kelly ts, Hans Fjeldsted p, Preben Lindhardt b, Thorkild Möller dm
Aufg.: Casey 10. Oktober 1983, Kelly 26. April 1984
Storyville Records SLP 429

Eine positive Überraschung ist die vorliegende LP, auf der die dänischen „Fessors Session Boys“ je eine Plattenseite lang mit den Jazzveteranen Al Casey und George Kelly zu hören sind. Al Casey, langjähriger Begleiter bei Fats Waller and his Rhythm, und George Kelly sind Musiker, die mit zunehmendem Alter nichts von ihrer Spielfreude und ihrem Können verloren haben. Und die Session Boys, eine Band within der Fessors Big City Band, spielen in einer frischen, undogmatischen Weise, daß der Staub von der Klamottenkiste des Traditional-Jazz förmlich weggeblasen wird. Auffällig der geschlossene Klang der spritzigen Dänen, bei denen eine gute Balance zwischen pfiffigen Arrangements und freier Improvisation herrscht. So erreichen sie mühelos Big-Band-Zuschnitt, um dann wieder im Stile einer Kleininformation loszujammen.

Herausragend ist der Chef, Fessor alias Ole Lindgreen, der mit „Big Green“, „Lexington Avenue“, „Crazy Eddie“ und „Scuffle in the wardrobe“ einige hübsche Kompositionen beisteuert. Daneben ragt aus einer kompakten Rhythmusgruppe der Pianist Hans Fjeldsted heraus, der einen eigenständigen perkussiven, jedoch ungemein swingenden Klavierstil entwickelt hat. Famos, wie er bei Al Caseys up-tempo-Blues

„Al's fifth floor drag“, bei dem Casey 23 Chorusse lang in unvergleichlicher single-note-Technik seine Gitarre „erzählen“ läßt, im 24. Chorus einsteigt und das hohe Niveau, auf dem sich Casey bewegt, beibehält. Auch die Aufnahmen mit George Kelly zeigen keine musikalische Diskrepanz zwischen den Session-Boys und dem Stargast. George Kelly ist an seinem markanten Stil und der fast vibratolosen Tongebung leicht aus der Vielzahl anderer Tenoristen auszumachen. Seine technische Brillanz zeigt er in atemberaubenden Tonfolgen, bei denen er sich oft in die höheren Register begibt. Kelly, zeitweise Mitglied der Harlem Jazz and Blues Band, legt in seinen Improvisationen mehr Wert auf dynamische, schnelle Phrasierung als auf den typischen sonoren Tenor-Sound, wie bei seinem Solo in „Scuffle in the wardrobe“ deutlich zu vernehmen ist. Insgesamt fast 50 Minuten mitreißender Jazz, der sich hören lassen kann.

Andreas Geyer

Toshinori Kondo

Taihen: Taihen - The Day After - Takao Blue - A Song For Buddha - Oiwake - Shosuke-San

Toshinori Kondo tp, voc, Yoshinori Teramae, Taizo Sakai, Reck e-g, Bill Laswell tapes, Rodney Drummer e-b, talk, güiro, Cecil Monroe dm, Kiyohiko Semba perc, Fusako Fujimoto, Rika Tanaka voc

Aufg.: 1984, Tokio, Japan
JAR0 4124/EfA4124

Jetzt ist es also soweit: Yellow Power, die gelbe Welle ist da. Als einen der führenden Vertreter sieht sich Toshinori Kondo, dessen japanische Herkunft allerdings auf „Taihen“ nur durch die kurzen Text-Einsprengsel zu spüren ist. Jazz-Rock oder Fusion ist in Japan sehr populär. Es mag deshalb zunächst nicht verwundern, daß sich auch Trompeter Kondo dieser Musik annimmt. Doch kommt er eigentlich von der freien Improvisationsmusik mit starkem Performance-Charakter her. Auf dem Moers-Festival war er zum Beispiel bei den morgendlichen Konzerten mit einem unbegleiteten Solo aus der Besenkammer zu hören und hat mit dem Globe Unity Orchester gespielt. Freier Jazz und Fusion - dies riecht gewaltig nach Bill Laswell und dessen Umkreis. Und siehe da: Laswell hat den Mix dieser Platte besorgt und einige Bändeinspielungen beigeleitet. Laswell ist auf der Japan-Szene sehr aktiv und hat auch dort seinen Kontakt mit Peter Brötzmann geknüpft. Daß Kondo auf zwei Titeln des „Sound System“ Albums von Herbie Hancock zu hören ist, ist auch aufschlußreich in diesem Zusammenhang. Schließlich war Laswell Co-Produzent. „Taihen“ gehört in diesen Umkreis. Knackige Rhythmen und druckvolle Bässe, eine durchgängige Rhythmik, die sich nicht verändert und kaum dramatische Entwicklungen kennt, Quietsch- und Heul-Laute, alles sehr Bass-lastig aufgenommen: Trash-Funk der harten Sorte. Toshinori Kondo bläst darüber Miles Davis inspirierte, energetische Soli, mal kratzbürstig mal lyrisch in tiefen und hohen Lagen. „Taihen“, „A Song for Buddha“ und „Shosuke San“ haben Disco-Qualitäten. „The day after“, ein Reggae in apokalyptischer Stimmung und „Oiwake“, ein entspannt sessionsartiges Stück, sind die Jazz-rockigsten Werke. Kondos Trompetenspiel ist vielversprechend und originell, der Musik fehlt noch der letzte Dreh.

Detlev Reinert

Ian Lynn

Forgotten Summer: Another Good Reason - Interlude No. 1 - Forgotten Summer - Interlude No. 2 - Grey Sky

Blue - Some Day Soon - Sun Dance - Interlude No. 3 - The Waltz - Interlude No. 4 - First Finale
Ian Lynn keyb, Bob Jenkins dm, Martin Ditcham perc
Aufg.: 1980
MMC 003/Pläne 150000.03

Ian Lynn

Early Snow: Introduction - Do You See/Seven Bridges - Golden Days - Interlude No. 5 - When Winter Comes - Snow Mountain - Interlude No. 6 - The River Interlude No. 7 - Earth Song
Ian Lynn keyb, Mo Foster b, Bob Jenkins dm, Martin Ditcham perc, Basia voc
Aufg.: Frühjahr 1983
MMC 008/Pläne 150000.08

Ian Lynn, Pianist, Keyboarder, Multiinstrumentalist, entstammt einer musikalischen Familie aus der englischen Stadt Sunderland, hat aber die meiste Zeit in London gelebt und dort mit zahlreichen Crossover-Jazzgruppen wie den Jazz Sluts und den Back to the Front zusammengearbeitet. Mit Barbara Dickson und Gerry Rafferty hat er für das BBC Fernsehen Musiken geschrieben („Great Railways Journey of the World“) und die Tyne Tee-Produktion „Captain's Tale“ musikalisch gestaltet. „Forgotten Summer“ (entstanden im November 1980) und „Early Snow“ (1983/84) sind die beiden ersten Teile einer vom Jazz beeinflussten und die stilistischen Mittel des Jazz benutzenden Musiktrilogie, die die Natur im Wandel der Jahreszeiten zum Thema hat. Mit einem Arsenal von Instrumenten wie akustisches Klavier, Fender Rhodes Electric Piano, Sequential Circuit Prophet 5, Mini Moog, Hohner Clavinet, Crewman Brassman, Rose Morris Westwood Bass und dann mit Roland Jupiter 8, Vocoder, Yamaha Flute, Premier Vibes und unterstützt von den Perkussionisten Bob Jenkins (Schlagzeug) und Martin Ditcham (Latin-Perkussion) versucht Lynn, die jeweiligen Landschaftseindrücke einzufangen und ihre Charakteristika aufzuzeigen. Damit befindet er sich in einer modernistischen Fort- und Weiterführung der Vier Jahreszeiten von Antonio Vivaldi, den Sonic Seasonings von Walter Carlos und all den anderen Vertretern gespannter Programm- und Meditationsmusik, die z. Z. einen ausgesprochenen Boom erleben (Teile von ECM, Gesamtprogramm von Windham Hill Records, Steve Halpern auf Halpern Records/Gramavision, Mike Gerber auf Sonet, Gabriel Lee auf Narada, Paul Horn, Paul Winter usw. usw.) und dem „Atmosphärenjazz der achtziger Jahre“, vor allem aber der „Noise Music“ neuerer Machart eine die Sinne beruhigende, nie aufputschende Musik entgegenzustellen. (Ähnliches geschah Anfang der siebziger Jahre mit der psychedelischen Musik). Das Problem bei Ian Lynn ist, daß viele Passagen teilweise typisch, teilweise aber auch jederzeit austauschbar wirken, wenn er sich auch im Gegensatz zu den meisten anderen „Unterhaltungskünstlern des Jazz“ darum bemüht, nicht nur Ruhe und Stimmung, sondern auch Fröhlichkeit und Swing zu vermitteln. „Forgotten Summer“, erster Teil von Lynns Musiktrilogie, umspannt sommerliche Eindrücke, bewegte Hügel, flirrende Hitze, einen regnerischen Nachmittag, eine Fahrt zur Küste, einen wunderschönen Sonnenuntergang, jeweils konzeptual aufgebaut, mit einer Themeneinführung zu Beginn, fast übergangslosen Interludien zwischen den fixierten Eindrücken (erstere sind über die beiden Platten hinweg durchnumeriert); diese Interludien schaffen jeweils Zwischentöne, stellen besinnliche Halte- und Wendepunkte dar, da sie häufig auf die folgenden Eindrücke überleiten. Besonders gelungen scheinen mir „Grey sky blue“, wo Ian Lynn mit Mini Moog und elektrischem Klavier

die schnell ziehenden Wolken musikalisch ausdeutet, ganz so, als ob man rücklings im Gras liegt und die Wolken durch die Baumwipfel ziehen sieht oder „Some day soon“, ein heißer Sommertag, wo sich kaum etwas rührt, die Luft flirrt und sich eine verträumte Stimmung à la Jacques Tati („Ferien des Monsieur Hulot“) einstellt. In „Firstfinale“ greift Lynn nochmals alle „Sommer“-Themen auf und läßt die Stimmungen am Hörer vorbeiziehen.

Teil 2 der Lynn-Trilogie („Early Snow“) beginnt mit einer ruhigen Einleitung, in der alle „Winter“-Themen angeschnitten werden, die im folgenden musikalisch ausgestaltet werden, einer fröhlichen Einstimmung in die Problematik („Do you see“). „Golden days“ zeichnet einen goldenen Herbst, mit Hymnik, pastoralen Themen, Flöten, pulsierenden Blättern, gefolgt vom „Interlude 5“, einem ersten Frosteinbruch, mit Rauhreif, Eis auf schmalen Pfützen, während „When winter comes“ die Übergangszeit zwischen Oktober und Dezember charakterisiert, mit einem Wechsel zufriedener Musiziereligkeit, trauriger und feierlicher Einstimmung auf die nahenden Weihnachtsfeiertage, die vom Vibraphon zart angedeutet werden. Höhepunkt scheint mir „Snow mountain“, ein Landschafts panorama schneebedeckter Berge aus der Perspektive eines schweifenden Raubvogels, dessen Schwingen über eine fast lautlose Landschaft gleiten, mit Eindrücken der Ruhe, der Ferne, der Unnahbarkeit, mit unantastbaren Silhouetten, Schemen, Gestalten. „Interlude 6“ vertont Schneefall, eisigen Wind, klirrendes Eis, in der Ferne dumpf verklingende Laute, „The river“ schmelzendes Eis einen großen Fluß hinab, aufreißende Schollen, Brüche, Kieselgeräusche im Fluß, durch Schlagzeug und Trommel betontes wiedererwachendes Leben, zunehmend wärmende Sonnenstrahlen, einen Wasserfall. „Interlude 7“ symbolisiert die im Frühling wiedergewonnene Lebenskraft, „Earth song“ vermittelt die aufbrechende Erde, Freude und Fröhlichkeit eines Frühlingstages.

Ian Lynn, ein Meister der Impressionen und deren musikalischer Vermittlung, ein typischer Vertreter des sogenannten Crossover-Jazz.

Ulfert Goeman

Alex Merck

Shadow Dance: Hooker - Bitch - Susan - X-Tensions - Turn Me Over - Time - Vibraphonics - David - Shadows - The End
Rüdiger Baldorf flh, Shark Tight sax, Alex Merck keyb, g, voc, Stefan Schneider-Reuther synth, keyb, vib, Andreas Lonardoni keyb, b, linn-dm, Andreas Hirschmann keyb, Paul Shigihara g, Günter Weber, Detlev Stevens dm, Peter Brummer perc
Demon Records
DEMON 3005 (Verlag York von Prittwitz, Senden)

Seine Lektionen an der Berklee School of Music hat Alex Merck gut gelernt. Die Elektronik regiert seine Welt, und nun kommt er uns mit dem sattem bekannten Synthi-Rock-Jazz US-amerikanischen Gustos. Steve Khan läßt schöne Grüße ausrichten. Sicher, Merck leistet bei den Arrangements überdurchschnittliches. Doch bei der Komposition hapert's hörbar. Dies ist eine Solischeue, ganz auf den Sound bedachte Minimal-Musik. Mercks Gitarre bleibt schüchtern im Hintergrund. Die Kadenz sind zu lieblich und die Harmonien zu verspielt, als daß sie länger im Ohr blieben. Nur wenn das Saxophon mit seiner hemdsärmeligen Phrasierung in die Seichte der Komposition fährt („David“) wird die Einspielung erträglich. Nach seiner letzten „Minds and Bodies“-LP ist dies ein deutlicher Abfall. Der Mann hat seinen Stil noch nicht

gefunden. Humor jedenfalls, den hater. „The End“ ist denn schon fast eine Selbstparodie: das laue Melodiebächlein plätschert, die Vögel zwitschern, lieblich schwebt ein Flötenton drei Meter über dem Boden, zärtlich haucht die spanische Gitarre Ole. Wundervoll dieser Jazzrock, der mit drei Akkorden auskommt!

Wolf Stock

Gerry Mulligan

Mulligan: Jeru - Festive Minor - Rose Room - North Atlantic Run - Taurus Moon - Out Back Of The Barn
Gerry Mulligan bs, Claude Williamson p, Buddy Clarke b, Mel Lewis dm; Art Farmer tp, Gerry Mulligan bs, Bill Crow b, Dave Bailey dm: Ruby Braff tp, Bud Freeman ts, Gerry Mulligan bs, Billy Taylor p, Benny Moten b, Osie Johnson dm; Gerry Mulligan bs, Dave Samuels vibes, Mike Santiago g, George Duvi vier b, Bob Rosengarden dm
Aufg.: 1958, Frankreich
Nippon 33C38-7682

Die hier auf CD überspielten Aufnahmen Gerry Mulligans entstammen verschiedenen Schaffensperioden des Baritonsaxophonisten, was allein die unterschiedlichsten Besetzungen, mit denen er präsentiert wird, beweisen. Somit sind die im Begleittext der Platte gemachten Angaben bezüglich Zeit und Ort der Aufnahmen - wenn überhaupt - höchstens in einem Falle zutreffend. Das beginnt mit „Jeru“, von Mulligan in Quartettbesetzung mit Claude Williamson, Klavier, Buddy Clarke, Baß, und Mel Lewis, Schlagzeug, vermutlich 1960 eingespielt. Die Live-Aufnahme von „Festive Minor“ könnte 1959 bei irgendeinem Festival entstanden sein, da zu jener Zeit der Trompeter Art Farmer, Bassist Bill Crow und Drummer Dave Bailey Mulligans pianolosem Quartett angehörten.

Eine ausgesprochene Jam Session stellt in „Rose room“ Gerry Mulligan an die Seite von renommierten Swingern wie Ruby Braff, Bud Freeman, Billy Taylor, Benny Moten und Osie Johnson. Die weiteren drei Titel - sämtliche Mulligan-Kompositionen - sind identisch mit der B-Seite der 1976 unter dem Titel „Idol Gossip“ eingespielten LP (Chiaroscuro CR-155). Spätestens hier wird offenkundig, wie leichtfertig die Firma Nippon mit der Angabe eines generellen Aufnahmejahrs für dieses Sammelsurium von Mulligan-Aufnahmen handelte. Außerdem hat man aus unerklärlichen Gründen in der Besetzungsangabe den bei den letzten drei Titeln mitwirkenden, von Mulligan hochgeschätzten jungen Pianisten Tom Fey total vergessen. Verständlicherweise bestehen bei zeitlich so weit auseinanderliegenden Aufnahmen merkliche Unterschiede in der Klangqualität, was allerdings die oftmals allzu bedingungslose Überspielung akustischen Mittelmaßes auf teure CD bedeutet. Vor allem aber sollten gewisse CD-Editoren mit discographischen Angaben sorgfältiger umgehen. Sicher interessiert es Lieschen Müller wenig, wann und wo Roy Black „Ganz in Weiß“ aufgenommen hat. Bei Jazz-Platten ist das anders: sie dokumentieren Jazz-Geschichte und damit den wichtigsten Beitrag zur Musik unseres Jahrhunderts.

Rüdiger Böttger

David Murray

3D Family: In Memory Of Jomo Kenyatta - Patricia I/II - P-O In Cairo - 3D Family - Shout Song
David Murray ts, Johnny Mbizo Dyani b, Andrew Cyrille perc
Aufg.: 3. September 1978, live beim Jazzfestival Willisau
hat ART 2016 (2 LP)

Die Schweizer Plattenfirma Hat Hut ist

ihrer Zeit voraus: während andere Labels die Klassiker aus den fünfziger und sechziger Jahren wiederverwerten, gibt es in der Serie hat ART Reissues von Aufnahmen, die vor erst fünf bis acht Jahren entstanden. Und da eine Platte des vorliegenden Doppelalbums 1983 schon einmal wiederveröffentlicht wurde, erleben einige der Titel nun bereits ihre dritte Auflage, Das ist gut so, denn der Auftritt von Murray, Dyani und Cyrille war sicherlich eines der spannendsten Konzerte des Willisauer Festivals von 1978. Hier trafen drei ausgeprägte Individualisten spontan aufeinander und schafften es doch, ein Gruppengefühl zu erzeugen. Überraschend vor allem, wie gut sich Dyani in das Trio einfügt: er, der doch von sich sagt, er sei in erster Linie ein „folk musician“, spielt hier weitaus weniger diatonisch als sonst, konzentriert sich vielmehr über weite Strecken auf klangfarbliche Aspekte, erfindet überraschende gestrichene und perkussiv angeschlagene Sounds. Dabei ergeben sich faszinierende Duette mit Murray: Saxophon-mehrklänge schichten sich auf eine gestrichene Baßgrundierung; Töne weit über dem „normalen“ Saxophonregister verweben sich mit höchsten Kontrabaßflageoletts.

Andrew Cyrille ist der ideale Schlagzeuger für derart subtile koloristische Spielereien: sein sparsames, klangfarbenreiches, oft fast mehr melodisches als perkussives Spiel, das herkömmliche Schlagzeugpatterns nur noch wie Zitate benutzt, reagiert auf jede Nuance, führt Entwicklungen weiter, anstatt sie in ein rigides metrisches Raster zu zwingen. (Man höre sein Solo im Titelstück des Albums - hier drängt sich einem regelrecht der Begriff „Klangfarbenkomposition“ auf, nur, daß hier natürlich nichts komponiert ist. . .) Beindruckend auch David Murrays klangfarbliches Repertoire: die Sounds, die von Albert Ayler und Pharoah Sanders entwickelt wurden, Klänge, die man traditionell mit berstender emotionaler Intensität assoziiert, werden von Murray aus ihrem ekstatischen Kontext quasi herauspräpariert und somit zu einem musikalischen Material, das sich auch zur Gestaltung einer zarten Ballade („Patricia“) eignet. Das thematische Material der fünf von Murray verfaßten Stücke dient primär dazu, Stimmungen, musikalische Charaktere anzudeuten, ohne aber strikte harmonische oder rhythmische Schemata zu etablieren. Die komponierten Vorgaben sind sozusagen Katalysatoren langer Improvisationsprozesse, deren Verlauf unabsehbar bleibt. Spannung ist damit ebenso vorprogrammiert wie gelegentliche Längen, die auch Musiker dieses Formats im Verlauf von 85 Minuten Musik nicht ganz vermeiden können. Es ist eben Musik, die etwas riskiert. Und wer David Murrays Musik von den Anfängen bis heute verfolgt hat, mag gerade deswegen beim Hören der Platte ein wenig nostalgisch werden. . . . aber ohne diesen Nährboden von Nostalgie gäbe es ja wohl auch keine Reissues.

Peter Niklas Wilson

Hermann Naehring und „percussion & strings“

Großstadtkinder: Schlagzeilen - Phrygia - Rimbana - Großstadtkinder (Orangenflip; Pink-Punk, Frosch ist krank; Crash) - Clifford - Souja Hermann Naehring perc, marimba-phon, vib, Id, Dietrich Petzold v, Jens Naumilkat cello, Wolfgang Musik b, Jannis Sotos g, bouzouki, Stefan Dohanetz dm (Titel 1,6); Volker Schiott fl (Titel 4 A); Henry Osterloh pauken (Titel 1).

Aufg.: Mai 1985 Berlin/DDR
Amiga Stereo 856138

Hermann Naehring, seit Jahren eine feste Größe der DDR-Jazz-Szene und 1983 Gründer von „percussion & strings“, hat mit jenem unkonventionell besetzten Ensemble die erste Langspielplatte produziert. Man kennt ihn als Musiker logischer Konzeptionen, den Raum fürs Schöpferische verstellt er dennoch nicht. Musikalische Identitätsprobleme gehören längst der Vergangenheit an, seine „Großstadtkinder“ sind dafür ein vortrefflich-akustisches Beispiel. Die gleichnamige, dreiteilige Naehring-Komposition, Abschluß der ersten und Eröffnung der zweiten Plattenseite, steht im Mittelpunkt der Produktion. Neben interessanten Solo-Passagen (Dietrich Petzold, Jens Naumilkat) und Stretchersätzen („Orangenflip“), erklingen kindlichlustige Töne („Pink-Punk, Frosch ist krank“). In „Crash“, dem Finale der phonetischen Trilogie, läßt Trommelkünstler Naehring urbane Rhythmus-Vielfalt durchblicken. Es ist der Reichtum musikalischen Materials, der die Studio-Aufnahmen so reizvoll macht. Symbolhaft dafür: „Phrygia“ und „Clifford“. Ersteres, im Altgriechischen verwurzelt, atmet durch Bouzouki-Spieler Jannis Sotos melodisch-rhythmische Exotik. Letzteres, eine Reverenz an Hardbop-Trompeter Clifford Brown, läßt in a-capella-Vibraphon-Improvisationen Naehnings Jazz-Herkunft bewußt werden. Je nach Stimmung setzt der Perkussions-Experimentator diverse Schlaginstrumente ein: Becken, Bongos, Congas, Gongs, Rasseln u.v.a.m. ergänzen das übliche Schlagwerk-Reservoir. Wo dies nicht ausreichen scheint, wie in den symbolträchtigen „Schlagzeilen“, fusioniert der Spiritus rector von „percussion & strings“ mit Pauker Henry Osterloh und Schlagzeuger Stefan Dohanetz zum Trommel-Triumvirat. Hermann Naehring, seit langem eigene Wege gehend, läßt aus Titeln meist sein Anliegen vordergründig heraus-schauen. „Rimbana“, auf Marimba-phon-Solistik ausgerichtet, ist so ein Beispiel: Das Afro-Kubanische bestimmt den Charakter. Für starre Positionen zeigt er wenig Sinn, da bricht er schnell und schwerelos aus. Gleichzeitig Melodie- und Rhythmusinstrumentalist zu sein, schafft sicherlich zusätzliche Vorteile. So gehören Klangflächen-Strukturen ebenso zu seinem Ego. „Souja“, eine Verehrung für den Sound, beschließt eine abwechslungsreiche Tonkonserve.

Wolfgang Quander

Charlie Parker

Vol. 1 /Quartet, Quintet & Septet: A Night In Tunisia - Ornithology - Yardbird Suite - Moose The Mooche - The Gypsy - Max Making Wax - Loverman - Bebop - Cool Blues - Bird's Nest - Dark Shadows - This Is Always Charlie Parker as in versch. Besetzungen mit Miles Davis/Howard McGhee tp, Lucky Thompson ts, Dodo Marmarosa/Jimmy Bunn/Erroll Garner p, Earl Coleman voc, Arvin Garrison/Bob Kesterson/George „Red“ Callender b, Roy Porter/Harold „Doc“ West dm Aufg.: 1947/46, Hollywood/CA Joker SM 3866/Tonträger Service-Vertriebs GmbH, 6054 Rodgau

Vol. 2/All Stars Quintet & Sextet: Relaxin' At Camarillo - Cheers - Carvin' The Bird - Supendoux - Dexterity - Bongo Bop - Bird Of Paradise - Embraceable You - Dewey Square - The Hymn - Home Cooking - Halleluja Charlie Parker as in versch. Besetzungen mit Howard McGhee/Miles Davis/ Dizzy Gillespie tp, Wardell Gray ts, Red Norvo vib, Barney Kessel g, Dodo Marmarosa/Duke Jordan/Russ Freeman/ Teddy Wilson p, George Callender/ Tommy Potter/Arnold Fishkind/Slam Stewart b, Don Lamond/Max Roach/ Jimmy Pratt/Specs Powell dm

Aufg.: 1945/47, New York City/1947
Hollywood
Joker SM 3867/Tonträger Service-Vertriebs GmbH, 6054 Rodgau

Das italienische Label Joker, das sich hauptsächlich darauf versteht, bedeutende Vertreter des Oldtime Jazz wieder zu Gehör zu bringen, ist nun daran gegangen, die bekannten Dial-Aufnahmen Charlie Parkers wieder auf den Markt zu bringen, die der damalige Plattenproduzent und spätere Parker-Biograph Ross Russell („Bird Lives!“) Ende der vierziger Jahre in Hollywood und New York aufnahm. Vol. 1 der Joker-Trilogie umfaßt die ältesten Einspielungen aus den Jahren 1946/47, vom 28. 3. 46 eine Septettbesetzung mit Miles Davis, Lucky Thompson, Dodo Marmarosa und anderen, mit den Titeln „A night in Tunisia“, „Ornithology“, „Yardbird Suite“ und „Moose the mooche“, größtenteils Charlie Parker-Originale und später Bebop-Standards, die in Radio Records, einem kleineren Studio für unabhängige Recordlabel auf dem Santa Monica Boulevard in Hollywood unter primitiven Aufnahmebedingungen eingespielt wurden. Von einer zweiten Sitzung in McGregors Transcription auf der South Western Avenue in Hollywood (29. 7. 46) stammen die in Quintettbesetzung mit Howard McGhee, Jimmy Bunn, Bob Ke-sterton und Roy Porter aufgenommenen „Bebop“, „Max is making wax“, „The gypsy“ und „Loverman“, die Parker in einer ziemlich desolaten Spiellau-ne zeigen und zu einem tragischen Ereignis führten, als er anschließend im Hotel Feuer legte, in Haft genommen wurde, in eine berühmte Irrenanstalt überwiesen werden sollte, auf Intervention von Freunden dann aber in das humanere Camarillo State Hospital kam. Nach seiner Entlassung ging dann am 19. 2. 47 die dritte Dial-Sitzung über die Bühne, die einen sichtlich erholten und sehr inspirierten Parker einmal mit dem Erroll Garner Trio und dem im Billy Eckstine-Stil singenden Earl Coleman zusammenbrachte, mit den Songs „This is always“ und „Dark shadows“, dann nur mit Garner, Red Callender, Bass, und Harald West, Schlagzeug, und zwei Parker-Kompositionen „Birds nest“ und „Cool Blues“, von denen jeweils 1 Take auf Vol. 1 der Joker-Parker-Trilogie vertreten ist.

Genau eine Woche später, am 26. 2. 47, spielten die Charlie Parker All Stars mit Howard McGhee, Trompete, Dodo Marmarosa, Piano, Red Callender, Bass, Barney Kessel, Gitarre, Don La-mond, Schlagzeug, und Wardell Gray, Tenorsaxophon, „Relaxin' at Camarillo“, „Cheers“, „Stupendous“ (= „It's Wonderful“) und „Carvin' The Bird“ (ein anderer Blues) ein, ehe Charlie Parker nach New York zurückkehrte. Mit diesen Titeln beginnt die A-Seite von Vol. 2 aus der Joker-Serie. Drei letzte Sitzungen für Dial und Produzent Ross Russell fanden in New York im WOR statt, wo insgesamt 18 Stücke aufgenommen wurden, von denen auf dem vorliegenden Vol. 2 sechs Titel, der Rest auf Vol. 3 (an anderer Stelle besprochen) vertreten sind. Im Unterschied zur Westküste, wo Parker mit sogenannten Pickup-Groups, kurzfristig zusammengestellten und wenig eingespielten Gruppen auskommen mußte, stand ihm in New York ein von Auftritten im Royal Roost und Three Deuces bestens harmonisierendes (Traum)Quintett mit Miles Davis, Trom-pete, Duke Jordan, Piano, Tommy Pot-ter, Bass, und vor allem Max Roach, Schlagzeug, zur Verfügung, das trotz eines wegen Geldschwierigkeiten manchmal nervös und zerfahren wirkenden Altsaxophonisten in 2Vt Stun-den bei im Durchschnitt jeweils 2 Takes 6 Titel einspielte, zunächst ein swin-gendes „Dexterity“, in dem Parker mit 1/8- und 1/16tel Noten brilliert, ein afro-cuban-inspiriertes „Bongobop“, „De-

wey Square“, ein up-tempo-Stück, be-nannt nach einem New Yorker Stadt-viertel, in dem Parker damals wohnte, und „The hymn“, einen auf Gospelak-korden basierenden Titel, mit einer lan-gen Altsaxophon-Einleitung. Nach 5 Minuten Pause, die sich Charlie Parker gönnte, wurden dann noch die zwei Balladen „Bird of paradise“ („All the things you are“) und „Embraceable you“ aufgenommen, letztere gegen-über dem Original in den beiden ersten Takten leicht abgeändert. Auf der B-Seite von Vol. 2 der Parker-Trilogie sind noch 2 weitere Titel vertre-ten, die primär nicht unter Parkers Na-men, aber mit ihm als wichtigstem Soli-sten aufgenommen wurden, „Hallelu-jah“ vom Red Norvo Sextett (6. 6. 45) und „Home cooking“ vom Russ Free-man Quartett mit Freeman, Piano, Ar-nold Fishkin, Baß, und Jimmy Pratt, Schlagzeug (1. 2. 47), die von Parker-schen Soli und Phrasierungen wesent-lich geprägt sind.

Es ist müßig, auf die Bedeutung und den Stellenwert dieser Parker-Aufnah-men im einzelnen einzugehen, sind sie doch oft schon besprochen worden und sozusagen Meilensteine des Bebop-Jazz der endvierziger Jahre und des Schaffens des Altsaxophonisten Char-lie Parker.

Ulfert Goeman

Salsa Picante

Sabrosita!: Salsa Sabrosita - Vicente
- Busca lo tuyo - Que viva la musica latina - America latina - A mi tierra - Solar - Ansiedad
Theo Schotten, Hannes Beckmann tp, Frank Brägelmann sax, Roland Nikoleit tb, Georg Corman p, Günther Rink b, Martin Hesselbach congas, Poncho Valdes timbales, Thomas Kukulies bon-gos, voc, Roberto Herrador, Mario Di Cara, Alberto Romero voc
Aufg.: Dortmund 1985
Pläne 88451

Salsa - Hecha en Alemania! Daß Sal-sa, made in Germany, in den letzten Jahren zu einem Markenzeichen wur-de, liegt neben der Münchner Conexiõn Latina auch an Salsa Picante, dem Lati-no-Ensemble aus Düsseldorf. Die Mu-sik der Salsa Picante ist vornehmlich puertorikanisch orientiert und zeichnet sich durch einen satten, voluminösen Sound orchestralen Zuschnitts aus. Was zuallererst auffällt, ist die melodi-sche Kraft der Kompositionen. Auf die-ser LP sind bestimmt vier, fünf Ohrwür-mer dabei, nach denen sich jede New Yorker Band die Finger lecken würde. Verbrochen haben diese Hits die Sän-ger Roberto Herrador und Alberto Ro-mero. Insbesondere Herrador ist ein ganz vorzüglicher Komponist mit einem karibisch sicheren Gespür für eingangs-ge Melodien. Das Arrangement achtet auf tanzbare Tempi mit starker Beto-nung der Coro-Partien. Beim Arrange-ment gilt es allerdings leicht Achtung zu schreien. Manches ist da mehr als Pa-rodie oder musikalischer Versatz. Gan-ze Passagen des Arrangements schei-nen denen eines Willie Colon abgekup-fert. Aber wie sagte schon der Philo-soph: der Mittelmäßige borgt, die wirkli-chen Könnner aber klauen. Ansonsten ist Salsa Picante der brodelnde Asphalt-Dschungel New Yorks. Die Zwölf singen vom gebeutelten Subkon-tinent, von Vicente, der Unschuld vom Lande, der in die Großstadt geht und darin umkommt. Herrador erzählt von dem Land, in dem er geboren wurde - El Salvador - und wo heute nicht gera-de Heiterkeit herrscht. Auch dies kriti-sche Salsa-Stories à la Willie Colon. In den Satz und Solo-Partien zeigt Sal-sa Picante keinerlei Schwächen. Schot-ten und Beckmann geben einen vor-züglichen Bläsersatz ab, der selbst in schwindelnden Cat-Anderson-Höhen nicht abstürzt. Die drei Sänger Herra-

dor, Di Cara und Romero drücken der Band ihre karibisch-heitere Note auf. Hier und da mag dem einen oder anderen die Perkussion etwas zu dünn klingen, was daran liegen mag, daß das Arrangement Congas, Bongos und Timbales etwas stiefmütterlich behandelt. „Ansiedad“, eine Komposition von Roberto Herrador, ist der stärkste Titel der LP, dessen Präzision in den Tutti-Passagen keine Wünsche offen läßt. Bricht man in fremde Reviere ein, wie bei Miles Davis’ „Solar“, geht die Chose auch prompt in die Hose. Ohne Reiz und eigene Note ist dieser Standard. Von diesem - glücklicherweise einzigen - Ausfall abgesehen, es macht riesigen Spaß, diesen 12 scharfen Salseros zuzuhören. Die gute Aufnahme und Wiedergabequalität fügen sich in das positive Gesamtbild nahtlos ein. Eine großartige Salsa, die da von der Stadt an der Dussel kommt. Da kriegen selbst waschechte Salseros aus dem fernen New York eine kleine Gänsehaut.

Wolf Stock

R. Schiemann Group

Lonely Killers: Roadrunner- Stollenblues - Lonely Killers - Trojanischer Gaul - Broke My Guitar, Got The Blues Karsten Scheunemann sax, Peter Apeling, Günther Späth b, Reinhard Schiemann dm, Petra Pelä voc WUDU 020/IQ-Vertrieb, Peter Apeling, Bremen Musikkassette

New Wave Jazz nennt man das wohl. Und man hört der Reinhard Schiemann Gruppe mit Interesse zu. Das musikalische Konzept: betont Rock-orientiert, mit Free Jazz-Elementen, Punk Dissonanz, Mister Chaos als Arrangeur. Die solistische Leistung, insbesondere von Karsten Scheunemanns Saxophon und Reinhard Schiemanns Schlagzeug erscheint bemerkenswert. Die Drums bestechen durch virtuoses, akzentuiertes und zeitsicheres Spiel, das Flageolet-verliebte Saxophon besitzt starke Ausdruckskraft. Die Dialogpartien beider Instrumente stecken voller Inspiration.

„Lonely Killers“ ist der stärkste Titel der MC. Nicht zuletzt wegen der hell phrasierenden Vokalpartien von Petra Pelä. Ein mächtiger, knallender Sound, den da nur vier Mann (plus Frau) auf die Beine stellen.

Der Vertriebsweg dieses Musikprodukts scheint mir fast genau so interessant wie sein Inhalt. „IQ“, „Independent Quality“, heißt ein Vertrieb für unabhängig produzierte Musikkassetten (IQ, Im Saal 38, 2810 Verden). Besonders Newcomer und Jazzgruppen, die nicht so schnittigem Wind der Zeit liegen, sollten stärker die Option Kassette nutzen. Es muß ja nicht immer eine LP sein. Zum einen sind auf Kassetten Kleinstauflage und unkompliziertes Kopieren möglich, zum anderen ist dies eine vergleichsweise preiswerte Möglichkeit für junge Gruppen, an die Öffentlichkeit zu gehen. Die meisten MCs von IQ kosten im Verkauf zwischen 7 und 9 DM. Wenn man bei Kassettenvertrieb ein gutes Tonstudio wählt, so kann das Medium auch von seinen technischen Möglichkeiten überzeugen. Schiemann und seine Mannen haben ihre „Lonely Killers“ bei Friedrich und Doro Thein in Bremen mit 1:1 Geschwindigkeit kopieren lassen. Und nach Jahren sind diese Mini-Auflagen der Independents heißbegehrte Raritätenstückchen.

Wolf Stock

setta - Sobbin' Blues - Darktown Strutter's Ball - The Lady's In Love With You - Whistlin' The Blues Aufg.: 27. September und 7. Dezember 1944, New York Commodore 6.26167 AG

Angesichts der jüngsten Neuerscheinungen werden sich Sammler alter, verschollener oder unveröffentlichter Jazzaufnahmen kaum noch beklagen können. Wer sich den traditionellen Formen des Jazz verbunden fühlt, hat sicher längst die Commodore Classics in ihrem schwarzen Einheitsdress entdeckt. Eine Fundgrube exzellenter und bisher überwiegend unveröffentlichter Aufnahmen. Die jetzt erschienenen fünf neuen LPs ergänzen die Serie auf 45 Alben. Eine stolze Zahl im Meer der Kommerzplatten. Diese überwiegend dem Dixieland gewidmete Serie hat aber auch andere Perlen bereit. „Hot Horn 1944“ heißt die LP mit 13 Aufnahmen (8 Titel und 5 alternate takes) nicht zu Unrecht. Denn von nur wenigen Trompetern (resp. Kornettisten) kann man behaupten, daß sie so wie Muggsy Spanier nahezu alle klassischen Jazz-eigenschaften auf ihrem Instrument vereinen: kräftige lead-Stimme, heiße Phrasierung und einen ausgesprochen individuellen und trotzdem glasklaren Ton. Die beiden Sessions in New York vereinten die Dixieländer Spanier, Pee Wee Russell, Klarinette, und Miff Mole, Posaune; die swingorientierten Gene Schroeder, Piano, Bob Haggart, Baß, und George Wettling, Schlagzeug, lösten dabei die an sich starren traditionellen Formen auf. Zusammen gestalteten sie eine wirklich erfrischende Aufnahmesitzung, die ein unglaubliches Feuer entwickelt.

Für Spanier-Fans wird zwar nichts die Qualität der legendären Aufnahmen von 1939 („Relaxin' at the Touro“) erreichen - sie sollten sich aber diese einmal anhören, besonders den „Memphis Blues“ und den „Riverside Blues“ mit der herrlichen Growl-Klarinette von Russell, perlenden Läufen von Schroeder und eine Spanier-typischen Harmonie-Teppich der Bläser. Da sind einige Stücke mehr, die dazu gehören. Die zweite Sitzung beginnt etwas antiquierter, trotz Lou McGarity, der nun die Posaune spielt, doch wohl wegen Joe Grouso, der George Wettling am Schlagzeug ablöste. Trotzdem großartig: Bob Haggarts „Whistlin' the Blues“.

Gerhard Klußmeier

Muggsy Spanier And His Ragtimers

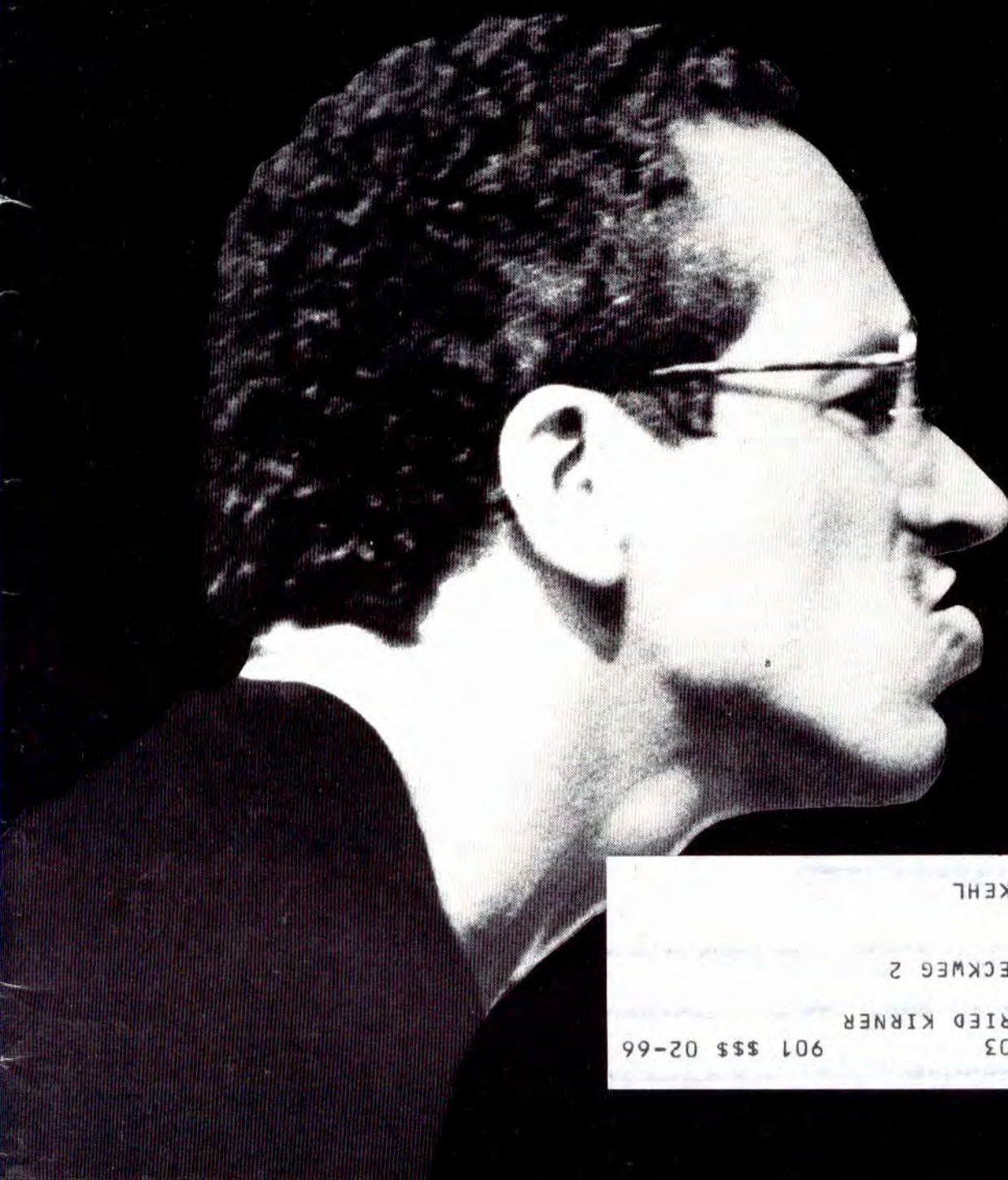
Hot Horn 1944: Sweet Sue, Just You - Memphis Blues - Riverside Blues - Ro-

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXXV Juni 1986
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



6368203
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL
901 \$\$\$ 02-66

Zynismus im Jazz

Eine Übertragung der Sloterdijk'schen Zeit-Diagnose auf die kommerziellen Ambitionen von Jazz-Musikern

Die Rede soll hier sein, von einer längerfristigen Strömung des Zeitgeistes. Von ihr werden sie in immer kürzeren zeitlichen Abständen ineinanderfließenden, eher oberflächlichen Trends zwar unauffällig, doch mit großer Macht durchdrungen. „Zynismus“, so lautet die Diagnose von Peter Sloterdijk, und er meint damit das „aufgeklärte falsche Bewußtsein“, welches längst Einzug in die Schlüsselstellungen unserer Gesellschaft gehalten hat. Aber worum genau handelt es sich dabei? Eine lexikalische Erläuterung beschreibt Zynismus als: „Lebensanschauung, die aus vollendeter Skepsis, Lebens- oder Menschenverachtung in scheinbar überlegener Sicht alle Werte herabsetzt.“ Nun, so sehr weit ist Sloterdijk in seiner „Kritik der zynischen Vernunft“ von dieser herkömmlichen Betrachtungsweise gar nicht entfernt. Neu ist bei ihm jedoch, daß er Zynismus beschreibt, als Resultat einer Demütigung, die in der Folge von Aufklärung eintritt: Man lernt und zeigt sich interessiert, man bildet sich und blickt mit wachen Augen in die Welt. Aber was ist das Ergebnis? Man erkennt, wie beschissen die Zustände sind und wie hoffnungslos jeder Versuch, daran etwas zu ändern. Schließlich wird das eigene Bewußtsein „Krank an dem Zwang, vorgefundene Verhältnisse, an denen es zweifelt, hinzunehmen, sich mit ihnen einzurichten und am Ende gar deren Geschäfte zu besorgen.“

Wie aber kann man weiterleben mit dieser Krankheit, wie handlungsfähig bleiben, trotz depressiver Anwandlungen? Man fühlt sich ja selber herabgezogen von der Macht der Dinge, fühlt den Drang zum Mitmachen, zum Handeln wider das eigene, bessere Wissen. Der Ausweg: Man wird zum Zyniker, denn Zynismus wird in dieser Situation scheinbar zum sozialen

und existenziellen Muß. Es bleibt ja immer noch die Flucht in eine Aufspaltung der eigenen Persönlichkeit. Was man als „Offizieller“ tut, muß man als „Privatmensch“ noch längst nicht für gut heißen; das öffentlich Geäußerte ist im kleinen Kreise jederzeit revidierbar; und nicht zuletzt, was man auf der Bühne als „Non-Plus-Ultra“ verkauft, das läßt sich hinter der vorgehaltenen Hand auch genauso gut wieder selbstironisch in den Schmutz ziehen. Damit wird aber das eigene Überden-Dingen-Stehen zu einem Dämpfer gegen jede Kritik von außen, es wird zu einem unüberwindbaren Schutzwall gegen jegliche kritischen oder gar moralisierenden Einwände. Man weiß ja genau, welchen Schund man da präsentiert. Aber man hat längst eine lässig-überlegene Einstellung dazu gewonnen. Die Falschheit dieses Bewußtseins ist bereits reflexiv gefedert und wie könnte man seine Resignation denn auch besser vor seiner Umwelt verbergen? Jeder braucht doch schließlich so etwas wie ein Gefühl der Sicherheit in diesen so unsicheren Zeiten. Soviel wenigstens sollte bisher klar geworden sein: Zynismus ist nichts für Dumme, Ungebildete, Stehengebliebene. Obwohl er zu einem Massenphänomen - eben zu einer Hauptströmung des Zeitgeistes - geworden ist, ist er gleichzeitig auch ein Elite-Merkmal. Wer noch sucht, wer noch dabei ist, seine Grenzen auszuloten, der kann nicht zynisch sein. Er bleibt verletzlich, dünnhäutig, empfindlich für Kränkungen. Nicht so der Zyniker: Er weiß längst alles, hat alles schon mal mitgemacht. Für ihn liegt das Heil im Rückschritt. Er hat seine depressiven Symptome unter Kontrolle. Sein Terrain liegt dort, wo er sich sicher fühlen kann, wo nichts mehr an ihn herankommt, wo das Überleben längst wichtiger geworden ist, als ein

Leben auf dem dünnen Eise des Zweifels. Doch hier wird nun die Frage bedeutsam, was dies denn alles mit Jazz zu tun hat. Man erinnere sich: Auch der Jazz ist das Medium einer Elite. Immer war es eine Minorität, die ihn gehört oder gespielt hat. Dabei sind die Wege im Jazz - egal, ob aktiv spielend oder aktiv hörend - beschwerlich. Nichts wird einem geschenkt. Im Jazz gilt mehr als anderswo, erst die Arbeit, dann das Spiel. Verständnis für harmonische und rhythmische Zusammenhänge bekommt man nur im Laufe eines langfristigen Lernprozesses. Hindernisse, Phasen der Stagnation müssen überwunden werden. Besonders die Musiker werden auf harte Proben gestellt, da sie zusätzlich mit dem Problem fertig werden müssen, technische Fähigkeiten an ihrem Instrument zu erlangen.

Für die meisten von ihnen steht dann aber am vorläufigen Ende dieses Prozesses, zu dem Zeitpunkt also, wo sie endgültig den Status eines Amateurs verlassen, um halbprofessionell oder professionell ihr Geld mit der Musik zu verdienen, die Demütigung, von der oben bereits die Rede war: Während einige hundert Meter weiter, in der Großhalle AC/DC den Massen das Gehör pulverisieren (und dafür nebenbei ein erkleckliches Sümmchen abkassieren), musizieren sie haarscharf an der Grenze des Existenzminimums. Für sie gibt es selbst mit viel Fleiß kaum einen Preis. Außerdem ist es eine oft demoralisierende Erfahrung, seine musikalische Botschaft immer nur an die wenigen (und noch dazu die ewig selben) Ohren herantragen zu können. So entsteht Resignation und hier liegen sie dann auch, die Wurzeln des Zynismus im Jazz. Wer einmal einen Attila Zoller vor 30-50 Leuten hat spielen sehen, der wundert sich geradezu, wie es unter solchen Umständen überhaupt noch gelingen kann, **nicht** zum Zyniker zu werden.

Man könnte verständnisvoll von einem enttäuschten Willen zum Erfolg sprechen, der in der 70er und 80er Jahren immer mehr Musiker nach dem Strohalm der Kommerzmusik (oder gar der Funktionsmusik) hat greifen lassen. Jedoch, auch Jazz-Musiker sind nur Menschen und somit nicht gefeit vor einer gewissen Eitelkeit. Aber Eitelkeit ist leicht verletzbar und davor schützt auf Dauer auch nicht das Bewußtsein, Mitglied einer Insider-Gruppe, Angehöriger einer Elite zu sein. Letztlich sind die Motive nur individuell, aus der persönlichen Biographie jedes einzelnen herzuleiten. Sie spielen auch keine große Rolle, denn lange Entbehrungen, enttäuschte Hoffnungen, scheinbar sinnloses Hinzulernen, um dann doch vor dem Nichts zu stehen, dies sind die Bausteine des Zynismus und die sind diesen verschiedensten Grundmotiven - gleich, ob enttäuschter Wille zum Erfolg oder verletzte Eitelkeit - gemeinsam. Um hier keine Mißverständnisse aufzukom-

men zu lassen, nicht jeder, der kommerzielle Musik spielt, ist damit notwendigerweise auch gleich ein Zyniker. Eines der prominentesten Beispiele hierfür ist immer noch Wes Montgomery. Auch er sah sich, selbst als er bereits weltberühmt war, gezwungen, eine Musik zu spielen, die nicht die seine war. Was ihn jedoch kennzeichnete ist, soweit man dies im Rückblick überschauen kann, daß er sich trotz allem sein ursprüngliches Verhältnis zur Musik bewahrt hatte. Er mußte sich mit zynischen Verhältnissen abfinden, wurde dadurch aber noch längst nicht selbst zum Zyniker. Er litt, und er ließ das auch jeden wissen, der es hören wollte. Am Ende meinte er: „Ich bin immer deprimiert über mein Spiel. ...“ Das seelische Schmerzempfinden wird damit zu einem (vielleicht zu dem!) entscheidenden Merkmal, welches den Nicht-Zyniker vom Zyniker unterscheidet. Während nämlich der eine versucht, sich selbst und seiner Musik treu zu bleiben - und darunter leidet, wenn er es nicht immer kann - hat der andere sich gegen solche Verwundbarkeiten längst einen Panzer zugelegt: Zynismus eben. Namen sollen hier nicht genannt werden, um der Gefahr zu entgehen, in der Schilderung von Einzelbeispielen das Ganze aus den Augen zu verlieren. Jeder mag aus seiner eigenen Erfahrung beurteilen, wie verbreitet unter Jazz-Musikern inzwischen die Sitte ist, in scheinbar überlegener Sicht, alle (musikalischen) Werte herabzusetzen. Tatsache ist jedenfalls, daß die Zahl selbst der Spitzen-Musiker, die aus kommerziellen Gründen weit unter ihren tatsächlichen Fähigkeiten musizieren, in den letzten Jahren sprunghaft gestiegen ist. Daraus alleine läßt sich zwar noch kein Vorwurf ableiten. Ja, aus existenziellen Gründen gibt es für die meisten von ihnen gar keine realistischen Alternativen. Schlimm ist jedoch, daß dabei auf die Dauer das Verhältnis vieler zur Musik zynisch geworden ist. Nicht nur, daß für sie die Musik ausschließlich Mittel zum Zweck des Geldverdienens geworden ist. Auch in der Ausbeutung bestimmter musikalischer Muster sehen sie nur noch eine gute Gelegenheit, sich ihre eigene Überheblichkeit immer wieder aufs Neue selbst zu demonstrieren. Dabei wird die Musik in den Dienst von Interessen gestellt, die mit dem ursprünglichen Anliegen eines Musikers nichts mehr zu tun haben: „Spiel doch hier mal die Sau-Terz(!) dazu, das wollen die Leute hören.“ Klischees im allerschlechtesten Sinne werden hier eingesetzt, nicht um eine schwierige Musik durchschaubarer zu machen, sondern um eine Musik auf das niedrigst denkbare Niveau zu drücken. Viele denken, damit das Kommerzpublikum zum Narren halten zu können. Da mag auch etwas Wahres dran sein, nur: Sie merken nicht, daß sie dabei selbst zum Idioten verkommen. Die Musik, die sie alle einmal geliebt haben, sie geht dabei kaputt.

J. E. Berendt hat schließlich, als er sich am symptomatischen Beispiel Herbie Hancocks mit den kommerziellen Ambitionen von Jazz-Musikern auseinandergesetzt, nicht zufällig festgestellt: „Wer da einmal Blut geleckt hat, der vergißt - selber zynisch geworden - alle Prinzipien.“ Immerhin stellt Berendt auch fest: „Hundert, ja Tausende von Musikern sind einen ähnlichen Weg gegangen“, und mit diesen Zahlen ist die ganze Dimension des Problems mehr als deutlich aufgezeigt. Wer sich diese Denkweise einmal zu ei-

gen gemacht hat, der ist auch bereit „Ein Mann sieht rot“ zu vertonen, und der wird seine Sache dabei auch noch besonders gut machen. Freilich nicht mehr nach den Kriterien des Jazz.

Am Beispiel Hancocks kann denn das Problem auch noch ein letztes Mal verdeutlicht werden. Wer einen technisch weniger Begabten fragte, ob er wohl nicht besser spielen könne, der würde diesen unter Umständen tief verletzen. Für dieselbe Frage hätten Musiker von den Qualitäten eines Hancock wohl nur noch ein



Stellt die Musik in den Dienst von Interessen, die mit dem ursprünglichen Anliegen eines Musikers nichts mehr zu tun haben: Quincy Jones



Ist im Bewußtsein seines wahren spieltechnischen Vermögens hinübergewechselt auf die Sonnenseite, wo man über Prinzipien nur noch lachen kann: Herbie Hancock

Foto: Paul Gerhard Dekker

»

müdes Lächeln übrig. Sie würden vermutlich antworten, daß es die Leute genau so wollten und nicht anders, und daß sie es deshalb genau so spielten. Um noch einmal mit Sloterdijk zu sprechen: „Sie wissen was sie tun, aber sie tun es, weil Sachzwänge und Selbsterhaltungstribe auf kurze Sicht dieselbe Sprache sprechen und ihnen sagen, es müsse sein.“ Im Bewußtsein ihres wahren spieltechnischen Vermögens sind sie hinübergewechselt auf die Sonnenseite, wo man über Prinzipien nur noch lachen kann. Ihre zynische Frechheit hat die Seite gewechselt: Nicht mehr herausfordernd von unten nach oben geht ihre Zielrichtung, sondern arrogant, von oben nach unten.

Zynismus ist ja seinem Wesen nach ein zutiefst konservatives Phänomen, ein Zweifel an der Chance neuer, besserer Lösungen und dabei ein gleichzeitiges „Sich-damit-Abfinden“ mit den Überlebensregeln des Status-Quo. Schlimmes müßte man für den Jazz befürchten, sollte diese Diagnose tatsächlich auch für ihn zentrale Bedeutung bekommen. Für diese Musik, deren Lebenselixier immer Experimentierfreude, Neugier, Wandlungsfähigkeit, Wagemut waren, wäre dies nämlich gleichbedeutend mit einem langsamen, qualvollen Tod, einer Auflösung in den Mechanismen der Pop-Kultur. Drohen die Grenzen zu zerfließen?

Was bleibt, ist eine qualitativ außerordent-

lich hoch stehende Populärmusik, die von Leuten gespielt wird, von denen Berendt einmal gesagt hat: „Selbst dort, wo sie sich musikalisch prostituieren, bleiben Reste ihrer ursprünglichen künstlerischen Überlegenheit spürbar.“ Überlegenheit, das ist es dann leider aber auch im zwischenmenschlichen Bereich. Die Überlegenheit des Zynikers nämlich, an der jede noch so ernst gemeinte Kritik letzten Endes abprallen muß. Andererseits fehlt dem Jazz heute der Mut zum Risiko, die Suche nach neuen Wegen, der Wille zum Avantgardismus, schließlich, die Bereitschaft, sich für das alles dann auch noch kritisieren (verletzen) zu lassen. All das ist in den letzten 10 bis 15 Jahren weitgehend auf der Strecke geblieben, wobei Berendt diese Stagnation noch rücksichtsvoll eine „Phase der Konsolidierung“ genannt hat. Man könnte aber auch fragen, ob nicht das aufgeklärte, falsche Bewußtsein vieler Jazz-Musiker hierbei doch auch eine entscheidende Rolle gespielt hat. „Erfahrungshunger“ jedenfalls, war eine Charakterisierung des Lebensgefühls der 70er Jahre, die für den Jazz nur sehr beschränkte Gültigkeit beanspruchen konnte.

Ausblick

Noch manche Parallelen zwischen den Zynismen des Alltags und denen des Jazz wären aufzuzeigen. Insbesondere dann, wenn man in die Überlegungen auch noch die Zwänge der Plattenindustrie mit einbezieht, in welche die Musiker ja noch zusehends eingebunden sind. An einer ausführlichen Würdigung der Überlegungen Adornos, der ja bereits in den 40er Jahren zynische Elemente selbst in der Verwendung von Synkopen ausmachte, käme man dann sicherlich nicht vorbei. Doch vorläufig stellt sich die Frage nach dem Ausweg. Sloterdijk hat ihn gewiesen, indem er dem Zyniker sein antikes Gegenbild, den Kyniker, beispielhaft gegenüberstellt. Angewandt auf unser Beispiel würde dies zu den Forderungen an die Jazzer führen: „Seid frech! Pisst gegen den idealistischen Wind! Sagt die Wahrheit, ohne Euch dabei oppositionell zu verkrampfen! Macht einfach Musik - Eure Musik!“ So einfach diese Forderungen sind, so schwer scheint es, sie zu verwirklichen. Man kann dem Jazz und seinen Musikern dabei nur viel Glück wünschen. Sollten sie jedoch eines Tages auf diesen Weg zurückfinden, dann würde man ihnen aber auch in der Umkehrung gerne die Freiheit gönnen, durchaus wieder zu einem unbeschwerteren Verhältnis zum Zynismus zurückzufinden. Wie schrieb doch Habermas in seiner Betrachtung zu Sloterdijks Thesen: „Und unter uns - wer möchte sich seinen Zynismus schon ganz und gar mit Haut und Haar abkaufen lassen?“

Hans-Joachim Dusemond



Foto: Hans Kumpf

Meine Liebe gehört dem Jazz

Charly Antolini

Im April reiste Charly Antolini mit einer sogenannten Jazz Power Formation durch 13 deutsche Städte und begeisterte überall durch die vitale, swingende Musik das Publikum. Es war zu spüren, daß der Schlagzeuger es genoß, mit einer aus vier jungen Bläsern und Rhythmusgruppe bestehenden Band zu jazzten. Antolinis Tätigkeitsbereich ist breit gestreut, er arbeitete jahrelang in deutschen Rundfunkbands, ist als Studiomusiker gefragt, legte ungeheuer erfolgreiche Drum-Platten im Direktschnitt-Verfahren vor und gönnt sich seit einem Jahrzehnt zu seinem eigenen Vergnügen und seiner Erbauung Tourneen und Gastspiele mit den Jazz Power Gruppen, in der die verschiedensten profilierten Musiker vereinigt sind. Nach einem umjubelten Auftritt von Charly Antolinis Jazz Power im Jubez, dem Domizil des Jazzclubs Karlsruhe, kam es zu einem Gespräch mit Charly Antolini, das wir nachfolgend auszugsweise wiedergeben. Gudrun Endress

Ein Swinger

„Charly, von all Deinen verschiedenen Tätigkeiten ist Dir bestimmt das Spielen mit einer solchen Jazz Formation wie Deiner Jazz Power am liebsten?“

„Es ist so, daß ich seit zehn Jahren unter dem Namen Jazz Power mit eigenen Gruppen auftrete, zunächst im Quartett, dann auch mal nur im Trio oder auch im Quintett. Seit nunmehr 30 Jahren bin ich im Profilager und vor zehn Jahren habe ich mich endlich aufgerafft, mir den Wunsch zu erfüllen, als Bandleader die

Musik machen zu können, die mir am liebsten ist: Jazz. Das ist eine vielseitige Musik mit großem Spektrum. Für mich ist Jazz swingender Mainstream, Bebop, Hardbop. Jetzt arbeite ich erstmals mit einer Formation mit vier Bläsern, also einer ‚small big band‘.“

„Die manchmal klingen kann wie eine Big Band.“

„Sie klingt wie eine Big Band, besteht aber trotzdem nur aus sieben Mann, denn finanziell wäre eine größere Formation kaum zu tragender) habe junge Talente in der Band, es sind gute Musiker, alle aus dem Profilager, keiner ist Rechtsanwalt oder Zahnarzt von Beruf. Sie ernähren sich alle durch die Musik. Da ich nach zehn Jahren endlich in der Lage bin, meinen Musikern eine anständige Gage zu bezahlen, ist es mir möglich, entsprechende Musiker zu gewinnen, auch wenn es sehr schwierig ist.“

„Wenn der Jazz immer mit einem so swingenden Rhythmus gespielt würde, wie Du es machst, dann hätte er wohl nie das große Publikum verloren. Für Dich ist es ein Muß, daß der Jazz einen swingenden Rhythmus hat?“

„Ich bin ein Schlagzeuger, der zeitlos erscheinen möchte. Es ist mir eigentlich egal, ob ich als moderner Schlagzeuger, als Dixieland- oder Swing-Schlagzeuger

eingestuft werde. Für mich ist das Musizieren etwas Kreatives. Ich bin vermutlich selbst ein kreativer Typ, weil ich nicht immer dasselbe spiele, auch nicht immer mit denselben Musikern arbeiten möchte. Bei mir ist das Wort Jazz auf Swing bezogen. Ich bin ein Swinger, ich möchte Time spielen, es muß kochen. Vor vielen Jahren habe ich mal eine Platte angehört, auf der Ella Fitzgerald gesungen hat ‚It don't mean a thing, if it ain't got that swing‘. Das habe ich mir zu Herzen genommen. Ich bin meiner Sache treu geblieben und deshalb ist der Jazz für mich eine swingende Angelegenheit.“

„Hältst Du den swingenden Rhythmus als natürlichen Puls wie den Herzschlag? Empfindest Du beim Schlagzeugspielen den Drum Set in guten Momenten als ergänzenden Teil Deines Körpers?“

„Ich bin ein Schlagzeuger, der das Instrument zu beherrschen und zu lieben sucht. Ich möchte also nicht nur Schlagzeug schlagen, sondern ich möchte auf dem Schlagzeug Musik machen. Wenn es swingt, durchdringt es mich hautnah, dann meine ich, die Haare stehen mir zu Berge und es läuft mir eiskalt über den Rücken. Wenn ich das Gefühl habe, jetzt ist der Swing ganz da, dann ist das für mich der schönste Moment, den ich erleben kann. Das ist etwas ganz Großes. Ellington hat eine Suite geschrieben ‚A drum is a woman‘ und dieses Bild kann ich nachempfinden. Du kannst das Schlagzeug streicheln, zärtlich anfassen, es ist eine Liebesgeschichte. Ich hänge mit Leib und Seele am Schlagzeug und glaube, daß ich auch heute nach 30 Jahren immer noch einen Luftsprung machen könnte, wenn es swingt. Mein Körper und das Schlagzeug werden zu einer Einheit. Es ist nicht mehr so: Da ist das Instrument und dort ist der Schlagzeuger, der es spielt, sondern es wird zu einem unzertrennbaren Ganzen und diese Momente schöpfe ich total aus, erlebe sie intensiv.“

„Was kannst Du tun, um diese beglückenden Momente der Einheit zwischen Dir und Deinem Instrument herbeizuführen?“

„Ein bißchen enthaltsam leben, gesund leben, nicht zuviel rauchen, nicht zuviel Alkohol...“

„Treibst Du Sport, um Dich fit zu halten?“

„Ich jogge zweimal pro Woche. Meine Frau hält mich auch fit - das ist schön, nicht?! Das gehört alles dazu zum Leben.“

„Es bedeutet sicher eine ungeheure körperliche Anstrengung, einen ganzen Abend lang mit so großer Power, wie Du sie einsetzt, zu spielen. Bist Du nach Deinen Auftritten ziemlich fertig?“

„Heute z. B. überhaupt nicht. Vorherrschend ist ein Glücksmoment, weil das Publikum so empfänglich, so aufnahmebereit für uns war. Wir mußten nicht darauf warten bis die Hörer klatschten, sie haben mit Enthusiasmus, mit Freude und Begeisterung Beifall gespendet. Mehr kann ein Jazzmusiker gar nicht erwarten, auch

nicht mehr bekommen. Ich habe heute alles bekommen vom Publikum. Wir, meine Musiker und ich, haben alles gegeben und es ist nicht immer nur wichtig, Power zu geben. Du hast es ja gemerkt bei 'Teddy the toad', was wir da gespielt haben, einen einfachen Rhythmus und ganz easy und es hat den Leuten gefallen."

„Balladen habt Ihr heute gar nicht gespielt. Sonst hast Du doch manchmal die eine oder andere im Repertoire?"

„Wir wollten nicht wieder 'Body and soul' oder 'Lil darlin' spielen. Wir haben zwei Balladen im Repertoire dieser Jazz Power, doch für das heutige Publikum schien es mir nicht unbedingt nötig, sie zu spielen. Ich habe auf jeder Schallplatte eine Ballade mit hineingenommen, heute haben wir eben auf keine Ballade zurückgegriffen, heute waren wir euphorisch."

Kein militanter Bandleader

„Ist der Schlagzeuger für Dich ein idealer Bandleader? Es gibt ja auffallend viele Bandleader im Jazz, die Schlagzeuger sind, angefangen von Chick Webb, Gene Krupa, Buddy Rich ..."

... das sind die ganz Großen, das sind meine Idole, nach wie vor. Es ist egal wie bekannt oder unbekannt ich bin - aber das sind nun wirklich die Pioniere im Jazz und das bleiben sie auch. Es sind nicht Schlagzeuger, die sich nur einfach sagten, jetzt bin ich auch der Bandleader, sondern sie sind ihren Weg als echte Führungspersonlichkeiten gegangen. Für mich gibt es auch andere Schlagzeuger, etwa in der moderneren Richtung Elvin Jones, Philly Joe Jones, Max Roach, Art Blakey, die eindeutige Führungsqualitäten besitzen. Diese Leute haben es verdient, Bandleader zu werden, das sind Persönlichkeiten."

„Du hast ohne Zweifel auch Fähigkeiten als Bandleader, auffallend ist, daß Du Deine Jazz Power jede Sekunde im Griff hast, sie vorwärtstreibst."

„Ja gut, ich dirigiere, ich sage z. B. mit irgendeiner Geste, jetzt kommt dieser oder jener an die Reihe, aber das ist eine Sache, die ich normalerweise gar nicht mache. Ich wollte heute ein möglichst gutes Rundfunkprogramm abliefern. Und dazu ist eines ganz notwendig, auch wenn es nur sieben Musiker sind: Disziplin. Im Grunde genommen bin ich kein militanter Mann, der sagt 'Achtung, fertig, los' und dann muß alles nach meiner Pfeife tanzen, ich bin - und ich glaube das mit ruhigem Gewissen behaupten zu können - bei meinen Musikern beliebt, weil ich sie auch immer frage 'Wie sollen wir das spielen, sollen wir es schneller oder langsamer nehmen?' Ich beziehe sie immer alle in der Band ein, daß keiner das Gefühl hat, irgendwie nur das fünfte Rad am Wagen zu sein. Ich habe in vier Monaten, seit Januar, diese Band aufgebaut und ich hoffe, daß ich mit der Jazz Power einen

„Ich mache hier nicht auf Superstar und die anderen sind die Trottel vom Dienst. Meine Musiker wissen, daß sie, wenn sie mit mir spielen, auch zum Zug kommen, sie können sich entfalten."

Durchbruch erlebe. Nun ja, einen Durchbruch wird's nicht geben im Jazz, aber doch das Erlebnis, daß ich mit einer Band die Menschen begeistern kann. Wenn mir das gelingt, dann bin ich unheimlich glücklich."

„Siehst Du Anzeichen dafür, daß wieder mehr Interesse an swingendem Jazz vorhanden ist?"

„Ich kann das nur anhand meiner Situation beantworten. Seit ich diese Band habe, kommen vermehrt Offerten, auch von Kulturämtern und Konzertmanagern, also Leuten, die natürlich das kleine 10- oder 15% ige Händchen aufhalten. Wir haben dadurch keine finanziellen Schwierigkeiten mehr, ich bin auch fähig, meinen Musikern eine korrekte Gage zu bezahlen. Die Nachfrage ist auch größer geworden, seit ich mit vier Bläsern arbeite, ich nicht mehr nur reinen Bebop, Hardbop oder Mainstream spiele, sondern ein gemischtes Programm aus Bossa Nova, Swing, süd-amerikanischer Musik, sprich Sambas, kleinen Big-Band-Arrangements, natürlich immer auf die vier Bläser bezogen. Meine Bläser sind alle jung, der Posaunist John Welch ist 23 Jahre, der Saxophonist Rick Keller 24, auch die Trompeter Richard Laughlin und Frank Weyerer sind junge Burschen, und sie alle sind mit einem wahnsinnigen Elan bei der Sache, sie fragen nicht schon bei der Probe, was es dafür an Gage gibt, sondern sie kommen aus Begeisterung an der Musik zum Proben. Die Musiker sind noch keine Stars, dazu sind sie zu jung, sie sind erst zwei, drei Jahre im professionellen Lager, doch sie sind nicht so abgebrüht und abgeklärt wie so viele Profimusiker, die nur zum Jazzen gehen wegen der Kohle. Und das ist für mich von Vorteil, das hält mich - mit meinen fast 49 Jahren - jung. Und diese jungen Musiker spüren, daß ich es ernst meine. Mehr Engagement als sie bringen, kann ich von ihnen nicht erwarten."

Jeder ist gleichwertig in der Band

„Du dosierst Deine Schlagzeugsoli so gut, daß nie das Gefühl entsteht, Du bist zu

dominant, in jedem Set spielst Du nur zum Schluß ein Schlagzeugsolo. Anders ist es für Dich wohl auch nicht denkbar?"

„Ich fände es fürchterlich, wenn ich als Bandleader ständig auf dem hohen Podest sitzen, mich als großer Guru aufführen und meine Schlagzeug-Apparate zur Schau stellen würde mit 1000 Paradiddles und so. Die Musiker wären ja damit zu Marionetten degradiert! Ich habe in vielen Big Bands gespielt und dabei auch genügend negative Erfahrungen gemacht. Es gab Bandleader, die sich immer herausstellen wollten, den Superstar spielten, der die Marionetten tanzen läßt. Bei mir in der Band kann und darf sich jeder voll entfalten, und wenn er mal nicht gut ist, merkt er das selbst, dann spricht man am anderen Tag darüber. Aber es heißt nie: 'Du hast schlecht gespielt, du spielst das dort nie mehr.' Man muß den jungen Typen, dem Nachwuchs eine Chance geben; um frei zu werden, müssen sie auch spielen können. In meiner Band gilt das Prinzip: Jeder ist gleichwertig, keiner ist mehr als der andere, auch ich nicht, das wissen meine Musiker. Ich mache hier nicht auf Superstar und die anderen sind die Trottel vom Dienst. Meine Musiker wissen, daß sie, wenn sie mit mir spielen, auch zum Zug kommen. Sie können sich entfalten und das ist für den Jazzmusiker etwas ganz Wichtiges, schließlich hat es ja keinen Sinn, Jazz zu spielen, wenn man gar nicht kreativ sein kann.

Die Improvisation und das swingende Gerüst drumherum ist das Wichtigste im Jazz. Und wenn einer nicht improvisieren darf oder kann, man ihn auch nicht läßt, dann kann er an der Situation keine Freude empfinden. Auch wenn ich einmal schlecht spiele, dann gehe ich am nächsten Tag zu meinen Kollegen hin und sage: 'Freunde, ich war gestern nicht gut drauf, ich habe mich auch selbst akustisch nicht gehört, ich war deshalb nicht gut.' Man ist nicht jeden Tag gleich, nicht jeder Tag ist gleich, manchmal bist du schlecht drauf, vielleicht hast du Schnupfen, hast schlecht geschlafen oder Probleme. In meiner Band darf jeder spielen, und er muß swingen und wenn er swingt, dann läßt uns spielen, was das Zeug hält, solange die Musik kocht und swingt, gibt es nichts dagegen zu sagen. Ich behaupte nicht, daß das, was wir machen der Jazz schlechthin ist, aber ich möchte das Publikum, das Eintritt bezahlt, glücklich machen mit unserer Musik. Und wenn der Funke dann rüberspringt, das Publikum reagiert, dann weiß ich, daß ich mit meiner Musik auf dem richtigen Weg bin. Aber ich kann und will nicht behaupten, daß das allein das Richtige ist. Ich bin halt ein Swinger und liebe den swingenden Jazz. Doch möchte ich nicht von irgendwelchen Jazzkritikern als Swingschlagzeuger eingestuft, nicht in eine Schublade gestoßen werden. Ich will swingen und spielen und das Publikum mit meiner Musik erfreuen,

auch meine Musiker glücklich machen. Die ganz jungen Typen, die wollen vielleicht moderner spielen, aber dann müssen sie ihren eigenen Weg gehen. Ich habe für die professionellen Größen, die neuzeitlichere Musik spielen, immer offene Ohren gehabt, doch kann ich beispielsweise nicht spielen wie Elvin Jones, und er kann nicht spielen wie ich. Elvin und ich sind Freunde, wir haben uns schon vor langer Zeit kennengelernt. Ich kann auch nicht spielen wie Buddy Rich, obwohl viele Leute sagen, ich würde Buddy Rich kopieren. Ihn kann keiner nachahmen. Max Roach, Sunny Murray, Elvin Jones - das alles sind Richtungen, Streuungen. Pionierleistungen sind das, was Baby Dodds und Gene Krupa getan haben, das repräsentiert alles gewisse Zeitabschnitte. Wenn ich spiele wie ein Schlagzeuger aus den 50er oder 60er Jahren, dann tue ich das nicht, weil ich aus jener Zeit komme, sondern weil ich das liebe, was ich tue. Und hoffentlich habe ich das Glück, so spielen zu können bis mich der liebe Herrgott heimholt. Ich möchte zeitlose Musik machen. Ich habe auch offene Ohren für ein Stück von Thelonious Monk, wir haben ja sein 'I mean you' im Repertoire, obwohl ich nicht Philly Joe Jones, Roy Haynes oder Louis Hayes bin. Ich würde auch gerne Sachen von Dave Brubeck übernehmen, obwohl viele darüber die Nase rümpfen, aber es ist schön, mal 7♭ oder 5♯ zu spielen. Nur dazu muß ich das nötige Material haben, vor allem mit vier Bläsern."

Das Schlagzeugsolo ist sekundär

"Hast Du den Eindruck, daß die jungen Musiker, die mit Dir spielen, in eine gewisse Richtung gezwängt werden?"

"Ein junger Mensch will immer etwas Neues, Kreatives schaffen, er hat immer das Verlangen, etwas Modernes zu tun. Zu Rick Keller, der gut arrangiert, sagte ich eines Tages: 'Freund, schreib nicht immer so sehr modern, mit krummen Harmonien und so kompliziert angelegt. Es ist auch toll, was die alten Meister geschrieben haben, hör Dir Stücke an wie 'In a sentimental mood', 'Easy living', 'Body and soul' oder 'The man I love'. Das ist Melodie-Jazz, und bei mir liegt die Hauptfreude darin, melodischen Jazz zu spielen. Das Schlagzeugsolo ist völlig sekundär. Das Schlagzeugsolo ist für die Leute, die kommen und Charly Antolini mit einem Solo hören wollen. Das bekommen sie auch, doch im Innersten will ich Musik machen. Aber damit bin ich vom Thema abgeschweift..."

"... Hast Du Dir schon einmal überlegt, ob Du Dich der Erwartungshaltung des Publikums, das das Schlagzeugsolo wünscht, widersetzen sollst?"

"Das Wahnsinnige ist, ich habe in den letzten sechs Jahren fünf Direktschnittplatten gemacht und ich habe dadurch

„Die Technik wird immer mehr forciert, und vor allem bei den Schlagzeugern greift diese Krankheit immer mehr um sich. Viele Schlagzeuger haben Technik, gute Time, aber sie sind nicht fähig, mit einem Schlag etwas auszudrücken.“

einen weit größeren Bekanntheitsgrad erlangt. Seither kommen in jedem Konzert einige junge Leute zu mir, holen sich ein Autogramm und bringen dann Platten mit wie meine 'Knock out', 'Crash', 'Count down' oder 'Menuet'. Im ersten Moment sind diese Schlagzeugfans über die Musik, die ich im Jazzclub oder -konzert spiele, enttäuscht. Doch sobald das Schlagzeugsolo kommt, sind sie zufrieden. Sie haben ja damals die Platten gekauft und erwarten diese Musik. Diese ganzen Direktschnittplatten haben aber keine Sekunde mit dem, was ich unter Jazz verstehe, zu tun."

"Es ist Schlagzeug total..."

"... ja, perkussiv, mit Fusion und Sounds, hat aber nichts mit Jazz zu tun. Und meine Liebe gehört nun mal dem Jazz. Die Plattenfirma hat von mir verlangt, ich soll in dieser Richtung eine Sache machen mit einem Bassisten, einem Perkussionisten und mir als Schlagzeuger. Damit haben wir einen Riesenerfolg gehabt, innerhalb von vier Monaten wurden 16 000 Platten davon verkauft. Die Firma kam mit dieser Produktion genau zur richtigen Zeit auf den HiFi-Markt, jetzt ist es damit vorbei, jetzt ist nicht mehr die Direktschnittplatte aktuell, sondern die CD. Ich war auf dem Direktschnittmarkt einer der ersten und durch meine fünf Produktionen habe ich die Plattenfirma hochgehalten, die insgesamt 33 Produktionen machte."

Falle: Technik vor Ausdruck

"Kann es einem so virtuosen Schlagzeuger wie Dir passieren, daß die Technik im Vordergrund steht, daß Du in die Falle gerätst, nur Technik zu demonstrieren und den Ausdruck zu kurz kommen läßt?"

"Richtig, das passiert natürlich auch. Ich bin ein enthusiastischer Mensch und an gewissen Tagen, so wie heute, ging alles gut, ich war relaxt, nicht irgendwie verkrampt. Vielleicht bin ich ein Psychopath, aber immer wieder denke ich, daß hier und da im Publikum jemand sitzt, der nur darauf lauert, technische Meisterleistungen vorgeführt zu bekommen. Ich finde es eine absolute Katastrophe, daß auf jedem Instrument heutzutage - sei es nun im Pop, Rock, Funk oder modernen Jazz - die Technik im Vordergrund steht. Nicht beim normalen Hörer, der vor allem gefühlsmäßig von der Musik etwas mitnehmen möchte, sondern in erster Linie bei den Musikern selbst. Die Technik wird immer mehr forciert und vor allem bei den Schlagzeugern greift diese Krankheit immer mehr um sich. Ich mache auch hin und wieder so eine Werbeaktion für die Schlagzeugfirma, demonstriere die Möglichkeiten des Schlagzeugs auf Messen und sitze in einem Vorführraum und spiele wie das Äffchen im Zoo. Da bin ich allein, bin prostituiert, sitze hinter dem Schlagzeug, die Interessenten kommen rein und haben so die Haltung: 'Nun spiel mal, Zigeuner!' Daß man da im musikalischen Sinne nichts Positives über die Rampe bringen kann, ist ja wohl klar. Möglichst viel Technik, das Herz ist den Firmen unwichtig. Diese Schlagzeugdemonstrationen sind etwas komplett anderes, als wenn ich mit Musikern spiele, Musik mache."

"Wenn Du Dich ertappst, daß Du zu technisch wirst, was machst Du dann? Spielst Du dann einfach weiter?"

"Das passiert mir oft. Ich spiele vor Publikum und habe das Gefühl, ich spiele heute nur Technik. Beim Schlagzeug ist es besonders schwierig, das zu vermeiden. Viele Schlagzeuger haben Technik, gute Time, aber sie sind nicht fähig, mit einem Schlag etwas auszudrücken."

"Wie baust Du ein Schlagzeugsolo auf?"

"Wenn ich ein Schlagzeugsolo aufbaue, muß es zunächst vor allem zu dem Stück passen. Wenn ich etwa eine Shuffle-Nummer spiele, dann kann ich dazu nicht 16tel schlagen. Das paßt nicht, also muß ich dazu Triolen spielen, mit swingendem Feeling."

"Hast Du noch eine übergeordnete Struktur, einen Spannungsbogen?"

"Das große Schlagzeugsolo heute abend, das war natürlich frei. Wenn ich einen Schlagzeugchorus spiele, dann weiß ich, was ein Chorus ist. Hat er 16 Takte, 32 Takte, 24 Takte oder ist es ein Blues mit 12 Takten. Wenn ich sage four/four, dann spiele ich 4 Takte, dann kommt ein anderer mit weiteren 4 Takten. Ich weiß also immer, was die Taktzahl ist. Und das sollten alle jungen Schlagzeuger zuerst einmal beherrschen, nicht nur funky spielen oder Steve Gadd kopieren - ich stehe auf Gadd, er spielt wunderbar, toll - es gibt viele phantastische funky Schlagzeuger

und Jazzschlagzeuger, aber sie haben zumeist den Nachteil: Sie können keine Chorusse spielen. Das heißt 32 Takte, 16 Takte usw., sie wissen zumeist auch nicht, was ein rhythm changer ist, z. B. AABA, was man im Jazz kennt. Viele Schlagzeuger können das nicht. Oder wer spielt heute noch mit Besen - das ist uralt, Lavendel! Aber große Becken, dicke Stöcke, Knüppel aus dem Sack - das bringen sie alle. Ist ja auch gut, toll, ich liebe auch guten Rock-Jazz, aber es ist nicht der Inhalt, das zu tun."

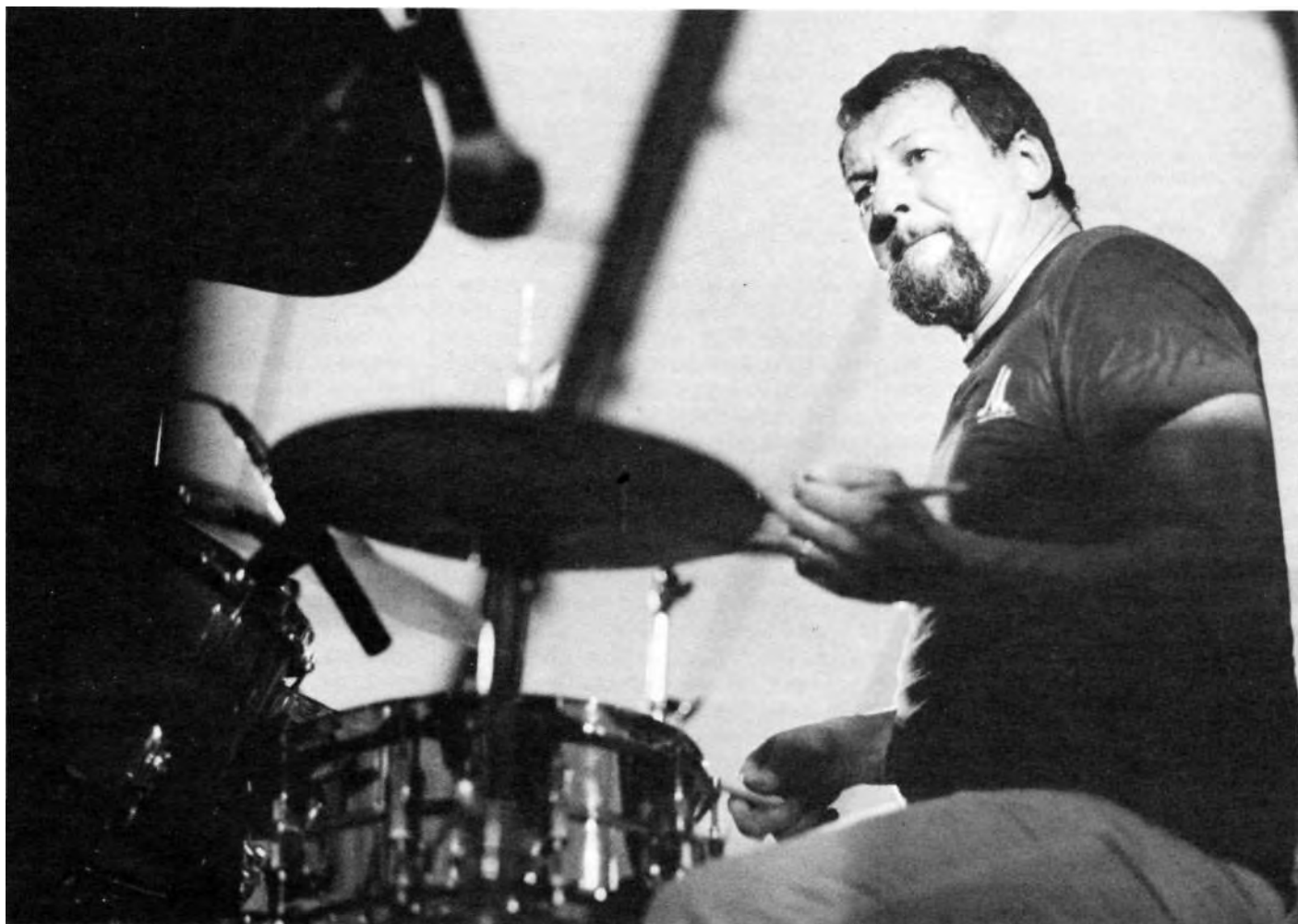
Prostitution: Drumcomputer

„Welche Meinung hast Du den Drumcomputern gegenüber?"

„Ich mache dieses Jahr eine Platte mit meiner Jazz Power, eine digitale Produktion, die vielleicht auch auf CD erscheint. Im nächsten Jahr ist eine CD geplant, auf der ich einen Drumcomputer benutzen werde. Aber nur als Teil des Ganzen, nur zwischendrin. Als Schlagzeuger bin ich nicht so dumm, mit dem Drumcomputer ins Studio zu gehen, in den ich alles hineinprogrammiert habe, und nach der Aufnahme schlage ich mir dann auf die Schulter und bestätige mir, wie toll ich getrommelt habe. Das ist doch nicht live, das ist Lug und Betrug. Das ist nur Industrieware, die da abgeliefert wird. Das

kann jeder talentierte Mensch, der ein Gespür für Rhythmus und sich mit dem Drumcomputer befaßt hat. Da steht Tom Tom, Becken, High hat, er drückt nur aufs Knöpfchen und kann alles einstellen und der Drumcomputer hört erst auf, wenn du ihn abschaltest. Du kannst auf dem Drumcomputer auch noch teilweise einen guten Sound bringen, den der Live-Schlagzeuger mit dem akustischen Instrument nicht geben kann. Irgend jemand kann also den Drumcomputer so programmieren, daß er ein ganzes Programm eingegeben hat, er nimmt das Ding dann unter den Arm, geht ins Studio und kann dem Produzenten die phantastischsten Rhythmen vorführen. Theoretisch kann der Produzent dann, nachdem er sich informiert hat, dem Drumcomputer das gleiche Programm eingeben und der Schlagzeuger sitzt dann arbeitslos zu Hause und dreht Däumchen. Ich bin stolz und glücklich darauf, daß der Drumcomputer nicht meine Schlagzeugsolis kopieren kann, dann wäre ich auch bereits ohne Jobs. Dann wären meine Band und ich brotlos, und wenn die Industrie dahinter kommt, müssen wir uns etwas anderes einfallen lassen. Es gehen bereits weltberühmte Schlagzeuger mit Drumcomputern ins Studio und liefern durch sie alles ab, was sie an Ideen im Kopf haben. Der Drumcomputer hat das

für alle Ewigkeit eingespeichert. Vor diesen Schlagzeugern habe ich keinen Respekt. Und ich könnte namhafte Drummer dafür anführen. Für mich ist das, was sie mit dem Drumcomputer tun, reine Prostitution. Und ich lasse mich so nicht prostituieren. Ich habe von einer Schweizer Firma, die Drumcomputer herstellt, eine Offerte bekommen, ich solle dreißig verschiedene Rhythmen abliefern, vom Englisch Waltz bis zu 74-Takten und was weiß ich alles. Meine Antwort war: Sie können mir 20 000 Franken bezahlen, ich mache das nicht, denn das ist das tägliche Brot des Schlagzeugers! Die 20 000 Franken, die kann ich auch mit dem Schlagzeugspielen verdienen, da brauche ich nicht den Job mit dem Drumcomputer und die Firma, die mir das Geld gibt, mich aber hinterher ein für alle Mal arbeitslos macht. Also bekommen sie das von mir nicht. Wenn ein anderer das macht, dann sägt er an dem Ast, auf dem er sitzt. Das ist irgendwie eine Tragik. Die Industrie ist der Feind des Musikers. Ich möchte abschließend sagen: Ich hoffe, daß ich noch lange meine Jazzmusik live spielen kann, und daß ich noch sehr oft ein Publikum mit der Musik, die ich liebe, ansprechen kann. Heute war es Jazz total, da das Publikum so begeistert reagierte und wir unser Bestes geben konnten."



Hofft, daß er noch lange seine Jazzmusik live spielen kann und daß er sehr oft ein Publikum mit der Musik, die er liebt, ansprechen kann: Charly Antolini

Foto: Klaus Mümper

Jack Teagarden

Meet me where they play the blues

Im Sommer erscheint in limitierter Auflage beim Oreos Verlag in Gauting-Buchendorf das Buch „Jack Teagarden: Meet me where they play the blues“. Es behandelt das Leben des Jazzposaunisten Jack Teagarden und seine Musik, umfaßt ca. 200 Seiten mit 40 Abbildungen und eine kommentierte Auswahl-Diskographie. Verfasser ist Heiner Mückenberger, der selbst als Posaunist in einem Frankfurter Jazzensemble mitwirkt. Nachfolgend ein Auszug aus dem Kapitel „Die Armstrong-Teagarden All Stars“.

„Ja, wissen Sie, auf diese Gelegenheit habe ich lange, lange Zeit gewartet, - eigentlich seit dreiundzwanzig Jahren. Jetzt bin ich so richtig im Himmel.“ So war Teagardens Statement, als er während des Konzertes in der Town Hall in New York vom Moderator gefragt wurde, wie denn das sei, das erste gemeinsame Musizieren mit Louis Armstrong. Teagarden sagte das so bescheiden, wie er immer war, aber Louis polterte ausgelassen dazu: „Good, Jackson, good!“ Die beiden verstanden sich wie Brüder. Das war im Mai 1947. Es war ein großartiger Abend, der die Karriere sowohl Armstrongs wie Teagardens von Grund auf neu belebte und der glücklicherweise auch aufgezeichnet wurde.

Louis Armstrong beschrieb später, in einem Interview mit Richard Meryman im Jahre 1966, seine Zeit mit Teagarden in zarten, innigen Tönen: „Damals, zur Zeit der Riverboats, legten wir eines Tages gerade in New Orleans an, da war am Anlegeplatz ein Junge namens Jack Teagarden, der wollte mich begrüßen. Ich hatte da noch nie etwas von ihm gehört. Aber als wir uns viele Jahre später in meiner Band zusammentaten, da war das wie an Festtagen - wir verstanden uns gegenseitig so wundervoll. So einen wie Jack Teagarden wird es nie wieder geben. Der war nie laut. Er liebte diese mechanischen Sachen, Elektrotechnik. Du brauchtest nur in sein Zimmer zu gehen, und du warst selbst schuld, wenn du dir an den vielen Drähten einen Schlag holtest. Er war aus Texas, aber zwischen uns hieß es immer: ‚Du bist ein armer Neger und ich bin ein armer Weißer (you're a spade, and I'm an ofay), wir haben ein und dieselbe Seele, laß' uns blasen! - genau so war das.“ Er machte alle seine traurigen Augenblicke, alle seine Kümernisse mit sich selbst aus. Aber ich könnte sein Herz vollständig

beschreiben, weil sein ganzes Leben aus seiner Posaune herauskam. Und das war alles gut.“

Das erwähnte erste Treffen in New Orleans war gewiß flüchtig und wurde von beiden wohl mehr der Legende halber hervorgehoben. Dagegen gibt es für ihre erste musikalische Begegnung ein Dokument, eine Plattenaufnahme. Ich spreche von „Knockin' a jug“. Dieser Titel steht für eine jazzgeschichtliche Aufnahme und für eine kuriose Begegnung, - für eine Begegnung, wie sie nicht typischer sein könnte für den ungezügelten, nur von Alkohol und von Musikbesessenheit bestimmten Lebensstil des damaligen Kreises um Teagarden.

„Knockin' a jug“ wird in Armstrongs Diskographie als ein von Armstrong und Eddie Condon komponierter und von Louis Armstrong And His Orchestra eingespielter Titel ausgewiesen. In seiner „Musikalischen Autobiographie“ hebt Louis hervor, die Aufnahme sei etwas ganz Besonderes; er habe da zum ersten Mal mit einer aus schwarzervund weißen Musikern gemischten Band aufgenommen. Das klingt alles nach Organisation. Aber das Besondere liegt gerade darin, daß der Titel völlig unvorbereitet gespielt und nur zufällig aufgenommen worden ist. Es war am 5. März 1929 im Tonstudio von OKeh in New York. An diesem Tage sollte Armstrong mit Luis Russes Orchester hier zwei Titel einspielen: „I can't give you anything but love“ und „Mahogany Hall Stomp“. Er war wie üblich der erste im Studio und blies sich warm. Es herrschte noch kein Betrieb. Jemand stellte die Notenpulte zurecht. Der Toningenieur stellte die Mikrofone ein. Draußen war's noch winterlich dunkel, und Schnee trieb an den Studiofenstern vorbei. Da tauchten auf einmal Jack Teagarden, Joe Sullivan, Kaiser Marshall, Happy Cauldwell und Eddie Lang im Studio auf.

Teagarden hatte sie nach Arbeitsschluß im Park Central Hotel irgendwo getroffen, man hatte gemeinsam die ganze Nacht in einem Speak-easy durchgezecht, einer hatte schließlich zur Sprache gebracht, daß Louis zu Plattenaufnahmen in New York war, und darauf hatten sich alle aufgemacht, um auf gut Glück im Studio nach ihm zu schauen und „Hello“ zu sagen. Sie hatten natürlich ihre Instrumente bei sich, nur Kaiser Marshall, Hendersons Schlagzeuger, trug einen Galonenkrug mit Whiskey. Der Krug machte im Studio noch einmal die Runde und war schnell geleert. Der Toningenieur bat die Leute, doch etwas zu spielen, damit er die Mikrofone danach besser ausrichten könnte, und sie ließen sich nicht lange bitten.

Eddie Lang leitete kurz auf der Gitarre ein. Kaiser Marshall holte seine Stöcke und Besen aus der Tasche, griff sich den Whiskeykrug und trommelte darauf los. Sullivan hinten am Klavier trug Baßläufe bei. Eine Blues-Session von ausgeprägter Katerstimmung kam in Gang. Teagarden blies die ersten zwei Chorusse. Er blies mit vollem Ton und mit einem vehementen Vibrato, wie es nur für die Zeit seines Wetteiferns mit Jimmy Harrison typisch ist, - eindringlich, fast aggressiv, aber auch mit weichem Auf und Ab. Fast kann man aus seinem Spiel heraushören, daß ihn Louis' Anwesenheit herausforderte, aber auch befangen machte. Im Übergang vom ersten zum zweiten Chorus verharrt er einige Takte lang auf dem hohen b, so, als ob ihm für kurze Zeit gar nichts einfiele, bis er dann sein Solo wieder in gewohnter Flüssigkeit zu Ende führt. Anschließend spielte Eddie Lang zwei Durchgänge, und seine Gitarre ist weich, elegant und angenehm zu hören. Über den Tenorsaxophonisten Happy Cauldwell und seinen Beitrag läßt sich nicht viel sagen, und Sullivans Klavier wurde von dem „jug-knocking“ Marshalls fast ganz überdeckt. Das Stück drohte zu verflachen, als Louis einstieg. Er hatte es sich auf einer Stehleiter bequem gemacht und still zugehört. Teagardens intensives Spiel hatte ihn gefangen genommen. Als man bei späterer Gelegenheit auf diese merkwürdige Session zu sprechen kam, gestand er: „Es hat mich bewegt, es hat mich bis hierhin bewegt“, und er legte mit bezeichnender Geste die Hand auf sein Herz. Und Louis' Beitrag zeigt auch, daß er inspiriert war. Er hatte sich ermuntern lassen, von der Leiter herunterzukommen, seine Trompete zu nehmen und mitzuspielen. Während Teagarden und Cauldwell im Hintergrund Harmonietöne hielten, blies Louis die zwei letzten Chorusse in wunderbarer Gelassenheit und Fülle. Das kleine Blues-Impromptu klingt mit einem Nachruf der Trompete und einem etwas verlegen anmutenden Schlußakkord aus. Die Jazzwelt muß dem Toningenieur dankbar dafür sein, daß er das Aufnahmegerät mitlaufen ließ. So entstand mehr



Louis Armstrong über Jack Teagarden (Bild): „Er machte alle seine Kümernisse mit sich selbst aus. Aber ich könnte sein Herz vollständig beschreiben, weil sein ganzes Leben aus seiner Posaune herauskam. Und das war alles gut.“
Foto: Ray A very

oder weniger zufällig ein rundherum improvisiertes Stückchen Jazz in Wachs, das zugleich ein Dokument für das erste Zusammenspielen von Armstrong und Teagarden ist. Als es um den Titel für die Nummer ging, sahen alle zu Kaiser Marshall hin, der so originell auf dem Whiskeykrug herumgeklopft hatte, und nannten es eben danach: „Knockin' a jug“ (Columbia x LP 4970). Dieselbe lockere Gruppierung spielte anschließend noch einen Titel, eine Komposition von Teagarden und Peck Kelley, „I'm gonna stomp Mr. Henry Lee“, doch wurde diese Aufnahme nie veröffentlicht.

Der große Erfolg des Town Hall-Konzertes im Mai 1947 bereitete den Weg zur Gründung der All-Star-Gruppe um Louis Armstrong. Die Tage der aufwendigen großen Swing-Orchester waren vorbei. Man fand wieder Gefallen an Jazz in ursprünglicher Besetzung. Ich sehe in der Musik der Armstrong-Teagarden All Stars

der Jahre 1947 bis 1951 den Höhepunkt und zugleich den Schlußpunkt in der Tradition des New Orleans Stiles. Den Höhepunkt deshalb, weil zu der Tradition der kollektiven Improvisation Virtuosität und ein kaum durch Grenzen beengter Gestaltungsrahmen getreten sind. Den Schlußpunkt deshalb, weil die Elemente des Volkstümlichen, die für Jazzmusik von Hause aus charakteristisch sind, bei den All Stars namentlich aber in der Person von Armstrong noch leben, in der Weiterentwicklung des Jazz aber den akademischen Maßstäben des Kunstbetriebes immer mehr Platz machen mußten und inzwischen ganz verlorengegangen sind. Die musikalische Hinterlassenschaft der Jahre 1947 bis 1951 spiegelt die freie Art des Musizierens der All Stars: es gibt nämlich fast nur Live-Mitschnitte von Konzerten, Radio- und Fernsehauftritten oder Gastspielen in Clubs. Studioaufnahmen dagegen sind selten; sie markieren eher

den Beginn der Zusammenarbeit. Da ist zunächst das Aufnahmedatum vom 10. Juni 1947 bei Victor mit den Titeln „Jack-Armstrong Blues“, „Fifty-fifty Blues“, „Rockin' chair“ und „Someday you'll be sorry“. Am 16. Oktober 1947 wurden im Studio weiter die Titel „A song was born“ und „Please stop playin' that Blues, boy“ eingespielt. Fünf der sechs Aufnahmen leben von dem Zwiegesang von Armstrong und Teagarden; auf „Someday . . .“ singt Louis allein, aber Teagarden ist solistisch herausgestellt. Alle diese Aufnahmen sind Belege dafür, wie stark Armstrong und Teagarden aufeinander bezogen waren. Die beiden bestimmen im wohlausgewogenen Wechsel, aber ausschließlich den Ablauf der Aufnahmen; die übrigen Musiker begleiten nur. In dem Titel „Jack-Armstrong Blues“ verwoben beide ihre Namen zum Zeichen ihrer gegenseitigen Bewunderung. Die Zweierdominanz Armstrong-Teagarden wurde prä-



Jack Teagarden (2. v. l.) hat nie so frei, so gelöst, so wirkungsvoll geblasen und gesungen wie neben Armstrong (Mitte). Unser Bild zeigt die Louis Armstrong All Stars mit Cozy Cole (links), Arvell Shaw, Barney Bigard und Earl Hines
Foto: USAD

gend für die Musik der All Stars. Ihr Duett über Hoagy Carmichaels „Rockin' chair“ mit dem Zwiegesang zwischen Vater (Tea) und Sohn (Louis) wurde regelrecht zum Markenzeichen. Es durfte in keinem Konzert fehlen. Von der noch recht straffen Ersteinspielung im Jahre 1947 bis zu dem Konzert in Vancouver im Januar 1951 weiteten „Vater und Sohn“ ihren Dialog durch Verlangsamung des Tempos und durch spritzige Einwüfe und Gegenrede genüßlich immer stärker aus.

Die Mitschnitte der vielen Konzerte und der anderen Auftritte belegen die Intensität und künstlerische Vielfalt der All Stars. Da ist das berühmte Town Hall-Konzert vom 17. Mai 1947 in New York, da sind die Konzerte im Winter Garden Theatre im Juni und in der Carnegie Hall im November 1947, da ist das im ersten Kapitel besprochene Konzert in der Symphony Hall in Boston, da sind die Auftritte beim Jazz-Festival in Nizza am 22. und 23. Februar 1948, da sind die Konzerte in Triest und in der Schweiz im Herbst 1949, das Konzert im Exhibition Garden in Vancouver am 26. Januar 1951 und das Konzert im Civic Auditorium in Pasadena am 30. Januar 1951. Andere Mitschnitte stammen von TV-Shows, etwa von Russ Morgan oder Eddie Condon im Jahre 1948 oder aus Radioübertragungen, etwa aus dem Jazzclub Blue Note in Chicago oder vom Dixieland Jubilee in Hollywood.

Was Teagarden anlangt, so hat er nie so frei, so gelöst, so wirkungsvoll geblasen und gesungen wie neben Armstrong. Sein Leitspruch: „Laßt die richtigen Leute um mich sein, dann kommt es aus mir heraus!“ mag dies zum Teil erklären. Mir scheint aber bedeutsamer, daß niemand je die Tiefe, die Hingabe und die Meisterschaft in Teas Spiel besser erkennen und anerkennen, daß keiner ihn je in seinem Selbstwertgefühl besser bestärken und ihn zugleich stärker inspirieren und zur Entfaltung bringen konnte als eben Louis Armstrong. Hier waren zwei, die kongenial zusammenarbeiteten. Daß ihm noch hohe Schulden aus der fatalen Orchesterzeit nachhingen, daß ihm der Gerichtsvollzieher oft kaum mehr das Geld für seinen geliebten und unentbehrlichen „Four Roses“ ließ, scheint Teagarden nicht weiter gestört zu haben.

Die All Stars bespielten - buchstäblich im fliegenden Wechsel - alle Jazzclubs von Rang im Lande. Sie reisten vom Norden zum Westen, von dort zum Osten; - wegen der noch immer schmerzhaft spürbaren Rassenschranken hörte man sie selten im Süden. Viele ihrer Engagements dauerten nur ein paar Tage, keines lief über die Dauer eines vollen Monats. Die All Stars traten in den Jahren 1947 bis 1951 gern und recht oft im Blue Note in Chicago auf, häufiger auch in dem berühmten Apollo Theatre in Harlem. Aber

man konnte sie auch im Flamingo in Las Vegas hören oder im Royal in Baltimore oder im Tiffany in Los Angeles oder wie die eleganten und zahlungskräftigen Nobelclubs auch sonst alle hießen. Zwischendurch gab es da oder dort Radio-sendungen oder Gastauftritte. So brachten sie Monat für Monat immer wieder Tausende von Meilen hinter sich. Im Februar 1948 flogen sie zum ersten Mal nach Europa: ihr Auftreten bei dem Jazz-Festival in Nizza wurde von den Festivalgästen und von der Kritik mit Superlativen gewürdigt. Eine zweite Europatournee folgte von September bis November 1949. „Stell dir vor, von Paris hat Jack überhaupt nichts gesehen. Er hat die ganze Zeit dort nur im Hotel gesessen. Es hat sich keiner um mich gekümmert, und Französisch kann ich ja auch nicht“, hater gesagt. So war er.“ Dies berichtete ziemlich verständnislos Schwester Norma.

1951 löste sich Teagarden von Armstrong. Es mag zutreffen, daß ihn die dauernden Reisen der All Stars gesundheitlich schließlich doch zu stark belasteten, wie er selbst sagte. Er mag sich schon danach gesehnt haben, Ruhe in sein Leben zu bringen und sich mehr seiner Familie mit dem kleinen Sohn Joe und dem Haus in Los Angeles widmen zu können. Aber im Laufe der Jahre hatte sich auch - was nicht verwundert - der besondere Reiz der Formation der Meister, die Freiheit und Beweglichkeit dieser Starbesetzung abgenutzt. Dick Cary erzählte mir davon, daß die All Stars sich immer mehr vermarktet fühlten, daß sie in einer Fülle von durchorganisierten Shows und Auftritten mit festem, knappen Minutenzuschnitt eingesetzt wurden und dabei natürlich nicht zu freiem Musizieren kamen. So ging eine glanzvolle, künstlerisch ungemein ergiebige Phase zu Ende.

Ohnehin hatte die Kritik immer häufiger gerügt, daß Armstrong an einem zu festen Konzertprogramm mit Standardnummern wie „Indiana“ oder „Muskrat Ramble“ klebte, daß er deshalb auch immer nur die schon bestens bekannten Standardsoli brachte und daß er, sofern er sich überhaupt neuen Titeln zuwandte, zu oft nach Tagesschlagnern griff. Von Mitte 1950 an verzeichnete Armstrongs Diskographie neben der All Stars-Musik wieder Aufnahmen mit Orchesterbegleitung etwa von Sy Oliver, Gordon Jenkins oder Louis Jordan oder mit anderen Stars wie Bing Crosby und Ella Fitzgerald. Es ist dies die Zeit von Louis' romantisierenden Erfolgstiteln wie „Blueberry Hill“, „Kiss to build a dream on“, „I get ideas“ und „C'est si bon“. Der Jazz kam dabei zu kurz. Teagarden wird bei alledem das Gefühl gehabt haben, daß es Zeit war, sich auf seinen eigenen Namen zu besinnen. Joe Glaser, Armstrongs Manager, nahm ihn unter Vertrag und bot ihm damit zugleich die Möglichkeit, mit einem Sextett nach dem Vorbild der All Stars eigene Wege zu gehen.

Unermüdlicher Organisator und Integrator

Ali Haurand

Man hat ihn einst zu Unrecht als den „Eddie Condon“ des deutschen Jazz bezeichnet. Hätte Condon ebensoviel Musikalität wie Ali Haurand besessen, so wäre ihm ein anderer Platz in der Geschichte der Jazzgitarre gewiß gewesen. Doch jenseits aller musikalisch fragwürdigen Vergleiche ist Haurand wie Condon ein uner-müdlicher Organisator und Integrator in Sachen Jazz.

Eigentlich wollte er nie Berufsmusiker werden: Der Besuch einer Hotelfachschule schien bereits ausgemacht, als Haurand eines Abends im Düsseldorfer „down town“, wo er als Hausbassist des George Maycock Trios auftrat, von einem Gast angesprochen wurde: „Dein Baß-Spiel ist schon ganz gut, und ich sehe auch, was Du willst, aber eigentlich müßtest Du noch eine ganze Menge daran tun. Warum gehst Du nicht mal auf die Folk-school?“

Dieses Pausengespräch anno 1966 wurde zum Wendepunkt im Leben von Ali Haurand, der damals noch „bürgerlich“ Alfred C. Haurand hieß. Haurand bewarb sich in Essen, wurde zur Aufnahmeprüfung geladen und sollte vorspielen. Wochenlang hatte er vier Etüden geübt, doch als er fertig war, wollten die Herren Weiteres hören. Haurand intonierte „Softly as in a morning sunrise“, die Aufnahmekommission wechselte bezeichnende Blicke, und Haurand wurde rausgeschickt, klopfenden Herzens, wie er später bekannte, weil er eine Jazz-Zugabe gespielt hatte. Doch als er wieder hereingerufen wurde, hatte er bestanden. Ein fünfjähriges Studium an einer der illustresten Schulen folgte. Haurand wurde Berufsmusiker.

Geboren am 15.11. 1943 im rheinischen Viersen, wuchs der kleine Alfred von Anfang an mit Musik in seinem Elternhaus auf. Mutter Louise spielte Klavier, und so mußte bald auch der kleine Alfred den Klavierschemel drücken. Die Tuba folgte später, doch die eigentliche Wende trat erst in der Pubertät auf: Eines Abends entdeckte der damals Fünfzehnjährige in der Dülkener Kneipe „Die Zwiebel“ einen Kontrabaß, der dort herumstand.

Haurand nahm sich des Instruments an, fand heraus, daß der Baß einer Kirchen-

gemeinde gehörte und lieb ihn sich fortan aus. Über Anfänge im Dixieland fand Haurand bald zum Mainstream und wurde Bassist im George Maycock Trio. Im Winter 1969/70 traf er mit Don Byas und Ben Webster zusammen, und diese Begegnung sollte zu einem weiteren Schlüssel-erlebnis werden: Ben Webster wollte bei „Body and soul“ auch „Körper und Seele“ hören, und Haurand lernte, daß im Jazz neben der Technik vor allem das „feeling“ entscheidend ist. 1970 gründete er mit dem Holländer Jan Huydts die Gruppe Third Eye, eine kooperative Band ohne Leader - ein Prinzip, dem Haurand bis heute treu geblieben ist. Erste Gäste wurden eingeladen, so Steve Boston aus USA oder Bobby Jones aus der Mingus-Band. Ende 1974 stießen Wilton Gaynair und Rob van den Broeck zu Third Eye,



Vertraut auf die Spontaneität und Flexibilität seiner Mitspieler: Ali Haurand

Foto: Manfred Rinderspacher

und 1977 gründete Ali Haurand eine weitere Formation, das European Jazz Quintet, aus dem später das European Jazz Ensemble wurde. Die Musiker des Ensembles, wie Kenny Wheeler, Alan Bot-schinsky, Enrico Rava, Benny Bailey, Eje Thelin, Alan Skidmore, Tony Coe, Gerd Dudek, Ernst Ludwig Petrowsky, Rob van den Broeck, Joachim Kühn und Tony Oxley, die in wechselnden Formationen zu-sammenspielen, sorgten schnell dafür, daß das European Jazz Ensemble zu ei-ner der führenden Bands Europas wurde. Tournée nach Großbritannien, Skandi-navien, Spanien, Italien, den Benelux-staaten, Jugoslawien, Polen und in die DDR folgten und brachten den Solisten weithin Popularität.

1978 gründete Ali Haurand zusammen mit Tony Oxley und Alan Skidmore die Grup-pe SOH und 1983 dann aus den Reihen des European Jazz Ensembles The Quar-tet mit Gerd Dudek, Rob van den Broeck und Tony Oxley.

Hier wird die Musik John Coltranes konse-quent weiterentwickelt, wobei The Quartet in letzter Zeit entscheidend durch „Luten“ Petrowsky aus der DDR bereichert wurde, der die Tradition Dolphys so fortsetzt wie kein anderer. Der Rapport Haurand/Oxley ist inzwischen so gewachsen, daß man unwillkürlich an die Zeiten von Jimmy Gar-ri-son und Elvin Jones erinnert wird.

Oxley muß heute als „Großmeister am Schlagzeug“ angesehen werden. Es ist immer wieder atemberaubend, seinen drive zu spüren und mitzuerleben, mit wel-cher traumwandlerischen Sicherheit er die verschiedenen Rhythmen zu synchroni-sieren versteht und jeden Solisten des Ensembles zu Höchstleistungen führt. Ox-ley repräsentiert das Ideal des „thinking drummers“, und inzwischen muß die Rhythmusgruppe van den Broeck/Hau-rand/Oxley zu den besten Europas ge-zählt werden.

Mitte der siebziger Jahre gründete Hau-rand Connexion, eine managerfreie Musi-kerselbstvertretung, die Termine und Tournée in der Kontrolle des Musikers beläßt. Unermüdlich zeigt sich Haurand auch als Pädagoge: Seit Jahren kümmert er sich intensiv um Nachwuchsmusiker, die er an der Volkshochschule und Musi-k-schule unterrichtet, und mit denen er ge-legentlich ebenfalls Konzerte gibt.

Nur einmal hat Haurand bislang die be-rühmten „Klamotten“ geschmissen: Da sollte er einst zu Silvester mit einer be-kannten deutschen Sängerin in einem Lu-xushotel auftreten. Doch als ihn der Hotel-manager dazu animieren wollte, den Koch beim Schlagen mit dem Schneebesen zu begleiten, platzte Haurand der Kragen: Den „Affen“ wollte er nicht machen, und auch die Drohung, nie wieder in diesem Hotel spielen zu dürfen, ließ ihn kalt. Hau-rand packte seinen Baß ein und feierte Silvester woanders.

Dieter Speck

Interview mit Ali Haurand

„Sie musizieren mit Ihren Bands individuell, eigenständig und weitgehend befreit von afroamerikanischen Vorbildern. Droht die abendländische Emanzipation nicht das swingende Element über Gebühr zurückzudrängen?“

„Die Jazzmusik hätte sich bei all ihrer Authentizität jenseits des Atlantiks ohne europäische Hilfe nie derart entfalten können; ganz einfach weil unsere Kultureinflüsse ihr schwarzes Spektrum erweitern und differenziertere Gestaltungsmöglichkeiten erlauben. Es setzt sich hier eine Entwicklung fort, wie sie bereits vor zwanzig Jahren und früher in Großbritannien, den Niederlanden und der Bundesrepublik eingeleitet wurde. Sie können nicht mit dem Realbook unter dem Arm Auftritt für Auftritt bestreiten, technisch zwar hohes Niveau erreichen, aber die persönliche Aussage schleifen lassen. Populäre Aspekte in Ehren, auch nichts gegen Charlie Parker und seinen direkten und indirekten Einfluß, aber weshalb verkörpert John Coltrane mit seinem Quartett aus den sechziger Jahren heute noch für viele eine Art Avantgarde, die bei den Betroffenen eher Stirnrunzeln verursacht denn Verständnis weckt? Swingende Ele-

mente führen nach wie vor einen enormen Stellenwert; sie sollten aber nicht dazu verführen, trivial zu klatschen.“

„Jedes Repertoire - es mag noch so verlockende Perspektiven bieten - beginnt sich eines Tages abzunutzen. Was unternehmen Sie, um der Gefahr der Wiederholung entgegenzuwirken? Wieviel Prozent bewerten Sie bei Neuinterpretationen Ihrer und fremder Titel mit noch nicht dagewesen?“

„Ich vertraue auf die Spontaneität und Flexibilität meiner Mitspieler, variiere Arrangement und Aufbau, wechsele und unterstreiche je nach Situation und Erfordernissen Szenenfolge und Ablauf. Ich glaube nicht, daß sich die Effektivität dieses Prozesses prozentual messen läßt; aber wir werden schon aus existenziellen Gründen gezwungen, Alternativen zu suchen. Zugegebenermaßen verspricht nicht jede Anstrengung Erfolg. Die Auseinandersetzung mit der Gestaltungsfreudigkeit des Materials und den Vorstellungen der Musiker sollte auf breiter Ebene erfolgen und Eigeninitiativen motivieren.“

„Wie konzipieren Sie Ihr Programm?“

„Wir haben in unseren diversen Gruppen und Besetzungen sowohl Mitglieder, die komponieren und fertig ausgearbeitete Titel und Arrangements mitbringen, als auch Kollegen, die musikalische Gerüste zur Diskussion stellen und ihre Ideen während

der Proben endgültig realisieren. Jeder versucht sich im Interesse dessen, was unter dem Strich herauskommen soll, die Individualität und Persönlichkeit seiner Mitspieler zunutze zu machen. Die Verdienste derer, die interpretatorische Impulse geben, ziehen in der Regel gleich mit der Qualität der Vorlagen.“

„Halten Sie es für möglich, mit Kollegen aufzutreten, bei denen Ihnen die Grundlage für eine vertrauensvolle Zusammenarbeit verlorenging?“

„Nein, absolut nicht. Die musikalische Kommunikation schließt für mich die menschliche mit ein. Wie soll etwas funktionieren, wenn sich die Partner mit Mißtrauen begegnen? Wer etwas anderes behauptet, betrügt sich selbst oder schiebt um der Sensation willen künstlerische Motive vor. Ich bezweifle auch, daß unter solchen Voraussetzungen vernünftige Resultate zustande kommen können. Eine Tournee kann auf solche Weise zum Alptraum werden; zum Fiasko für Musiker und Publikum. Mit den Musikern, mit denen ich zusammenspiele, verknüpfen mich seit langer Zeit freundschaftliche, also auch ganz persönliche Bande.“

„Wie weit können Sie Publikumsreaktionen im voraus messen?“

„Wir machen uns selbstverständlich Gedanken darüber, ob wir auf einem Festival spielen sollen oder in einem Club und wie

intensiv das Publikum unseren Ambitionen zu folgen vermag. Wir müssen uns auch - falls notwendig - bereitfinden, Brücken zu bauen; denn mit der Resonanz bei den Zuschauern steigt und fällt der Stellenwert unserer Musik; nicht dort, wo die Subventionen fließen und wir uns ohnehin tummeln können, sondern an der Basis; was noch lange nicht heißt, daß wir unsere Überzeugungen aufzugeben brauchen."

„Wann und weshalb kamen Sie auf die Idee, Connexion ins Leben zu rufen?"

„Diese Aktivitäten gehen zurück auf Erfahrungen zu jener Zeit, da wir feststellen mußten, daß unsere Kooperation mit Managern und Agenturen Risse bekommt. Wir haben alle am Erfolg unserer Unternehmen Anteil. Ich organisiere und koordiniere schon lange nicht mehr alleine, sondern fungiere höchstens noch als Dreh- und Angelpunkt. Wir verdanken Tony Oxley und seinen Beziehungen beispielsweise unsere Auftritte in Großbritannien oder Rob van den Broeck unsere Engagements in den Niederlanden. Ich zähle nicht zu den Musikern, die sich für unentdeckte Größen halten und mit der beleidigten Miene des unverstandenen Künstlers darauf warten, daß das Telefon klingelt und sich die Veranstalter die Klinke in die Hand geben. Ich lehne auch Bandhierarchien ab und warne davor, menschliche Stärken und Schwächen überzubewerten. Nicht zu vergessen ist die politisch/soziale Komponente, die die einzelnen Musiker einbringen. Sie findet ihren Niederschlag auch in der musikalischen Auseinandersetzung und wirkt bereits aus dieser Perspektive zukunftsbeeinflussend."

„Wie beurteilen Sie die Chancen deutscher Jazzmusiker im Ausland?"

„Ich empfinde hier gemischte Gefühle. Das Goethe-Institut greift zwar jedes Jahr einigen wenigen auserwählten Künstlern unter die Arme, aber wir stellen auf unseren Reisen durch Skandinavien, Spanien, Frankreich, Italien usw. immer wieder fest, daß wir sehr wenigen einheimischen Musikern begegnen. Mit welchen Mitteln sollten sie auch solche Abenteuer finanzieren? Es ist bereits schwierig genug, zu Hause Spielmöglichkeiten zu finden; um so problematischer wird es, wenn die Verbindungen fehlen, um internationale Kontakte zu knüpfen."

„Wo herrschen augenblicklich die günstigsten Verhältnisse?"

„Die holländischen Bedingungen heben sich am wohlthuendsten von unserem tri-

„Wir müssen uns auch - falls notwendig - bereitfinden, Brücken zu bauen; denn mit der Resonanz bei den Zuschauern steigt und fällt der Stellenwert unserer Musik; nicht dort, wo die Subventionen fließen und wir uns ohnehin tummeln können, sondern an der Basis."

sten Jazzalltag ab. Es gibt in den Niederlanden den Bund für improvisierende Musiker (BIM), der Subventionen staatlicher Stellen quasi als ‚Schaltstation‘ verwaltet. Die Jazzer erkämpften sich dort die Garantie einer Mindestgage. Der BIM gleicht Differenzbeträge aus, und zwar zuzüglich der Reisespesen. Diese Situation schafft eine wesentlich freundlichere Ausgangsposition, kann aber nichtholländischen Gruppen zum Nachteil gereichen: wenn Clubbesitzer sich weigern, höhere Gagenforderungen ausländischer Künstler zu akzeptieren und stattdessen inländische Alternativen suchen. Wir in der Bundesrepublik bleiben leider mehr oder weniger auf Initiativen angewiesen, die Kommunen und/oder Rundfunkanstalten starten. Den Humus für die Präsentation unserer Musik bilden freilich die Clubs, die eine vergleichsweise familiäre Atmosphäre gestatten und wesentlich unkompliziertere Voraussetzungen für die wechselseitige



Hat die Chance, sein Konzept von Zeit zu Zeit durch neue Solisten und Einflüsse zu regenerieren: Ali Haurand

Foto: Raymond Clement

Kommunikation Musiker/Publikum bieten. Es müßte eigentlich im kulturellen Interesse unseres Staates liegen, eine Art Schneeballsystem im positiven Sinne zu provozieren; denn die Saat für die Erfolge geht im kleinen Rahmen auf. Ich darf also an die Verantwortlichen in unseren Kommunen appellieren, Jazzclubaktivitäten finanziell zu fördern."

„Wie bewerkstelligen Sie Ihre Tourneen?"

„Wir planen aus eigenem Antrieb, ohne fremde Hilfe oder finanzielle Unterstützung; allenfalls mit einem Solidarbeitrag derer, die wir besuchen."

„Wie beurteilen Sie die Qualität der Nachwuchsförderung?"

„Es gibt mittlerweile in Europa einige Jazzschulen, an denen engagierte Anfänger Unterricht nehmen können; aber leider zeigen viele gute Musiker kein Interesse, ihr theoretisches und praktisches Wissen weiterzugeben. Ich bedaure diese Einstellung, denn sie wirkt sich auf viele Seminare und Kurse negativ aus. Ich halte es vor allem für wichtig, die gesamte Geschichte der neueren Musik in den Lehrplan miteinzubeziehen; also Parker, Monk, Evans, Ellington, Coltrane, Mingus usw. Stravinsky, Schönberg, Varese, Stockhausen usw. gegenüberzustellen. Es kann sich als äußerst gefährlich auswirken, wenn sie auf Einseitigkeit und gedankliche Enge angewiesen bleiben. Was nutzt es einem talentierten Absolventen, der zwei Jahre lang intensiv studierte, daß er dreizehn Charlie-Parker-Titel oder mehr beherrscht, aber einsehen muß, daß er mit diesem Kapital bereits die Grenzen seines musikalischen Horizonts erreicht? Er wird sehr schnell begreifen, daß er kaum internationale Ansprüche erfüllen kann."

„Auf welchem Level würden Sie augenblicklich Ihren musikalischen Erfolg einstufen?"

„Wenn ich die vergangenen zwei oder drei Jahre Revue passieren lasse und die musikalischen und menschlichen Beziehungen bewerte, darf ich durchaus sagen, daß ich allen Grund dazu habe, zufrieden und glücklich zu sein. Ich glaube, daß es uns dank der unterschiedlichen Besetzungen unserer Bands gelingt, kontinuierlich voranzukommen und Abwechslung zu garantieren. Wir spielen in ganz Europa; ein Umstand, der uns hilft, die verschiedenartigsten Eindrücke zu sammeln und wirken zu lassen; und wir haben die Chance, unsere Konzepte von Zeit zu Zeit durch neue Solisten und Einflüsse zu regenerieren. Dieses sind doch alles in allem erfreuliche Aussichten für die Zukunft!"



Foto: Inge Ofenstein

Plattentest mit Günther Klatt

Günther Klatt, am 2. Mai 1957 in München geboren, zeigte bis zu seinem 18. Lebensjahr - „glücklicherweise“, wie er heute betont - keinerlei Interesse an Musik. Nach dem Abitur nahm er ein Grafik-Studium auf und jobbte als Möbelschlepper, Maurer, Votivtafel-Fälscher, Restaurateur sowie beim Messebau und als Bildhauer bei der Bayerischen Staatsoper.

Ein bewußter Autodidakt

1976 begann er dann, Saxophon zu lernen und zu spielen. Er nahm zwar 1977 und 1979 an Jazzkursen von Joe Viera in Burghausen und Remscheid teil, bezeichnet sich selbst aber als „bewußten Autodidakten“. Nach verzweifelten Versuchen, sich hauptberuflich vom Jazz zu ernähren, erhielt er 1979 die Chance, im Quintett des Pianisten Nico Bunnink, dem außerdem noch der Tenorist J. R. Monterose und der Bassist Wilbur Little angehörten, auf einer Tournee durch Holland mitzuwirken. Zwischen 1980 und 1981 tourte Günther Klatt mit seiner eigenen Gruppe durch Belgien, die Niederlande, Österreich und Deutschland.

Zusätzlich wirkte er in den Bands von Marty Cook, Dusko Goykovic, Sam Rivers, Doug Hammond, Joe Nay, Wayne Darling, Billy Elgart und Lala Kovacev mit. Mit letzterem nahm er nicht nur die LP „Balkan Impressions“ auf, sondern er erhielt durch Lala Kovacevs Balkan Jazz Group Gelegenheit, sich auf den Festivals in Belgrad, Novi Sad, Zürich, Balve, Ostberlin, Hamburg, Hildesheim, Nürnberg, Singen und München vorzustellen. Im März 1982 nahm Günther Klatt mit seinem Quartett für JG Records das Album „The Horn Is Back“ auf.

Bei der von der Internationalen Jazzförderung ausgetragenen First European Jazz Competition gewann Günther Klatt den mit DM 5000,- dotierten 1. Preis. Im Juli 1983 erhielt er ein Stipendium der Stadt München, das mit DM 8000,- dotiert ist. Erfreulich war zu beobachten, daß das Kulturreferat sich entschloß, endlich 2 Preise an Jazzmusiker zu verleihen. Der andere glückliche war Hermann Breuer. Im Juli 1983 wurde das Günther Klatt Quartett von der E. B. U. als deutsche Band zum Pompeji-Festival gesandt, danach absolvierte er weitere Auftritte in Italien.

Es folgte eine Fernsehproduktion beim Internationalen Jazz Fair in Zagreb, Rundfunkaufzeichnungen für RTB Belgrad, RAI in Italien. 1984 war Günther Klatt in New York, dort traf er auf den Posaunisten Marty Cook, den er in seine Band holte, zu der noch der australische Pianist Paul Grabowsky, Marc Abrams und Andreas Krieger gehörten. Es folgten Festivalauftritte in Nürnberg, Frankfurt, Lünen, Zürich sowie Funkproduktionen für SDR, ORF, WDR, BR und HR. Eigenproduktion der zweiten LP mit dem Titel „Stranghorn“, die man gegen Voreinsendung von 25,-DM bei Günther Klatt, Sohl 8, 8201 Tutenhausen, beziehen kann.

1985 Tourneen durch die Schweiz, die Niederlande, Österreich, Frankreich, BRD und ein Auftritt beim Jazzfestival Hildesheim. Funkaufnahmen für RIAS, RB, BR, SWF und SRG. Live-Aufnahme einer Platte im Jazzkeller Frankfurt. J. E. Berendt bezeichnete ihn als „die größte Entdeckung auf der deutschen Jazzszene seit Jahren“. Neben seiner Tätigkeit mit dem Quintett gründete Günther Klatt im

Januar 1985 mit dem Bassisten Jürgen Wuchner und dem Drummer Andreas Krieger das Trio Immens, das im März 1986 auf dem Festival in Burghausen auftrat.
Horst Weber

1. Coleman Hawkins: „Joshua Fit The Battle Of Jericho“. Coleman Hawkins ts, Tommy Flanagan p, Major Holley b, Ed Locke dm. Aufg.: 13. August 1962 live im Village Gate, New York. Verve 23 MJ 3295, „Hawkins! Alive.“

Einer meiner Großväter, denn das sind meine Großväter, der kommt direkt von Coleman Hawkins, entweder ist er das selber - wegen der Phrasierung - oder Eddie „Lockjaw“ Davis. Ich habe einmal Buddy Tate gesehen, und mir fällt auf, daß es nur noch ganz wenige gibt, die solch einen Sound, einen solchen Ton haben. Ich befürchte, daß dieser Sound ausstirbt. Das sind Musiker, die ernähren ihre Familien mit ihrem Riesensound. Ist das eine jüngere Aufnahme? Denn das Ganze klingt sehr frisch. Wenn Slam Stewart noch lebt, dann dürfte er es gewesen sein, oder eventuell auch Major Holley.

2. Ben Webster: „Late Date“. Ben Webster ts, Oscar Peterson p, Herb Ellis g, Ray Brown b, Stan Levey dm. Komposition von Ben Webster. Aufg.: 15. Oktober 1957 in Los Angeles. Verve MV 2583, „Soulville.“

Das ist Ben Webster. Bei der Gitarre darf ich nicht zuhören, bei der Rhythmusgruppe und dem Pianisten auch nicht, ich schlafe dabei ein. Das stört mich bei Ben Webster-Platten, dieser Typus von Rhythmusgruppen. Das geht so trocken dahin, so etwas langweilt, ich muß mich richtig zwingen, so eine ganze Platte zu hören. Den Gitarristen hier brauche ich überhaupt nicht.

H. W.: Wenn Dir diese Rhythmusgruppe nicht gefällt, was könnte Dir dann für eine Rhythmusgruppe zu Ben Webster gefallen?

G. K.: Ich glaube, daß die Musik einen Schritt aufwärts gehen würde, wenn die Musiker sich nicht gar so als Begleiter begreifen würden. Es liegt wohl auch an der Zeit, in der diese Aufnahme entstand. Das sind sicher auch alte Typen, die haben ein anderes Verständnis von Solist und Begleiter. Ich könnte mir z. B. vorstellen, daß hier so Leute wie Roy Haynes oder Max Roach trommeln, und weil das gerade ein Blues war, am Klavier Hermann Foster, der Pianist von Lou Donaldson, der kann Blues spielen wie niemand sonst. Er spielt Blues auf dem Klavier, daß Du meinst, ein Horn zu hören. Er spielt Töne dazwischen, die gibt es gar nicht auf dem Klavier, der hätte hier eingeeizt. Ich stehe natürlich auf Ben Webster, aber ich höre nicht allzuviel Ben Webster Platten, weil er oft in so einem komischen Kontext steht wie hier. Er hat einen Riesenton, mit dem er seine Familie ernähren kann!

3. John Coltrane: „Little Old Lady“. John Coltrane ts, Wynton Kelly p, Paul Chambers b, Jimmy Cobb dm. Komposition von Hoagy Carmichael.

Aufg.: 24. November 1959 in New York. Atlantic - SD 1354, „Coltrane Jazz“.

Das war Peter Brötzmann.

H. W.: Was soll das jetzt?

G. K.: Mir sind die meisten Musiker zu ernst mit ihren Kommentaren bei Blindfold Tests. Ich wünsche mir da oft mehr Humor, so wie Monk ihn z. B. hatte. Ist ja klar, daß dies Coltrane war. Ich vermeide es seit drei Jahren, Coltrane zu hören, denn ich habe früher zu viel Coltrane gehört, ich habe mich überhört. Er wurde zuviel kopiert, ich kann es nicht mehr hören, wenn jemand spielt wie er, aber das ist nicht Coltranes Fehler. Vor vier Jahren hätte ich für so eine Aufnahme noch geschwärmt.

4. Tina Brooks: „Good Old Soul“. Tina Brooks ts, Freddie Hubbard tp, Duke Jordan p, Sam Jones b, Art Taylor dm. Komposition von Tina Brooks. Aufg.: 1960. Blue Note 84041, „True Blue“.

Ich glaube, das ist eine Horace Silver Kapelle. Wenn die Platte 1978 entstanden ist, dann ist das bullshit. Wenn die LP 1960 in der guten Hardbopzeit aufgenommen wurde, dann hat sie ihre Berechtigung. Ich finde das nicht sehr interessant. Mir ist das zu glatt, da spielt niemand falsch, da schreit niemand, die Rhythmusgruppe hat nette Riffs drauf, es ist unpersönlich. Diese Musik wurde in Europa sehr oft kopiert, es gibt so etwas zu oft. Ich kann das nur hören, wenn ich mir die Zeit dazu vorstelle, in der dies entstanden ist.

5. Wayne Shorter: „Harry's Last Stand“. Lee Morgan tp, Wayne Shorter ts, Wynton Kelly p, Paul Chambers b, Jimmy Cobb dm. Komposition von Wayne Shorter. Aufg.: 10. November 1959 in New York. VeeJay JC-8, „Introducing Wayne Shorter“.

Die Kapelle kenne ich nicht. Im Prinzip gilt hier das gleiche, wie zuvor bei der Aufnahme. Mich reißt das nicht vom Hocker, denn es hat zuwenig Charakter. Ich suche mehr nach starken, farbigen Sachen. Ich bin geil auf Duke Ellington oder etwas Monksches. Dann stört mich die Reihenfolge des Ablaufs, erstes Hornsolo, dann das nächste Horn, dann Piano und eventuell noch vier vier.

6. Sonny Rollins: „Will You Still Be Mine“. Sonny Rollins ts, Oscar Pettiford b, Max Roach dm. Komposition von Dennis-Adair. Aufg.: Februar 1958. Riverside 0061125, „Freedom Suite“.

Daß dies Sonny Rollins ist, brauche ich wirklich nicht mehr zu erwähnen. Der hat so eine Präsenz, das ist ein verrückter Uhu, das ist einfach wunderbar. Der Typ ist so markant, das ist sagenhaft, eine so skurrile Phantasie, das ist ganz toll. Über Sonny Rollins könnte ich ganze Bücher

erzählen, so stehe ich auf den. Auf seine ganze Entwicklung stehe ich, was der alles gemacht hat. Der hat Essenzscheiben vorgelegt, wie Saxophone Colossus, oder diese hier ebenfalls. So pur, so klar, so essentiell, da gibt es keine Schnörkel oder so.

H. W.: Er hat gerade eine Soloplatte vorgelegt.

G. K.: Die muß ich mir besorgen! Der Boss of the Tenorplayers, der kann das bringen, eine Saxophonsoloplatte zu machen. Bei Rollins hörst Du immer ab dem ersten Ton, daß er spielt, obwohl er immer wieder anders spielte, hat er sich doch irgendwie nie verändert. Er bringt herausragende Qualität.

H. W.: Gefallen Dir denn auch seine neueren Produktionen auf Milestone?

G. K.: Ich habe die Platten nicht, aber wenn Du die Aufnahmen meinst, die in die Rockrichtung gehen, die gefallen mir auch. Rollins könnte mit einem Kirchenchor blasen, und es würde gut klingen. Mir haben Leute aus Wien erzählt, daß er über Zirkularatemtechnik zwanzig Minuten lang - aber wahrscheinlich waren es nur fünf Minuten - einen low-b-flat Ton angehalten hat, und die Leute hätten geschrien vor Begeisterung. Wenn jemand anders das macht, dann ist das ein Joke, aber wenn er so spielt, dann ist das kein Joke mehr. Ein konsequenter Musiker, ein verrückter Hund.

7. Stanley Turrentine: „Sugar“. Stanley Turrentine ts, Freddie Hubbard tp, Lonnie L. Smith jr. p, Butch Cornell org, George Benson g, Ron Carter b, Billy Kaye dm, Richard „Pablo“ Landrum conga. Komposition von Stanley Turrentine. Aufg.: November 1970. CTI 6005, „Sugar“.

Geil, ein scharfer Säger. Eine duftende Band, das brauche ich dringend, toll. Ist der Trompeter Donald Byrd? Der Saxophonist dürfte Stanley Turrentine oder Groover Washington sein, auf jeden Fall einer von beiden. Ich würde gerne so spielen können, ich muß mal checken, was die Brüder da machen. Wer hat diese Spielweise eigentlich erfunden? Ich kenne niemand außer den beiden, der so spielt. Das kommt so aus der Preacher- und Bluesecke. Rikky Ford spielt auch ein bißchen so, der kann auch so sagen. Unglaublich gut das Ganze.

8. Bennie Wallace: „Trinkle Tinkle“. Bennie Wallace ts, Eddie Gomez b, Eddie Moore dm. Komposition von Thelonious Monk. Aufg.: 23. Januar 1978 in New York. ENJA 3029, „The Fourteen Bar Blues“.

Mit Bennie Wallace gibt es eine komische Geschichte, die kaum glaubwürdig klingt. Ich habe ihn vor etlichen Jahren das erste Mal in Österreich gehört. Dieser Abend hat mich umgehauen, und zwar deshalb, weil er so spielte, wie mir das als Ziel vorschwebte, aber ich war noch ein An-

fänger zu dieser Zeit. Als mich danach „Chelsea Bridge“ beschäftigte, ging ich in einen Plattenladen und kaufte mir die gerade gespielte Platte, und was ist als erstes Stück drauf? „Chelsea Bridge“. Danach begann ich, mich intensiv mit Monk zu beschäftigen, was passiert kurz darauf? Bennie bringt eine Platte nur mit Monkstücken heraus. Dann bastele ich an einem Tango rum, Bennie Wallace bringt „Big Jim's Tango“ heraus. Ich kann mir das nur so erklären, daß wir eine ähnliche Phantasie haben. Für mich ist Bennie Wallace einer der wenigen echten Innovatoren.

9. Albert Ayler: „On Green Dolphin Street“. Albert Ayler ts, Niels Bronstedt p, Niels-Henning Orsted Pedersen b, Ronnie Gardner dm. Komposition von Kaper/Washington. America 30 AM 6100, „Free Jazz“.

Albert Ayler. Da tut mir die Seele weh, denn der Typ hat keinerlei Selbstschutz, er verfügt über nichts Konventionelles. Hier spielt eine konventionelle Rhythmusgruppe, das scheppert und kracht. So fühle ich mich manchmal, wenn ich den zigtausendsten blöden Aufguß von den Standard-Changes höre, dann möchte ich so quer darüber spielen wie er. Da geht so viel vor, wenn ich das höre, denn der Typ ist so verletzlich in seiner Aussage. Da gehen doch drei Millionen Leute her und sagen; der kann doch gar nicht spielen und kann sein Instrument nicht bedienen, dabei hat er es auf seine Art zu einer Meisterschaft gebracht und erzählt soviel. Es ist zwar eine traurige Geschichte, vor allem hier, wenn er auf eine normale Rhythmusgruppe trifft, die so kracht, und er kommt mit seiner Geschichte wo ganz anders her, die soviel mit Einsamkeit, Verletzung, Ohnmacht und Revolte zu tun hat. Da gibt es eine Aufnahme mit Schweden; da geht es noch schlimmer zu, da schreien die Leute im Club: Aufhören! Er hört das, und in ihm geht da natürlich noch mehr vor und zwingt ihn dazu, noch radikaler zu blasen. Das hat ja schon etwas mit Schicksal zu tun. Ist das auch so ein Stockholmding, und tut Dir das auch so weh?

H. W.: Was mich fassungslos macht, ist die Tatsache, daß eine Plattenfirma solche Leute zusammenspannt, die nirgendwo zusammen passen.

G. K.: Für mich ist das Kunst und Konvention. Konvention im background und einer, der will etwas anderes sagen, und es paßt nicht dazu. Es ist interessant wie da zwei Welten aufeinander treffen, die Unfähigkeit der Rhythmusgruppe, auf ihn einzugehen, das könnte doch auch anders losgehen. Aber nein, die haben vereinbart „Green Dolphin Street“ zu spielen, und da hält man sich dran. Man geht nicht raus, das ist der Tod von vielen Prozessen in der Musik, das ist dann ein selbstgeschnittes Gefängnis.



Foto: Klaus Schulz

Ein Amerikaner in Österreich

Lee Harper

In Österreich gehört es fast schon zur Tradition, daß amerikanische Spitzentrompeter die Jazzszene beleben. Ab 1955 bis Ende der sechziger Jahre war es Dick Murphy, der als Mitglied der Austrian All Stars und des Orchesters von Johannes Fehring Furore machte. Sein Nachfolger wurde der Weltklasse-Trompeter und Flügelhornbläser Art Farmer. Sein Wirkungsbereich war das Erich Kleinschuster Sextett und die ORF-Big Band. Als Art gegen Ende der siebziger Jahre vorzog, sein Arbeitsgebiet wieder nach Amerika zu verlegen, ersetzte ihn für kurze Zeit Benny Bailey in den österreichischen Rundfunk-Formationen. 1979 schließlich kam der Einstieg von Lee Harper, einem bis dato nahezu unbekannten amerikanischen Trompeter. Beim Jazzfestival in Wiesen überraschte er als Mitglied des Kleinschuster Sextetts durch auffallende Solistik im Hardbop-Idiom. Obwohl der österreichische Rundfunk seit 1981 kein eigenes Jazzensemble mehr unterhält, blieb Lee dennoch als Freelancing-Musiker im Lande.

„In meiner Situation hat man natürlich ständig Existenzangst, und meine Frau muß zu unserem Lebensunterhalt beitragen“ charakterisiert Lee Harper zu Beginn des Interviews seinen Status als freischaffender Jazzmusiker.

„Wäre Dir eine Fixanstellung in einer Big Band lieber als die ständige Suche nach Gigs für ein kleines Ensemble?“

„Ich wollte schon immer in einer Radioband bleiben, und ich hatte auch nie et-

was gegen eine gewisse musikalische Flexibilität. Aber ich würde stets - so wie wir es mit dem Kleinschuster Sextett gemacht haben - jedes Wochenende Jazz spielen. Da ließen sich dann auch finanzielle Konzessionen gegenüber den Veranstaltern leichter machen. Jetzt, im Freelancing, muß ich natürlich aus jedem Gig einen Anteil für die Lebenshaltung herausholen.“

„Würdest Du also sagen, daß das Spielen von kommerzieller Musik in einer Rundfunkband das kleinere Übel ist?“

„Ich kann das nur beurteilen nach den eineinhalb Jahren in der ORF Big Band. Daß ich da dabei sein durfte, dafür bin ich dem Keks (= Erich Kleinschuster, K.S.) sehr dankbar. Wenn man vergleicht, was in der Zeit seiner Produzenten- und Bandleader-tätigkeit alles passiert ist, mit den derzeitigen Jazzaktivitäten am ORF, dann erkennt man erst, was er Großartiges geleistet hat. Ich kam aus dem Existenzkampf in Deutschland nach Wien und habe hier sofort fünf Tage pro Woche gute Big Band Musik gespielt, Musik, für die wir uns nicht genießen mußten, und am Wochenende konnte ich dann überdies mit Musikern wie Fritz Pauer oder Aladar Pege Jazz machen. Mit Keks haben wir wirklich gute Musik gemacht, da war eine große Entwicklung und Intensität zu spüren. In den drei Jahren mit ihm bin ich gewachsen, und ich kann ihm das nie zurückzahlen.“

„Das wird er auch kaum von Dir erwarten. Als Du 1979 mit Kleinschuster in Wiesen

auftratest, warst Du aber bereits ein reifer Solist. Es scheint nicht so, daß Du erst in Österreich zum beachteten Jazzler wurdest.“

„Natürlich nicht. Ich bin 1945 in North Carolina geboren und im Bundesstaat Washington aufgewachsen. Musik zu machen habe ich allerdings relativ spät begonnen. Mein erster Lehrer war mein Vater, dann habe ich in Kinder-Schulbands gespielt, aber als ich in die High School ging, habe ich mit der Musik wieder aufgehört. Später dann, in Seattle, habe ich nach meinem Bürojob zu Hause immer Charlie Parker Platten gehört, und plötzlich interessierte mich die Musik wieder stärker. Ich hab mich dann getraut, bei Jam Sessions einzusteigen und habe auch in Rock-Bands gespielt. Ein entscheidender Eindruck war aber Lee Morgans 'Sidewinder'. Als ich diese Platte gehört habe, wußte ich, daß ich nur solche Musik machen wollte.“

„Hattest Du im Amerika der Endsechzigerjahre genügend Anregungen für Deine Jazzaktivitäten?“

„Nicht so sehr. Man glaubt immer, daß Amerika voll von Jazz sei. Das stimmt vielleicht für New York, aber dort, wo ich war, gab es nicht so viel. In der Provinz in den USA gibt es ja überhaupt keine Jazzclubs und in den größeren Städten, in denen ich lebte, waren nur wenige. In Seattle gab es einen kleinen Club, wo höchstens einmal im Monat lokale Jazzmusiker gejammt haben. Das war nicht sehr aufregend. Später war ich dann in

Honolulu, aber auch dort war wenig los, bestenfalls eine Session mit dem ehemaligen Armstrong-Drummer Danny Barcelona. In den Radiostationen in den Staaten wurde damals fast nur Rock-Musik gesendet. Das beste davon war noch Blood, Sweat & Tears, aber diese Musik wollte ich nicht machen, und das war auch der Hauptgrund dafür, daß ich nach Europa gegangen bin. Ich dachte, daß ich hier die besseren Möglichkeiten haben werde, um richtigen Jazz zu spielen."

„Wann bist Du nach Europa gekommen, und inwiefern hat Dich das europäische Jazzklima animiert?"

„1971 war ich das erste Mal bei einer Urlaubsreise auf dem europäischen Kontinent. Da habe ich auch meine Frau, eine Österreicherin, kennengelernt. Auf dieser Reise habe ich bemerkt, daß es in den europäischen Großstädten, Oslo, Stockholm, Frankfurt oder Paris, überall Jazzclubs gibt und die Szene viel intensiver ist als drüben.

Im Spätherbst 1972 ging ich dann nach Paris. Dort hat man zwar nicht auf mich gewartet, und ich habe nichts erreicht, aber ich habe sehr viel geübt, und die Atmosphäre hat mich sehr angeregt. Vor allem die Sessions mit Christian Escoude und Siegfried Kessler. Aber ich war wirklich noch nicht gut genug, und nach sechs Monaten gingen meine Frau und ich nach Salzburg. Dort habe ich weiter geübt. 1973 ließ ich mich in München nieder, und von da an ging es schnell aufwärts.

Ich habe in Studios gespielt und bin in die Band des Drummers Alex Bally eingestiegen. Natürlich habe ich in München auch Disco-Musik gemacht, aber mit Ballys Music Community und mit Charly Antolini habe ich viel gelernt. Mit den beiden Schlagzeugern habe ich auch meine ersten Schallplatten aufgenommen. Vor allem von Antolini konnte ich viel profitieren: richtiges Tempo, Swing, Changes.

Besondere Freude hatte ich in München, wenn ich mit Hermann Breuer zusammenspielte. Wir waren in allen möglichen Bands zusammen, und mit ihm kam ich auch zum Festival nach Zagreb, und plötzlich war ich in der Gesellschaft von Art Farmer, Sal Nistico und Bosko Petrovic. Mit den Petrovic All Stars habe ich dann wieder eine Platte für Jugoton aufgenommen. Das war 1978."

„Man kann also sagen, daß Du Dich in München, bei den Sessions im 'Domicile' und bei der Arbeit in verschiedenen internationalen Gruppen profilieren konntest."

„Sicher. Ich habe viel gelernt in diesem Kreis und habe mit der Dusko Goykovich Big Band und mit der Al Porcino Big Band gespielt. Auch mit Bobby Jones und Joe Haider. Ich habe viel Routine bekommen, und aus diesem Grund hat mich dann Erich Kleinschuster, den ich an der Musikschule in Neuhofen in Ober-Österreich bei einem Workshop kennenlernte, in sein Sextett und in die Radioband geholt. Lei-

der haben sich das Sextett und Radio-Ensemble 1981 aufgelöst, und in Wien war es für mich nicht so leicht, als freischaffender Musiker Fuß zu fassen. In Amerika zählt nur die Qualität eines Musikers, aber in Wien mußt Du zu einer Clique gehören, um gute Jobs zu bekommen. Attila Zoller, George Mraz, Terumasa Hino oder Joe Zawinul haben in den USA sehr viel erreicht. In Wien zählt weniger die Qualität als die Zugehörigkeit zu einer Clique, und so gab es plötzlich nur Aushilfsjobs für mich. Ich habe lange nachgedacht, was ich denen getan habe, und war sehr betroffen. Heute weiß ich, daß die Wiener Mentalität einfach so ist. Sie wollen unter sich sein. Eine Ausnahme war Hans Koller, der mich zweimal in seine International Brass Company geholt hat. Aber meist hat ja auch er keine Spielmöglichkeiten."

„Nun hast Du ja vorwiegend Mainstream Jazz gespielt. Wie hast Du Dich bei diesen Jobs mit Koller zurecht gefunden? Koller schreibt doch eine sehr eigenständige, avantgardistische Musik."

„Ich fand das sehr interessant, was Koller schreibt. In seiner Brass Company waren großartige Trompeter dabei: Kenny Wheeler, Ack van Rooyen oder Herbert Joos. So wie die spielen, das könnte ich nie im Leben. Ich höre etwas anderes, und ich spiel' auch etwas anderes, und was ich auf Kollers 'CM.', einer Dedication für Charles Mingus spielte, war sehr konservativ, aber Hans wollte scheinbar einen Kontrast zu den anderen Stilisten."

„Ich war früher nie ein Big Band Musiker, aber dann hat mir Rudi Fuesers einmal vom Jimmie Lunceford Orchester 'Margie' mit Trummy Young als Sänger vorgespielt, und seither bin ich verliebt in Lunceford. Das hat mein Interesse an Big Bands generell geweckt. Luncefords Musik ist eine Grundschule in Ensemblespiel und swingender Phrasierung. Auch Andy Kirk gefällt mir heute noch gut, ebenso der Trompeter Erskine Hawkins mit seiner Big Band. Von den zeitgenössischen Big Band Arrangeuren schätze ich Francy Boland und vor allem Thad Jones. Aber die Lunceford Musik hat mich zum Arrangieren für Big Bands angeregt. Komischerweise denke ich bei vielem, was ich schreibe, an seinen Sound, besonders was die Bläserphrasierung betrifft. Ich versuche das mit modernen Mitteln zu machen, etwa in der Melodik. Daß ich so ein großer Fan von Lunceford bin, finde ich überhaupt nicht anachronistisch. Das Schreiben ist eine interessante Aufgabe, und ich verstehe durch das Arrangieren und Komponieren für Big Band jetzt noch viel mehr von der Musik. Mein Hauptinteresse gilt aber weiter dem kleinen Ensemble."

„Du hast ja einiges für die Rundfunkband in Brüssel geschrieben."

„Ich habe schon zweimal für die Belgier produzieren dürfen. Einmal noch mit

Etienne Verschuren. Er ist leider sehr krank geworden. Die zweite Produktion leitete dann der Pianist Bob Porter, das war im Oktober 1985. Im selben Monat war ich auch mit Erich Kleinschuster auf einer kleinen Österreich-Tournee. Keks hatte ein ausgezeichnetes Ensemble mit Ernie Wilkins, Wolfgang Lackerschmid, Günther Lenz und dem jungen Drummer Alex Deutsch auf die Beine gestellt."

„Nochmals zu Deinen Kompositionen. Sind davon einige auf Schallplatten erschienen?"

„Mit Rudi Wilfer habe ich eine LP eingespielt, da sind vier Titel von mir darauf: 'Nyanjui', 'Ansbacher', 'For us' und 'Take off'. 'Take off' basiert auf den Changes von Coltranes 'Count down'. Bei der ersten Produktion in Brüssel wurden mit der Big Band die Titel 'Occassion', 'Donau-Stepper' (als Gegensatz zum Donauwalzer), 'Sad Samba' und das im Sechsaachtel-Takt geschriebene 'Mr. Amadu' aufgenommen."

„Lee, als Trompeter kommst Du doch von Clifford Brown her."

„Clifford Brown ist eines meiner Vorbilder. Dann natürlich Lee Morgan, aber mehr noch Woody Shaw. Weniger Miles Davis, obwohl ich ihn sehr schätze. Im Spätsommer des Vorjahres hatte ich ein Quartett mit einigen der besten österreichischen Mainstream-Musiker. Harry Neuwirth war am Piano, Hannes Strasser am Baß und der junge Mario Gonzi spielte Schlagzeug. Mit dieser Gruppe konnte ich meine ureigenste Musik, also zeitlosen Bop in der Art von Woody Shaw, spielen. Diese Gruppe möchte ich unbedingt weiterführen, denn wir hatten einige erfolgreiche Konzerte."

„Du verläßt ja jetzt Wien und willst Dich wieder in Salzburg ansiedeln. Hat Dich die Wiener Mentalität so verärgert, oder siehst Du in Salzburg bessere Möglichkeiten für Deine Arbeit?"

„Ich wohne bereits seit Dezember in Salzburg, um in einer besseren geographischen Lage zu sein, näher zu München oder Stuttgart, wo ich leichter in Studios arbeiten kann. Einige meiner nächsten Pläne sind aber von diesem Domizilwechsel nicht betroffen, die sind schon seit langem fixiert. So werde ich im Frühjahr nochmals mit der belgischen Radioband arbeiten. Ein ähnliches Projekt besteht mit der Big Band in Arhus in Dänemark. Idrees Sulieman, der mich sehr schätzt, will auch versuchen, mich in der Danish Radio Big Band unterzubringen, aber ich bin da sehr skeptisch. Diese Band hat durch die Zusammenarbeit mit Thad Jones einen sehr hohen Standard. Sicher noch höher als der der ehemaligen ORF-Big Band. Jedenfalls möchte ich künftig soviel wie möglich arbeiten, wobei es mir egal ist, ob in großer oder kleiner Besetzung. Wichtig ist, daß ich meine Ideen und mein Können einbringen kann."

(Das Gespräch mit Lee Harper führte Klaus Schulz)

Jazz aktuell

Mit Posaunisten in Stuttgart

Bobby Burgess

Im Oktober 1982 organisierte der Posaunist Enrique Crespo, ein aus Uruguay stammendes Mitglied des Radio-Sinfonie-Orchesters Stuttgart, für einen (mit Funkaufnahmen gekoppelten) Auftritt in der Dixieland-Hall, ein „Trombone Summit“ von neun Posaunisten samt Rhythmusgruppe. Damals waren die prominenten Jazzer die Lehn-Leute Bobby Burgess und Joe Gallardo sowie der Bassist Thomas Stabenow.

Diese drei Instrumentalisten bildeten auch das Rückgrat des Projekts „The World of Trombones“, welches kürzlich im IG-Jazz-Keller „Down-town N.Y.“ musizierte. Bobby Burgess hatte ursprünglich ein zweitägiges Gastspiel ankündigen lassen - zusammen noch mit seinen Schülern und Freunden Ernst Hutter, Hans-Heiner Bettinger und Paul Schutt. Doch am ersten Abend machten zwei - mehr oder weniger - spontane Einsteiger den Posaunenchor zu einem Blas-Septett, während am zweiten Tag wegen anderer Job-Verpflichtungen der Auftrieb der Zugposaunen platzte.

Gewiß, ein Erlebnis ist es immer wieder, die Ohren im wohligen Klang von harmonisch nett und gefällig gesetzten Posaunenstimmen zu baden. Beispielsweise bei Thelonious Monks Ballade „Round about midnight“ in einem Arrangement von Slide Hampton - von dem links ziehenden Afro-Amerikaner wurden übrigens die meisten Bearbeitungen übernommen. Eigene Kompositionen wie vor vier Jahren in der Dixieland-Hall standen also nicht im Vordergrund. Und somit fehlte es dem Unternehmen an individuellem Reiz. Nichts Neues auch bei den soliden Soli von Gallardo und Burgess. Eben ein lockerer Club-Gig mit gelegentlichen Session-Manieren, wobei noch Klaus Wagenleiter am Piano und Gregor Beck am Schlagzeug agierten.

Hans Kumpf

Das Vibraphon als Amboß

New York City Vibrations

Der Avantgarde-Vibraphonist federt sportlich hinter sein Gerät hebt die Schlegel und schlägt los. Scharf klirrende Härte, Metallsound, Unnachgiebigkeit, kantiges Prasseln. „Laßt uns all die zarthändigen Glasharfen vergessen, die Jackson und Schlüter, die Burton, Lackerschmid und van der Geld“ scheint da einer aus sich herauszuschleudern, „denn in Wahrheit

ist das Vibraphon ein Amboß, also drauf mit dem Hammer.“ Khan Jamal, ein Vibraphonist, der sein Instrument so unbarmherzig vitalistisch, so insistierend, ja verbohrt perkussiv bearbeitet, als möchte er dem toten Carl Orff das Tanzen im Grab beibringen. Neuer Vibraphon-Jazz mit manch hinreißendem Detail, im Ganzen aber eine maßlose Übertreibung.

Und bei dieser Session der New York City Vibrations im Freiburger Waldsee-Gasthaus ist es nicht die einzige Verbohrtheit und Rigorosität. Haut Jamal auf den Amboß, kommt Altsaxophonist Daniel Carter selten über verschliffene Ansätze hinaus, seine „freien“ Improvisationen trudeln, ganz unmotiviert die dudelsackprallen Triller und letzter Fluchtpunkt schließlich vorlaut aggressive Zuspitzungen. Vom Baß her der Kontext, die Hurtigkeit, mit der Barre Shaver die Saiten zupft, wozu ihn, besonders im hastigen Auftakt der Stücke, Schlagzeuger Sunny Murray antreibt.

Murray, der Alterfahrene, nun zum zweitenmal am Waldsee, er vermag in seinen besten Momenten drivende Bindemittel zu liefern, kann das Geschehen aber leider nicht steuern. Gegen Schluß der Session packt auch ihn der Drang zum Übervitalismus, trommelnd und beckenpeitschend läßt er die Kollegen im akkustischen Aus untergehen, springt dann aber plötzlich von der Bühne und verschwindet, anstatt das als Schlußpunkt zu begreifen, vibriert der Rest der New York City Vibrations noch eine Weile verkorpelt und zerfahren weiter. Der Beifall für die Übervitalisten aus New York war dann alles andere als vital.

Klaus Robert Bachmann

Tournee und Platte mit Bireli Lagrene

Jaco Pastorius

Lange Zeit war er außer Sicht- und Hörweite, und was man über seinen Verbleib in der Musikszene wußte, war eher diffus. Eine Tournee jetzt im März 86, im Bireli Lagrene Trio, brachte ihn urplötzlich daher. Drei Wochen durch Italien, Österreich, Schweiz, Deutschland und einmal Frankreich (Straßburg). Zum Abschluß wurden an Ostern noch Aufnahmen im Stuttgarter Studio Deppe gemacht, und die Kunde breitete sich schnell aus: Jaco ist hier!

Am Ostersonntag im Theaterhaus beim Jazzfestival: gerade ist die letzte Gruppe des Abends am „Kochen“, das Elvin Jones Quintett - da taucht er im bunten Gewimmel der Backstage-Bar auf, sein Tournee- und Rhythmuspartner Michael

Kersting bringt ihn mit.

Eine Wollmütze auf den klebrigen Haaren, seine Augen unruhig, überall gleichzeitig, er lächelt, schaut sich um, keiner will's so richtig glauben, aber bald ist er umringt. Viele Kollegen aus USA sind da, fragen ... „Hey, Jaco, what are you doing here, how come? ...“ Er freut sich, grinst breit!... „I've been on tour with Bireli Lagrene, yeah, I'm here ...“ Man kümmerst sich um ihn, lädt ihn zum Drink ein, aber er fragt nach Mineralwasser. „You know, I'm gonna get it together, I'm coming ...“ Er will. -

Harte Zeiten liegen hinter ihm, extreme Jahre zwischen musikalischen Hochzeiten bei Weather Report, Word of Mouth, und exzessiven Abstürzen in die Tiefen von Droge und Psychiatrie. Zum letzten Mal war er 1983 live hier zu hören, mit Mike Stern und Don Elias im Word of Mouth Orchestra - das Münchner Konzert damals war vielversprechend und ein Genuß. Ein Drive, der alle vom Boden abzuheben schien, die sich darauf einließen. Sie waren „gut dabei“, die ganze Band und Jaco, der Größte!

Danach wurden Konzerte angekündigt, aber es klappte nicht mehr wieder. Was man über ihn hörte, ging von ironisch-lustigen Anspielungen angefangen: er sei im Hospital und ließe sich seine Nase neu machen, mit Platin und so ... bis hin zu: Jaco ist weg vom Fenster, absolut fertig, in irgendeinem Kuckucksnest in New York, der gestürzte Engel. -

Wenn man in New York Musiker nach ihm fragte: Schulterzucken. Ja, man sähe ihn wohl hier und da, aber keiner will Genaues wissen. Peter Erskine, der runde acht Jahre lang mit ihm die Rhythmusbasis bei Weather Report bildete: „... he needs some real friends who in spite of anything what could happen, take good care of him ...“ So what?

Da steht er nun plötzlich - in Stuttgart, South Germany, und es ist Ostern. Keiko, Elvin Jones' Frau, zeigt ihm ihr Osternestchen mit den Schokoladenhasen. Er lächelt, erinnert sich an früher. Wie war das, als er Elvin mit ihr das erste Mal getroffen hat? - Lange her. Jaco war am Anfang damals, der hochbegabte, junge Musiker, der dem E-Bass seine heutige Rolle im Jazz verschaffte. Wie Jimi Hendrix auf der E-Gitarre den Sound suchte und fand, so ist Jaco mit dem E-Baß in neue Gefilde vorgedrungen - womöglich waren diese Schritte in solcher Ausdehnung ja nur mit den entsprechenden Einflüssen von Drogen und „high life on the edge“ zu jener Zeit denkbar. Genie und Wahnsinn ... oder: die Balance finden auf dem dünnen Grat eines intensiven Künstlerlebens. Rock- und Funk-Elemente kamen da zum Jazz herein und Jaco spielte nicht nur mit Jimi-ähnlicher Expression und Feeling, sondern der mitreißende Groove kam

Nur Wetterleuchten

Couturier-Celea Group feat. Dominique Pifarely

Die Erwartungen, die man nach der beeindruckenden Vorstellung im Mike Westbrook Orchestra (On Duke's Birthday) an den französischen Jazzgeiger Dominique Pifarely stellen zu können glaubte, konnte dieser in der Gruppe des Keyboarders Francois Couturier und des Bassisten Jean-Paul Celea, mit der er im Konzertsaal des Straßburger Musikkonservatoriums auftrat, nicht erfüllen. Zu eng war der Entfaltungsspielraum, den ihm die streng durcharrangierten Jazzrock-Kompositionen Couturiers zubilligten: Unisono-Thema, Unisono-Riff, kurzes Solo (das dann auch noch vom dilettantischen Mischpultschieber „eingeebnet“ oder gar unter den Pegel der Begleitung „fallengelassen“ wurde - dies in einer akustisch von der Architektur bestens gerüsteten Räumlichkeit). Da blieb nur ein längeres, vom Arrangement her aufgelockertes Stück zu Beginn des zweiten Sets, das es allen Beteiligten ermöglichte, in ausgedehnten Soli ihr Können zu demonstrieren. An jener Stelle gelang es dann auch Pifarely, sein Talent aufleuchten zu lassen - im Gesamteindruck des Konzerts nicht mehr als ein Wetterleuchten.

Couturier steht deutlich unter dem Einfluß seiner (schon etwas zurückliegenden) Mitwirkung bei John McLaughlins Pariser Aktivitäten. Die Assoziation, man nehme den fidelnden Jerry Goodman der ersten Gruppe Anfang der siebziger Jahre und denke sich ihn vor das neue Mahavishnu Orchestra, drängte sich bei dieser Vorstellung der Couturier/Celea-Group förmlich auf. Anders als bei seiner bisher präsentierten Musik setzte Couturier nun auf markige, klangnivellierende Unisonothemen und -riffs mit protzigem Klangpomp und breitflächigem Sound, den man eher der imposanten Kirchenorgel hätte zuordnen wollen, mit der der Konzertsaal ausgestattet war, als seinen dünnen Keyboard-Brettern. Doch was McLaughlin ökonomisch und deshalb wirkungsvoll in Szene setzt, ist bei Couturier dramaturgisch überfrachtet und verliert deshalb an der für Jazzrock so wichtigen Überschaubarkeit und Einprägsamkeit - trotz der typisch französischen Kantabilität der Themen.

Um differenziertes, pointiertes Spiel ohne Kraftmeierei bemüht, zeigte sich der junge, noch unerfahrene und unfertige Schlagzeuer Francois Laizeau, während Co-Leader Celea am akustischen und elektrischen Baß mit manieriertem Gezupfe völlig unter seinen Möglichkeiten blieb.

Gerhard Litterst

auch von seiner unglaublichen Technik und Virtuosität. Beim letzten Konzert des Bireli Lagrene-Trios in Straßburg konnte man feststellen, daß sich daran nur wenig geändert hat. Auf der Bühne war allerhand geboten, es war ein Abend voller musikalischer Höhepunkte, organisatorisch jedoch ein Fiasko, das beinahe in Gewalttaten und großem Tumult geendet hätte.

Das Trio Lagrene-Pastorius-Kersting spielte in lebendigem, kommunikativem Austausch quer durch die Jazz- und Rock-Geschichte. Stücke von Jaco Pastorius selbst hauptsächlich, aber auch „Purple Haze“ von Jimi Hendrix, oder Reggae-Sound bei „I shot the Sheriff“, Balladenklänge bei Jacos Pianosolo mit wunderschönen Harmoniefolgen, und natürlich Birdland! Die Soloteile sowohl von Bireli Lagrene als auch von Michael Kersting, der ein ausgedehntes, energisches

den Saaltüren standen Lagrenes Freunde und Brüder mit geballten Fäusten. Viele Zuschauer rannten verängstigt aus dem Konzertsaal, und die noch dablieben, erwarteten zitternd und mit Spannung den unvorhersehbaren Fortgang der Katastrophe, die sich allerdings im ohrenbetäubenden Krach entladen konnte, ohne daß noch (mehr) kaputtging. Die Veranstalter besannen sich nach einer langen halben Stunde eines Besseren, und allmählich beruhigte sich Rhythmus und Lautstärke; irgendwann ging der Vorhang zu. Bis dann allerdings endgültig die ausstehende Gage über den Tisch kam, gab Jaco noch eine weitere Stunde Konzert an Schlagzeug und Flügel und erzählte schlechte Witze. Das Ganze endete schließlich in einem Sumpf von Biere d'Alsace und hinterließ einen ganz bitteren, schalen Nachgeschmack. -



Expression und Feeling, unglaubliche Technik: Jaco Pastorius

Foto: Susanne Mayer

Schlagzeugsolo hinlegte, waren hervorragende Pendants zum Ältesten „on stage“ - es passierte viel, das Publikum war dabei, sang und klatschte mit.

Bis eine wirre Nachricht auf die Bühne vordrang: die Veranstalter in Straßburgs Kulturzentrum „Le Mailion“ wollten nicht bezahlen. In diesem Augenblick wurde die Band zum „Chaos-Orchester“. Jaco riß sich den Baß vom Leib, schleuderte ihn im Kreis, knallte ihn auf den Boden, riß alle Kabel aus den Verstärkern, und ein ohrenbetäubendes Brummen rührte durch den Saal. Bireli drehte gleichfalls auf und spielte, was das Zeug hielt. Woraufhin sich Jaco den nächsten Bass griff und dasselbe tat - Michael Kersting trommelte wie wild geworden, und „Purple Haze“ füllte die Atmosphäre mit unerträglichem Lärm. Man fühlte sich zurückversetzt in die Sechziger und Siebziger Jahre. Bei

Jetzt ist Pastorius wieder in New York zurück, hoffentlich geht es tatsächlich aufwärts, und hoffentlich gibt es Freunde wie die, von denen Erskine sprach. Oder vielleicht ist überhaupt alles ganz anders? „... Musiker sind anders als andere Leute. Sie sprechen anders, sie handeln anders, sie sehen anders aus. Sie sind nicht wie andere Leute ... sie leben ein exotisches Leben, wie in einem Dschungel oder so. Am Anfang sind sie ganz gewöhnliche kleine Jungs aus Kleinstädten - doch wenn sie einmal in das Leben eingestiegen sind, dann ändern sie sich. Es ist wie ein Dschungel, nur daß ihr Dschungel ein heißer, überfüllter Bus ist. Wenn du diese Art von Leben lange genug führst, wirst du einfach vollständig anders. Ein Musiker zu sein, ist großartig ...!“

(Zit. Howard S. Becker „Außenseiter“)

Susanne Mayer

Jazz aktuell

Caterina Valente

Den Jazz habe ich im Grunde genommen nie verlassen

Caterina Valente ist ihrem künstlerischen Format nach ein Mittelpunkt. Das unter dem Namen Count Basies von Thad Jones geleitete Orchester hat gewiß ein musikalisches Niveau, das ihm zweifellos ebenfalls den Rang einer zentralen Programmposition einräumt. Demnach mußte eine dieser beiden Kräfte zurückstecken. Es war in diesem Fall das Orchester, das damit nicht mehr als die Count Basie Big Band anzuerkennen war. Man erinnere sich an gemeinsame Auftritte einer Ella Fitzgerald mit dem Basie Orchester: Sie würdigten sich gegenseitig, indem sie sich nicht jeweils in den Vordergrund rückten, sondern das markante Eigenprofil ganz selbstverständlich zu wahren wußten. Es ist kein Qualitätseinbruch, wenn Caterina Valente ganz eindeutig Mittelpunkt war, begleitet von einer ihr ideal dienenden Big Band. Nur war es nicht das Count Basie Orchester. Wir bringen einen Ausschnitt aus dem Gespräch, das Hans Kumpf mit Caterina Valente ihm Rahmen ihrer Deutschlandtournee mit dem Count Basie Orchester führte.

sehr viele Sänger beneiden, weil ich mit dieser Band zusammenarbeiten darf."

„Thad Jones ist jetzt der Leiter, und der hat eigene Arrangements, die oft mehr klingen nach seiner einstigen Thad Jones/Mel Lewis Big Band als nach Arrangements von Neal Hefti oder Sammy Nestico. Stört dies Sie oder sind Sie damit einig, daß die Basie-Band doch ein bißchen moderner geworden ist im Stil?"

„Nein, das stört mich überhaupt nicht. Der Basie-Stil ist immer noch geblieben. Sie spielen wie damals, nur mit anderen Arrangements. In den zwanzig Minuten des in meine Konzerte eingeschobenen Instrumental-Blocks spielt die Band immer neue Sachen von Neal Hefti, die uralten Arrangements von Basie. Das ist fantastisch und für mich ein Genuß, weil ich mich hinter den Kulissen genauso freue wie das Publikum im Saal."

„Haben Sie irgendwie mal das Bedürfnis, wieder in einem Jazzclub - und nicht in einer großen Gala-Show - zu musizieren, zu improvisieren?"

„Das mache ich immer nebenbei, überall - wo es eben Jazz gibt. Da stehe ich einfach auf und singe mit und spiele. Den Jazz habe ich im Grunde genommen nie verlassen."

„Aber das sind mehr inoffizielle Gelegen-

wenn Sie die Vorstellung morgen sehen, ist sie ganz anders. Ich singe anders, ich singe nicht dasselbe, oder ich atme nicht im selben Moment. Ich halte die Note nicht immer vier Takte, manchmal sechs, manchmal acht. Es kommt darauf an, wie ich mich fühle. Jede Vorstellung ist anders."

„Sie waren ja auch in der Sowjetunion. Was haben Sie dort erlebt?"

„Das war vor, glaube ich, fünfzehn Jahren, und das war fantastisch. Das sind genau solche Jazz-Fans wie wir, die stehen auf so etwas. Ein fantastisches Publikum. Ich habe ein ziemlich internationales Repertoire gemacht und trotzdem gejazzt, weil ich meine belgischen Musiker um den berühmten Vibraphonisten Fats Sadi hatte. Wir haben auch gejammt und gejazzt, und die Russen fanden das fantastisch. Ich war in Leningrad, Kiew und Moskau."

„Bedauern Sie nun allgemein, daß Sie mehr in der Show-Branche tätig sind und nicht so sehr im Jazz-Bereich?"

„Nein, ich bedaure überhaupt nichts. Das ist mein Beruf: Ich bin Entertainer. Daß ich sehr gerne Jazz singe, ist etwas Schönes. Ich mache auch andere Sachen sehr gerne. Ich spiele gerne Theater, ich singe auch gerne Chansons - dramatische Sachen bis zum Muetz-Walzer. Wenn es



Schrieb die Arrangements für die Basie Band und Caterina Valente: Thad Jones



Caterina Valente: Improvisieren ist das, was der Mensch in diesem Moment fühlt und interpretiert
Fotos: Hans Kumpf

„Sie haben 1953 in der Jazzszene Deutschlands angefangen mit dem Kurt Edelhagen-Orchester, Sie haben 1954 in Frankfurt beim Jazz-Festival einen Auftritt gehabt. Und jetzt arbeiten Sie mit dem Count Basie Orchestra zusammen. Ist das wie eine Brücke in Ihrer Karriere, daß Sie wieder zum Jazz hinkommen? Ist das Zufall oder Absicht?"

„Das ist nicht Zufall und auch nicht Absicht. Ich habe mit sehr vielen Bands zusammengearbeitet. Die erste war Edelhagen, dann kamen noch ein paar andere Bands wie Woody Herman, wie Tommy Dorsey, wie Buddy Rich und jetzt Count Basie. Und Basie ist für mich die größte Band überhaupt. Ich bin sicher, daß mich

heiten?"

„Absolut inoffizielle!"

„Was bedeutet Ihnen dann in diesem Fall eine kreative Improvisation gegenüber der „bloßen" Interpretation?"

„Improvisation ist das A und O für einen Musiker. Ich stelle mich mehr als Musiker denn als Sängerin. Und Improvisieren ist das, was der Mensch in diesem Moment fühlt und interpretiert. Das ist sehr wichtig."

„Heute abend haben Sie nur ein bißchen improvisiert. Könnte es sein, daß es zukünftig auch vor dem großen Publikum mehr werden wird?"

„Ja, das kann sehr möglich sein. Es ist so - gut, die Arrangements stehen. Aber,

gut ist, mache ich es gern. Das ist mein Beruf."

„Sie haben offensichtlich Ihr Publikum der fünfziger und sechziger Jahre behalten - und nicht etwa das gleiche Zielpublikum der neuen Jazz-Swing-Welle wie Sade und Working Week. Glauben Sie, daß Sie die jungen Leute auch noch heranziehen können?"

„Heranziehen möchte ich nicht direkt sagen. Aber die Leute, die gerne Jazz hören und sehr gerne Swing haben, und die beiden Namen Valente und Basie sehen, sie wissen, daß die Valente früher mal Jazz gesungen hat. Und Basie ist eben Basie. Und das sind die Fans, die kommen."

Vielschichtigkeit und Spannung

Lauren Newton

Lauren Newton, Gesang, Uli Scherer, Piano, Thomas Horstmann, Gitarre, Dieter Ilg, Baß, und Uwe Ecker, Schlagzeug gaben am 14. April im Jugendzentrum Essen ein außerordentlich interessantes Konzert, das sich durch Vielschichtigkeit und Spannung auszeichnete. Die verschiedenen Stücke verbanden arrangierte und improvisierte Teile, aleatorische Passagen mit lange aufgebauten Spannungspassagen, sie verbanden instrumentale Virtuosität und Intensität mit der klar geführten Stimme, sie zeigten Humor und Phantasie, Jazz und Neue Musik.

Im Vordergrund stand die Stimme Lauren Newtons. Die Flexibilität und Virtuosität der Stimmführung verriet einen deutlich vom Intellekt gesteuerten Interpretationsansatz. Die Tongebung wurde nie unkontrolliert, war durchweg intensiv, Lauren Newton war immer Teil des Ganzen, integriert in die Klänge der Begleitung. Ihre Begleitmusiker unterstützten die Stimme, ihre improvisatorische Variationsbreite, Höhen und Tiefen, in lautmalerischem Ansatz und Konsonantenklängen, ohne ihre Eigendynamik aufzugeben, z. B. in „Just for you“ mit vocals ohne Text erinnernd im Aufbau an eine ABA-Form. Farbe bei Akkordfolgen im Klavier, sich ausbreitende Klänge - zunächst scheinbar ohne Zeitbezug - zurückkehrend in die Tonalität - intensiv und einfühlsam gestaltete Uli Scherer seinen Part.

Das Schlagzeug Uwe Eckers erhielt über die Funktion der Rhythmusdarstellung hinausgehende klangliche Aufgaben. Helle Klänge (Glöckchen) fügten sich ein, verschiedene Percussion-Instrumente u. a. mit holzblockähnlicher Farbgebung waren einbezogen in die Vielfalt der Stücke. Die Soli des Gitarristen Thomas Horstmann können ebenfalls als virtuos und vielschichtige harmonische Möglichkeiten ausleuchtend bezeichnet werden. Der Kontrabassist Dieter Ilg zeigte in einem der stark rhythmisch geprägten Stücke seine Virtuosität und Improvisationsfähigkeit. Immer wieder kehrte die Intensität der Stimme zurück - lange Spannungsbögen aufbauend, Stücke ohne Text, perlende Vokalisieren, amüsant auch mit Tönen von „Quietschpüppchen“ angereichert, aus dem aleatorischen Beginn im Klavier wachsend.

Harmonik erschien als Kombination erreicher Möglichkeiten - wobei Techniken Neuer Musik berücksichtigt wurden,



Flexibilität und Virtuosität der Stimmführung: Lauren Newton

Foto: Siegfried Dannecker

Rhythmik bildete einen ständigen Drive und - bis auf die freie Zeitgestaltung einzelner Teile, Melodik schien durchbrochen, doch immer wieder als ganze Phase existent, die zartfühlende Interaktion der Musiker in Verbindung mit ihrer Spannung und Intensität (trotz einer gewissen Kühle) überzeugten und begeisterten. Der Westdeutsche Rundfunk zeichnete das Konzert auf.

Ute Büchter-Römer

Ideenreichtum, musikalische Dichte, solistische Virtuosität

Hans Koller

Es sollte ein Fest für den Saxophonisten, Komponisten und Arrangeur Hans Koller sein, der nicht nur im Februar seinen 65. Geburtstag feierte, sondern auch das fünfzigste Jahr seines Wirkens für die Musik, den Jazz und die Entwicklung des

Jazz. Koller hatte dazu auch neun Mitstreiter bei diesem Wirken ins Audimax der Wiener TU mitgebracht: den britischen Trompeter und Flügelhornspieler Kenny Wheeler, der bei Kollers Super Brass-Formationen immer dabei war, den BRD-Posaunisten Albert Mangelsdorff und den in den USA lebenden Gitarristen Attila Zoller, deren Arbeit mit Koller schon legendär ist. Dazu kam noch das Rhythmustrio, mit dem Koller zuletzt mit Vorzug spielte: der Pianist Paul Schwarz, der Bassist Jürgen Wuchner und der polnische Schlagzeuger Janusz Stefanski sowie als Ergänzung zu Kollers Saxophonquartett die beiden Österreicher Wolfgang Puschnig und Manfred Balasch und der bevorzugte Duopartner Bernd Konrad. Dieses Tentett zusammen auf der Bühne war schon ein Fest für den Jazz.

Zum kraftvollen Beginn waren auch alle Musiker auf der Bühne, Wheeler und Mangelsdorff bliesen die ersten Soli, dann kam - immer im Rahmen des Gesamtarrangements - ein Duo Kollers am Tenorsaxophon mit Bernd Konrad am Bariton-saxophon und schließlich Attila Zoller im Quartett mit dem Rhythmustrio. Danach blieb Koller vorerst einmal allein auf der Bühne und erwies sich mit seiner Interpretation von Billy Strayhorns „Lush Life“ (eine Verbeugung vor dem verstorbenen Komponisten und Freund) als ein ganz großer Balladenspieler. Und schließlich folgte vor der Pause noch eine Hommage an den Komponisten Anton Webern, arrangiert für das Saxophonquartett.

Nach der Pause kam schließlich mit dem vollen Tentett eine neunzigminütige Suite, die der Komponist Koller dem rumänischen Bildhauer Constantin Brancusi gewidmet hat, und in der der Arrangeur Koller die ganze Vielfalt spielen ließ, die sich aus seinem zehnköpfigen Ensemble ergeben konnte; wenn er etwa dem Solopart von Paul Schwarz die Riffs des Saxophonsatzes gegenüberstellte, wenn er sowohl Wheeler als auch Mangelsdorff jeweils aus einem vollkommen unbegleiteten Teil mit einer eher lyrischen Komposition überwechseln ließ in dynamische Soli, bei denen sich vor allem auch Janusz Stefanski als ungeheuer gefühlvoller Schlagzeuger erwies, ohne daß er dabei selbst in den Hintergrund trat. Aus einem Saxophonduo zwischen Bernd Konrad und Wolfgang Puschnig ließ er wieder das Quartett entstehen, nur selbst in seinem Solo am Sopranino sehr bukolisch und gab nicht zuletzt Jürgen Wuchner Gelegenheit für ein sehr schönes Baßsolo con arco.

Da war soviel Ideenreichtum, soviel musikalische Dichte und soviel solistische Virtuosität in einem einzigen Konzert, wie man sie sonst bestenfalls bei einem mehrtägigen Festival zu hören bekommt.

Helmut Rizy

Jazz aktuell

Für Fortgeschrittene und Profis

Jazz Workshop Tübingen

Nach dem voluminösen 3. Internationalen Workshop, bei dem vergangenen Herbst 20 Dozenten stolze 225 Schüler(innen) instruierten, veranstalteten Hans und Veronika Gruber Anfang April nun eine vergleichsweise bescheidene Clinic: Rund 60 Teilnehmer, ausschließlich fortgeschrittene Jazzler und Profis, zog es in die Tübinger Musikschule. Die Grubers hatten diesmal die vierköpfige Truppe von Quest plus John Abercrombie als Lehrer für den „Jazz Combo Workshop“ angeheuert, während Bill Dobbins und Heinz Czadek ihre Eleven in „Arranging and Composing“ unterrichteten.

Wie die gesamte Jazz-Werkstatt, so war auch der Combo Workshop zweigliedrig angelegt. Zum einen der theoretische Teil: Dazu versammelten sich am Morgen die Zöglinge im Plenum, um gemeinsam mit den Dozenten Jazz-Standards anzuhören und zu analysieren. David Liebman sah sich gleich zu Anfang genötigt, seinen Schülern eine Standpauke zu halten ob ihrer legeren Arbeitshaltung und mangelnder Ausrüstung! „Wir sind nicht eure Babysitter. Ihr müßt einen Kassettenrecorder mitbringen und mitschreiben, sonst bringt's euch gar nichts.“ Die Teilnehmer schienen hingegen nicht recht von der Didaktik angetan zu sein, hatten doch die spontan eingeworfenen Kommentare der Lehrer häufig etwas Unsystematisches oder Beliebiges. „Ich brauche doch zum Plattenhören keine Dozenten, vor allem wenn es so unstrukturiert abläuft“, klagten manche.

Nachmittags konnten die Musiker dann in den instrumentenspezifischen „Meisterklassen“ endlich selbst Hand an ihr Instrument legen. David Liebman nahm da die Saxophonisten unter seine Fittiche, die sich - unterstützt von einer Rhythmusgruppe - in der hohen Kunst des Combo-Spiels übten. Patterns von Max Roach und anderen illustren Schlagwerkern versuchte Billy Hart den Nachwuchs-Drummern beizubringen. Enorme Schwierigkeiten machten da den Schülern vor allem die Rhythmuswechsel, kaum einem gelang das übergangslose „Stop and Go“. Richie Beirach, den die Japaner in einem Zug mit Keith Jarrett oder Chick Corea nennen, knöpfte sich einerseits ambitionierte Solo-Pianisten vor, zum anderen nahm er in seiner Trio-Klasse die Voicings etwa eines McCoy Tyner durch. Bass Patterns von Thelonious Monk bis George Russell und Blood, Sweat & Tears erarbeitete Ron McClure, der ja früher

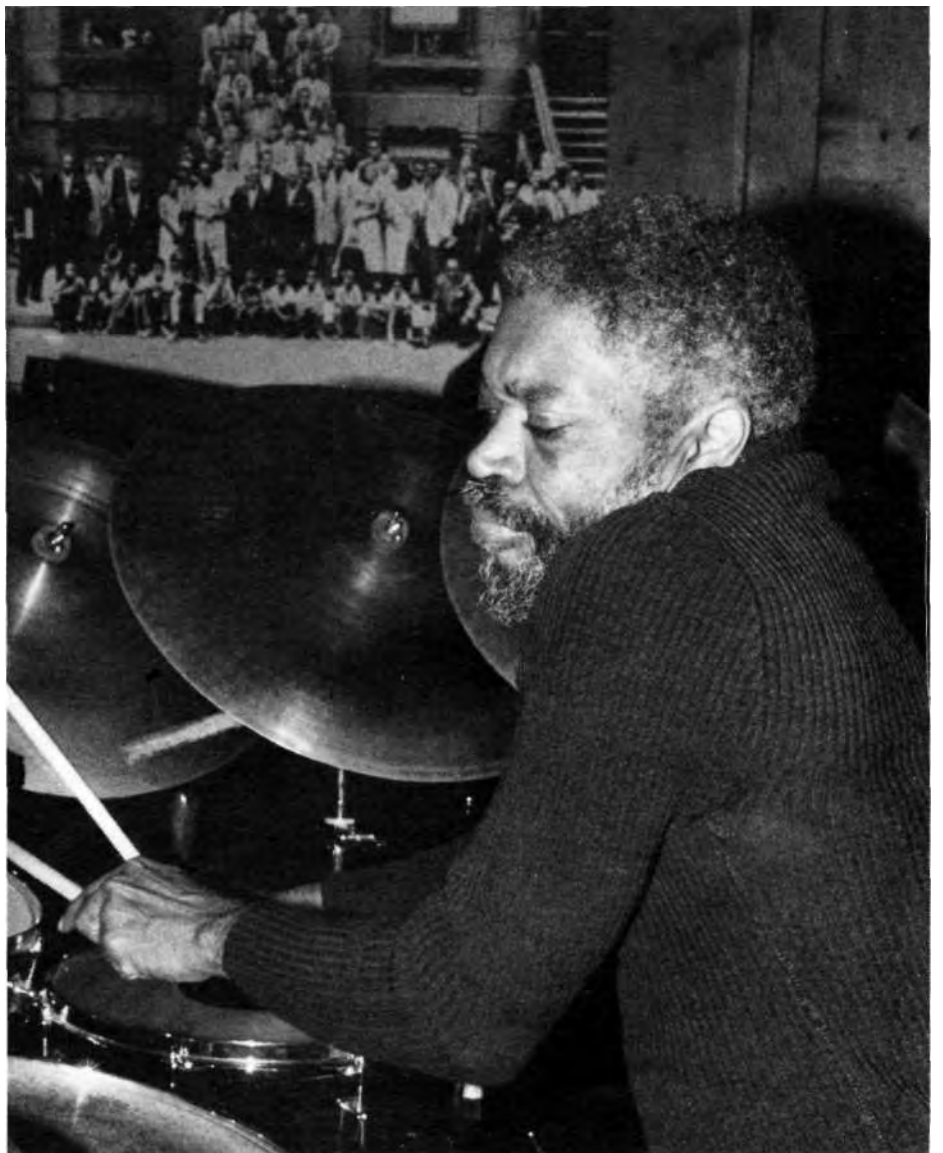


Hielt den Schülern gleich zu Anfang eine Standpauke: David Liebman

Foto: Manfred Rinderspacher

auch in diesen Formationen gespielt hatte, mit den Bassisten; John Abercrombie nahm die Gitarristen an die Brust: Solo-Spiel, Akkordimprovisation und Begleiten

standen hier auf dem Lehrplan. Die besten Gitarristen und Pianisten durften sogar einmal Seite an Seite mit der Rhythmusgruppe Quest jammen.



Versuchte den Nachwuchs-Drummern Patterns von Max Roach und anderen illustren Schlagwerkern beizubringen: Billy Hart

Foto: Konstanze Streese

Beim „Basic Arranging“ paukte Heinz Czadek zunächst einmal Harmonielehre mit den Teilnehmern, die dann damit begannen, eigene Einleitungen, Backgrounds und Codas zu einem Standard zu schreiben oder eine Melodie zu harmonisieren. Der charmante Wiener Dozent, der am dortigen Konservatorium lehrt, machte sich die Mühe, jede einzelne Arbeit ausführlich durchzusprechen - kein Wunder, daß seine Schüler schlichtweg begeistert waren. Von den insgesamt nur sieben Frauen beim Workshop waren die meisten in den Arrangierkursen: „Gerade das Arrangieren oder Komponieren ist ja immer noch fest in Männerhand,“ meint eine Sängerin, „und das müssen die Frauen ihnen ein bißchen entreißen.“

Bill Dobbins führte die Fortgeschrittenen auf „linearem“ Wege zum Arrangieren. Seine „lineare Konzeption“ geht unter anderem auf Duke Ellington und Billy Strayhorn zurück. Das heißt zum Beispiel, daß sich die einzelnen Instrumente nicht bloß funktionell in den Klangkörper einfügen, sondern vielmehr eine eigenständige und interessante Melodielinie bekommen sollen. Der Dozent an der Eastman School of Music präsentierte auch ein Stück von Liebman's Album „Lookout Farm“, das er für großes Jazz-Orchester bearbeitet (und das übrigens vor kurzem mit ihm, David Liebman und dem NDR-Orchester aufgenommen wurde); die Teilnehmer bekamen davon die Dobbins'schen Transkriptionen, anhand derer er die Verarbeitung von Motiven, Akkordsequenzen, Orchestration und Aufbau von Spannungsbögen eingehend erläuterte.

Die allabendlichen Konzerte von Quest, dem John Abercrombie oder Bill Dobbins Trio entlohten die Schüler für die täglichen Mühen in der musikalischen Ebene; am letzten Tag durften sie sogar mit diversen Combos im Reutlinger Jazzclub gastieren.

Die nächste Werkstatt, die Gruber organisieren wird, hat wieder eine größere Schuhnummer: Beim „4. International Jazz Workshop“ werden nämlich vom 8. bis 15. August stattliche 22 Dozenten - unter ihnen Bobby Watson, Art Farmer, Victor Lewis, David Liebman, Rufus Reid oder Rachel Gould - in die Tübinger Musikschule kommen.

Andreas HÖH

Familiäre Atmosphäre in der Abtei

Europa Jazz Festival in Le Mans

Auch der Jazz macht das Rennen in Le Mans: mehr als 24 Stunden Musik insgesamt bot die sechste Ausgabe des Jazz Festivals rund zweihundert Kilometer



Stand im Mittelpunkt des Europa Jazz Festivals: Didier Lockwood

Foto: Hans Kumpf

westlich von Paris. Im Gegensatz zu Antibes und Nizza verzichtet das von dem rührigen Armand Maignan organisierte Unternehmen auf pompöse Attitüde und auf amerikanische Superstars. Moderner Jazz aus Europa soll es sein. Thematisch gibt es dabei immer wieder Schwerpunkte: 1982 war es beispielsweise Italien, 1983 Holland, 1984 Polen und die Sowjetunion. Heuer sollte das Augenmerk in der im 13. Jahrhundert errichteten „Abbaye de l'Epau“ auf Südosteuropa gelenkt werden.

Doch im Mittelpunkt der nun als „Europa Jazz Festival“ betitelten fünf swingenden Tage stand der Geiger Didier Lockwood. Nachdem er sein Quartett (mit dem englischen Pianisten Gordon Beck) vorgestellt hatte, übte er mit vier Instrumentalkollegen für das „Lockwood Special Violin Summit“ - keine zwanghafte Vereinigung, sondern ein kollegiales und vergnügtes Gipfeltreffen, das Zbigniew Seifert gewidmet wurde. Zwei prominente Polen waren an der Hommage beteiligt: Krezimir Debsky (immer noch Polens Jazz-Mann Nr. 1) und Michal Urbaniak. Freilich, Stephane Grappelli und Jean-Luc Ponty waren nicht dabei, dafür ließen aber mit Dominique Pifarély und dem 17jährigen österreichischen Wunderknaben Beni Schmid zwei neue Talente aufhorchen. Das Publikum in dem Abtei-Gemäuer konnte nicht genug von dem rhythmisch und melodisch temperamentvollen (Rock-)Jazz kriegen. Mehrere Zugaben eine Stunde nach Mitternacht.

Eine verblüffend andere Variante von Zigeunermusik präsentierte das in Frankreich angesiedelte Sextett Bratsch - statt Hot Club de France-Reminiszenzen entbot die Band eine stilistisch abwechslungsreiche Musik mit Einflüssen gar von jiddischer und russischer Folklore. Balkan-Sound und arabische Skalen schimmerten stets durch. Heimatliche Volksmu-

sik und romantisierende Klavierspielereien im Sinne eines Keith Jarrett wußte der Jugoslawe Milenko Tanasijevic zu verbinden. Die Technik des 1962 in Skopje geborenen Pianisten ist zweifellos schon ausgereift, eine künstlerisch unverwechselbare Individualität kann er noch finden. Durch seine Zusammenarbeit mit Toto Blanke wurde Antal Lakatos in der Bundesrepublik bekannt. Der ungarische Saxophonist bezog sich in seinem Quartett auf den Hauptstrom im derzeitigen Jazz - auf den Bop.

Der Schreiber dieser Zeilen wurde in seiner Eigenschaft als Musiker nach Le Mans eingeladen. Auf Wunsch von Harry Tavitian sollte ich mit meiner Klarinette in sein Ensemble „Creativ“ integriert werden. Ganz unverhofft und überraschend erhielten die Rumänen aber keine Ausreiseerlaubnis - laut Bukarests Künstleragentur „ARIA“ war der Pianist Tavitian schwer erkrankt. Eine derartige Telegramm-Lüge traf zwei Tage vor dem terminierten Festivalauftritt ein. Selbst über diplomatische Kanäle war nichts mehr zu bewerkstelligen. So konnte ich kurzfristig den nun in Genf lebenden Ex-Loft-Pianisten John Fischer für einen Duo-Gig gewinnen: Ein Solidaritätskonzert für Harry Tavitian, von dem ein großformatiges, von einem Foto abgemaltes Portrait auf der Bühne postiert war.

Der Vollständigkeit halber soll erwähnt werden, welche Gruppen sonst noch eingeplant waren, die ich aber nicht erleben konnte: Pianist Rene Bottlang, das Orchestre National de Jazz mit Francois Jeanneau, das Andre Jaume Europa Quintet, Ken Hyder's Talisker, Workshop de Lyon, Maarten Altena Quartet, Lindsay Cooper, Capon-Escoude-Duo mit Ron Carter und das Grubenklangorchester als Beitrag des Goethe-Instituts.

Hans Kumpf

Cecil Taylor

Wer die Treppenstufen zu den Ausstellungshallen der Berliner Akademie der Künste erging, um sich Cecil Taylor beim „Workshop Freie Musik“ anzuhören, wurde von einem riesigen Transparent überrascht, das Musik ankündigte, „dedicated to the living spirit of Jimmy Lyons“. Betroffen nahm man zur Kenntnis, daß der Alt-saxophonist, Partner Taylors seit einem Vierteljahrhundert, nie wieder wird sein Instrument spielen können. Ungewiß, ob er den Kampf mit dem Krebs gewinnt.

So eingestimmt auf fünf lange Abende und sensibel für jeden Ton aus Taylors Klavier, konnte ein begeistertes Publikum Musik erleben, wie sie nicht alle Tage passiert. Der Free-Jazz-Pionier zeigte sich von seiner besten Seite, was ihm die veranstaltende „Free Music Production“, die ihn in seinen unterschiedlichen Arbeiten vorstellte, leicht machte. Es gab keinerlei zeitliche Limits oder andere Vorgaben, wie sie sich Veranstalter oft einfallen lassen. Cecil Taylor, der sich als Botschafter des schwarzen Amerika betrachtet, war mit den Möglichkeiten, seine Musik bedingungslos zu präsentieren, zufrieden. Sichtlich beglückt zeigte er sich bei der Ankunft in der Akademie über deren Ausstellungshallen mit dem Bösendorfer-Flügel und verwundert darüber, daß es dergleichen in seiner Heimat USA nicht gibt. Neben zwei Solo-Auftritten und zwei Konzerten mit seiner „Unit“ hatte er Arrangements geschrieben für eine „Euro-American Group“, die abschließend auftrat.

Noch immer ist Taylors Solo-Spiel das Nonplusultra musikalischen Schaffens und künstlerischer Kreativität. Im Laufe der Jahre musikalischer Erfahrungen ist Taylors legendäres Clusterspiel, mit dem er das aufmerksame Publikum unablässig bedrängt, ausgefeilter, aber auch transparenter geworden. Sie sind das ordnende Element seiner Improvisationen, die in Abschnitte eingeteilt, wie ausgefeilte Kompositionen daherkommen. Unter diesem Aspekt sind die vier Zugaben, die Taylor seinem Soloauftritt anhängt, als unbedingt zum Ablauf gehörig zu betrachten. Verhalten ausklingend, überraschend mit einem Musicalmotiv unterlegt, sind sie der versöhnende Schlußpunkt unter einen begeisternden Soloauftritt.

Ein Solo, das nichts vermissen ließ: Mit seinen rhythmischen Motiven, ostinaten Formeln, percussiven Elementen sowie stets sich verändernden Themen ist Taylor die zentrale Figur des Jazz-Klaviers geblieben. Das Ganze fügt er in extremen



Der Workshop Freie Musik war Jimmy Lyons (Bild) gewidmet Foto: Hans Kumpf

Tempoveränderungen zu einer Einheit zusammen, die Körperlichkeit mit Geist verbindet. In heftiger Gestik bringt sich Taylor gänzlich in seine Musik ein, erzeugt Spannung und Entspannung. Swingendes liegt ihm ebenso fern wie obligatorisches Zitieren der Jazzgeschichte. Was zählt ist das Jetzt.

Und doch wurde deutlich, daß Taylor sich gewandelt hat, daß er sich mit anderen Künsten befaßt hat, mit afrikanischer Musik, Tanz und Architektur, nicht zu vergessen seine poetischen Experimente, die hin und wieder anklangen. Afrikanisch anmutende Vokale und Silben sind es, gekoppelt

mit langgezogenen Tönen. Mal werden sie in das Spiel integriert, mal werden sie deklamiert mit rhythmischem Händeklatschen oder choreographischen Figuren. Stets präsentiert sich alles als Ganzes. Ein zweiter Aspekt des Workshops beleuchtete den Pianisten als Bandleader. Sein Sextett, die „Unit“, hat Taylor überzeugend neu formiert, nur die beiden Bläser Earl McIntyre, Posaune, und Frank Wright, Tenorsaxophon, fassen erst nach und nach Tritt.

Bleibt die reine Rhythmusgruppe, die mächtige Reminiszenzen an die sechziger Jahre aufkommen ließ. In Dynamik und Dichte wird ein sprühendes Feuerwerk erzeugt, kennt die Kommunikation keine Grenzen. Mit sparsamen Einwürfen, die zunehmend mehr werden, fügt sich Taylor in das gesamte Schema ein, ist Primus inter pares. Differenzierte Klangtuffeleien führt er zu großen kollektiven Improvisationen mit sich unmerklich steigender Rasanzen. Mit präzise sitzenden Akzenten gestaltet Schlagzeuger Steve McCall das Ganze mit, wird zum strahlenden rhythmischen Fundament. Thurman Barker malt auf dem Marimbaphon Klangfarben zu Taylors Clusters, Bassist William Parker reißt die Saiten an, zupft und zerrt sie. Dermaßen spannungsbeladen steuert man dem ständig präsenten Höhepunkt entgegen.

So demonstriert Taylor eindringlich, wie die Rhythmusgruppe das Geschehen bestimmt, wie sehr sie seine „Unit“ prägt. Melodien und Harmonien werden zeitweise hinweggefegt, dem geordneten Wohlklang wird die passende Antwort gegeben.



Sein Solospiel ist noch immer das Nonplusultra musikalischen Schaffens und künstlerischer Kreativität: Cecil Taylor Foto: Haddis A. Selassie

Das zweite Konzert mit seinem Sextett, der „Unit“, ließ viel Spielraum für die Mitmusiker. Um den Wuppertaler Saxophonisten Peter Brötzmann erweitert, kamen wahre Saxophonschlachten auf, die von Klimax zu Klimax rasten. Bevor die komplette Band im Powerplay losdonnert und die Wolkenkratzer des Free Jazz erklimmt, stets inspiriert von frei schweifenden musikalischen Gedanken Taylors, der mit ganzen Handflächen und Ellbogen zur Stelle ist, kommen die einzelnen Musiker ausführlich zu Wort. Bassist William Parker und Schlagzeuger Steve McCall gefallen in einem Duo, an das sich, einem Stafettenlauf gleich, das Marimbaphon von Thurman Barker anschließt. Ganz kongenialer Partner Taylors, entstehen dezente Klänge, die die blecherne Posaune Earl McIntyres kommentiert. Imponierend, wie sich jeder einzelne Musiker einbringt, wie er in das freie musikalische Gespräch findet, sich überhaupt das Ganze gestaltet. Taylor als Gruppenmusiker mag die unmittelbare Reibung und den spontanen Widerspruch.

Der dritte Aspekt verwies auf den Komponisten und Arrangeur Taylor, machte einmal mehr seine Vielseitigkeit deutlich. Für eine Großbesetzung, eine zwölköpfige „Euro-American Group“ (Trompeten: Guido Mazzon, Lars Rudolph, Posaunen: Hannes Bauer, Earl McIntyre; Reeds: Peter Brötzmann, Floras Floridis, Wolfgang Fuchs, Frank Wright; Baß: William Parker; Marimba: Thurman Barker; Schlagzeug: Steve McCall) hatte er Arrangements geschrieben, die in mehrtägigen Proben auf ihre Stimmigkeit überprüft wurden. In weit ausladenden Armbewegungen gab der Posaunist Earl McIntyre die Einsätze für die Musiker, die nacheinander solistisch brillierten. Offensichtlich hatte Taylor mit den Musikern Eckpfeiler erarbeitet für ein relativ freies Arrangement, das mit interessanten Klangfarben aufwartete, aber zu sehr die Nähe europäischer Kunstmusik suchte. Spannung kommt auf, wenn mit Taylor und Brötzmann Amerika und Europa aufeinandertreffen und sich heftig streiten. Mit einem furiosen Duo und sich anschließenden Tutti schloß die Komposition nach einer kurzen Dreiviertelstunde. Insgesamt betrachtet war während des diesjährigen Workshops Freie Musik ein neuer Taylor nicht zu hören, auch wenn er sein künstlerisches Spektrum ausgeweitet hat. Entscheidend jedoch ist, daß Taylor zentrale Gestalt eines kompromißlosen Musizierstils geblieben ist und sich nie die „magische Ingredienz des Jazz“ (Ekkehard Jost), den Swing, angeeignet hat.

Er mag die unmittelbare Reibung und den spontanen Widerspruch, was auf seine Musik inspirierend wirkt. Sie besticht durch Interaktion und Kommunikation, um die Höhen des Free Jazz zu erklimmen. I Solchermaßen ausgeführt, sind Komposi-

tion und Improvisation nicht voneinander zu trennen. Wie überhaupt Begriffe wie Jazz und Freie Musik für das Klavierspiel Taylors viel zu eng sind. Der Zufall spielt immer mit, jede Regung wird aufgenommen. Unvermutet springt Taylor oft auf, verfällt in unsäglichem Sprechgesang, tanzt und trampelt, spielt weiter, als wäre er von einem Dämon besessen.

Sein Spiel ist von energetischer Spannung und berstender Intensität. In freien Tempi und ohne Bezug auf feste Metren wird eine harmonisch-rhythmische Dichte erreicht, die einzigartig ist; ebenso wie

seine bekannten Cluster und Klangballungen, die er in rasenden Folgen über mehrere Register in das Klavier hämmert. Emotionalität schwarzer Musik verbindet Taylor mit komplexen Strukturen, die mitunter an die Neue Musik erinnern. Was aber nicht hoch genug veranschlagt werden kann: Taylors Musik ist menschlich, weil sie mit der ganzen Hingabe gespielt, dem natürlichen Lebensrhythmus des Atems angelehnt ist. Sie verbindet Körper und Geist auf einzigartige Weise. Der wichtigste Workshop seit langem.

Reiner Kobe

Jazz aktuell

1. Internationales

Frauen-Jazz-Festival, Frankfurt

Canaille

„Das hat es überhaupt noch nie gegeben, daß Frauen einfach mal so zusammenkommen aus verschiedenen Ländern und verschiedenen Gruppen und frei improvisieren. Ich kannte hier z. B. nur ein Drittel der Frauen, und den Rest vielleicht vom Namen her, oder nicht mal.“ So begeistert drückte Irene Schweizer, eine der erfahrensten Musikerinnen des Frauen-Jazz, die Notwendigkeit dieses 1. Internationalen Frauen-Jazz-Festivals improvisierter Musik aus. 15 Musikerinnen waren vom 8. bis 11. April aus 7 Ländern nach Frankfurt gekommen.

Der Frankfurter Jazzkeller war ausverkauft, und viel zu viele Interessierte mußten wieder nach Hause geschickt werden. Daß der größere Teil des Publikums aus Männern bestand, ist sicher nicht allein mit der Provokation zu erklären, daß ausschließlich Frauen, und gleich fünfzehn, auf der Bühne stehen und free jazzen. Den männlichen Zuschauern Voyeurismus zu unterstellen ist absurd, denn Free-Jazz-Konzerte werden seit eh und je hauptsächlich von Männern besucht. Jazz und insbesondere Free Jazz ist Musik von Männern für Männer, von Ausnahmen abgesehen. Das kann geändert werden.

Den fünfzehn „Canailen“ ging es nicht um ideologische Abgrenzung und radikal-feministische Aktion wie denjenigen Feministinnen, die in München ein Jazz-Festival unter Ausschuß männlicher Zuhörer und männlicher Journalisten organisierten. Die „Canailen“ hatten es einfach satt, immer als einzige Frau mit Männern zu spielen. Sie wollten sich auch nicht mehr damit begnügen, auf großen Festivals als auflockerndes und lockendes Einsprengsel zu funktionieren. Jüngst auf dem gigantischen Deutschen Jazzfestival Frankfurt durften Frauen die vier Abende mit 35minütigen Konzerten eröffnen. „Vorgruppen“ nennt man das im Rock-Geschäft. Solche Diskriminierung und Hierarchisierung kam auf dem Frauen-Festival nicht in Frage. Wenn es überhaupt Unterschiede zwischen den Musikerinnen gab, so waren sie sachlich begründet und beruhten auf längerer musikalischer Erfahrung. Um allzu große Unterschiede zu vermeiden, war Professionalität das wichtigste Auswahlkriterium für die Einladung. Ferner ging es den Veranstalterinnen um ein anti-puristisches Programm.

Musikerinnen aus den verschiedensten Bereichen wurden zusammengeholt: aus Free-Jazz, Bebop, Rock-Funk, New Wave, Klassik. Die meisten hatten vorher noch nie zusammen gespielt. Sie begriffen

diese Herausforderung als Bereicherung ihrer Spielweise und musikalischen Ausdrucksform und meisterten die Schwierigkeiten hervorragend. Dem ersten Konzert war am Tag zuvor ein Beschnuppern, ein gegenseitiges Vorspielen und Ausprobieren von Kombinationen vorausgegangen. Jeden Nachmittag stellten sie gemeinsam kleine Gruppen für die Abendkonzerte zusammen, entweder nach Instrumenten (z. B. drei Stimmen oder vier Violinen oder nur Blech und Piano etc.) oder nach Musikerinnen (z. B. Elvira Plenar, Klavier: „Ich habe noch nie mit Irene Schweizer gespielt. Aber wir haben nur ein gutes Klavier.“ Irene Schweizer: „Dann spiele ich Schlagzeug und du Klavier.“). Am Ende eines jeden Abends gab es einen Set, in dem alle Frauen auf einmal musizierten. Wie sollte es anders sein: am zweiten Abend gelang diese Kollektivimprovisation strukturierter und feinfühlicher, nachdem die Musikerinnen Zeit gehabt hatten, sich aufeinander einzuspielen.

Es kann hier nicht darum gehen, die verschiedenen Gruppenkonstellationen abzuhandeln oder die einzelnen Musikerinnen zu charakterisieren, zumal diese ihre Spielweise auf die jeweilige Gruppe abstimmen. Die Bandbreite der musikalischen Ausdrucksweisen soll exemplarisch vorgestellt werden. Da gab es die Gruppe mit der deutschen Posaunistin Annemarie Roelofs, der holländischen Violinistin

Maartje ten Hoorn, der aus Jugoslawien stammenden Pianistin Elvira Plenar und den beiden Vokalistinnen Uschi Brüning, DDR, und Flora St. Loup, A/F, die eine radikal zerrissene, neutönende Musik spielten, ohne Konzessionen an Schönklang. Die Oboistin Maud Sauer und die Saxophonistin und Flötistin Mahette Ruppe van der Voort, beide aus Holland, Anka Hauter, die Flöte, indische Flöten und Monochord spielt, die englischen Violinistinnen Sue Ferrar und Sylvia Hallett spielten durchstrukturierte Stegreifkompositionen kammermusikalischer Art. Ein zweites Stück erhielt durch zwei türkische Oboen (Maud Sauer und Sylvia Hallett) einen folkloristischen Gestus und orientalische Klangfarbe. Ein angedeuteter, gebrochener Rock-Rhythmus kam durch das fetzige Spiel der kessen deutschen E-Gitarristin Manuela Pohl und Petra Ilyes am E-Baß im Zusammenspiel mit der Pianistin Irene Schweizer, die das Schlagzeug übernahm, und der deutschen Saxophonistin und Flötistin Sibylle Pomorin. In dieser stark auf das Perkussive ausgerichteten Gruppe ließ sich Sibylle Pomorin nicht auf ein durchgängiges Powerplay festlegen, sondern konstruierte virtuose Übergänge zu lyrischem Spiel. Diese organische Entwicklung von Power und Poesie auseinander ist typisch für sie und unterscheidet ihr Spiel von der üblichen Trennung zwischen entweder rein aggressiven oder rein lyrischen Stücken.



Eine der erfahrensten Musikerinnen des Frauen-Jazz: Irene Schweizer

Foto: Manfred Rinderspacher

Ein Duo zwischen Maartje ten Hoorn und Petra Ilyes brachte ein teuflisch wildes Geigenspiel mit ver-rückt eingebauten irischen Folk-Elementen, unterlegt mit Geräuschen, die Petra Ilyes produzierte, indem sie den Baß-Steg an den Cymbals gleiten ließ. Sie kokettierte mit der häufig untergeordneten Rolle des Basses in populärer Musik und distanzierte sich ironisch von larmoyanten Passagen im Stile Steve Swallows oder Eberhard Webers. Überhaupt erwies sie sich als Spezialistin für die Auflösung repetitiver Momente und zeigte ein sicheres Gespür dafür, ein Stück nicht ungebührlich harmonisch enden zu lassen. Auch in dieser Verbindung aus Neukrach, Rock und Folk behauptete sich Elvira Plenar mit ihrem betont klassischen, artistischen und sehr reflektierten Klavierspiel. Im Trio mit Irene Schweizer, die das Schlagzeug sehr präzise und souverän bearbeitet, und Sibylle Pomorin legte sie ihren kultiviert-klassischen Gestus zugunsten eines harten Handkanten-powerplay ab. Sibylle Pomorin erstaunte mit einem Spiel, das der Querflöte die ihr anhaftende Süßlichkeit nahm. Ein Trio, energiegeladen bis zum Platzen.

Bei einem Festival, das sich „Canaille“ (Spitzbubin) nennt, fehlte natürlich das Humvorvolle in der Musik nicht. Mit Flora St. Loup und der englischen Sängerin Maggie Nicols kamen witzige theatrale Momente zur Schau. Maggie Nicols machte ihre dadaistischen Gesangs-Collagen sinnfällig und unterlegte sie mit Step-Tanz-Perkussion. Flora St. Loup persiflierte exaltes Sängereigenes-Gehabe. Stimmgewaltig kommt sie ohne (den von Diamanda Galas benutzten) technischen background aus und bringt ihr Changieren in extremen Stimmlagen effektiv zur Wirkung. Die fünfzehn Frauen haben ein paar Tage lang für aktivierende Unruhe gesorgt zur Weiterentwicklung ihrer eigenen musikalischen Kriterien. Sibylle Pomorin beklagte das Fehlen weiblicher musikalischer Vorbilder, das Fehlen einer weiblichen Musiktradition, an der man sich orientieren kann und mit der man brechen kann. Das Frankfurter Frauen-Festival steht am Anfang der Ausbildung einer Identität von Musikerinnen. Ein erster Schritt war die „Feminist Improvising Group“, die aus dem ersten Frauen-Musik-Festival 1978 in Kopenhagen entstanden war, ein Festival, auf dem hauptsächlich Liedermacherinnen, Rockmusikerinnen und Country-Gruppen auftraten und nur wenige improvisierende Musikerinnen.

Der „Feminist Improvising Group“ gelang es, sich aus dem Getto der in sich selbst zirkulierenden musikalischen Frauenbewegung zu befreien. Sie entwickelte sich zur „European Women Improvising Group“ („EWIG“). Am Pfingsten war ein Frauenprojekt in das Moers Jazz Festival

eingebettet: eine weitere Etappe auf dem Weg des Jazz von Frauen, die sich aus der freiwilligen Isolation befreien und sich als Frauen kollektiv in einen von Männern dominierten Kontext hineinbegeben.

Es ist ein anstrengender Weg, denn Emanzipation macht Angst, nicht nur den Männern. Jede Freiheit und Verantwortung, ob politische, individuelle oder künstlerische, ist unbequemer als eine „gemütliche Knechtschaft“. Die Bequemlichkeit vor der Anstrengung einer Veränderung ist ein Teil weiblicher „Mittäterschaft“ an der Unterdrückung der Frauen. Opfer sein, „sich-Opfern“, das ist eine Tat und kein Schicksal.“ (Frigga Haug)

Bei dem 1. Internationalen Frauen-Jazz-Festival ging es zunächst einmal um eine Bestandsaufnahme und ein geballtes Aufmerksammachen auf die Existenz zahlreicher improvisierender Musikerinnen, auf Free-Jazz von Frauen. Offen bleibt die Frage nach einem spezifischen Frauenjazz. Hierüber besteht selbst unter den Musikerinnen kein Konsens. Einige meinten, daß das spezifisch weibliche ihrer Musik in der Sensibilität für die anderen Gruppenmitglieder, in der Fähigkeit zum Zuhören und Einfühlen liege. Aber dies sind doch notwendige Voraussetzung jeder improvisierten Musik. Wenn improvisierenden Musikern diese Fähigkeiten fehlen, entsteht nicht Musik, sondern unstrukturiertes Chaos. Ist improvisierte Musik per se folglich anti-chauvinistische, sensible Musik ohne Unterordnungsverhältnisse, also emanzipierte Musik?

Ellen Brandt

Erster Auftritt in Europa

Dixie Humming Birds in Villingen

Den Auftakt zum 10jährigen Jubiläum von VS-swingt bildete auch in diesem Jahr ein Gospelkonzert. Allerdings gab es zu den vorangegangenen Jahren einige Unterschiede. Zum einen fand das erste Konzert eine Woche vor dem Beginn des Internationalen Jazz Festivals statt, und zum anderen gab es eine Gospelgruppe, die zum ersten Mal in Europa auftrat. Letzteres, obwohl es sich bei den Dixie Humming Birds um die wohl älteste unter

den bestehenden Gospelgruppen handelt, zur Zeit mit den Sängern Ira B. Tucker und James E. Walker als Senioren sowie den jüngeren Beachy Thompson und William Bright, begleitet von dem Gitarristen Howard Carroll Jr. Seit 58 Jahren gibt es die „Birds“, und da mutet es schon erstaunlich an, daß ihr Europa-Debut jetzt erst erfolgte. Und das einzige Konzert in Deutschland ging in Villingen vor ausverkauftem Haus über die Bühne.

Schon vor dem Auftritt herrschte eine gespannte, erwartungsvolle Atmosphäre. Gospelgruppen haben in Villingen ihr ständiges Publikum, aber zum ersten Mal wurde eine Gruppe angekündigt, von der die wenigsten jemals etwas gehört hatten. Was die vier Sänger und der Gitarrist dann boten, übertraf jegliche Erwartungen. Ihre Gesangsqualitäten, ihre Stimmgewalt, vom tiefsten Baß bis zum hohen Tenor, ließ die Zuhörer förmlich erschauern. Uralt-Spirituals wie „Nobody knows the trouble I've seen“ waren ebenso zu hören wie neue religiöse Lieder. Ganz unter dem Bann der auf der Bühne vorgetragenen Botschaft ließ sich das Publikum auch sehr schnell zum Mitklatschen animieren. Schon beim dritten Stück, bei „Jesus is coming soon“, gab es frenetischen Beifall und Standing Ovationen. Deutlich wurde der Unterschied zwischen europäischen Religionsempfinden und der Kirchenmusik des Schwarzen Amerikas. Manch einer mag die kurzen „Shouts“ der Dixie Humming Birds zur gegenseitigen Anfeuerung und zum Ruf ans Publikum als ein Griff in die Show-Trickkiste verstanden haben, doch merkte dann jeder schnell, daß das Appellieren an das Publikum, sich einzureihen in die Schar der Gläubigen, eine Aufforderung ist, sich am Gottesdienst, der auf der Bühne zelebriert wird, zu beteiligen.

Im zweiten Teil des Konzerts konnte man die Stimmen-Akrobatik der „Birds“ - da a-capella dargeboten - erst richtig schätzen. Wohl kaum einer der Zuhörer dürfte das Traditional „Swing low sweet Chariot“ jemals auf diese Weise gehört haben. Dreimal setzte die Gospelgruppe ihren Auftritt nach dem eigentlichen Ende des Konzerts fort. Einmal mit dem Paul-Simon-Stück „Loves me like a rock“, danach mit einem vierstimmigen Spiritual, das ebenso raffiniert wie hervorragend interpretiert wurde, und - statt einer dritten Zugabe - mit den um Verständnis bittenden Worten ans Publikum durch James E. Walker, der darauf hinwies, man habe am nächsten Tag den weiten Flug nach Hause vor sich und müsse deshalb zu Bett. Aber wiederkommen, versprach er, wollen sie gern und bald - was hier zu hoffen bleibt, wobei auch zu wünschen wäre, daß es dann nicht das einzige Konzert in Deutschland sein müßte.

Lisa Boulton

Jazz News

Karel Vlach starb am 26. Februar im Alter von 74 Jahren in Prag. Der Swing-Bandleader leitete 45 Jahre lang eigene Orchester und nicht nur in der CSSR war sein Name ein Begriff für Jazz, Swing und populäre Tanzmusik. Vlach wurde 1963 von der tschechoslowakischen Regierung mit dem Titel „Verdienter Künstler“ für sein Engagement für die swingende Musik ausgezeichnet.

Frank St. Peter will nach langer Krankheit mit der Big Band, die er im Dezember 1985 mit zwei Konzerten im Burghauser Mautnerschloß und im neuen Kulturzentrum am Gasteig in München vorgestellt hat, wieder Konzerte geben und auf Festivals spielen. Am 9. und 10. Mai gastierte die Band in der Münchner Unterfahrt. Ihr Repertoire besteht aus Kompositionen und Arrangements von Frank St. Peter und anderen Bandmitgliedern. Es spielen die Saxophonisten Roger Janotta, Roman Schwaller, Axel Prasuhn, Thomas Faist, Allan Praskin, die Trompeter Jimmy Polivka, Boguslav Skavina, Gil Kaupp, Johannes Faber, die Posaunisten Ross Hurley, Bobby Burgess, George Butler, Thomas Zemeck, der Pianist Larry Porter, der Gitarrist Stephan Diez, der Bassist Rocky Knauer und der Schlagzeuger Lala Kovacev. Kontakt: Geoff Clarke, Pöllersberg 2, A-5144 Handenberg, Tel. 0 77 28/ 62 09 oder Frank St. Peter, Tel. 0 89/2 71 43 95.

r. schiemann group, die Bremer New Jazz Band mit Karsten Scheunemann, Saxophon, Peter Apel, Gitarre, Günther Späth, Bass, und Reinhard Schiemann, Schlagzeug, geht von 6.-15. Juni auf Gastspielreise durch Süddeutschland und Österreich. Im Anschluß daran ist die Einspielung einer LP vorgesehen. Kontakt: Peter Apel, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/ 32 31 68.

Das **Trio Immens** mit Günther Klatt, Jürgen Wuchner und Andreas Krieger ist zwischen 15. Oktober und 10. November unterwegs. Kontakt: Andreas Krieger, Sohl 8, 8201 Tuntenhausen, Tel. 0 80 65/7 02.

Weather Report tritt im Rahmen des Münchner Klaviersommer am 12. Juli im Gasteig in München auf. Auch am 13. Juli gibt es eine Jazz-Attraktion im Rahmen dieses Festivals: das Keith Jarrett Trio mit Gary Peacock und Jack DeJohnette spielt Standards. Kontakt: Loft, Kirchenstr. 15, 8000 München 80, Tel. 089/47 58 16.

stötters nevertheless heißt das neue Quartett des Trompeters Claus Stötter, bei dem außerdem noch Dizzy Krusch am Vibraphon, Karo Höfler am Kontrabass und Uwe Kühner am Schlagzeug mitwirken. Die Formation spielt ausschließlich Eigenkompositionen. Für Herbst '86 ist eine Gastspielreise durch Deutschland und Holland geplant. Kontakt: Karo Höfler, Hölderlinstr. 23, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/2 68 50.

Trio Kokoko, das im vorigen Jahr gegründete drei Länder Ensemble mit dem Ostberliner Bassisten Klaus Koch, dem Wiener Flügelhornisten Frank Koglmann sowie dem Bochumer Baßklarinettisten und Baritonsaxophonisten Eckard Koltermann legte unter dem Titel „Good night“ sein erstes Album bei Creative Works, Luzern, vor. Die Platte wird im Rahmen eines Konzertes des Trios am 12. Juni im Kunstmuseum Luzern präsentiert. Kokoko gastiert in der ersten Junihälfte in Wien, Paris, Den Haag und Wuppertal. Kontakt: Wiener Musik Galerie, Wilhelm Exnergasse 23, A-1090 Wien, Tel. 31 80 84.

Ein **Intensivkurs für Tanz- und Musikimprovisation** findet vom 30. Juni bis 10. Juli in Südf frankreich in der Nähe von Aix-en-Provence statt. Der Kurs richtet sich an all jene, die an der Begegnung dieser beiden Ausdrucksformen interessiert sind und bereits etwas Erfahrung in Tanz- oder Musikimprovisation haben. Leiter des Kurses sind Lilo Stahl, Tanz, und Harald Kimmig, Violine. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt, die Kosten inkl. Unterkunft und Abendessen betragen DM 630.- Kontakt: bewegungs-art, Guntramstr. 52, 7800Freiburg.Tel.07 61/ 27 61 67.

Die monatlichen **Jazzfilm Veranstaltungen** des Amerika Hauses Berlin konnten kürzlich das 10jährige Bestehen feiern. Dr. Richard Murphy, Chef des Hauses, dankte dabei dem Berliner Jazzfilm-Sammler Klaus Scholz für sein Engagement, die Filmreihe aus seiner eigenen, umfangreichen Sammlung aufgebaut zu haben. Die Jazzfilm-Veranstaltung gehört zu den bemerkenswerten Attraktionen des Berliner Amerika Hauses. Die Filmreihe wird auch weiter fortgesetzt, gespeist von der Sammlung von Klaus Scholz, die weit über 200 Filme umfaßt und vor allem das Jazzgeschehen der 30er und 40er Jahre widerspiegelt. **Rolf Kühn** ist nach Berlin gezogen, wo er die musikalische Leitung im Theater des Westens übernommen hat. Mit seinem Quartett, in dem Walter Norris Piano, Micky Bahner Bass und Fannie Stephenson Schlagzeug spielen, hat sich der Klarinetist auch schon dem Berliner Jazzpublikum vorgestellt.

Voices and sounds about Monk - unter diesem Titel führt die Association „Pergine spettacolo Apero“ in Pergine, Valsugano, bei Trient am 26/27. August ein Forum durch, zu dem weltbekannte Monk-Schüler mit Beiträgen zur systematischen Analyse des Monk-Phänomens, junge Musiker mit Angaben über Monk-Einflüsse auf ihr Schaffen, sowie Jazztheoretiker, -Schriftsteller und -kritiker eingeladen werden. Interessenten wenden sich an: Professor Giam-piero Cane, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Strada Maggiore 34, 00153 Bologna, Italien.

Das **Jazz Studio Nürnberg** hat einen neuen Vorstand. Um jünge-

ren Jazzern Platz zu machen sind nach über 30jähriger ehrenamtlicher Tätigkeit die bisherigen Vorstände Walter Schätzlein und Paul Geier zurückgetreten, die während ihrer Amtszeit die fränkische Jazzszene mitgeprägt haben und sich auch als Initiatoren des Jazz-Festivals Jazz Ost-West, das nun sein 20jähriges Jubiläum feiert, einen Namen machten.

Die **Neptune Band of Zimbabwe**, die einzige international bekannte „Classic Jazzband“ vom afrikanischen Kontinent, hat ihre erste LP mit Unterstützung der Jazz Initiative Celle herausgebracht. Die „Neptunes“ vermitteln Musik des alten New Orleans um 1900 in authentischer Form. Für September/Oktober zu buchen über: JIC J. Wippich, 3109 Wieckenberg, Jersener Weg 25, Tel. 0 51 46/ 17 55.

Sigi Finkel and Friends nennt sich das Jazz-Quartett des Sopran- und Tenorsaxophonisten Sigi Finkel. Mit ihm spielen der Pianist Rudi Mille, der Bassist Uwe Urbanowski sowie der Schlagzeuger Peter Barborik Eigenkompositionen des Leaders neben Stücken von Paquito D'Rivera, Joe Haider, Don Pullen und Keith Jarrett. Nach einigen Konzerten im Juni planen die Musiker eine weitere Tournee im Oktober in Deutschland. Kontakt: Sigi Finkel, Hernalser Gürtel 30/26, A-1090 Wien, Tel. 00 43/ 2 22/48 39 01.

Den **II. Internationalen Kontrabass-Event** mit Konzerten, Workshops, Seminaren und Sessions veranstaltet die Musikhochschule Freiburg vom 2.-8. November. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Barre Phillips, Bertram Turetzky, Paul Breuer und Fernando Grillo. Innerhalb dieser Veranstaltung soll insbesondere zeitgenössische Kontrabass-Literatur erarbeitet werden - bis zu einer Besetzung von 20 Kontrabässen. Kontakt: Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau, Schwarzwaldstraße 141, 7800 Freiburg.

Lionel Hampton wird wegen der großen Nachfrage nach Gastspielterminen in diesem Frühjahr vom 12.-26. Oktober erneut auf Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland gehen. Kontakt: d & p musicservice, Klaus Meyer, Postfach 760, 2200 Elmshorn, Tel. 041 21/6 15 32.

Oscar Peterson komponierte eine Jazzfassung der Leidensgeschichte Jesu. Den Auftrag dazu bekam der Pianist und Komponist bereits 1983 vom London Weekend Television. Im April 1984 wurde das neunteilige Werk, dessen Sätze u. a. „The garden of Gethsemane“, „Denial“, „The trial“ und „Jesus Christ lies here tonight“ heißen, aufgezeichnet und am Karfreitag 1986 im amerikanischen Fernsehen gezeigt. Peterson spielte die Komposition zusammen mit dem Bassisten Niels-Henning Ørsted-Pedersen und dem Schlagzeuger Martin Drew. Das **3. Wiener Jazzseminar** findet vom 18.-23. August im Franz Schubert Konservatorium statt. Es

umfaßt Einzelunterricht am Instrument, Theorie, Arrangement, Gehörschulung, Ensemble, Big Band und eine Percussion-Instrumentenvorführung. Dozenten sind: Boschidar Sotiroff, Saxophon, Iler Yenisen, Posaune, Hannes Kottek, Trompete, Stefan Prokesch, Baß, Claus Spechtl, Gitarre, Horst Legat und Walter Großrubatscher, Schlagzeug, Fritz Pauer, Klavier, Ines Reiger, Gesang, Paul Pawluk, H. P. Sumereder, Theorie, Hans Salomon, Ensemble, und Woody Schabata, Vibraphon, Marimba. Die Kursgebühr beträgt OS 1500,-. Kontakt: Franz Schubert Konservatorium, Mariahilferstr. 51/II, A-1060 Wien, Tel. 57 47 87.

Duke Ellington im Profil mit Klaviertasten im Hintergrund zeigt eine 22CentBriefmarke, die kürzlich vom US-Post-Service herausgegeben wurde.

Das **Ravinia Festival**, das am 3. Juli in Chicago beginnt und bis Herbst dauert, bietet einen Jazzabend mit Windham Hill Vertragskünstlern. Vorgestellt werden im Rahmen des Festivals auch die Preservation Hall Jazz Band, Ella Fitzgerald mit dem Milt Jackson-Ray Brown Quartett, Jean Luc Ponty, Wynton Marsalis, David Murray, Chuck Mangione, Spyro Gyra, Mark Isham Group, das Count Basie Orchester unter der Leitung von Thad Jones mit Joe Williams, das Toshiko Akiyoshi Orchester, Oregon, Dave Holland und Jack DeJohnette's Special Edition.

Joe Zawinul hat mit seiner Gruppe Weather Report kürzlich eine neue Platte für Columbia aufgenommen. Mit dem Keyboarder spielten der Saxophonist Wayne Shorter, der Bassist Victor Bailey, der Schlagzeuger Omar Hakim und der Percussionist Mino Cinelu. Als Gäste wirkten mit der Ex-Weather Report Schlagzeuger Peter Erskine und der Gitarrist Carlos Santana.

Good Morning Blues ist der Titel des Buches, das Count Basie zusammen mit Albert Murray verfaßte. Es schildert die Lebensgeschichte Count Basies, ist 399 Seiten stark, kostet 19,95 Dollar und erschien kürzlich bei Random House in New York.

Everyday - The Story Of Joe Williams ist der Titel des Buches, das Leslie Gourse über den Sänger Joe Williams verfaßte. Es gibt seine Lebensgeschichte und Karriere wieder, die in südlichen Speulunken begann und ihn später in die berühmtesten Konzertsäle der Welt führte, bringt Aussagen über seinen langjährigen Partner Count Basie und weitere prominente Musiker, mit denen Joe Williams sang. Das Buch kostet 14 Dollar und erschien bei Quartet.

John Abercrombie geht mit Rainier Brüninghaus und Trilok Gurtu im Oktober auf Tournee. Kontakt: W. Oberender, Tel. 0 26 30/82 68. Einen **Jazzkurs** mit den Dozenten Uli Beckerhoff, Trompete, Matthias Nadolny, Saxophon, Otto Wolters, Klavier, Detlev Beier, Bass, Michael Küttner, Schlagzeug, sowie ei-

nem Gitarristen, führt das Sozialpädagogische Bildungswerke. V., Sohlingsenstr. 65, 4800 Bielefeld, vom 1.-7. September durch. Die Gebühr beträgt DM 350.-

Maynard Ferguson wird im Sommer mit seiner 12 Mann-Band auf Europa-Tournee gehen. Noch offene Termine: 29. Juni bis 6. Juli Anfragen an: Edith Seewer-Jacob Mattenhofstr. "IOCh-3007 Bern, Tel. 031 25/49 39

Das **14. Deutsche Jazz Forum der Union Deutscher Jazzmusiker** findet in diesem Jahr vom 7.-9. November in Fürth statt und wird vom Kulturreferat der Stadt unterstützt. Das Programmangebot soll in diesem Jahr erweitert werden, insbesondere Musikerpersönlichkeiten der nationalen und internationalen Szene sollen zusammengeführt werden. Auch ein Big Band Workshop ist geplant. Verschiedene andere Aktivitäten wie neue Jazzfilme, Fotoausstellungen, Infobörse werden den Jahreskongreß und die anschließenden Arbeitskreise umrahmen. Alle Musiker, insbesondere auch die Mitglieder der UDJ können sich für das Forum bewerben. Die UDJ hofft den teilnehmenden Gruppen erstmals auch eine Gage bezahlen zu können. Kontakt: UDJ Geschäftsstelle, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 053 03/52 55.

Heinrich Hock hat seine Schlagzeugschule mit dem Titel „Drums for beginners“ neu überarbeitet. Das Werk ist beim Musikverlag Kurt Maas in München erschienen.

Chris Beier hat jetzt den ersten Band einer 3teiligen Reihe unter dem Titel „Der chromatische Kosmos - eine Organisationsform infinitiver Harmonik“ vorgelegt. U. a. wird in dem 80seitigen Buch Tonfeldbewußtsein und Obertonharmonie behandelt. Das Buch wurde für die Erlanger Jazz Workshops geschaffen, bei denen der Pianist und Komponist regelmäßig als Dozent tätig ist. Es kostet DM 40.- Kontakt: W. O. R., Rainer Glas, Gründlacherstr. 71, 8520 Erlangen, Tel. 091 31/60 35 68.

Rudolf Dasek unternimmt mit dem Bassisten Ali Haurand und dem Schlagzeuger Reto Weber im August und September eine Tournee durch Italien und Frankreich. Zu dieser Gastspielreise wird die im Mai in Genf aufgenommene Live-Platte des Trios erscheinen.

Hessenjazz 86 lautet das Motto des Idsteiner Festivals, bei dem neben zahlreichen Konzerten auch eine Schallplattenbörse am Samstag, 2. August, stattfinden soll. Der Flohmarkt mit Ankauf, Verkauf und Tausch von Jazzplatten im Rittersaal des Schlosses ist für jedermann geöffnet. Interessenten für einen Stand erhalten nähere Informationen beim Verkehrsamt, 6270 Idstein, Tel. 0 61 26/7 82 15.

Die **Reform Art Unit** legte im Mai eine Platte mit Aufnahmen vor, die anlässlich des 20jährigen Bestehens dieser Wiener Avantgarde Gruppe im vergangenen Jahr gemacht wurde. Bei diesem Jubiläumskonzert spielten Franz Kogl-

mann und Sepp Mitterbauer Trompeten, Alaeddin Adlernerst und Fritz Novotny Reeds, Paul Fields und Giselher Smekal Tasteninstrumente, Toni Michlmayer Bass und Walter Malli Schlagzeug. Die Reform Art Unit organisierte gemeinsam mit dem vor 10 Jahren gegründeten Improvising Orchester ein neues Workshop Zentrum in Wien, das Studio am Graben 27, in dem mit jungen Musikern gearbeitet wird. Kontakt: Fritz Novotny, Tel. Wien 23 22 17 oder Studio, Tel. Wien 52 53 43.

Zwei **Große Jazzkurse** finden vom 11.-17. bzw. vom 18.-24. August im Studienzentrum für zeitgenössische Musik in Burg hausen statt. Sie behandeln - nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt - jeweils dasselbe Programm: Rhythmik, Harmonik,

tionen ist der 31. Oktober 1986. Die ausführlichen Wettbewerbsbedingungen können angefordert werden beim Kulturrat der Stadt Mönchengladbach „Ensemble Wettbewerb“, Albertusstr. 44 a, 4050 Mönchengladbach 1.

George Gruntz wurde kürzlich der „Ehrensaplebürgler“, ein Kulturpreis der Stadt Basel, für seine Verdienste auf dem Musikgebiet verliehen.

Harry „Sweets“ Edison geht im Oktober mit der Torsten Zwingenberger Band auf eine zweiwöchige Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland. Mit dem Berliner Schlagzeuger reisen dabei neben Edison der Tenorsaxophonist Helmar Marczinski, der Vibraphonist und Pianist Hendrik Meurkens, der Gitarrist Giorgio Crobu und der Bassist Kalli Gerhards. Torsten



Gemeinsame Tournee im Oktober: Torsten Zwingenberger und Harry „Sweets“ Edison
Foto: Monika Schumann

Improvisation, Arrangement und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Zusammensetzung und Stilistik). Auch eine Big Band ist vorgesehen. Am Ende jedes Kurses findet ein Abschlußkonzert statt. Musiker aller Stilrichtungen, auch komplette Gruppen können teilnehmen. Die Kursleitung liegt in Händen von Joe Viera, Dozenten sind: Joe Viera, Theorie, Saxophon, Reinhard Glöder, Baß, Heinrich Hock, Schlagzeug, Martin Schrack, Klavier, Axel Prasuhn, * Saxophon, Flöte, Gesang, Jochen Rose, Trompete, Günther Seitz, Trompete, Wolfgang Kulawik, Gitarre. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 140.- pro Kurs, beide Kurse zusammen kosten DM 240.- Die Anmeldung ist zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716/BLZ71 0930 00 (H. Viert!) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Einen **Kompositionswettbewerb** hat die Stadt Mönchengladbach im Rahmen des Festivals „Ensemble 87“, das vom 1.-5. Juli stattfinden wird, ausgeschrieben. Er ist für Ensemble-Kompositionen für 3 bis 10 Musiker gedacht. Ein Preis in Höhe von DM 15 000 ist für die beste Komposition ausgesetzt. Einsendeschluß für die Komposi-

tionen ist der 31. Oktober 1986. Die ausführlichen Wettbewerbsbedingungen können angefordert werden beim Kulturrat der Stadt Mönchengladbach „Ensemble Wettbewerb“, Albertusstr. 44 a, 4050 Mönchengladbach 1.

Uli Beckerhoff unternimmt im September mit dem Keyboardspieler Jasper van't Hof und dem Schlagzeuger John Marshall eine Europatournee. Am 29. August wird das Trio in der Sendung „3 nach 9“ im Fernsehen gezeigt. Kontakt: Thomas Proff, Hohentorsheerstr. 7, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/59 29 21.

Tommy Vig, Vibraphonist aus Los Angeles, wird im Juli für einige Konzerte und Rundfunkproduktionen nach Europa kommen. Kontakt: Lajos Dudas, Tel. 0 21 01/46 74 60.

Maria Joao hat im April bei Nabel Records mit ihrem Quintett eine neue LP aufgenommen, die in Kürze auf den Markt kommt. Ab Mitte September wird das Quinteto de Maria Joao wieder unterwegs sein. Kontakt: Tigges & Mau music promotion, Geibelstr. 40, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/35 66 73.

Götz Tangerding Internationales Jazz Quartett mit dem amerikani-

schen Saxophonisten Rick Keller, dem Schweizer Bassisten Håmi Hämmerli und den Deutschen Götz Tangerding. Piano, Rudolf Roth, Schlagzeug, ist vom 25. Juni-3. Juli 86 auf Gastspielreise. Kontakt: Bhakti Records, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/8 11 72 61.

Das **European Jazz Ensemble** mit den Saxophonisten Ernst Ludwig Petrowsky, Tony Coe und Gerd Dudek, dem Pianisten Rob van den Broeck, dem Bassisten Ali Haurand und dem Schlagzeuger Tony Oxley gastiert im Juli beim Jazz Festival in Bracknell in England und wird im August in Holland, der Bundesrepublik Deutschland und Italien auftreten. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1.

Die **UP-Art I. G.** aus Offenburg, eine aus Schülern der Haus- und Landwirtschaftlichen Schule bestehende Interessengemeinschaft für Kunst, setzt nach dem erfolgreichen 3. Jazzfest ihre Konzertreihe (am 6. 6. mit der ATS Big Band) fort. Für einige dieser Konzerte werden noch Gruppen gesucht. Interessenten wenden sich mit Infomaterial und Aufnahmen an: UP-ART I.G., c/o Dominik Wagner, Hansjakobstr. 22, 7614 Gengenbach.

The Quartet, die Formation mit Gerd Dudek, Rob van den Broeck, Ali Haurand und Tony Oxley wird im Herbst seine dritte Platte bei Konnex in Berlin vorlegen. Mit dabei sind als Gäste Ernst Ludwig Petrowsky und Enrico Rava. The Quartet tritt in nächster Zeit beim Jazz Ost West in Nürnberg, beim Jazz Festival in Bracknell in England, sowie in Jugoslawien und Italien auf.

Tony Oxley's Celebrations Orchestra legt die Aufnahmen von seinem Auftritt beim Jazz Fest Berlin 85 auf einer Platte vor, die noch im Mai bei Atonal Records in Berlin erscheint.

Benny Goodman war kürzlich in einem zweistündigen Programm im amerikanischen WNET/13 Fernsehen zu sehen und zu hören. Dabei wurden Ausschnitte von früheren Benny Goodman Aktivitäten eingeblendet, Andre Previn erzählte aus dem Leben des King of Swing, der auch ein Fernsehkonzert im Ballsaal des New York Marriott Marquis gab. Goodman tritt derzeit ca. zweimal pro Monat auf. Der jetzt 77jährige Klarinetist sieht aufgrund seiner meist schon Wochen zuvor ausverkauften Konzerte einen deutlichen Aufschwung des Interesses eines größeren Publikums am swingenden Jazz.

Seventh Avenue South mit dem Gitarristen Marcus Fellermann, dem Bassisten Christoph Filier, dem Schlagzeuger Peter Henschel und dem Keyboarder Christian Oelemann macht im Spätsommer eine Tournee unter dem Motto „Jazz without Cocktails“. Die gleichnamige Platte der Gruppe wird bis dahin voraussichtlich fertig sein. Kontakt: Seventh Avenue South, Staatsstr. 11, 5600 Wuppertal 21, Tel. 02 02/46 38 00.

Schallplattenbesprechungen

Aspects of Paragonne

Hope For The Future - 24 Hours - Gentle Giant - Difference In Opinion - 71890 - Doubtful - Aggression And Regression - Weathertop - Unbelievable - Monica And The Pirate - The River - Before And After - Zara
Stan Sultzman sax, Tony Hymas, John Taylor keyb, Chris Lawrence b, Frank Ricotti perc
MMC Records 010/Pläne 15.0000.10

Die Musik des englischen Quintetts um Tony Hymas und John Taylor trägt in diesem Album zwei grundsätzlichen Ideen Rechnung: zu experimentieren mit den Soundmöglichkeiten zweier gleichzeitig eingesetzter Keyboards in Verbindung mit Perkussion, wobei letztere weiter gefaßt ist, da Vibraphon und Baß hinzugerechnet werden und die grundsätzlich verschiedenen Auffassungen der beiden Keyboarder (Taylor und Hymas) in der gebotenen Musik aufeinanderprallen zu lassen. Es muß erstaunen, was aus dieser eigentlich auf dem Reißbrett entworfenen Planung entstanden ist: eine spontan geborene Interessen- und Ausdruckssynthese, ein wahrhaft gigantisches Spielverständnis. Nichts wirkt konstruiert, alles ist logisch und folgerichtig, instinktsicher, voller Inspiration und Harmonie. Und von einer beispiellosen Gelöstheit im Ablauf!

In „Hope for the future“ brilliert der Tenorsaxophonist Stan Sultzman lyrisch-fabulierend über Synthesizerklängen, „24 hours“ erinnert mit seinem ohrwurmartig vom akustischen Klavier (wohl Taylor) vorgetragenen Thema, unterstützt von Baß und Vibraphon, etwas an Jarretts „Belonging“, wobei sich Sultzman auf dem Sopransaxophon in ein ausgedehntes Geplauder mit dem sporadisch gezupften Baß von Chris Lawrence einläßt, aus kontrapunktischen Einwüfen ein akustisches Klaviersolo zu vernehmen ist, im Vordergrund der sehr räumlich aufgenommene Baß persiflagenartig agiert. „Gentle giant“, vielleicht eine späte Hommage an die einstige gleichnamige Rock-Avantgarde-Band, lebt von der ruhigen, vollsoundingen, ausholenden Tenorsaxophonstimme Sultzmans, mal lyrisch, mal tiefgründiger, einem Zwiegespräch des Vibraphons mit dem Klavier, einem relaxten Baßsolo, während „Difference of opinion“, zunächst mit der Handtrommel eingeleitet, mit dem hinzukommenden Baß, den beiden akustischen Klavieren, dem sehr erdig geblasenen Tenorsaxophon (überblasen, coltranesk, breckeresk), dem Marimbaphon mehr an Afrika denken läßt. „71890“ ist vielleicht die Telefonnummer Frank Ricottis, denn sein Vibraphon scheint im Zusammenspiel mit Klavier und elektrischem Piano zu dominieren, während das hinzutretende Tenorsax Sultzmans an ein traditionelles Folkthema anzuknüpfen scheint. „Doubtful“ ist ein Feature des Bassisten Chris Lawrence über Conga-Rhythmik, mit Atem und Länge, Erdigkeit und Synthesizersphärenklang; das Sopransaxophon Stan Sultzmans scheint aus dem Nichts zu kommen. Transgression und Regression spielen sich im wesentlichen zwischen klassisch-meditierendem Klavier und verfremdet-fragendem Sopransaxophon ab, wobei die Keyboards von Tony Hymas mehr im Hintergrund bleiben, nicht ohne im Klanggebilde zu konterkarieren. Der Titel „Weathertop“ ist sicher nicht rein zufällig gewählt, erinnert das geschwätzige Klavier-Keyboards-Gespräch, gewürzt durch Tenorsaxophon und Baß, doch etwas an Joe Zawinuls Weather Report. „Unbelievable“ mixt wiederum akustisches und elektrisches Klavier mit einem sehr körperlichen Baß, lyrisch geblasene Flöte mit erdigem Tenorsaxophon, vor Ricottis Trommeln im Hintergrund. Dessen Vi-

braphon schafft in „Monica and the pirate“ Raum für Taylor und Hymas an den akustischen Klavieren, die im Wechsel zu Synthesizern sehr spröde, mehr Dialog-suchend als -findend eingesetzt werden. Spätestens in „The river“ wird klar, daß in diesem englischen Quintett einfach alles in der Abmischung stimmt, jede Instrumentenstimme gleichwertig ist, der Titel des Stücks wird in den Improvisationen von Vibraphon, Baß, Sopransaxophon und Klavier in der Zartheit des Ausdrucks augenfällig. „Before and after Zara“ bindet alle Bandmitglieder mit ihren verschiedenen Instrumenten in wechselnder Zusammensetzung, solistisch, im Duo oder in größerer Bandbreite in den Ablauf ein, wo Spannungen auf- und abgebaut werden, Impressionen entstehen, wieder verschwinden. Man muß jede Nuance auskosten.

Ulfert Goeman

East West Connection

Live im KKF: Orientierung - Beschwörung - 1 Want To Talk About You - Loft Dance

Uwe Werners ts, ss, David George tp, Mick Baumeister p, Frantisek Uhlir b, Josef Vejvoda dm
Aufg.: 7. November 1985 live im KKF, Schwäbisch Gmünd
EWC 1185/KKF Records, Hirschgäßle 7,7070 Schwäbisch Gmünd

Mit „Live im KKF“ liegt jetzt die erste Platte der East West Connection, einer der interessantesten neuen Gruppen auf der deutschen Szene, vor. Zwei tschechische, ein amerikanischer und zwei deutsche Musiker bilden das Quintett, welches stilistisch dem zeitgenössischen Jazz post-Coltranescher Prägung zugerechnet werden kann. Die Musik der East West Connection ist integrative Gruppenmusik, schließt aber die solistische Entfaltung der einzelnen Musiker nicht aus. Das Tenorspiel Uwe Werners verleugnet keineswegs die Herkunft von John Coltrane und Pharoah Sanders, erschöpft sich aber nicht im Nachspielen dieser Musiker. Dies wird besonders bei einer Ballade wie „I want to talk about you“ deutlich, die durch die Einspielungen Coltranes interpretatorisch festzuliegen scheint, der Uwe Werner aber noch neue Facetten abzugewinnen vermag. Auch in der Nutzung des Raums - besonders in seiner Komposition, „Beschwörung“ - geht er eigene Wege. Hinter seinem kraftvollen, nervigen und expressiven Tenorspiel, das auch die unteren Lagen des Instruments nicht scheut, bleibt sein Sopran-spiel allerdings etwas zurück. Der in Amsterdam lebende Amerikaner David George ist eine weitere Entdeckung dieser Platte.

Ein brillanter Trompeter, der hier aber zu wenig Gelegenheit findet, sein reflektives und weitbögiges Spiel zu entfalten. Mit Mick Baumeister verfügt das Quintett über einen sensiblen Pianisten, dessen klares, ökonomisches und vor allem zartes Klavierspiel erheblich zum Sound der Gruppe beiträgt. Den rhythmischen Rückhalt des Quintetts geben Frantisek Uhlir und Josef Vejvoda. Frantisek Uhlirs melodioser und beweglicher Baß braucht passagenweise den Vergleich mit dem seines weitaus bekannteren Landmanns George Mraz nicht zu scheuen. Josef Vejvoda am Schlagzeug ist ganz Ohr. Unaufdringlich und immer präsent, gleichermaßen kompetent als Schlagzeuger der Radio-Bigband Prag wie auch in der Quintettbesetzung der East West Connection. Bemerkenswert an dieser Platte ist auch das gute Zusammenspiel, durch-

aus nicht selbstverständlich angesichts der Tatsache, daß Frantisek Uhlir und Josef Vejvoda relativ selten Gelegenheiten zu Auftritten mit der East West Connection in der BRD haben. Insgesamt also ein gelungenes Plattendebüt einer Gruppe, von der man hoffentlich noch einiges hören wird.

Peter Grimm

Diamanda Galas

Panoptikon - Tragouthia apo to aimaxoun Fonos
Diamanda Galas voc, Tonbandmanipulationen
Aufg.: 1981 Kopn, Columbia, Missouri; 1984, Berkeley
Metalanguage ML 119 (im Vertrieb von Recommended Records No Man's Land, Dominikanergasse 7, 8700 Würzburg)

Eine Sonderstellung im Bereich der experimentellen Avantgarde zwischen Jazz und neuer E-Musik nimmt die amerikanische Stimmkünstlerin Diamanda Galas ein. Ihre solistischen „Schrei-Performances“ gelten selbst in den avanciertesten Avantgarde-Zirkeln als außergewöhnlich und einmalig. Auf ihrer neuesten Langspielplatte ist die musikalische Entwicklung Diamanda Galas der letzten drei Jahre dokumentiert - ein konsequentes, unbeirrtes Arbeiten an einem Solokonzert für menschliche Stimme und elektronische Geräusche, mit der Intention, imaginäre Grenzpunkte menschlicher Erfahrung adäquat stimmlich-musikalisch zu illustrieren.

Die ganze erste Seite der Platte nimmt ein Stück mit dem Titel „Panoptikon“

ein - ein Name, den Jeremy Bentham 1843 einem von ihm geplanten, zukünftigen Gefängnis geben wollte, einem Gefängnis, in dem die Gefangenen einer ständigen, lückenlosen Überwachung unterworfen sein sollten - immer beobachtet, dabei die Wärter nie zu Gesicht bekommend, für Diamanda Galas Synonym für eine umfassende Isolation des Sozialwesens Mensch, sein wehrloses, ohnmächtiges Ausgeliefertsein gegenüber anonymer, unsichtbarer Macht und Gewalt. Diamanda Galas taucht (musikalisch) in die Rolle einer Gefangenen ein, die durchdreht, psychisch zusammenbricht, heult, schreit, brüllt, gegen die Isolation antobt, wütet, zischt, Gift und Galle spuckt - wobei sich der dramatische Effekt noch durch die geräuschhaften Klangdetonationen und eingestreuten elektronischen Sounds verstärkt: Vokal-Apokalypse now! Ganz ähnlich die andere Seite des Albums. Hier diente der Klagegesang traditioneller Gesellschaften Südosteuropas als Vorlage, der im Totenzimmer eines Verstorbenen von den Frauen des Ortes angestimmt wird - meist spontan improvisiert, ohne vorherige Absprachen oder Proben. Bei Diamanda Galas wächst sich eine solche Totenklage, - das Geflüster und Tuscheln der Frauen, die formelhaften Gesänge, das wutschnaubende Hader mit dem Schicksal, das Wehklagen und Schluchzen, zusammen mit dämonischen Stimmen aus weitentfernten Sphären und elektronischen Klingeinwürfen -, zu einer Art musikalischen Alpträum aus, einem Hexengesang, dessen magische Faszination und trancehaftes Flair einen leicht in seinen Bann ziehen kann.

Christoph Wagner

Jay Hoggard

Love Survives: Don't Quit - Pacific Vibes - Felice - Love Survives - Sailing - As If In A Dream - God Is Capable Of Everything
Jay Hoggard, John E. Blake jr. vib, Ron Tooley, Earl Gardner tp, Henry Mitchell tb, John Purcell sax, John Blake v, Jeff Lorber synth, Onaje A. Gumbs, Ray Chew keyboards, Ronnie Drayton, Doc Powell, Jerome Harris g, Luico Hopper, Francisco Centeno, Tom Barney b, Ray Newton talking-dm, Trevor Gale dm, perc, Buddy Williams, Pheeroan ak Laff dms, Carol Steele perc, cga, Asher De-Lerme agogo, bells plus background-voc, Ebony Economical Choir, Cookie Watkins lead-voc
Aufg. 1983 in New York (?)
Gramavision GR-8204 (Intercord 953013)

Der Rezensent hätte auch im Traume nie daran gedacht, sich bei einer Platte seines Favoriten unter den Vibes-Newcomern einmal nach dem Ausschaltknopf zu sehnen. Was sich hier abspielt, spottet - gelinde gesagt - jeder Beschreibung. Der hochtalentierte Jay Hoggard und die hier mitbeteiligten, vom Namen her hochkarätigen Musiker haben sich vermutlich von einer Produzentenclique zu dieser „softigen“ Berieselungsmusik für Discos, Kaufhäuser und Modenschauen breitschlagen lassen (und dafür ihren Obolus kassiert). Hier tönt nichts anderes als „soundgestylter“ Studio-Kitsch aus den Boxen, bestehend aus simpler, eintönig dahinplätschernder „Melodik“ unterlegt mit sturer Pappkarton-Perkussion, jenen bis zum Erbrechen überdrüssig gewordenen E-Baßlinien (mit den angerissenen Saiten), Mädchenchor und ein paar läppischen Bläserrieffs. Darüber die „superschönen“ Vibes des Leaders fast ohne improvisatorische Akzente, Onaje Allan Gumbs' Balladengeplätscher bzw. Ramsey-Lewis-Verschnitt am Piano, ein bißchen Notengefiedel von John Blake und ein paar Latino-Akzente. Fad und abgeschmackt ist dieser musikalische Einheitsbrei, der mit fortschreitender Dauer immer ungenießbarer wird. Mit Nachsicht aller Taxen in etwa annehmbar die Ballade „As if in a dream“, wo nur Hoggard plus Piano, E-Baß und Schlagzeug im Einsatz sind. Doch andererseits ist besagtes Stück auch nicht mehr als das übliche Schielen nach dieser gewissen „überirdischen Schönheit“, die gleich nach dem Kitsch kommt. Ein schwarzer Fleck auf der bislang weißen Weste des großartigen Vibraphonspielers Jay Hoggard. Zusätzlich ärgert man sich noch über Teile der Hüllenbeschriftung: halbmillimeterkleine Lettern, gedruckt in Schwarz auf dunklerem Mittelblau und fast nur per Mikroskop zu entziffern. Aber letzten Endes ist bei dieser schlechten Musik ohnehin egal, was auf dem Cover abgedruckt wurde.

Willie Gschwendner

Woody James

Jazz Crystallizations: L. A., Si Si - A Time For Love - Moonlighting On Vermont - If I Didn't Care - The Monroe Doctor - Don't Scuffle, Just Shuffle -1 Can't Get Started - Idaho
Woody James tp, Steve Wilkerson ss, as, ts, Frank Strazzeri p, Dave Stone b, Shelly Manne dm
Aufg. 1978 (?) in Hollywood
Pausa PR-7020 (Intercord)

Spritzig, voll Schwung, melodisch-harmonisch gradlinig, problemlos und sehr

lebendig ist dieser um 1978 entstandene „Spät-Bop“. Es wird auch bester spielerischer Durchschnitt repräsentiert, doch langsam aber sicher kommt die einst so begrüßte Bop-Renaissance auch schon wieder in die Jahre. Damit soll aber nichts gegen dies Platte gesagt werden, nur etwas gegen die Situation, wie sie sich uns heute darstellt. Drei relativ unbekannte, ein bekannter und ein berühmter Musiker geben sich hier ein gelungenes Stelldichein: Trompeter und Leader Woody James (mit meist zartem, angehauchtem Ton à la Tony Fruscella oder Jack Sheldon), der präzise akzentuierende Reed-Mann Steve Wilkerson (der die stärksten Soli des Albums abliefern - auf Alto, Soprano ist er eindringlicher, am Tenor etwas harsch), Bassist Dave Stone (mit abgerundeter Leistung, tontechnisch aber ein bißchen in den Hintergrund abgedrängt), Pianist Frank Strazzeri (der mir persönlich vor allem von der wunderschönen Atlantic-LP „HearYeü!“ mit Carmen Jones, Harald Land, Red Mitchell ein Begriff ist - gegenüber härteren Piano-Attacken von früher spielt er jetzt subtiler, gemäßigter) und der große Drummer Shelly Manne (dessen farbig-vielfältige rhythmische Akzente die eigentlichen Farbtupfer des Albums darstellen, und dessen Musikalität nach wie vor höchste Hör-Ansprüche befriedigt).

Am schönsten gelangen wieder mal die Balladen: „A time for love“ von Johnny Mandel, dominiert von James' Trompete, und Gershwins „I can't get started“ mit Steve Wilkerson am Alto als eindrucksvollem Solisten. Flott und swingend werden in den Raum gestellt das samba-artige „L. A., si si“ von James, der mittelschnelle Bop-Renner „Moonlighting on Vermont“ (ebenfalls von James und nicht zu verwechseln mit dem fast gleichnamigen berühmten Stück des Cool-Gitarristen Johnny Smith) und der locker hingestreute alte Ink-Spots-Hit „If I didn't care“ („Dixie-Bop“ heißt laut Covertext hier die Schublade). Bei „Don't scuffle . . .“ funkt es kräftig - gerade richtig für das Tenor Wilkersons sowie das Bluespiano Strazzeris, und das alte Schlachtroß „Idaho“ am Schluß wird als Samba vorgestellt. Alles in allem eine gute LP, nur die bei Pausa üblich fehlenden Angaben und eine verweltete, etwas schlechte Pressung wären zu bemängeln.

Willie Gschwendner

Keith Jarre

Standards Live: Stella By Starlight - The Wrang Blues - Falling In Love With Love - Too Young To Go Steady - The Way You Look Tonight - The Old Country
Keith Jarrett p, Gary Peacock b, Jack DeJohnette dm
Aufg.: 2. Juli 1985, Palais des Congres
ECM Records 1317

Wenn Keith Jarrett das macht, was hundert andere Jazzpianisten quasi als Selbstverständlichkeit praktizieren - das Improvisieren über „standards“ und „changes“ nämlich -, dann besitzt solches für Manfred Eicher Bedeutsamkeit genug, schon im Albumtitel auf dieses Ereignis hinzuweisen. Nach den vorangegangenen Studioproduktionen nun also zum erstenmal „standards live“, und der Kenner weiß damit, was ihm geboten wird: Edelklavier auf höchstem Bravura-Level, aber mit wohltuend gebremster Gestik und einer überraschenden Konzentration auf das vorgegebene Material. „Stella by starlight“ beginnt mit einer romantisierenden, arabischen Solo-Einleitung des Pianisten, dem sich behutsam einsteigend Peacock und DeJoh-

nette hinzugesellen. „The wrong Blues“ - eine stark an Willard Robison erinnernde Komposition von William Engvick und Alec Wilder - wird dank des katapultierenden Baßspiels von Gary Peacock in eine intensitäts-schwangere Spannungsatmosphäre hineingetrieben, die sich geradezu umklammernd auf den Zuhörer überträgt. „Falling in love with love“ betont in seiner schwerelos abhebenden Art den heiter- gelösten Charakter dieses Rodgers & Hart-Standards, in dem auch DeJohnette und wiederum Peacock mit kurzen Statements aus dem Gemeinschaftsdialog hervortreten. „Too young to go steady“ erhält durch die trockenen, lakonisch plazierten Schläge gegen die Beckenwölbung (DeJohnette) eine rhythmische Verkantung, die zum Schluß unvermutet „gerade“ ausmündet. „The way you look tonight“ steigert sich zu einem perkussiven Dauergewitter des Schlagzeugers; Jarrett erinnert hier besonders stark an einen monströs aufgeblähten Bill Evans. „The old country“ ist offenbar die Zugabe des Konzerts, gemessen an den vorausgehenden Beifallsbekundungen: eine einfache, schlichte Melodie von Nat Adlerley, die freilich durch Jarretts „Spezialbehandlung“ ein gleichfalls virtuos Innenleben erhält. Die lauten Lustschreie des Pianisten wären sicher auszufiltern gewesen - sie dürften wohl nur von den bedingungslosen Jarrett-Fans goutiert werden. Lobenswert die Laufzeit, die fast fünfzig Minuten erreicht.

Horst Schade

Eckard Koltermann & Kollegen

Umtriebe: Tango der Nacht - Ich ging in eine Bar - Marsch - Zehn Grundsätze - Thema aus der Kleinen Symphonie - Rumba - Dämon Unverstand - The Moon Is Hiding In Her Hair- Ballolka - Sometimes I Feel Like A Motherless Child
Bob Driessen, Dieter Kühn cl, Theo Jörgensmann a-cl, Eckard Koltermann bs, bcl, Radu Malfatti tb, Melvyn Pooretu, Jeroen Goldsteen vib, marimba, Nick Steinhaus harm, Helge Schneider ace, Achim Krämer dm, voc, Helena Rüegg, Rupert J. Seydl voc
Aufg.: Herne
AufRuhr Records Heme 670009

Seit seiner Trennung vom Grubenklangerchester arbeitet der Bochumer Baritonsaxophonist und Baßklarinettist Eckard Koltermann konsequent im Grenzbereich zwischen Jazz und Neuer Kammermusik weiter. Anders als bei harmonischen, modalen oder freien Konzepten geht es ihm um eine kompositorisch strukturierte, thematisch gebundene Improvisation. Statt einer Abfolge von komponierten und improvisierten Teilen strebt er die weitestgehende Durchdringung und Verschmelzung von beiden an. Auf seiner Debütplatte legt er jetzt ein rundum stimmiges Resultat dieses Konzepts vor. Mit elf „Kollegas“, darunter einigen (Ex-)Grubenklangkollegen, präsentiert er sich in stets wechselnden kleinen Besetzungen, vom Duo bis zum Quartett mit Rezitationen, so daß jedes einzelne Stück schon aufgrund der eigenwilligen Instrumentierung einen besonderen Charakter erhält.

Das Repertoire des Albums gliedert sich in drei Gruppen und ein einzelnes, scheinbar zusammenhanglos dastehendes Stück, das aber Koltermanns Konzept am eindrucksvollsten realisiert: das Spiritual „Motherless child“, arrangiert von Theo Jörgensmann. Es wurde von dem Klarinetten-

quartett „cl-4“ bei den Berliner Kato-Tagen im Juli 1985 live aufgenommen. Außer Koltermann und Jörgensmann bestand die Gruppe damals aus dem ehemaligen Breuker-Klarinettenisten Bob Driessen und dem von der „E“-Musik kommenden Dieter Kühn. Da bei derselben Veranstaltung auch das kalifornische Saxophonquartett Rova auftrat, sah sich „cl-4“ in einer Art „reed battle“, was offenbar die Spielfreude und Konzentration der Klarinettenisten bis zum Höhepunkt anspornte. In einer Besprechung dieses Konzerts begrüßte Reiner Kober das Quartett als „die Entdeckung des Jahres“ (JP 9/85), und beim Abhören dieses Live-Mitschnitts von „Motherless child“ möchte man seine Euphorie teilen. Jörgensmanns Arrangement behält die hymnische Anlage des Spirituals bei, zerlegt aber das Thema und fügt die Einzelteile zu einer Collage zusammen. Die Brillanz, mit der hier Klangspektrum und Ausdruckspalette der Klarinette ausgeschöpft werden, wie festgelegte und freie Teile unmerklich ineinander einmünden, wie vier einzelne Köpfe auf ihrem Instrument zu einem homogenen Klangkörper und spannender Interaktion zusammenfinden, setzt neue Maßstäbe in der komponiert-improvisierten Klarinettenmusik und macht neugierig auf eine LP dieses Quartetts. Die Aufnahmen dazu sind übrigens bereits „im Kasten“ und sollen in Kürze veröffentlicht werden. Die erste Gruppe von Stücken umfaßt vier „essayistische“ Kompositionen über rhythmisch festgelegte (Tanz-)Formen. Nick Steinhaus' „Tangoder Nacht“, in der Kombination Baritonsax/ Mundharmonika mit dem Komponisten eingespielt, ironisiert ein wenig Gerry Mulligans Aufnahmen mit Astor Piazzolla; durch Reduzierung auf nur zwei, klanglich außerdem so unterschiedliche Instrumente und durch Oberzeichnung typischer Tangoklischees erhält es einen parodistischen Touch. Koltermanns „Ballolka“ im Duo mit Achim Krämer geht nach einem rhythmisch freien Intro in eine furiose Polka über. „Rumba“ und „Marsch“, zwei eigens von Georg Grawe zur Platte beigesteuerte Kompositionen, sind für eine Quartettbesetzung mit Krämer, Radu Malfatti und Helge Schneider bzw. Jeroen Goldsteen arrangiert. Zwar stützt sich die „Rumba“ auf das metrische Muster des lateinamerikanischen Tanzes und gewinnt durch den Klang der Marimba noch ein gewisses lateinamerikanisches Kolorit, gibt sich aber in der rhythmischen Umsetzung keineswegs als Latin-Nummer. Der „Marsch“ orientiert sich deutlich am Vorbild Eislerscher Märsche - ein Resultat von Grawes intensiver Auseinandersetzung mit dem Werk von Hanns Eisler, dessen Musik zu Brechts „Die Mutter“ Grawe ja für das Grubenklangerchester neu bearbeitete („Komm ins Offne, Freund!“), AufRuhr Records 670006f. Damit schlägt der Marsch die Brücke zu einer Kategorie, in die Eislers „Thema aus der Kleinen Symphonie“ und Franz Koglmanns „The moon is hiding in her hair“ fallen, beides Stücke von Komponisten, die sich neben einer Vielzahl anderer Einflüsse vor allem auf die Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) beziehen. Bei der Eislerkomposition handelt es sich um das Thema des 3. Satzes der 10minütigen Symphonie Op. 29, auf drei Instrumente (Vibraphon/Marimba, Baritonsaxophon, Tuba) reduziert und mit improvisierten Teilen versehen. Koglmanns „Moon“ ist gegenüber der Version, die der Trompeter selbst mit seinem Pipetett einspielte („Schlaf Schlemmer, schlaf Magritte“, Pipe 153000), ebenfalls für dieses Trio umarrangiert (Koltermann spielt jetzt aber Baßklarinette). Entstanden nach einem Text von E. E. Cummings, bildet es zugleich die Überleitung zur dritten Gruppe, der drei komponierte „Lieder“ von Koltermann angehören. Die Texte dazu stammen von Herbert Achternbusch („Ich ging in

eine Bar“), dem Taoisten Han Shan („Dämon Unverstand“) und aus der chassidischen Überlieferung („Zehn Grundsätze“). Sie werden von dem Bochumer Schauspieler Rupert J. Seydl vorgetragen, wobei Helena Rüegg mit „instrumental“ eingesetzten Vocals das begleitende Trio (Baßklarinette, Posaune und Klarinette bzw. Marimba) zum Quartett erweitert. Seydls Rezitation möchte man sich dabei etwas deutlicher artikuliert wünschen; zum genaueren Verständnis der Texte ist man auf die beigefügte Textbeilage angewiesen, was jedoch den positiven Gesamteindruck dieser ungewöhnlichen Textvertonungen kaum beeinträchtigen kann.

Mit „Umtriebe“ ist Koltermann ein ganz beachtliches Konzeptalbum gelungen - abwechslungsreich, bisweilen witzig, experimentierfreudig und von hohem musikalischem Niveau.

Berthold Klostermann

Modern Jazz Quartet

Topsy - This One's For Basie:

Reunion Blues - Nature Boy - Topsy - D And E - Valeria - Milano - Le Cannel Milt Jackson vib, John Lewis p, Percy Heath b, Connie Kay dm
Aufg.: 3./4. Juni 1985, New York City
Pablo Records 2310-917

„In wahrscheinlich etwa hundert Schallplatten und in der Liebe der gesamten Jazzwelt lebt Count Basie weiter. John Lewis, der Chef des kürzlich wieder auferstandenen Modern Jazz Quartet, wird - von Basie beeinflusst wie kein anderer - weiterhin demonstrieren, mit wie wenig Noten man wirkungsvoll Klavier spielen kann“, schrieb Ulrich Olshausen in der FAZ vom 28.4.1984 anlässlich des Todes von Count Basie. Es darf deshalb nicht verwundern, daß das MJQ gerade diesem überragenden Big-Band-Musiker seinen Tribut zollt. Obwohl das MJQ ein anderes Musizierideal anstrebt als die Basie-Band, ist es den Grandseigneuren des modernen Jazz vor allem bei „Topsy“ und „D and E“ gelungen, Stilelemente zu adaptieren. „Topsy“ ist eine hübsche Komposition des Gitarristen, Posaunisten und Arrangeurs Eddie Durham, der einige Zeit bei Basie war, und „D and E“ eine interessante Neubearbeitung einer schon in der Anfangszeit des Modern Jazz Quartets aufgenommenen Nummer, in deren Mittelpunkt Percy Heath die harmonischen und strukturellen Variationen des Stücks ergründet. Auch zwei andere Klassiker des MJQ zeigen sich in neu geschneiderten Gewänden: Das balladeske „Milano“, bei dem John Lewis mit seinem distinguierten, ästhetisch anspruchsvollen Pianospiele im Vordergrund steht, und das geheimnisvoll klingende „Valeria“. Ein weiterer Glanzpunkt dieses Albums ist das unbegleitete Solo von Milt Jackson über „Nature boy“, bei dem er sich wieder als technisch überragender und in seinen Ausdrucksmöglichkeiten sehr sensibel agierender Vibraphonist erweist. Die abwechslungsreiche Auswahl des Programms, das zur Vollendung gereifte, präzise Zusammenspiel und im ganzen die zeitlose Qualität sorgen dafür, daß die Begegnung mit den vier Herren im Smoking nach wie vor zu einem begeisternden Hörerlebnis wird.

Andreas Geyer

James Newton

Day Dream - Budapest - Ismene - Persephone - The Crips
James Newton ft, John Blake v, Slide Hampton tb, Jay Hoggard vib, Anthony

Davis p, Cecil McBee b, Billy Hart dm
Aufg.: Oct. 1982 in New York
Gramavision GR-8205 (Intercom 951013)

James Newton ist der bedeutendste zeitgenössische Flötist des Jazz - er und seine Mannen betätigen sich hier als besondere Klangzauberer. Zur Abwechslung bieten sie diesmal vorwiegend singbare Musik, balladesk geprägt und von einer herzerwärmenden wirklichen Schönheit. Kein vorprogrammiertes „beauty fluid“, sondern echte, schlichte Schönheit. Formal sehr streng geht es hier zu, doch gibt es auch Andeutungen und die Verwirklichung von Freiheit. Meist aber wird die „klassisch-melodische Seite“ aller Beteiligten sichtbar, und sie musizieren bestechend. Die Kompositionen teilen sich wie folgt auf: dreimal Newton, einmal Davis, und einmal griff man auf Ellingtons Alter Ego Billy Strayhorn zurück, womit die LP auch beginnt - „Day-dream“: Unzweifelhaft eine der schönsten Balladen des Jazz, die in diesem Falle besonders zum Erläutern gebracht wird von der Wärme und Besinnlichkeit von Newtons Flöte und Blakes diesmal stellenweise an Grapelli erinnernden „Gypsy-Sound“ - beide streiten sich hier geradezu um den Schönheitspreis. Newton schrieb die Ballade „Budapest“, mit der er seine Eindrücke vom ungarischen Alltag und der Metropole an der Donau in Musik faßt. Höhepunkte: Ein langer Baß-Exkurs McBees, das jubelnde Instrument des Leaders, Hoggards mitreißende Vibe und der nach dem ersten Drittel folgende, immens swingende rhythmische Reigen. Ebenfalls von Newton stammt „Ismene“ (eine Ballade von „europäischem Flair“), die der Composer umschreibt mit „a highly chromatic melody that uses intervals such as tritones, whole tone scales, and major sevenths“. Soli von Newton, Davis, Hampton und durchcharngierte, dazwischengeschobene Blöcke sind die Charakteristika dieses Titels. In Davis' „Persephone“ werden Blues-Strukturen sichtbar, Newton und der Pianist sind hier die Solisten. Aus des Leaders Feder stammt auch „The Crips“, eine kontrapunktisch angelegte Komposition und modernster Titel der LP. Hier trifft man auf Atonales, später auf melodische Akzente, kollektives Spiel (wobei sich die einzelnen Instrumente als Führungsstimmen ablösen), ein wunderbar getimes Hart-Solo und einen eminent marschierenden Baß von McBee. Unglaublich gut die Aufnahme- und Präzision (ein Gramavision-Markenzeichen). Bei so einer Platte bleibt einem nichts anderes übrig, als hellauf begeistert zu sein. Wieder eine preiswürdige Leistung von James Newton!

Willie Gschwendner

Jean-Francois Pavros

Le Grand Amour: Cri De Coeur - Juste Un Peu De Brume - Philippine - Chante Nix - Le Poker Des Fourmiliers - Alors ... - Los Paranoidos - Arithmetique Amoureuse - The Other Side - Pas Decales Soixante Deux - Grand Amour - Ecrasons L'Infame - Cri De Coeur
Ted Milton as, voc, Terry Day as, fl, p, dm, voc, Jean-Francois Pavros g, voc, Arto Lindsay g
Aufg.: 1.-5. September, Chapelle de Villedieu/Studio
Nato/Pläne 25.0005.99

Jean-Francois Pavros, Arto Lindsay, Ted Milton und Terry Day gestalten in wechselnden Kombinationen Inhalt und Habitus des vorliegenden Albums „Le grand amour“, das - will man sich dem Schubladendenken europäischer

Musikrezensenten anschließen - eindeutig in die Sparte Noise Music fällt, jene Musik also, die, als 1983 der Punk-Jazz verbraucht war, sich als deren Nachlaßverwalter etablierte und experimentelle Geräuschkollagen und -Improvisationen in den Vordergrund schob. Während Jean-Francois Pauvros, ein junger französischer Avantgarde-Gitarrist, noch ein recht unbeschriebenes Blatt ist und auch beim letztjährigen Pariser Jazzsalon keine Aufführungsbühne fand, ist Gitarrist und Sänger Arto Lindsay durch seine Erfahrungen mit und bei den Lounge Lizards, den Golden Palominos, den Bill Laswell-Gruppen, der David-Moss-Band, den Last Poets oder Gruppen um Jamaaladeen Tacuma und Africa Bambaataa oder John Zorn oder auch seine eigene DNA oder Cobra bei uns, besonders auch in Moers, kein Unbekannter. Ähnliches gilt von Ted Milton und Terry Day, beide in erster Linie Sänger und Perkussionisten, auch Saxophonisten.

Geräusche der Alltagswelt, ob harmonisch oder disharmonisch, musikalisch oder unmusikalisch, spielen in der Noise Music, so auch in diesem vermutlichen Plattendebüt des französischen Gitarristen Pauvros als musikalischer Rohstoff die Hauptrolle, wobei die Harmonischen verzerrt-karikierend, die Disharmonischen bewußt konfrontierend in Szene gesetzt werden. „Cri de coeur“ beispielsweise musikalisiert im Gitarrensound von Pauvros den maschinenhaft-präzisen Schlag des menschlichen Herzens, unterstützt vom teils tonlosen, teils sprechenden Sing-sang von Ted Milton, ehe dieser zum Saxophon greift, das er schreiend-überblasend durch das Stück hetzt, während die Gitarre immer nervöser auf tönt, die Stimme monoton verbrabbelt. „Juste un peu de brume“, in Quartettbesetzung mit Arto Lindsay, greift Einflüsse von Jimi Hendrix etwa oder Derek Bailey oder Sonny Sharrock aus der Free Jazz Periode auf, die die Gitarre einem Saxophon gleichwerden läßt, wo zunächst ruhigere Funk-Muster mit schrillen, abgehackten Gitarrensplittern attackiert werden. Zu den Beispielen einer gewollten veralbernden Persiflage gehören wohl das Solo von Jean-Francois Pauvros in „Philippine“, einer Art Al-Martino-Kopie von dessen Erfolgshit „Spanish eyes“, mit der vor Schmalz triefenden Stimme von Pauvros, holprigen Gitarrenakkorden und mit dem Bogen gestrichenen Saiten, sowie das Pauvros-Day-Duo in „Alors“, einer sentimentalen Fassung von Carlos Santanas „Samba pa ti“, die durch die Flatterzunge Days auf dem Altsaxophon sowie die klirrenden Saiten von Pauvros Gitarre hektisch zerfasert wird.

Folgt man den Ausführungen eines der Weggenossen der ausführenden Musiker, John Zorn, so sollen übernommene gewöhnliche oder ungewöhnliche Klangquellen durch blitzschnelles Abwechseln in eine andere Form gebracht, durch fortwährende Klanggewebsverwandlungen ständig verändert werden. Das trifft auf die bisher beschriebenen Titel nicht, auf „Chante nix“ mit Stimmen, Lachen, unverständlichen Lauten, willkürlichen Wortzusammenballungen noch weniger zu. Damit ist dieser Titel zweifellos richtig gewählt. Ein Stück für den Hausgebrauch, nicht für das große Publikum. Gleiches trifft auch auf das Duo Pauvros/Day in „Los paranoidos“ zu, mit Spontansilben mit Stimme, Gitarre, Flöte, an Perkussionsinstrumenten, ohne tieferen Inhalt, mit dem Versuch einer Rezitation mit Pathos und Artikulation. „Arithmetique amoureuse“ entwickelt sich als ein Dialog zwischen den beiden Gitarristen Pauvros und Lindsay in Frage-und-Antwort-Manier, der sich in eine Art Maschinenmotorik steigert. „The other side“, ein Trio Pauvros/Milton/Day setzt besonders auf Miltons Stimme, die monoton-geräuschaft

wirkt, künstlich gedehnt wird, in Gurgeln und Rülpsen übergeht, vom punktuell einsetzenden Schlagzeug und einer rumpelnden Gitarre übertönt wird. Mit den „Pas decades soixante deux“, einem mehrteiligen Stück, gelangen Pauvros und seine Noise-Music-Kollegen zum Finale, Singsang Miltons in portugiesischer Sprache, nach bewährtem Rezept von Altsaxophon, Schlagzeug und Gitarre überfordert, wobei Sing- und Spielfluß in kurze Schreie übergehen; einem verstimmten Rockrhythmus, der durch die Gitarren initiiert wird, stützen sich überschnappend Schreistimmen über. Der Schrei des Herzens („Cri de coeur“) gewinnt wieder maschinenhaft-ablaufend Oberwasser.

Ulfert Goeman

Xero Slingsby And The Works

Shove It: Shove It - Orangu Tango - The Mauve Mercedes With The Padlock On The Boot - Hurricane Damage In Leeds - Three Men In A Tub - Revenge Of The Kerbstones - Out Of The Indoor - Out Of The Wok - Tom Waits For No Man - Dearly Beloved - Pixieland
Xero Slingsby as, Louis Colan b, Gene Velocette dm
Aufg.: live 23. 3.1985, Cafe Click, Essen
Paan Produktion, Köln/EfA 6217 127 LP

Weißer „No Wave“, stark „New Wave“ ausgerichtet, hart, geradlinig und aggressiv, kühl bis kalt im Gestus. So in etwa ließe sich die Musik von Xero Slingsby and the Works umschreiben. Als zweifelhaftes Etikett könnte man „Fake Jazz“ oder „Zitat Jazz“ aufkleben. Das Trio spielt frech, aber nicht unbedingt rotzig. Der Bass pendelt zwischen knalligem Funk und durchaus traditionellem „walking bass“. Die Jazzgeschichte, vor allem Swing und Hardbop, sind immer unterschwellig präsent. Die Motorik kommt eher aus der Rockmusik. Frontman Xero Slingsby bläst ein kraftvolles Altsaxophon, voluminös im Sound, stellenweise mit Überblastechnik und kleinstmütischem Aufbau. Die Musik hat miniaturhaften Charakter, vermeidet Leerlauf und Geschwätzigkeit. Kein Song ist länger als 4'25 Minuten. Die meisten sind zwischen zwei und drei Minuten lang. Vieles auf „Shove it“ erinnert an die Lounge Lizards, an Ted Miltons Blurt, an die Contortions von James White oder an V-Effect. Xero Slingsby and the Works sind dazu eine glaubhafte Alternative.

Detlev Reinert

Lilian Terry Special Guest Star Dizzy Gillespie

Oo-Shoo-Be-Doo-Be.. „Oo, Oo: Oo-Shoo-Be-Doo-Be - Moody's Mood For Love - A Night In Tunisia - Con Alma - Body And Soul - The Sunshine Blues
Lilian Terry voc, Dizzy Gillespie tb, voc, Kenny Drew p, Isla Eckinger b, Ed Thigpen dm
Aufg.: 13. Mai 1985, Mailand
Soul Note SN 1147 (Bellaphon-Import)

Nur wenigen dürfte hierzulande bekannt sein, daß es im italienischen Bassano del Grappa eine „Dizzy Gillespie Popular School of Music“ gibt, deren Gründerin die in der italienischen Jazzszene als Produzentin, Redakteurin, Autorin, Veranstalterin und nicht zuletzt

als Sängerin sehr rührige Lilian Terry ist. Seit Jahren verbindet sie mit Dizzy und dessen Frau Lorraine eine enge Freundschaft, basierend auf einer tiefen Verehrung für den Trompeter. Schließlich war es Lilian Terry, die die italienische Übersetzung von Dizzy Gillespies Autobiographie „To Be Or Not To Bop“ besorgte. Soviel zum Background der Produktion dieses ersten gemeinsamen Albums, zu dem als Rhythmusgruppe die „Americans in Europe“ Kenny Drew, Klavier, und Ed Thigpen, Schlagzeug, sowie der Schweizer Bassist Isla Eckinger hinzugezogen wurden.

Von Anfang an besticht diese Platte durch die Gelöstheit, mit der hier musiziert wird. Betrachtet man allerdings das Repertoire und dessen Interpreten, so ist die ideale Übereinstimmung bereits vorprogrammiert. Lilian Terry paßt sich dem vorgegebenen Niveau wunderbar an, singt zusammen mit Dizzy herzerfrischend im Duett („Oo-Shoo-Be-Doo-Be“) oder läßt ihre Vocal Parts von seiner - meist gedämpften - Trompete umspielen. Natürlich gibt es eine Menge hörenswerter Soli von Dizzy, Kenny Drew und Isla Eckinger sowie „Fours“ von Ed Thigpen. Für eine völlig neue Version von „A Night in Tunisia“ sorgt die in Kairo gebürtige Lilian Terry mittels ägyptischem Text - sicherlich zur Freude Gillespies, der bekanntlich ein besonderes Faible für alles Orientalische hat. Auch „Con alma“ erfährt durch Lilians Gesangsinterpretation neue Impulse.

Vor allem aber ist es das gewisse „playing just for fun-feeling“ gleichgesinnter und -qualifizierter Musiker, das diese Produktion prägt und zugleich auszeichnet.

Rüdiger Böttger

Ralph Towner-Gary Burton

Slide Show: Maelstrom - Vessel - Around The Bend - Blue In Green - Beneath An Evening Sky - The Donkey Jamboree - Continental Breakfast - Charlotte's Tangle - Innocenti
Ralph Towner g, Gary Burton vibes, marimba
Aufg.: Mai 1985, Ludwigsburg
ECM1306

Dieselben Interpreten am selben Ort. Nur - zwischen „Matchbook“ und der „Slide Show“, Baujahr 1985, liegen satte elf Jährchen. Nicht mehr ganz so lyrisch-breit sind sie - der Saitenkomponist Ralph Towner und der Klöppelfreund Gary Burton. Obwohl, die Lyrik hat noch Platz, aber etwas geraffter. Sinnierend etwa im lapidaren Zirkelschluß von Miles' „Blue in green“ oder farblich dicht im immer wieder einhaltenden Rhythmus des Towner-Gemäldes „Beneath an evening sky“. Also doch wie gehabt? Nein, denn da sind die boppigen Titel. Das unruhige Perpetuum mobile „Maelstrom“, bei dem Towner - alles außer „Blue in green“ stammt aus seiner Werkstatt - wieder erfreulich innovationsfroh harmonisiert. Und das schafft er nicht zuletzt durch Stimmungstricks: diesmal hat er die tiefe E-Saite bis zum Cis runterschraubt. Oder Gary Burtons Soli, die über treibenden Gitarrenorgelpunkten mit ideensprühendem Affenzahn „Around the bend“ kurven. Im komplizierten „Continental breakfast“ schließlich federt Towner in Mokassins als „walking bass“ über den Waldboden - einige Bassisten würden ihr Instrument in die Ecke stellen. Den Schlagzeugpart können Hörer/innen solcher Musik selbst kreativ im Kopf wahrnehmen, allerdings nur solche, deren Gehirne nicht schon von electric drums völlig aufgeweicht sind. Daß Towners Soloexkursionen nur höchstens einmal um den Block spazie-

ren, also stellenweise arg kurz geraten sind, stört. Obwohl er doch, zusätzlich zu den Burton-Harmonien, oft eine Begleitspur unterlegt hat. Ebenso wirken inmitten des innovatorischen Meers die kleinen klassizistischen Zuckergußinseln eher klischeehaft und sentimental. Aber die langen musikalischen Gewänder von „Matchbook“ - pathetisch im Gegenwind, Gegenlicht, in Zeitlupe und was sonst noch alles wehend - sind in der „Slide Show“ schlichteren, kürzeren, enger anliegenden Kleidern gewichen, im übertragenen Sinne, versteht sich. Top-Act für aktiv Mitswingende ist zweifellos „Vessel“: ein harmlos schön daherkommendes Themachen mausert sich da zu einem derartigen Kammer-Funk, der einem den Kopf schier bersten läßt - Rhythmus zwischen den Zeilen, im besten Sinn. Über schnarrend-perkussiver Gitarrenbegleitung (schon eingangs der „Matchbook“-Titelnummer gab's solches zu hören) erinnert in „The Donkey Jamboree“ Burtons tremulierende Parallelakkordik an den Steel-Drum-Sound: ein karibischer Scherzkeks.

Otto Paul Burkhardt

Trimopen

Freiheit den Rhythmusknechten: Wegagroove - Obervolta Suite - Metamimose - We Like It - 543 - Flash Gordon Waltz - Oktabahn
Jörg Schwickerath, Jürgen Schuld, Uli Krämer perc, dm
Aufg.: 475. September 1985, Brüssel
HBM 001 (Jörg Schwickerath, Dominikusstr. 27, Koblenz)

Ende 1983 entschlossen sich Jörg Schwickerath, Jürgen Schuld, Uli Krämer, fortan nur noch kompromißlose Percussionsmusik zu machen. Zuvor hatten die drei Koblenzer Erfahrungen in Jazz-, Fusion- und New Jazz-Bands mit „konventionellen“ Besetzungen gesammelt und sich intensiv mit deren Instrumenten auseinandergesetzt. Mit Trimopen schufen sich die drei Musiker den nötigen Freiraum zur Realisierung ihrer Ideen, in dem sie auch ein neues Bewußtsein für Rhythmus und Klang, den beiden Hauptelementen ihrer Musik, entwickeln konnten. „Freiheit den Rhythmusknechten“ wurde zum saloppen Leitspruch, dem sich dieses Trio mit allen Konsequenzen verschrieben hat, und ist folgerichtig auch der Titel ihrer Debüt-LP.

Die Stücke von Trimopen bestehen aus Rahmenkompositionen mit arrangierten Teilen, die aber je nach musikalischen Momentsituationen beliebig verschoben werden können. Diese offene Konzeption bietet den drei, Rhythmus- knechten“ einen weiten Spielraum für spontane Improvisationen und individuelle Ausdrucksformen. Dabei sind starke ethnische Einflüsse nicht zu überhören, die ihrer Musik den authentischen Charakter menschlicher Urerfahrungen in der Erzeugung von Rhythmen und Klängen verleihen, ganz gleich, ob sie sich dabei auf afrikanische Folklore beziehen wie in „Wegagroove“, „Obervolta Suite“, „Flash Gordon Waltz“ und „Oktabahn“ oder ob ein lateinamerikanisches Feeling vorherrscht wie in „Metamimose“. Gut in dieses „Back to the roots“-Konzept paßt auch die einfühlsame Integration der menschlichen Stimme als Instrument, wie es in „We like it“ und „Flash Gordon Waltz“ geschieht. Deutlich spürbar ist die erfrischende, unverkrampfte Einstellung der Trimopen-Leute, die diese Platte nicht nur jazzgewöhnten Ohren zugänglich macht, sondern sie auch zu einem Hörspaß für alle Freunde unverfälschter Musik werden läßt - man höre und staune selbst.

Hans-Jürgen Vennemann

Super-Album mit Super-Sound und Super-live-Musik einer Super-Band - so etwas sollte man sich nicht entgehen lassen!!

Rüdiger Böttger

Dick Wellstood

Diane: My Ideal - Keepin' Out Of Mischief - The Mooche - You Go To My Head - Jingle Bells - Rubber Duckie - Birmingham Breakdown - Willow Tree - Jumpin' Punkins - Diane - The Entertainer - The Broken Windmill - Body And Soul
Dick Wellstood p solo
Aufg.: 18./19. Februar 1985, München
Swingtime Records/Intercord Record Service 942 096

„Most music criticism is arrant nonsense and most Jazz criticism is rubbish - why? Because music is difficult to write about, that's why.“ Mit diesem, dem Rezensenten wenig schmeichelnden Worten beginnt der Cover-Text - von Dick Wellstood selbst geschrieben. Und um den etwas schwächlichen Kollegen von der Kritikerzunft etwas auf die Sprünge zu helfen, hat er eben gleich eine Besprechung seiner eigenen LP mitgeliefert.

So ganz bierernst darf das nicht genommen werden, versteht es Dick Wellstood doch trefflich, amüsant und humorvoll, bisweilen mit einer Prise Sarkasmus gewürzt, über sich und seine Musik zu schreiben. So ungewöhnlich wie der Cover-Text auch die Musik. Natürlich gehört Wellstood zu den Traditionalisten im Jazz, hat mit Sidney Bechet, Wild Bill Davidson, Yank Lawson und vielen anderen namhaften Vertretern dieses Stils Plattenaufnahmen gemacht, doch konnte ihn das nicht hindern, Stücke von „Modernern“ wie Horace Silver oder John Coltrane in sein Repertoire aufzunehmen. Wellstood ist eben alles andere als der „schräge Otto“ am Klavier, der für Drinks an der Bar die dezente Untermahlung liefert. Er ist vielmehr einer der großen Individualisten des Jazzpianos, der mit seiner stupenden, kultivierten Technik und ungemein witzigen, einfallsreichen Improvisationen seine Zuhörer begeistert, oft überrascht, manchmal sogar provoziert. So etwa, wenn er „Jingle bells“, das in der Weihnachtszeit hierzulande in schnulzig-sentimentaler Weise aus unzähligen Kaufhauslautsprechern tönt, quasi als Karikatur vom rasenden Stride-Piano bis zum bluesigen Swing vorführt. Übrigens ist diese Version nach seinen eigenen Worten eine Form des Protests gegen die Leute, die Jazzpianisten für eine Sorte von lebender Juke-Box halten, die auf Wunsch die ausgefallenen Titel spielt. Ebenso eigenwillig präsentiert Dick Wellstood das allseits bekannte „The entertainer“, das sich unter seinen Händen ganz unerwartet in einen langsam swingenden Blues verwandelt. Bemerkenswert Wellstoods Fähigkeit, jedes Stück andersartig aufzubauen und zu strukturieren, wozu auch gehört, Zitate anderer Titel paraphrasierend einfließen zu lassen, mit dem Rhythmus zu „spielen“ und von festgefügtten Harmoniefolgen abzuweichen, besonders eindrucksvoll bei Fats Wallers „Keepin' out of mischief“. In dieser intelligenten Vielfalt bietet die Solo-LP eine sehr kurzweilige Jazz-Begegnung.

Andreas Geyer

Tony Williams

Foreign Intrigue: Foreign Intrigue - My Michele - Life Of The Party - Takin' My Time - Clearways - Sister Cheryl - Arboretum
Wallace Roney tp, Donald Harrison as, Bobby Hutcherson vib, Mulgrew Miller p, Ron Carter b, Tony Williams dm, electronic dm, dm machine

Wer frischen, unverbrauchten Jazz traditioneller Provenienz auf seinem Plattenteller liebt, der kann an dieser kraftvoll swingenden Einspielung von Tony Williams nicht vorbeihören. Neben forcierten Titeln wie „Foreign intrigue“ oder der mitreißenden Latin-Version „Life of the party“ stehen einführend gespielte Balladen wie „My Michele“ und „Takin' my time“. Maßgeblichen Anteil am Gelingen dieser Veröffentlichung haben neben dem Rhythmusgespann Williams/Carter, über die ja schon hinreichend geschrieben wurde und die zu rühmen, Eulen nach Athen tragen hieße, allen Solisten, voran der Altsaxophonist Donald Harrison sowie der Vibraphonist Bobby Hutcherson. Harrison gelingt es in diesem Rahmen, seine bei Art Blakey gewonnenen Erfahrungen in einer packenden Spielweise umzusetzen, was ihm bei den Jazz Messengers leider nie recht gelang. Während er dort, trotz seiner selbst im Downbeat positiv bewerteten Fähigkeiten, im Schatten des Trompeters Terence Blanchard und des Tenoristen Jean Toussaint stand, kann er hier befreit aufspielen und erledigt dies mit erstaunlicher Bravour. Eine neue und unverbrauchte Altstimme, die noch von sich reden machen wird. Seine Improvisationen in „Life of the party“ und „Takin' my time“ empfehlen ihn für weitere und höhere Aufgaben.

Im selben Titel brilliert auch Bobby Hutcherson. Selten habe ich einen so hart swingenden und ideenreichen Vibraphonisten hören können. Überhaupt stellt diese Platte ein sehr gutes Feature dieses immer noch unterbewerteten Musikers dar. Auch Wallace Roney, ein Trompeter, der bereits mit Chico Freeman spielte, zeigt sich gewachsen, der Musik auf „Foreign intrigue“ Glanzlichter aufzusetzen. So zum Beispiel in „Sister Cheryl“, einer wunderschönen Ballade, die locker swingend von Ron Carters tänzerischem Baß und Tony Williams nuanciertem Schlagzeug geprägt wird. Nach dem einleitenden Motiv hebt sich als Erster der Trompeter mit einem gefühlvollen, aber heiteren Solo hervor, ehe Pianist Mulgrew Miller, der sich sonst sehr im Hintergrund hält, sich mit einer lyrischen Improvisation zu Wort meldet. Daran schließt sich die dahinter nicht zurückstehende zerbrechlich-zart wirkende solistische Einlage Hutchersons an. Starke und geschmackvolle Kompositionen, eine bestens harmonisierende Rhythm-Section und exzellente Solisten garantieren fast eine dreiviertel Stunde hochkarätige Musik! Gibt es eine bessere Empfehlung?!

Jörg Eipasch

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 7/XXXV Juli 1986
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

99-20 \$\$\$ 02-66

6368203



Foto: Hans Kumpf

Ausgezeichnet

Thomas Stabenow

Am 4. Juli erhält der Bassist und Bandleader Thomas Stabenow, 33, beim Preisträgerkonzert in der Stadthalle in Karlsruhe den Baden-Württembergischen Jazzpreis, der mit 15 000.- DM dotiert ist und alljährlich - jetzt zum zweiten Mal - vom Ministerium für Wissenschaft und Kunst vergeben wird. Stabenow wurde von einer siebenköpfigen Jury, die unter Vorsitz von Joachim Ernst Berendt tagte, als Preisträger auserkoren. In der Begründung zu dieser Wahl formulierte die Jury: „Thomas

Stabenow ist ein zuverlässiger und integrierter Bassist des Deutschen Jazz. Seit vielen Jahren bereichert er die baden-württembergische Jazz-Szene. Bei großer Vielseitigkeit ist er stilistisch dem swingenden Hauptstrom des Jazz besonders verbunden. Als Bandleader bildet er in seiner dienenden, unspektakulären Art einen lebendigen Mittelpunkt für viele Musiker in Süddeutschland.“ Nachfolgend bringen wir Ausschnitte aus einem Gespräch mit Thomas Stabenow.

„War es für Dich eine besondere Überraschung, daß Du den Jazzpreis Baden-Württemberg erhalten hast? Oder hattest Du ihn erwartet, nachdem Du schon im letzten Jahr unter den Nominees warst?“

„Es hat mich im letzten Jahr sehr gefreut, als ich erfahren habe, daß ein Jazzpreis vergeben wird. Gewundert habe ich mich etwas, weil ich überhaupt nicht wußte, warum er verliehen wird, ob er für den ausgezeichneten Musiker Ansporn oder Verdienst ist.“

„Was bedeutet für Dich diese Auszeichnung, siehst Du darin eine Bestätigung Deines kompromißlosen Musizierens im Jazz, wirst Du die einmal eingeschlagene Richtung der Straight Four weiter verfolgen?“

„Ja sicher, doch ist meine Richtung gar nicht so festgelegt, sie ist aber für mich am Kontrabaß am direktesten zu spielen. Nebenher spiele ich auch noch Elektrobaß und habe da schon meine Ideen und Projekte. Die sind z. T. überhaupt noch nicht reif. Ich habe bei der Vorläufer-Band von Consortium mit Johannes Faber und Jörg Reiter mit dem hochgestimmten Baß experimentiert, aber es hat damals noch nicht funktioniert. Allmählich wird es interessanter und ich werde damit an die Öffentlichkeit treten, wenn es soweit ist.“

„Siehst Du den E-Baß im Vergleich zum Kontrabaß als ganz anderes Instrument?“

„Ja völlig. Die sprunghafte Entwicklung, die der Elektro-Baß in den letzten 5 Jahren gemacht hat, mit den ganzen Techniken, die dazu kamen, dem Flageolett Timmer und all dem, das hat mich quasi überrollt. Ich muß mich so stark auf den Kontrabaß konzentrieren, der ist schon schwer genug zu meistern, daß ich am Elektro-Baß nur das spiele, was ich mit meinem musikalischen Wissen auch wirklich auf dieses Instrument übertragen kann. Doch eine richtige Technik habe ich jedenfalls für den E-Baß nicht, ich spiele ihn auch mit dem falschen Fingersatz, ich benutze die gleiche Technik wie für den Kontrabaß. Ich sehe mich aber zeitlich nicht in der Lage, das in den Griff zu bekommen. Ich denke dann immer: Es ist für mich vernünftiger Kontrabaß zu spielen.“

„Es gibt fast keinen Jazzmusiker, der genauso überzeugend Kontrabaß wie E-Baß spielt.“

„Wenige. Der erste, der mich faszinierte, war Stanley Clarke, doch ist sein Kontrabaß-Spiel ganz in den Hintergrund getreten. Was er bei Return To Forever machte, war phantastisch. Auch bei Musikern wie Ron Carter merkt man, daß er seine Baß-Technik auf den E-Baß überträgt. Er hat das E-Baß-Spielen ja auch wieder bleiben lassen.“

„Es nimmt bestimmt enorm viel Zeit in Anspruch, sich die neuen Techniken auf dem E-Baß anzueignen.“

„Ja, es ist ein rein technisches Problem geworden. Genau so, wie die Kontrabaß-

nem Gig geht, niemand dabei ein mieses Gesicht sehen will. Ich habe früher bei kommerziellen Gigs gedacht, ich würde mir etwas vergeben. Doch inzwischen weiß ich, wenn man sich tatsächlich bemüht, es gut zu spielen, dann hat man selbst am meisten davon. Dann läßt man sich nicht frustrieren, beeinflusst auch andere nicht negativ."

"Es ist wohl auch eine falsche Erwartungshaltung dem Beruf gegenüber, daß man nur Dinge dabei tut, die einem Spaß machen."

"Das ist eine Frage der Einstellung. Ich gehöre zu den Musikern, die früher oft ein miesepetriges Gesicht gemacht haben, wenn sie etwas spielen sollten, wozu sie keine Lust hatten. Ich kann mich da auch an Konkretes erinnern. Ich finde es wesentlich besser, seine Existenz mit Musikmachen zu bestreiten als gezwungen zu sein, in einem anderen Job Geld zu verdienen. Ich glaube aus heutiger Sicht sagen zu können, daß es mir nicht geschadet hat, Kommerzmusik gemacht zu haben. Ich habe dabei jedenfalls gelernt, relativ gut vom Blatt zu spielen, was mir natürlich bei den Jazz-Gigs ebenso nützt. Ich habe oft genug beobachtet, daß Jazzmusiker ohne diese Erfahrung ihre liebe Mühe haben, vom Blatt zu lesen. Mit der Studioerfahrung ist es auch leichter, Jazz aufzunehmen, zumal man mehr Routine und ein besseres Verhältnis zum Studio hat und sich mit den Kopfhörermischungen und allem Drum und Dran besser auskennt. Wenn ein Jazzamateur ins Studio geht, dann ist er wahrscheinlich genau so nervig wie ich es bei meinem ersten Studiogig war."

"Die mangelnde Erfahrung läßt dann keine wirkliche Entspannung aufkommen, man ist verklemmt."

"Ja eben, wenn dann verschiedene Voraussetzungen im Studio nicht stimmen, wird man so verunsichert, daß man gar nicht mehr spielen kann."

"Diese Zweiteilung Deiner Tätigkeit - also die kommerzielle Studioarbeit mit dem E-Baß und das Spiel mit dem Kontrabaß in der Jazzformation - erlaubt Dir eine gewisse Seßhaftigkeit und damit auch ein Familienleben zu führen. Als Musiker, der ausschließlich Jazz spielt, müßtest Du doch ständig unterwegs sein."

"Ich habe diese Zweiteilung bewußt angestrebt, es gab schon hie und da die Möglichkeit in Bands mitzuspielen, die fast ständig auf Reisen sind. Mir liegt jedoch die Entwicklung meiner Tochter sehr am Herzen. Viele Musiker denken, daß sie in jungen Jahren eine Familie gründen sollten, aber trotzdem alles mitnehmen, also so oft wie möglich auf Reisen sein können. Wenn sie dann erwachsene Kinder haben und die Lust am Reisen abnimmt, dann wollen meist die Kinder auch nichts mehr von ihnen wissen. Ich fange erst später an, mehr zu reisen. Jetzt finde ich es wichtig für die Familie da zu sein und

„Ich bin kein Typ, der vorne hinstehen und solo spielen könnte. Ich fühle mich in der Rolle des Bassisten innerhalb einer Gruppe wahnsinnig wohl und ich merke, daß es für eine Rhythmusgruppe immer gut ist, wenn Leute dabei sind, die ein bißchen ruhiger sind, auch keinen Streit suchen.“

die Kombination von Kommerz und Jazz erlaubt mir das."

"Du setzt den E-Baß nicht bei Deiner Jazztätigkeit ein?"

"Nein, ich möchte öffentlich nicht gerne E-Baß spielen. Er braucht auch ein gewisses Equipment und das habe ich gar nicht. Das einzige, was ich noch im Sinn habe, ist mit dem Piccolo-Baß zu spielen, also mit dem hochgestimmten. Ich habe dafür bewußt das elektrische Instrument genommen, denn ich fand den Einsatz von Cello und auch Piccolo-Baß bei Ron Carter - so interessant es klanglich war - live zum Teil schrecklich. Erstens, was die Intonation anbelangt, die ist nicht realisierbar für einen Kontrabassisten, er kann nicht genau so gut auf einem Instrument spielen, das ein kleineres Griffbrett hat und das spürt man dann auch. Was ich da bis jetzt gehört habe, hat mich nicht befriedigt, und deswegen habe ich mir gedacht, daß es vielleicht auf dem elektrischen Baß realisierbar ist."

"Mit dem Begriff Straight Four verbindet sich auch ein Negativimage. Es geht so in Richtung Musik, die nur im Hauptstrom des Jazz liegt, vielleicht schon etwas antiquiert ist, den neuen Strömungen nicht Rechnung trägt. Doch wenn Du mit Leuten wie Christoph Lauer oder Roman Schwaller spielst, dann gehen sie in ihren Soli ins Freie, entfalten sich innerhalb der abgesteckten Konzeption frei."

"Wenn wir spielen, bringe ich zwar Material mit, auch die Noten von Standards, z. T. Arrangements für Quintett oder Sextett, doch ich bin der letzte, der irgend jemand sagt, er müßte dies oder das spielen. Wenn man ein Stück mitbringt, das dann nicht funktioniert, sollte man es lieber weglassen. Es ist auch im Bereich der traditionellen Stücke mit dem Chancespielen alles möglich, insofern man nicht

irgendwelche Direktiven ausgibt. Und dadurch wird das Ganze immer noch sehr abenteuerlich. Es ist alles drin, auch wenn jemand den totalen stretch out machen möchte. Man muß einfach zulassen, was passiert, das ist es ja eigentlich, warum ich überhaupt Jazz spiele. Weil niemand einem etwas sagt und weil man alles darf, solange es gut klingt. Und weil sich alles in der Gemeinschaft entwickelt. Das ist auch der Grund, warum meine Erfahrungen in klassischen Orchestern für mich unerträglich waren. Diese Direktiven, die z. T. auch aus dem Kollegenkreis kommen, sind für mich frustrierend. Man spielt einen falschen Ton und die Kollegen schauen mit diesem bestimmten Blick über die Schulter. Aufgrund dieser Erfahrungen habe ich mich auch entschlossen das klassische Studium nicht zu beenden, sondern nur die Musiklehrerausbildung abzuschließen, aber kein Orchestermusiker zu werden. Irgendwann war einmal Schluß."

"Deine klassische Ausbildung an der Stuttgarter Musikhochschule hat Dir doch sicher geholfen, daß Du 'notenkundig' bist und deshalb viele Studio-Gigs annehmen kannst?"

"Das Vom-Blatt-Lesen hat sicherlich seine positiven Seiten gehabt. Andererseits muß ich sagen, daß die klassische Ausbildung am Kontrabaß, so gut sie auch für die linke Hand ist, der rechten Hand eines Jazzspielers fast nichts nützt, weil die gesamten klassischen Stricharten zu - man kann sagen - 90 Prozent nicht swingen. Man muß es sich eigentlich nochmal neu draufschaffen, da die Phrasierung so unterschiedlich ist. Ich möchte die klassische Ausbildung nicht abwerten - mir ist die hoch, lieb, wert und teuer. Aber man darf sie auch nicht für das Nonplusultra halten. Im Bereich des Bogens ist das eine ganz andere Geschichte; gut ist sie freilich für die Intonation und die Kontrolle der linken Hand, den Fingersätzen usw. Ich glaube, daß im Jazz die gesamte Ausbildung sich um das Hören drehen sollte. Wenn einem etwas gefällt, sollte man dies heraushören und nicht aus irgendwelchen Büchern nachspielen. Das kann sich für viele als sehr nachteilig auswirken."

"Du unterrichtest seit 1984 an der Musikhochschule Stuttgart Kontrabaß - Nebenfach klassisch sowie für das Verbreitungsfach Jazz und Populärmusik .."

"... In diesem Semester sind es zwei Schüler. Das sind natürlich Schüler, die im Hauptfach Kontrabaß studieren und dann noch Interesse am Jazz haben und sich dafür einschreiben. Daß es so wenige sind, liegt z. T. daran, daß der Druck der Ausbildung als Orchestermusiker irrsinnig stark ist. Sowohl von der Berufssituation als auch von der Lehrerseite und daß es dann auch kaum eine Chance gibt, zweigleisig zu fahren. Ich habe ja auch selbst irgendwann festgestellt - das war bei den Orchesterstellen von Richard Strauss - daß es nicht mehr geht - entweder die

Orchesterstellen oder den Jazz. Es war nicht mehr zu bewältigen, sowohl kopfmäßig als auch übungsmäßig. Das Interesse ist gering, weil es nur ein zusätzlicher Studiengang ist. Es soll später einmal ein richtiger Studiengang werden - die Professur ist bereits ausgeschrieben worden - und dann kommen auch bestimmt Schüler von außerhalb."

„Erfahrungsgemäß gibt es nicht mehr allzu viele Studenten im Jazzbereich, die mit dem Kontrabaß kommen, oder?"

„Ja, es gibt wenige. Bei den jüngeren Leuten sehe ich im Bereich Schlagzeug weit mehr Lichtblicke, da gibt es Nachwuchs, der wirklich gut spielt, bei den Bassisten sind es wenige. Ich meine jedoch, daß in den nächsten Jahren bei vielen Zuhörern eine Sättigung erreicht wird, was elektrisch, synthetisch hergestellte Musik anbetrifft. Automatisch wird das Verlangen nach akustischen Instrumenten wieder stärker. Irgendwann gehen einem die Synthesizer-Bässe derart auf den Wecker - der akustische Klang ist durch nichts zu ersetzen."

„Was hat dich bewogen, Kontrabaß zu spielen?"

„Es war halt eines meiner Instrumente, ich glaube es war das fünfte, das mir endlich gefallen hat. Ich habe einfach festgestellt, daß die Funktion des Bassisten und so wie ich mich selbst begreife, dabei in weitem Maß übereinstimmt. Ich bin kein Typ, der vorne hinstehen und solo spielen könnte. Ich fühle mich in der Rolle des Bassisten innerhalb einer Gruppe wahnsinnig wohl und ich merke, daß es für eine Rhythmusgruppe immer gut ist, wenn Leute dabei sind, die ein bißchen ruhiger sind, auch keinen Streit suchen."

„Kannst du mehr zu Deinem Rollenverständnis ausführen? Siehst Du den Baß als Fundament der Musik?"

„Die Sprüche stammen ja nicht von mir, aber berühmte Jazzmusiker, wie etwa Herbie Hancock, sagen, daß der Bassist der wichtigste Mann sei. Von mir stammt es nicht, aber ich finde das eigentlich auch. Die Funktion dahinten bringt mit sich, zum Teil nicht gehört zu werden, aufgrund gewisser Lautstärkeentwicklungen und sie bedeutet, den ganzen Abend zu spielen, durchweg, ohne irgendwelche Pausen und möglichst auch noch mit dem Klavier und Schlagzeug zusammenzuspielen. Die Funktion ist auch, ein Bindeglied zu sein - und das alles ist schon eine schwere Aufgabe."

„Und du mußt denjenigen, der vorne Solo spielt, gut klingen lassen."

„Das möglichst auch noch. Der Solist soll sich ja auch nicht allein gelassen fühlen. Es ist auch interessant, mit verschiedenen Schlagzeugern zusammenzuarbeiten, zumal es so viele verschiedene Spielauffassungen gibt. Ich diskutiere nicht so gerne über vorne, hinten, Time usw. Ich habe festgestellt, daß es Musiker gibt, die so zusammenspielen, daß es klingt. Es kann



Der Bassist ist der wichtigste Mann der Gruppe: Thomas Stabenow

Foto: Hans Kumpf

ja auch sein, daß zwei Heavyweights zusammenspielen und es komischerweise überhaupt nicht toll klingt. Das liegt dann daran, daß jemand versucht, seinen Stiefel durchzudrücken und der andere gibt nicht nach. Meine Funktion empfinde ich als sehr angenehm, wenn ich merke, daß das Zusammenspiel funktioniert. Manchmal funktioniert es auch nicht. Es gibt so viele Komplikationspunkte innerhalb einer Band. Die Verteilung der Soli, der eine spielt zu lang, der andere zu kurz, der dritte steigt um, der vierte steigt nicht um, weil der denkt, er hat recht und im Endeffekt verliert man den Aspekt, auf den es ankommt, aus den Augen: nämlich, daß die Musik gut klingt."

„Du siehst deine Funktion vor allem innerhalb der Gruppe, du arbeitest jedoch auch am solistischen Baß."

„Ich habe auch schon Stücke geschrieben, die z. T. auskomponiert sind, ein Baß-Solo-Konzert wäre jedoch für mich im Moment nicht denkbar. Ich habe zu Hause vielleicht jetzt Musik für 10 Minuten Baß-Solo, die ich interessant gestalten könnte, es werden bestimmt noch mehr daraus werden, in fünf Jahren sind es bestimmt 30 Minuten!"

„Wieviel ist von der Baß-Solo-Musik konzipiert und wieviel wird improvisiert?"

„Die Hälfte ist ausnotiert, die andere Hälfte sind Stücke, bei denen nur kurze Fragmente, rhythmische Figuren etwa, vorgegeben und aufnotiert sind und die mir als Vehikel für die Improvisationen dienen."

„Du verfolgst die Auftritte großer amerikanischer Bassisten mit Interesse, bei Ray Browns Gastspielen und beim Konzert von Ron Carter warst du dabei."

„Ray Brown ist für mich speziell - was das Bluesspielen anbelangt - derjenige, der etwas darstellt. Ron Carter war schon immer mein Liebling. Auch Leute wie Dave

Holland oder Charlie Haden höre ich mit großem Interesse, und hier in Europa jedenfalls Isla Eckinger, den ich für den Bassisten halte. Von den früheren gefällt mir Scott LaFaro - aber er war ein Bassist, dem ich nicht nacheifern könnte, weil er irgendwie völlig anders spielt als ich - aber den ich von seinem Einsatz innerhalb der Triokonzeption bei Bill Evans bewundere. Wenn man das Bill Evans Trio als eine Einheit begreift, dann ist sie irgendwie zeitlos. Es ist für mich sowieso faszinierend, daß diese Musik dermaßen gut klingt, so hervorragend aufgenommen wurde. Das sollten sich schon manche Toningenieur mal anhören. Ich erfahre wiederholt, daß der Kontrabaß - so sehr die Technik fortgeschritten ist - nach wie vor stiefmütterlich behandelt wird. Und das merkt man selbst an Aufnahmen wie Chick Coreas Three Quartets. Da ist der Kontrabaß dermaßen lieblos aufgenommen worden, das klingt wie ein elektrischer Schnarrheimer. Das ist unverständlich bei so einem hochkarätigen Musiker, von dem man weiß, daß er ein wahnsinniges Instrument hat und das Resultat klingt dann so grauenhaft. Bei Ray Brown klingt der Baß auf vielen Aufnahmen sehr gut. Er gehört zu den wenigen, die es im Zeitalter der Elektronik geschafft haben, noch einen eigenen Sound zu behalten, was ja nicht leicht ist, zumal die Pickup-Spielerei so wahnsinnig viele gleichmacht. Aufgrund des Unvermögens der Toningenieur, Mikrophone zu postieren, tritt der eigene Sound des Basses in den Hintergrund. Auf so vielen Aufnahmen klingt der Sound des Basses gleich. Bei jedem Tenorsaxophonisten kann man hören, wer es ist, der Sound bleibt bei der Aufnahme erhalten, jedoch beim Kontrabaß hat die Technik eine richtige Gleichmacherei bewirkt. Man kann also nur noch nach der Spielweise erraten, wer es ist, aber nicht vom Sound her. Bei den alten Bill-Evans-Aufnahmen da hört man es schon vom Sound her, ob es Scott LaFaro oder Chuck Israels ist oder Eddie Gomez, als er angefangen hat."

„Was kann man als Bassist tun, um einen eigenständigen Sound zu bewahren, auch wenn man mit einem Pickup spielt?"

„Ja, wenn ich das wüßte!? Es ist teils ein Glücksfall, inwieweit das technische Equipment funktioniert. Das Instrument, das ich habe, läßt sich beispielsweise nicht sehr laut spielen. Es ist ein Pölmann-Baß, ein zwölf Jahre altes, aber bestimmt kein besonders tolles Instrument. Ich habe es von meinem Vater bekommen, als ich anfang, Baß zu spielen. Er sagte sich halt: 'Jetzt probiert er auch das, dann zahle ich ihm das auch noch!' Und heute ist er froh, daß er das damals gemacht hat, dadurch konnte ich mit einem guten Instrument anfangen. Doch hat sich herausgestellt, daß die Verstärkung nur bis zu einem gewissen Grad funktioniert, an dem er noch gut klingt, und da ist er

eben nicht allzu laut. Jetzt gibt es die Möglichkeit, ihn entweder laut zu machen und schlecht zu klingen, dann selbst auch schlecht zu spielen, oder ihn nicht laut zu machen und eben den Vorwurf, den ich schon oft gehört habe - daß ich einfach zu leise bin - in Kauf zu nehmen. Das letztere ist mir eigentlich lieber. Doch wenn es zur Sache geht in der akustischen Band mit Tenorsaxophon und Schlagzeug, dann ist schon Brettern angesagt. Da finde ich es auch gar nicht schlimm, daß man mich nicht mehr so gut hört. Der Gruppenklang bleibt trotzdem erhalten."

"Du hast jetzt die Straight Four zum Sextett erweitert, warum?"

"Eine Zeitlang war Trompete, Tenorsaxophon, Klavier, Baß, Schlagzeug meine favorisierte Besetzung, jetzt bin ich auf den Sextett-Sound mit Posaune total scharf geworden. Beim Schreiben bringt es eine ganz neue Erfahrung, was mache ich mit der Posaune? Für eine zweistimmige Sache zu schreiben, ist viel leichter als für eine dreistimmige, die ist ganz schön schwer. Für eine vierstimmige wird es dann wieder leichter. Aber dreistimmig und so, daß die Posaune nicht nur unten so einen Füllton hat, das ist eine Herausforderung. Es gibt einige Beispiele, wo das genial gemacht worden ist. Slide Hampton hat wahnsinnige Sextettsachen geschrieben und mit diesem Sound werde ich auch spielen. Es gibt einen wahnsinnigen Sound auf der Bühne mit drei Hörnern. Das knallt so richtig rein."

"Wo siehst Du Möglichkeiten, Dich weiterzuentwickeln? Gibt es beim Kontrabaßspiel diese und jene Richtung, die Du weiter erforschen möchtest?"

"Es gibt so viel. Das Streichen beispielsweise. Doch ist das auch wieder ein technisches Problem ersten Ranges. Ich habe es mit Ausnahme von Miroslav Vitous noch niemals auf der Bühne live gehört, wo es wirklich gut geklungen hat. Normalerweise kommt ein unglaublich kratzendes Geräusch heraus, das einen selbst so ernüchtert, daß nur eines übrig bleibt: Man schaltet den Verstärker ab und versucht das Publikum im Lärmpegel herunterzukriegen. Oder man läßt das Streichen sein. Ich habe das Streichen auf dem verstärkten Baß nicht bewältigt, ich habe aufgrund meiner Ausbildung relativ viele Möglichkeiten, was das Streichen anbetrifft, aber es live mit Verstärker gut klingend zu machen, ist mir noch nicht gelungen. Ich habe es aber nicht aus den Augen verloren, es wird bestimmt einmal klappen. Vielleicht muß ich dafür erst eine spezielle Besetzung zusammenstellen. Ein gestrichener Baß und Tenorsaxophon - damit kann man schöne Klänge erzielen."

"Was hast Du noch für Zielvorstellungen?"

"Das erste ist, wie gesagt, der Kontrabaß überhaupt, also das Üben, es gibt so viel zu tun. Das zweite ist dann die Sache mit

Zielvorstellungen: weitere Arbeit am Kontrabaß, Einsatz des Piccolo-Basses, Verfassen einer Baß-Schule, die dem Schüler die größtmögliche Kombinationsfähigkeit und Übertragungsfähigkeit abverlangt.

dem Piccolo-Baß. Und dann möchte ich noch eine Baß-Schule schreiben, das habe ich mir seit einem Jahr vorgenommen. Mich ärgert an den meisten Baß-Schulen, daß soviel verlegertechnische Momente mit einbezogen werden. Es ist der Intelligenz eines Schülers gegenüber eine Frechheit, anzunehmen, er könne nicht in 12 Tonarten transponieren. Der Schüler lernt doch nur etwas, wenn er angehalten ist, mit seinem Kopf zu arbeiten. Deswegen haben auch gedruckte transkribierte Soli in diesem Zusammenhang keinen Sinn, denn wenn der Schüler sie nicht selbst transkribiert hat, dann wird er sie innerhalb einer Woche völlig vergessen haben. Die ganzen transkribierten Soli, die die Baß-Schulen füllen, sind für die Leute, die sie niedergeschrieben haben, lehrreich, nicht aber für den Schüler. Stattdessen müßte es heißen: Transkribiere etwa 'Autumn leaves' von Ron Carter - Jim Hall oder 'I'll remember April'. Das habe ich gerade erst herausgeschrieben, deshalb fällt es mir ein. Für meine Baß-Schule sollte man schon spielen können, es werden darin keine Fingersatzprobleme behandelt. Es werden darin einfach nur Hinweise gegeben, wie man was übt beispielsweise. Es werden Hinweise auf Platten gegeben, die sind auch in anderen Schulen zu lesen, nur möchte ich sie etwas spezieller machen, ich finde einfach, daß nicht ganze Platten verbindlich sind, sondern es sind immer nur diese oder jene Stücke daraus, auf denen der Baß so etwas wie eine Sternstunde gehabt hat. Und das möchte ich etwa auch rhythmisch notieren. Es ist meine Vorstellung, eine Baß-Schule vorzulegen, die dem Schüler die größtmögliche Kombinationsfähigkeit oder Übertragungsfähigkeit abverlangt, ihm möglichst wenig Vorgefertigtes serviert, nur ihm die Tips gibt, die er wirklich braucht."

"Warum transkribierst Du bisweilen das eine oder andere Baß-Solo?"

"Erstens, weil mich das interessiert, wie

dieser oder jener spielt, und zweitens glaube ich, daß, je mehr ich über die Spielart anderer weiß, desto interessanter mein eigenes Spiel werden kann. Das machen dann meine Finger wie von selbst, wenn ich spiele und nicht mehr analytisch denke, dann reproduziere ich nicht mehr dieses oder jenes, sondern schöpfe aus der Gesamtsumme meines Wissens, auch der von mir transkribierten Soli. All das wird irgendwie zu einer Einheit verschmelzen, hoffe ich. Das ist der einzige Weg, den ich kenne und den es gibt, um zu lernen, indem man für sich möglichst viel herausaugt aus dem Ganzen."

"Ist es, wenn Du spielst ein stark emotionaler Prozeß oder ist für Dich immer ein Denkprozeß dabei spürbar?"

"Ich glaube, daß wenn die Warm-up-Phase mal gelaufen ist, dann entwickelt sich - speziell im Jazz - so eine Art von Eigenmotorik. Es ist ein sehr angenehmes Gefühl, das man empfindet, wenn die Rhythmusgruppe und dann die ganze Band - in welcher Stilistik auch immer - anfängt zu swingen, in den richtigen Groove reinzukommen. Wenn ich Aufnahmen von mir höre, kann ich mich meist an nichts mehr davon erinnern. Wenn mir Leute nach einem Set sagen, das oder jenes habe ihnen gut gefallen, dann weiß ich manchmal gar nicht, auf was sie anspielen."

"Du bist der Ansicht, daß alles Wissen, das man ansammelt, dann aus dem Unterbewußtsein herauskommen kann beim Spielen?"

"Glaube ich schon. Je mehr Wissen man hat, desto interessanter wird das ganze musikalische Resultat, das da erarbeitet wird. Das ist ein schöner Prozeß, der sich da abspielt, überhaupt der schönste, den es gibt, und den ich in der klassischen Musik überhaupt nicht gefunden habe. Und dann die Improvisation - deswegen mache ich eigentlich das Ganze."

"Der Jazz bietet auch die Möglichkeit, daß man sich ständig weiterentwickeln kann. Fast übereinstimmend sagen ältere, gereifere Musiker, daß sie auch eine stärkere Aussage mit den Jahren herauskristallisieren können. Wie siehst Du es?"

"Das ist mein Ziel sowieso. Ich habe spät angefangen, Kontrabaß zu spielen und ich habe damit technisch mehr Probleme. So erreiche ich beispielsweise die Geläufigkeit eines Eddie Gomez nie und nimmer. Ich finde, daß es in den tiefen Regionen des Kontrabasses viel zu entdecken gibt. Und es gibt ja genügend Beispiele, wo auch Baß-Soli wirkliche Baß-Soli sind. Das ist jedoch Auffassungssache. Manche - etwa Eddie Gomez - gehen den Baß mehr hornmäßig an, ich würde ihn manchmal auch gern hornmäßig begreifen, aber mir fehlt in gewissem Sinne dazu etwa eine überragende Technik wie sie ein Eddie Gomez besitzt. Ich kann jedoch, obwohl ich diese Technik nicht habe, genau so überzeugend spielen. Und das ist das Schöne am Jazz."

Höhepunkte, Banalitäten,
Phonbrutalos

12. Internationales Jazzfestival Willisau

„Stark elektronisch gespielter Popjazz“, „stimmungsvolle Lightshow“, „Afrobeat“, „Blues im Texas-Stil“, „sambagetränkter Rockjazz“, „Tanz mit Funk-Reggae-Band“, - langjährige Willisau-Fans waren über diese Programmankündigungen zum 12. Festival zumindest erstaunt, wenn nicht gar konsterniert. „Wird Willisau allmählich ein zweites Montreux?“, war eine der diesbezüglichen Fragen, die der Zürcher „Tages-Anzeiger“ (TA) im Rahmen eines ganzseitigen Interviews aus Anlaß des gleichzeitigen Jubiläums „20 Jahre „Jazz in Willisau“ an Programmacher und Organisator Niklaus Troxler stellte, und weiter hieß es: „Mußt Du heute mehr Kompromisse eingehen als früher?“ Dazu Troxler u. a.: „Richtig ist, daß ich natürlich genügend Publikum brauche, um das Festival überhaupt machen zu können. Das heutige Publikum ist wählerischer geworden; es bleiben längst nicht mehr so viele Leute während des ganzen Festivals in Willisau, viele picken sich einen oder zwei Abende heraus. Andererseits höre ich selbst heute tatsächlich viel breiter und offener Musik, auch Rockmusik, - Musik, die ganz stark unterhaltend ist.“ Und weiter: „Ich muß das Festival auch verkaufen, gewiß. Aber man darf nicht vergessen, daß die Älteren immer mehr zu Hause bleiben. Die sitzen daheim und hören ihre Platten, viele haben eine Familie und Kinder. Die kommen garnicht mehr nach Willisau, allenfalls hören sie die Konzerte im Radio. Es hat in den letzten Jahren eine Art Generationenwechsel gegeben. Aber das ist ja auch gut so. Dieser Zustrom von Jungen ist wichtig, damit das Festival lebendig bleibt“. - Ob er mit „dieser enormen Öffnung“ die angesprochene Tendenz zum Herauspicken einzelner Konzerte nicht noch fördere: „Das hoffe ich eben nicht. . .“, bemerkte dazu Troxler. „Die Frage ist“, so der TA dann weiter, „ob der Hang zum wahllosen Konsumismus nicht langfristig den Tod der profilierten, hochkarätigen Festivals bedeutet; das Publikum fährt auf schnelle, schnell wechselnde und oberflächlich bleibende Reize ab, entzieht sich aber einer intensiveren Auseinandersetzung mit anspruchsvoller Musik“. Troxler sieht das anders: „Ein Festival von vier Tagen ist doch auch eine Chance, Schwellenängste abzubauen, sich mit Neuem, Ungewohntem auseinanderzusetzen.

Die Jungen sind durchaus in der Lage, Tanzmusik und nachher einen Cecil Taylor anzuhören. Das geht, das klappt. Die Jungen sind immer von der Tanzmusik

her gekommen“. - TA: „Aber umgekehrt hat sich der Jazz vor gut vierzig Jahren von einer Unterhaltungs- zur Kunstmusik emanzipiert. Zwingt ein solches Konzept nicht die „Kunst“-Musiker zu fatalen Kompromissen in Richtung einer süffigeren, leichter konsumierbaren Musik?“ Troxler ist nicht dieser Meinung: „Eine gute Unterhaltungsmusik und ernste, anspruchsvolle Musik können durchaus nebeneinander bestehen. Ich halte eher das Umgekehrte für problematisch, ein viertägiges Festival nur mit sogenannter „ernster Musik“ zu programmieren. Das will heute gar keiner mehr, das schafft keiner mehr, auch ich selber nicht“. TA: „Da liegt aber vielleicht gerade das Problem. Wir brauchen immer stärkere Reize, um uns überhaupt fesseln zu lassen, - eine Folge der neuen Medien, des Femsehens und der Videoclips. Die Rezeptionsweise des Publikums hat sich geändert, der Visualisierungszwang schlägt zurück auf den Konzertbetrieb!“.

Troxler dazu: „Das alles ist in der Tat wichtiger geworden: Licht, Bewegung, optische Reize. Man kann heute für jedes Konzert ein anderes Licht geben, genau auf die Stimmung der Musik zugeschnitten. Das finde ich sehr wichtig, solange es die Musik nicht dominiert“ (...). „Es stimmt sicher auch,“ bemerkte Troxler weiter, „daß die jüngeren Gruppen einfach attraktiver sind auf der Bühne. Ich habe dieses Jahr lange an einem Bebop-Abend herumstudiert, etwa mit Phil Woods oder Benny Golson/Art Farmer. Aber die stehen zuletzt eben doch wieder einfach langweilig und unattraktiv auf der Bühne“. (Interviewer: Christian Rentsch und Johannes Anders)

Neue Tendenzen

Das, was mir dann am Schluß des diesjährigen Willisau-Jazzfestivals zuallererst einmal zwangsläufig und körperlich spürbar in Erinnerung blieb, waren (leider) nicht etwa musikalische Eindrücke, sondern der noch eine ganze Zeit lang anhaltende, seltsame und unangenehme Druck auf den Ohren als unmittelbare Folge der sich nun auch hier scheinbar unaufhaltsam breitmachenden Diktatur der ungehinderten Phonpower. Was ist aus einem Festival geworden, das dadurch weltweit bekannt geworden ist, daß es sich um kreative, anspruchsvolle, inspirierte und inspirierende Musik kümmerte - das muß nicht nur Avantgardistisches oder todernstes Experimentieren und Komponieren sein, das kann selbstverständlich auch musikalisch Leichtgewichtigeres, Unterhaltenderes sein -, und das jetzt mehr und mehr diejenigen „aktuellen“ Tendenzen präsentiert, die mit einer gezielten und konsequenten Demontage von Strukturierung, Form, Sensibilität, Differenzierung

und musikalischer Vielfalt zu tun haben und nur noch auf suggestive, drogenartige Massenwirkung ausgerichtet sind. Wenn Ideenreichtum, Phantasie und individuelle Ausdruckssprache mehr und mehr auf der Strecke bleiben und nur noch primitivstes musikalisches Material übrig bleibt, aufgemotzt durch unmenschlich-brutale Lautstärkeorgien und einen stereotypen, maschinenhaften Dampfhammerbeat, dann sind der langsamen Abstumpfung und Verblödung von Aufnahmebereitschaft, Emotion und Gehörsinn Tür und Tor geöffnet.

Kaum mehr überbietbar, was in dieser Hinsicht die Electric-Hard-Rock-Gruppe Ima des japanischen Trompeters Toshinori Kondo dem Willisauer Publikum anzubieten wagte. Vielleicht müßte man dafür die Bezeichnung „Phonbrutalo“ prägen; jedenfalls vertrieb diese die Schmerzschwelle einmal mehr überschreitende Horrorlärm- und Maschinen-Beat-Dusche mehr und mehr Publikum aus der Halle. „Laute Musik macht mich offen“, bemerkte Troxler zu diesem Thema. - Ich weiß nicht, was der harte Kern des Publikums empfand oder dumpf zu spüren glaubte, der bis zum Schluß ausharrte, „mit Leuten“, so noch einmal Troxler, „die am liebsten noch in die Lautsprecher hineinkriechen würden“. - Ist diese Selbstverstümmelung der eigenen Empfindungs- und Sinneswelt wirklich der geeignete Protest gegen ein als konservativ, korrupt, oder gar faschistisch angesehenes Bürgertum mit seiner Musikkultur? - Und was an dieser Situation weiter schockiert, ist die unglaubliche Gedankenlosigkeit, mit der Eltern ihre Kinder und Kleinkinder ohne Rücksicht auf somatische und psychische Früh- und Spätfolgen diesen Gehör- und Seelentorturen aussetzen. Ob die Nonchalance, mit der der Aufenthalt der Kinder aus dem näheren oder weiteren Familienkreis des Veranstalters im bühnennahen Bereich oder unmittelbar am Ort des Geschehens zugelassen wird, eine Art beispielgebende Wirkung hat, bleibe einmal dahingestellt, - und auch die Frage, ob die in dieser „Musik“ enthaltenen Tendenzen zur totalen Eliminierung von Feinheiten, Zwischentönen und sensiblen Prozessen ein Beitrag zur Förderung mündiger Zeitgenossen ist oder nicht eher den Zielen zur Schaffung einer neuen Schicht willensarmer, manipulierbarer Konsumenten und damit Untertanen dienen.

Nach diesen sich so vehement wie nie in Willisau aufgedrängten Überlegungen und Assoziationen - noch nie wurde hier so heiß diskutiert und noch nie hielten sich während der Konzerte so viele Besucher außerhalb der Konzerthalle auf -, nun zurück zu Bemerkungen über Einzelnes der musikalischen Anlässe. Was waren (trotzdem) Höhepunkte - eine immer wieder



Muhal Richard Abrams



Cassandra Wilson



Heinz Lieb



Bill Douglas



Abdul Wadud



Toshinori Kondo



Steve Coleman



Don Byron

Fotos: Manfred Rinderspacher

Jazz aktuell

gestellte Frage von Neuankömmlingen oder Außenstehenden. Da beeindruckte natürlich, wie erwartet, der exzellente brasilianische Gitarrist/Komponist/Pianist Egberto Gismonti mit seinem Trio; er bot eine ganz eigenständige, kunstvoll-cool strukturierte wie auch impressionistisch starke Musik im Spannungsfeld zwischen brasilianischer Folklore, europäischer Klassik/Romantik und New Jazz. Und was immer wieder fesselte, war sein Sinn für große Steigerungsbögen, für Klangerweiterungen und -Verfremdungen, wobei die elektronischen Mittel sehr sparsam und wirkungsvoll zum Einsatz kamen, - einer der Willisauer Höhepunkte. Bedeutend konventioneller dagegen die brasilianische Rock- und Pop-Jazz-Gruppe Pau Brasil, die mit ihrer viel zu lauten, rhythmisch oft etwas schwerfälligen Ohrwurm-musik den „Brasil“-Abend und damit das diesjährige Festival eröffnete. (Es wurde

gende Sinn für kompositorisch und strukturell zwingende Abläufe wie für spontan initiierte improvisatorische Spiel- und Freiräume des großen Black-Music-Maestro Muhal Richard Abrams, der mit einem selten gewichtig und prominent besetzten Oktett begeisterte, wobei vor allem die stark agierende Rhythmusgruppe mit Bassist Fred Hopkins und den drei Perkussionisten Warren Smith, Thurman Barker und Ray Mantilla mitreißen konnte. Und auch das polyphon, klanglich und kontrapunktisch dicht klingende Altsax-Tuba-Cello-Drums-Quartett von Arthur Blythe war bemerkenswert. Es präsentiert sich in gleichbleibender Qualität, allerdings auch ohne die geringste Weiterentwicklung, und auch dieses Konzert gehörte seltsamerweise zu den unakzeptabel lautesten des ganzen Festivals. Aber es gab erfreulicherweise und zum Trost für den oft unerträglichen Phonterror

Zum Beispiel das vitale, rotzig-freche wie virtuos-musikantische, traumwandlerisch-sichere, improvisatorische Kollektivspiel des Trios Ray Anderson, Posaune, Mark Helias, Bass, und Gerry Hemingway, Drums. Dann die auf große Publikumsresonanz stoßende japanische Pianistin Aki Takase im Duo mit ihrem Landsmann Nabuyoshi Ino am Bass (welch ein Kontrast zum im ersten Konzertteil aufgetretenen Kondo!). Aki Takase verstand es mit einer fast kristallin wirkenden Coolness, Härte und Kantigkeit, aller falschen Romantik aus dem Weg zu gehen; und da, wo es trotz aller Brillanz allzu impressionistisch, schönschwelgerisch und schwül wurde, griff Partner Ino mit krächzend-sägenden, satire-artigen Arcoeffekten verfremdend ein, oder sie selbst macht den angetönten Salonmusik- und Rührstück-Anklängen durch abrupt einsetzende, abstrakte Clustergewitter ein Ende. Und wenn sie sich



Vergangenheitsverarbeitung: Craig Harris



Kristallin wirkende Coolness: Aki Takase



Primitiver Hard-Rock-Verschnitt: Vernon Reid
Fotos: Manfred Rinderspacher

übrigens ausnahmsweise auf Pfingsten vorverschoben, weil im Herbst-endlich! - die Halle mit ihren prekären Raum- und Sanitärverhältnissen umgebaut wird; nächstes Jahr soll das Willisau-Jazzfestival wieder wie gewohnt Ende August über die Bühne gehen.)

Was waren weiter besondere musikalische Ereignisse: zum Beispiel die wichtige, rhythmisch wie improvisatorisch intensive Vergangenheitsverarbeitung des Posaunisten Craig Harris mit den kompetenten Mitmusikern Baikida Carroll, Trompete, der Klarinettenentdeckung Don Byron, sowie Anthony Cox, Baß, und dem ungeheuer swingenden Drummer Pheeroan AkLaff; der nach wie vor überzeu-

von Arthur Blythe, Pau Brasil, Oliver Lake's trivialer Funk- und Reggae-Band Jump Up, Vernon Reids primitivem Hard-Rock- und Folkverschnitt der 60er Jahre, dem trotz Gaststar Arthur Blythe verunglückten Auftritt des Texas-Blues-Spielers Johnny Copeland - er konnte nicht mit seiner gewohnten Band kommen -, von Toshinori Kondos akustischem „Harakiri“ und der in bezug auf Spielfreude, Strukturierung und präzisiertem Zusammenspiel hervorragenden, wenn auch mit der Zeit etwas stereotyp wirkenden Electric-Funk-Rock-Rap- und Reggae-Band Five Elements von Steve Coleman, - es gab auch Auftritte in weitgehend gehöriger und musikadäquater Lautstärke.

dann in einer langen, dreiteiligen Solosuite Parkers „Donna Lee“ und im Mittelteil das Evergreen „Bubbles, bangles und beads“ vornimmt, dann spürt man, wie stark sie auch mit der jüngsten Jazztradition verbunden ist. Ebenfalls mit Verfremdungseffekten, hier durch die sparsamen Synthesizerergänzungen von Peter Waters, und damit möglichen Mystik-, Kitsch- und Meditationsmusik-Klischees entgegenwirkend, arbeitete auch das Trio des Schweizer Perkussionisten Heinz Lieb mit dem amerikanischen Flötisten Bill Douglas: Lieb mit einem dichten Geflecht floureszierender, polyrhythmischer und polymetrischer Figuren und Douglas auf verschiedenen chinesischen Bambusflöten

sparsam und zurückhaltend sich auf kurze Pentatonik-ähnliche Skalen beschränkend, - im lauten Rahmen dieses Festivals ein besonderes Erlebnis.

Schweizer Volksmusik-Reflexionen

Daß neben den bereits beim letzten Zürcher Jazzfestival vorgestellten und begeistert aufgenommenen Jazzreflexionen Schweizer Volksmusik der Alpine Jazz Herd von Trompeter Hans Kennel und Saxophonist Jürg Solothummann vor allem die Auftragsarbeit „MUSIK (alisch-kritische) AUS (einan) DER (setzung mit der) SCHWEIZ“ von Mathias Rüegg mit Musikern des Vienna Art Orchestra, dem Zuger Akkordeonisten Hans Hassler, Lauren Newton und vier Sängerinnen der Wiener Oper, zu einem Schlußhöhepunkt werden würde, war beim bekannten musikalisch-kompositorischen Format und Horizont Rüeggs zu erwarten. Interessant dabei die unterschiedliche „Optik“, der jeweils ganz eigenständige Gestus, mit denen an das heikle Unterfangen, eigene Volksmusiktradition und Jazz miteinander in Verbindung zu bringen, herangegangen wurde. Während Rüeggs gekonnter witzig-intelligent-satirischer Umgang mit Schweizer Volksmusikgut, mit Polkas, Ländlern, Schottischen, mit Büchelmelodien und typischen Alphornreihen und deren Verfremdung, vor allem einmal auf einer kompositorischen Bewältigung und Verarbeitung des Materials basiert, ging und geht es den ebenfalls hervorragend agierenden Musikern der Alpine Jazz Herd in erster Linie um die musikantischen Affinitäten zwischen traditionellen Volksmusikern und Jazzern, um die typischen Attitüden beim spontanen, improvisatorischen Spiel beider Musiken.

Wenn man zu all der intensiven Volksmusikbeschäftigung und Annäherung noch auf wichtige diesbezügliche Erlebnisse innerhalb der eigenen Biographie zurückgreifen kann, wie das zum Beispiel für die beiden Leader der Band zutrifft, dann braucht man nicht mehr unbedingt Motive, Skalen, Lieder direkt zu übernehmen, wie Solothummann betont, sondern kann aus dem jeweiligen Geist heraus selbst Melodien erfinden und vor allem im entsprechenden Sinn damit umgehen, improvisieren. Neben Hans Kennel, Trompete, Flügelhorn und Büchel, und Jürg Solothummann, Saxophone, waren es unter Mitwirkung von Lucas Heidepriem, Posaune, Jürg Amman, Piano, Thomas Durst, Bass, und Marco Käppeli, Drums, vor allem der virtuose Glarner Hackbrettspieler Roland Schiltknecht und die beiden Sackpfeifen- und Drehleierspieler Urs Klauser und Beat Wolf, die mit ihren Instrumenten auch klanglich direkte Volksmusikbezüge herstellen konnten. Und daß Modern-Jazz-Trompeter Hans Kennel sogar noch mit

einem langen Jodel-Gesangssolo beeindrucken konnte, wurde schon in Zürich zur großen Überraschung.

Zu Überraschungen und vielleicht auch Entdeckungen wurden auch die vier Schweizer Bands, die jeweils mittags im Restaurantzelt auftraten. Obwohl in Insiderkreisen hier und dort schon ein Begriff, waren sie dem Gros des Willisauer Publikums sicher noch unbekannt. Auf jeden Fall sind es Gruppen und Namen, die man sich merken sollte und die eigentlich eine eigene Berichterstattung wert sind: Das vorwiegend in ruhigen, lyrischen Bereichen agierende Zürcher Quartett Q 4, die acht Bläser umfassende, quirlig-intensive Band Saxoflex, das vor allem vom tiefbrodelnden Sound von zwei Baritonsaxophonen dominierte Jakob Hug Maniac Ensemble, und die junge, erstaunlich frisch, unverbraucht und originell klingende, 18köpfige Obwaldner Big Band Upwood 86. Gut, daß Willisau diese wichtige Funktion für den Schweizer Jazz (noch) nicht aufgegeben hat.

Nachwort

Wenn Veranstalter Troxler jedoch auf dem eingeschlagenen Profan-Funk-, Rock- und Phonopower-Weg weitergeht, dann bleiben nicht nur die letzten treuen Zuhörer und Besucher bisheriger anspruchsvoller Festivals dem Anlaß fern, auch das anvisierte jüngere Publikum könnte merken, daß es für den neuen Willisau-Trend noch „wirkungsvollere“, attraktivere Alternativen gibt: Zum Beispiel bei den einschlägigen Rock-Heavy-Metal- und Brutalo-Funk-Anlässen im Zürcher Volkshaus oder Hallenstadion.

Johannes Anders

Spielwitz ersetzt den akademisch guten Ton

Anderson-Helias-Hemingway

Nach längerer Durststrecke endlich mal wieder Jazz, der Appetit machte. Fliegender Start vom Abendbrot zum Mikrophon. Ray Anderson konnte es gar nicht erwarten. Ungestüm war auch die Musik, mit der er und sein Trio bis 1 Uhr nachts sein engagiertes Stargastspiel-Publikum in Atem hielt.

Ray Anderson ist den Nürnberger Jazzstudiofreunden bekannt durch seinen Auftritt mit dem Avantgarde-Saxophonisten Anthony Braxton. Im E-Werk Erlangen intonierte er seine Posaune für die Funk-Jazz-Gruppe Slickaphonics. Seine quirlige Musikalität hat seitdem nicht nachgelassen. In einer Zeit, in der der Jazz sich landauf, landab nur noch als Floskelmusik reproduziert, setzen Ray Anderson und



Erlaubt ist, was gefällt: Ray Anderson

Foto: Manfred Rinderspacher

seine Co-Autoren Gerry Hemingway und Mark Helias auf anarchische Freiheit. Erlaubt ist, was gefällt! Jazz ist hier kreative Willkür mit willfähigen Mustern, Kunstfertigkeit mit Trivialem, Werkarbeit mit Artifiziellem, Umgang mit Gängigem, Lust am Detail. Da wird collagiert, zitiert, persifliert. Da ist Jazz noch Freude am ungebundenen Spiel. Anderson ist nicht der Jazzler, der mit beiden Füßen fest in den Roots wurzelt, um in dieser Position alt und grau zu werden. Manche glauben noch immer daran: Jazz ist schwarze Seelenmusik und sonst gar nichts. Nun, das ist nicht Andersons Devise. Er ist eher ein Jongleur, ein Harlekin mit unbestimmter Herkunft und ungewissem Abgang.

Ohne großen Kraftaufwand gehen die drei Freshmen ans Werk. Spielwitz ersetzt den akademisch guten Ton. Doch was da wie nebenbei kommt, wirft mehr ab als manche hochlöbliche Jazz-Zelebration. Da gelingen Passagen von unerhörter Spannung und Intensität. Das läßt sich eben nur mit Kreativität und Spontaneität erklären. Und das ist ja schon etwas in einer allseits verkrusteten Welt. „Wahnsinn“, schreit einer aus dem Publikum.

Musik, die man eigentlich nicht ganz ernstnehmen kann, ist oft die amüsanteste. Die Selbstverständlichkeit überzeugt, die unkonventionelle und doch sogleich einleuchtende Form. Ohne Zweifel geht da vieles aufs Konto des jungen Schlagzeugers Gerry Hemingway. Ständiger Rhythmuswechsel, nie lockerlassend, kraftstrotzende Geräuschpyramiden, feinste, zarteste Töne. Das hat Dynamik und beweist gleichzeitig Feingefühl. Redundanz kommt da nicht auf. Kontrabassist Mark Helias pointiert gekonnt und kontrapunktisch. Man treibt und läßt sich treiben. Sie schütteln alles nur so aus dem Ärmel. Immer wieder überraschend, wo die drei landen. Jazz gegen den Strich gespielt, das ist allemal das beste. Es hat Spaß gemacht!

Bernd Ogan

Jazz aktuell

Dem Afro-Jazz zugewandt

Open Ohr Festival Mainz

Auf der Bühne wiegen sich drei Tänzerinnen und zwei Tänzer zu den ostinat-beschwörenden Rhythmen afrikanischer Folklore, die eine enge Verbindung mit swingendem und freiem Jazz eingegangen ist. Chris McGregor und Johnny Dyani hämmern percussiv in das E-Piano und die Orgel. Congas, Schlagzeug, Gitarren, Rasseln, Glöckchen, Bongos und Baß stützen den Gesang. Dann „schuhplatteln“ zwei Musiker-Sänger „polyrhythmisch“. Folklore wird -wahrscheinlich unbeabsichtigt - zur eigenen Satire in diesem, von wahrhaftem Engagement getragenen Konzert mit Chris McGregor und seiner South African Exiles' Thunderbolt. Grundstrukturen einer Archetype von Musik und Tanz, die man „Weltmusik“ nennen könnte, dringen an die Oberfläche. „Kwela“, die afrikanische Aufforderung zum Tanz, ist das Schlüsselwort des Open-Ohr-Festivals 1986 in Mainz, das sich dem Afro-Jazz zugewandt hat. „Kwela“ - das sind Pennywhistle-Flöten und komplexer Free-Sound, tänzerische Rhythmen und ungebundene Percussionsfiguren des zeitgenössischen Jazz. Tags zuvor war in dem historischen Rund der alten Mainzer Zitadelle ganz anderes zu hören: wenn man so will, auch Volksmusik, aber aus deutschen Großstädten. Das Blasorchester Dicke Luft verdichtete wie selbstverständlich in Musikkollagen Klassik und Volkslied mit freiem Spiel. Walzermelodien ufern in chaotische Improvisationen aus, Politsongs, Blues und Trauermarsch formen ein musikalisches Theater. Demonstrationsmusik, Aufschrei und Aufforderung. Aktionsspiel. Jazz natürlich, in einer nicht kategorisierbaren Form. Das Kölner Blasorchester Dicke Luft hat in den sieben Jahren ihres Bestehens mit dem satten Bläsersatz (in Gleichberechtigung von Mann und Frau) und der treibenden Rhythmus-Section eine engagierte Musik entwickelt, die (auch in Seelenverwandtschaft mit dem inzwischen aufgelösten Linksradikalen Blasorchester aus Frankfurt) bei allem Ernst nicht den Humor verbirgt.

Doch blieben die Frauen und Männer mit der „dicken und heißen Luft“ nicht lange allein: Trommler aus Afrika fielen ins freie Spiel der Reed- und Blechsätze. Diese Musiker von „Son of Tan“ um den Percussionisten Ampofo Acquah, zog es auch auf die Bühne, als am späteren Abend das „Drum-Monster“ Ginger Baker vor fast 4000 Zuschauern die Perfektion der Schlagzeugtechnik in einem halbstündigen Solo demonstrierte. 1972 hatte ihn Art Blakey beim Olympischen Drum-Battle zu München in Grund und Boden getrommelt. Heute ist Ginger Baker wie kaum ein



Demonstrationsmusik, Aufschrei und Aufforderung, Aktionsspiel: Saxophonsatz des Blasorchesters Dicke Luft



Tanz zur Malombo-Musik von Philip Tabane: Katie Webster

Fotos: Klaus Mümper

anderer weißer Schlagzeuger der afrikanischen Folklore nahegekommen. In Mainz ordnete er seine komplizierten Kreuz- und Gegenrhythmen der Expression unter. Vitale Emotion besiegte die tote Technik. Wieviel Kraft und Leben die Volksmusik des Schwarzen Erdteils auch dann noch besitzt, wenn sie sich der westlichen Melodik bedient, mit Rock-, Jazz-, Blues-, Funk- und Latin-Elementen anreichert, führte der hellhäutige Farbige Salif Keita mit seiner Formation vor Augen und Ohren. In afrikanischer Melodik indessen blieben die beiden Musiker der Konte Family, zu denen sich Rüdiger Oppermann mit seinen keltischen Harfen gesellte. „Af-

rican Dawn“ ist wiederum der Aufschrei der Revolte und der Name einer programmatischen Gruppe. Vertonte Gedichte in Sprechgesängen werden von fast lyrischen Melodielinien und vielschichtigem Rhythmusspiel untermalt. Für Jazz-Puristen mag die Grenze dessen überschritten sein, was sie als „ihre“ Musik verstehen. Doch die Grenzen sind fließend geworden - und das nicht erst seit einem wohlverstandenen Leroi Jones oder Ben Sidhran.

1973 hatte Chris McGregor beim Abschlußkonzert des New-Jazz-Meetings die Zuhörer mitgerissen, als sein Big-Band-Stück „St. Nicholas“ in ein orgiasti-



Lenkt das musikalische Chaos ohne den Freiheitsspielraum einzuengen: Chris McGregor



Gemäßigt-jazziges Saxophon in bester Soul-Manier: Manu Dibango
Fotos: Klaus Mümper

ches Klanggemälde ausartete. Beim Mainzer Open-Ohr-Festival zeigte sich der weiße Organist aus Südafrika im Alleingang wie auch im Duo mit dem flinken, bluesorientierten Gitarristen Lucky Ranku weniger als ideensprühender Solist. McGregors Fähigkeit liegt in der schwer ergründbaren Ordnung, mit der er das musikalische Chaos zu lenken vermag, ohne den Freiheitsspielraum einzuengen. Jenes Chaos, aus dem besonders die faszinierend freien und eruptiven Soli des Saxophonisten Dudu Pukwana hervorstachen. Zurückhaltender gab sich da der Trompeter Harry Beckett, der erst jüngst mit der Gruppe Working Week zu Pop-Ehren gekommen ist. In langgezogenen Glissandi und rasenden 16tel sowie 32tel baute Gitarrist Ranku seine Brücken zum modernen Big City Blues.

Einen mottogemäßen Abschluß fand das Viertagefestival mit dem Afro-Jazz-Rock-Gitarristen Philip Tabane, der fröhlichen Lady des Boogie-Pianos, Katie Webster, und dem Afro-Funker Manu Dibango. Fingerpicking und Unisono-Scat-Gesang,

hart rockendes Spiel und bluesgetränkte Gitarrenläufe sind die schöpferischen Strukturen der Malombo-Musik von Tabane. Da konnte selbst Katie Webster nicht mehr stillhalten: mit farbigen Freunden begann sie vor der Bühne zu tanzen. Später begeisterte sie ihre tausendköpfige Fan-Gemeinde mit ostinaten, rollenden Baßfiguren und den verschnörkelten, verzierenden Melodielinien der rechten Hand auf dem Piano. Ihre meist autobiographischen Lieder trägt sie mit durchdringender, voller Stimme vor. Ihre Ausgelassenheit reißt die Zuhörer mit.

Eine locker-flockige Mixtur aus gemäßigt-jazzigem Saxophon in bester Soul-Tradition, hypnotisierende Vokalisen und vielschichtiger Percussion mit ausreichender Gelegenheit zum Solo-Spiel prägen den Afro-Funk des Manu Dibango, der mit diesem Sound schon vor zehn Jahren einen Millionen-Seiler produzieren konnte. Die Blues-Rock-Formation Blind Chicken sowie die Gruppe Paradiddle mit dem von der Percussion und dem Bläuersatz geprägten Funk-Jazz setzten kleine, weiße

Gegensätze zu den übermächtig starken Afrikanern.

Dennoch wurde durchaus spürbar, auf welche Weise sich die Ursprünge der schwarzen Musik bis in den zeitgenössischen Jazz erhalten haben. „Oral tradition and culture“ nennt der farbige Soziologe Ben Sidhran diese auf direkter Kommunikation beruhende Überlieferung der Musik. In einer Zeit des schwarzen Selbstbewußtseins und Aufbegehrens wirkt deshalb die afrikanische Folklore in der Verbindung mit dem Jazz in all seinen Spielarten so lebendig wie nie zuvor. Diese Musik, die der direkten Verständigung bedarf um gespielt zu werden (weil sie nicht wie die abendländische fixiert wurde) befähigt - so Sidhran - mit vokalisiertem Ton und spezifischer Rhythmik zum gemeinsamen politischen Handeln. Da ist Lutz Görners Interpretation von Nelson Mandelas Verteidigungsrede aus dem Jahr 1964 als wort- und tongewaltige Abrundung gemeint.

Klaus Mümper

Planwagenromantik und Jazz
aus Bartökschem Bewußtsein

2. Daxberger Situationen

Daß man auch mit einem Bruchteil der finanziellen Mittel und des Reklameaufwands beispielsweise eines Moers Festivals auskommen kann, bewies einmal mehr der rührige Veranstalter Rudi Kraus bei den nach 1983 erst zum zweiten Male stattfindenden Daxberger Situationen (11 km nordöstlich Aschaffenburg). Waren die ersten Situationen, ursprünglich auf einem hoch am Hang gelegenen Sportplatz mit weitem Blick über die Talzüge des Vorspessart, durch anhaltend schlechtes Wetter geprägt, so war man diesmal bei auch nicht gerade viel besserer Witterung von vornherein in die kleine Turnhalle auf das Festgelände mitten im 500-Seelen-Dorf umgezogen, das sich den Kamm eines Sattels zwischen zwei Talsträngen hinaufzieht. Eine liebenswürdige ländliche Idylle mit Fliederbüschen, einer Allee von Johannisträuchern, zwei schweren Ackergäulen, einem durch Zelte umkleideten Planwagen und einem blau-weiß gestrichenen Maibaum zeigt deutlich, wo es lang geht, wie man sich einstimmt, wo Improvisation über Perfektion triumphiert. Dabei nahm es kaum jemand übel, wenn bei dem viertägigen Festival - es lief vom 29. Mai bis 1. Juni - mit 17 verschiedenen Gruppen der Zeitplan häufig nicht eingehalten wurde, die Beschallung nicht stimmte oder die Beleuchtung mächtig ins Flimmern geriet. Ausschlaggebend war die Qualität der dargebotenen Musik, deren Bandbreite sich von transsilvanischer Folklore (Nomad) über moderne Klassik (Neues Kölner Streichquartett, Duo Wilnhammer/Kubinyi) zu Free Jazz (Conny Bauer/R. v. d. Weide, Mihaly Dresch Quartett, György Szabados/Mihaly Dresch Duo) spannte, bot zudem zahlreiche Kostproben moderner Jazzspielweisen unterschiedlicher Couleur (Laco Deczi Jazz Celulla, Burton Greene, Impuls 85, Okay Temiz, Dom Um Romao, Marizikosch usw.) oder auch einer Jazztanzkapelle aus dem Aschaffener Raum (Brasstett) einen Spiel- und Tummelplatz. Im Gegensatz etwa zu anderen Veranstaltungen, die sich als Trödler sogenannter Jazztrends gut zu verkaufen wissen und deren Sinn nach Profilierung steht, kam es Rudi Kraus darauf an, guten, anspruchsvollen Jazz in einer mit dieser Musik nicht gerade verwöhnten Region in der nordwestlichen Ecke Bayerns anzubieten, ohne gleich auf Umsatz oder Erfolg zu schießen. Die Höhepunkte dieses Festivals stellten sich - weil ungeplant - beinahe zwangsläufig ein, mit dem ersten Soloauftritt des tschechischen Bassisten Miroslav Vitous, der vitalen Interaktion Conny Bauers/Raoul van der Weides, dem expressi-

ven Duo György Szabados/Mihaly Dresch sowie den beiden Quartetten um Mihaly Dresch und den Nürnberger Pianisten Mario Moll (Marizikosch).

Den Beginn und den Ausklang des Festivals gestaltete die international besetzte Gruppe um den tschechischen Trompeter Laco Deczi, der - da er schon öfter im Aschaffener Raum gastierte - mit seinem unermüdlichen Engagement als der gute Geist der 2. Daxberger Situationen zu bezeichnen ist, ein Mann, der sein Horn perfekt beherrscht und es mit einer bestechenden Brillanz und großer Ausdrucksstärke bläst. In seinem perfekt abgestimmten Programm wechselten alternierend Rockrhythmen und harter Beat mit weichen, stimmungsvollen Balladen. Kennzeichnend ist Deczis ausgeprägter Sinn für Strukturierung seiner Stücke, häufig mit das Thema repetierenden Zwischensätzen. Diese Jazz Celulla sowie die tschechische Gruppe Impuls 85 (um die ehemaligen Bandmitglieder Premysl Faulkner am Baß sowie Zdenek Fiser mit der Gitarre) sprangen auch in einer Jam Session für den verhinderten Chet Baker ein, dessen geplantes Duo mit dem belgischen Gitarristen John Thomas nicht zustande kam. Das erstmals zusammenspielende Gespann Conny Bauer (Posaune) und Raoul van der Weide (holländischer Bassist) erwies sich nach anfänglichen Schwierigkeiten im Zusammenfinden als eine der Entdeckungen des Festivals, wobei sich die besten Übereinstimmungen einstellten, wenn die Posaune logisch improvisierte und der Baß Rhythmusfunktionen übernahm, ein Vorgang, der sich aber genau so spontan umkehren konnte. Häufig bestimmte die Lautstärke des jeweiligen Instruments Melodie- oder Rhythmusfunktion. Ohne einen Dämpfer zu benutzen, zauberte Bauer Frage oder Antwortfragmente aus seiner Zugposaune, kontrapunktisch gesetzt, z. T. vielstimmig, während R. v. d. Weide sämtliche möglichen Baßspielweisen (arco, pizzicato, präpariert, perkussiv, gedämpft) im Zusammenspiel durchprobierte.

Miroslav Vitous zog im Solovortrag sämtliche Register seines Könnens, mit einer enormen Zupf- und Streichtechnik. Zunächst stellte er Ausschnitte aus der Eigenkomposition „Atlantic Suite“ vor, episodentartige Stücke, die Einflüsse Europas und Nordamerikas, seiner Heimat und Wahlheimat, anklingen ließen, ehe er in Gershwins „Honeymoon“ (aus Porgy & Bess) z. T. entharmonisiert, leicht ironisiert vertrautere Themen behandelte, irische Weisen aufgriff oder in „Waltz for Debbie“ und „Concierto de Aranjuez“ altbekannte Jazz-Classics und -Standards interpretierte.

Der Freitag brachte eine veränderte Programmabfolge. Das junge Neue Kölner Streichquartett aus Absolventen der Kam-

mermusikklasse des Amadeus-Quartetts an der Kölner Musikhochschule führte Werke von Manfred Niehaus („Salute to Bix“) sowie Laco Deczis „Streichquartett No. 1“ auf, wobei die Niehaus-Komposition eine zwölfstimmig angelegte Umformung der Eingangstakte von Bix Beiderbeckes „In a misf-Improvisation“ darstellt, das für Deczi, der selbst den Trompetenpart übernahm, geschrieben wurde. Im Kontrast zu diesen beiden Kompositionen stand Puccinis „Chrysanthemen“ - schwelgend, pathetisch, melancholisch, stimmungsselig.

Das Quartett Impuls 85 um die beiden Ex-Celulla-Mitglieder Faulkner und Fiser sowie den breckerisch blasenden Tenoristen Filip Sebanek und Perkussionisten Jirka Zelenka überzeugte in einer Abfolge von Standards aus dem neueren Jazz-Repertoire mit Technik und Routine, ermüdete aber auf die Dauer durch stets gleiche Rhythmus- und Improvisationsmuster. Burton Greene ähnelte in seiner perkussiven, selbstgefälligen, eklektizistischen Spielweise auf dem Klavier zuweilen Keith Jarrett, wobei er die linke Hand sehr sparsam, meist kontrapunktisch einsetzte, während er mit der rechten nuanciert die Tasten bearbeitete, hier und da auch Glöckchen einsetzte. Sein Gusto waren meist fröhliche, fast Harlekin-artige, sehr eingängige Songs in einer gefühlsmäßigen Ansprache.

Der dritte Festivaltag war das Treffen der Kontraste, aber mit einem Leitmotiv. Zunächst spielte die ungarisch-deutsche Gruppe Nomad ungarische Folkloremusik aus Transsilvanien, einer heute rumänischen Provinz an der äußersten Ostflanke Ungarns. Klänge (mit Bratsche, Baß, Geige, Zimbal), die Bela Bartók später in seinen Werken verarbeitete und die nun für die modernen Jazzmusiker Ungarns in Bartökscher Rejektion (Szabados), aber auch direkt beeinflussend (Dresch) waren. Im Duo Franz Wilnhammer (Klavier) und Attila Kubinyi (Geige) konnte man sich in Bartöks klassischer 1. Sonate für Violine und Klavier sowie seiner 1. Rhapsodie und in Andreas Szentkiraly's „Compositio-ne 2“ von der Virtuosität dieser beiden Künstler ebenso überzeugen wie inhaltlich Tanzweisen aus der erwachsenen Folklore erkennen. Wie ungarische Folklore und Free Jazz sich innig amalgamieren, war vom Mihaly Dresch Quartett um die Reedmen Dresch und Grencso Istvan sowie Benko Robert, Baß, und Baló Istvan, Schlagzeug, zu erleben, die eine noch nie gehörte, erregende Synthese volksmusikalischer Melodien und Stimmungen mit den atonalen Abläufen eines freien Jazz schufen.

Eingebettet zwischen den ungarischen „Quellen“ und „Interpretationen“ spielte die Nürnberger Quartettformation Marizikosch um den Pianisten Mario Moll sehr



Meditativ-filigrane und eruptiv-expressive Phasen: György Szabados, Flügel, und Mihály Dresch, Tenorsaxophon
Foto: Peter Horn

lange Stücke swingenden, aber auch freien modernen Jazz, originell und sehr individualistisch, gekonnt und mit vielen eigenen Ideen.

Neben der Aschaffener Amateur-Tanz-Jazz-Bigband stand am letzten Festival-Tag das Wilson de Oliveira Quartett auf dem Programm, dem sich Dom Um Romão als Conga-Spieler (einmal auch in einer virtuosen Schlagzeug-Improvisation) als fünfter Mann hinzugesellte. Guter moderner Jazz mit dem Atem Coltranes und Breckers, mit kennzeichnenden Tempi- und Rhythmuswechseln, einem glutvoll blasenden Wilson de Oliveira und Izio Gross an Piano und E-Piano sowie Alex Sanguinetti, Schlagzeug, und Norbert Dömling, E-Baß.

Auskomponierte und in der Tonhöhe auf- und abschwingende, aber freie Passagen waren Inhalte der Interpretationen des Duos György Szabados, Klavier, und Mihály Dresch, Tenor-, Sopransaxophon, Baßklarinette, armenian pipe, wobei der manchmal überaus abrupte Wechsel zwischen meditativ-filigranen Phrasen und den eruptiv-expressiven zur Spannungssteigerung beitrugen. Szabados mit seinem Potential archaischer Pentatonik stellte sich dabei in der Begleitung ganz in den Dienst des reflektierenden Dresch, der als Multi-Instrumentalist auf allen Blasinstrumenten die unterschiedlichen Stimmungen (häufig folkloristischen Ursprungs) zum Tönen zu bringen vermochte, jede Note wie Szabados mit der Zunge, dem Atem auskostend. Ein Duo voller Überraschungen, mit fast blindem Spielverständnis, in Ungarn seit etwa zwei Jahren gefeiert, in Deutschland noch unbekannt (Info: K & B, Katharinenstraße 6, 8750 Aschaffenburg).

Das Trio mit Burton Greene, Klavier, Okay Temiz, Schlagzeug, und Bronislav Sucha-

nek, Baß, erstmals zusammenspielend, überraschte mit einem hohen Sensibilisierungsgrad der einzelnen Mitglieder, einprägsamen, liedhaften Themen aus der Erlebniswelt der Musiker (Amerika, Türkei, Polen, Schweden), rhythmischer Akzentuierung und hochmusikalischen Solo-Improvisationen von Suchanek und Temiz, dessen differenzierende, sehr melodische Spielweise schlicht herausragend ist.

Umrahmt war das viertägige Daxberger Jazz-Festival von einer Gemäldeausstellung von Maria Libesova (kosmische und atomare Themen, Ölbilder von unerhörter Farbkraft) sowie Laco Deczi (Landschaften, Menschen) und Libor Korman (Tiere in Schalenperspektive).

Ulfert Goeman

Höhepunkt: Pianorama

13. Sacramento Dixieland Jubilee

Bereits zum 13. Mal fand im kalifornischen Sacramento das Dixieland Jubilee Festival statt. Veranstalter wird es von der Non-Profit Organization Sacramento Traditional Jazz Society. Es ist ein weitverzweigter Supermarkt von über 100 Bands aus vielen Ländern der Welt. An den vier Tagen, vom 23. bis 26. Mai, wurde gleichzeitig an den verschiedensten Spielstätten Musik geboten. Da die Entfernungen zwischen den einzelnen Spielorten zum Teil beträchtlich sind, gilt es aufzupassen, damit man zu all dem kommt, was einen interessiert. Die Konzerte sind nach einem klar übersichtlichen Stundenplan gegliedert, so daß man sich leicht orientieren

kann. Ein kostenloser Busdienst steht den Besuchern ebenfalls zur Verfügung. Die präzise Organisation der Konzerte in den Theatern, Clubs, den Atrien und Innenhöfen, die Sonderveranstaltungen wie das Pianorama, das Washboard-A-Rama, die Red Hot Mama Veranstaltung mit den Ladies of Song sowie die nächtlichen Jam Sessions und die Jazz-Messe in der 100jährigen Cathedral of the Blessed Sacrament waren bewundernswert und wären ohne die Tausenden von ehrenamtlichen Helfern, die mit unermüdlichem Einsatz zum Gelingen dieses Mammut-Festivals beitrugen, nicht zu schaffen gewesen. Die Besucherzahlen beliefen sich denn auch weit über 100 000. Zum Emperor of Jazz wurde in diesem Jahr der 80jährige Wild Bill Davison erkoren, der die königliche Krone des Festivals mit Stolz trug.

Die Altersspanne des Publikums reichte von 8 bis 80 Jahren, aber auch die Musiker bewegten sich in einem altersmäßig enorm weiten Rahmen. Und es war erfreulich festzustellen, daß unter den vielen Dixielandbands aus aller Welt auch eine Reihe bemerkenswerter Nachwuchsgruppen gekommen war. Verständlich, daß bei der Vielzahl der oft von weither angereisten Gruppen die Transportkosten eine irrsinnige Summe betragen, und so wurde vereinbart, daß die meisten dieser Musiker die Transportkosten und die Spesen für den viertägigen Aufenthalt ersetzt bekommen, darüber hinaus aber kein Honorar gezahlt werden kann.

Ich kam vorwiegend, um meinen Freund Dick Hyman zu hören und zu sehen, der in diesem Jahr das Pianorama betreute, das bislang Johnny Guarnieri leitete, der aber letztes Jahr gestorben ist. Und es gelang Dick Hyman, diese Lücke, die Guarnieris Tod hinterließ, bei dieser Veranstaltung, die von 12 bis 17 Uhr dauerte, glänzend auszufüllen. Es war für mich interessant zu erleben, daß es immer wieder zu Neu-entdeckungen unter den Stride-Pianisten kommt. Und es ist lobenswert, daß sich das Sacramento Dixieland Jubilee immer besonders dafür eingesetzt hat, obwohl sein Schwerpunkt - wie der Name schon sagt - auf Dixieland liegt.

Zu einem Höhepunkt beim Pianorama wurde das Piano-Duett der beiden Pianisten Bob Ringwald und Jim Turner, die beide Mitglied der Great Pacific Jazzband aus Los Angeles sind. Ihre Version von James P. Johnsons „Harlem strut“ war atemberaubend, und sie wurde für mich bisher nur von Dick Hymans Fassung, die er vor etwa einem Jahrzehnt auf Platte festgehalten hat, übertroffen. Ringwald ist ein blinder Pianist, und er setzte sich zuerst an die rechte Seite des Pianos, um mehr in den oberen Registern zu spielen. Jim Turner nahm sichtlich unwillig unten Platz. Ein kurzer Wortwechsel, dann tauschten die beiden ihre Plätze am Kla-

Jazz aktuell

vier und los ging's. Ein besonderer Gag: Turner schlug zunächst nur mit seiner rechten Hand Töne im oberen Register an, Ringwald nur mit der linken im tiefen Register. Und die beiden zeigten sich dabei so aufeinander eingespielt, als ob es tatsächlich um die beiden Hände eines Pianisten ginge. Jim Turner ist ein junger, rothaariger Bursche, der Sohn eines Lehrers aus Los Angeles, und er hat sich schon stark profilieren können im Stride-Piano-Stil, einem der schwierigsten Bereiche des Jazz-Pianos. Jim Turner hat auch schon einige Platten mit seiner Musik vorgelegt.

Dick Hyman konnte sich nach meiner Meinung aufgrund seiner Vielseitigkeit, seinem traumhaft sicheren rhythmischen Gespür und der Fähigkeit, in sämtlichen Spielarten des swingenden Jazz-Pianos zu Hause zu sein, zum führenden Jazzpianisten dieses Genres entwickeln. Zudem hat er auch einen eigenen Stil, der allerdings stark an Art Tatum erinnert. Hyman spielte in verschiedenen Konzerten; so konzentrierte er sich einmal auf die Musik von James P. Johnson, dann standen Fats Wallers Kompositionen im Mittelpunkt seines Programms.

Glanzlichter setzte Dick Hyman auch den Pied Pipers von Peanuts Hucko auf, zu denen noch der kanadische Vibraphonist britischen Ursprungs, Peter Appleyard, der Bassist Bob Haggart, der Schlagzeuger Gene Estes sowie Huckos Frau, die aus der Big Band Ära stammende Sängerin Louise Tobin, gehören. Diese Formation bot mitreißenden Swing à la Benny Goodman und entfesselte unerhörten Drive in „The world is waiting for the sunrise“.

Hyman machte mich auf ein junges französisches Piano-Talent namens Francois Rilhac aufmerksam. Er kam als Mitglied der Dutch Dixieland Pipers angereist, die der Trompeter Bert de Kort leitet, bekanntlich ein ehemaliges Mitglied der Dutch Swing College Band. Francois Rilhac wurde witzig als „Fats relaxed“ vorgestellt, und er bot auch wirklich tolles Stride-Piano im Geiste Fats Wallers. Hyman spielte zu meiner Überraschung beim Pianorama eine Stride-Version von Richard Wagners „Tannhäuser“, die von Donald Lambert arrangiert wurde. Und die spielte Rilhac dann bei einer mitternächtlichen Session zu Ehren von Dick Hyman nach - und das nicht schlecht!

Bei dieser Vielzahl von Bands, die ein einzelner Besucher gar nicht alle hören kann, bleibt mir nur, die eine oder andere herauszupicken, die aus diesem oder jenem Grund interessant war. So gab es eine Jack Teagarden Memorial Band, die die Schwester des verstorbenen Posaunisten, die Pianistin Norma Teagarden, leitet. Sie fand in Rex Allen einen Posaunisten, der im Sinne von Big T. bläst. Ich

glaube, Teagarden würde sich freuen, wenn er Rex Allen hören könnte. Norma ist bereits über 70 Jahre alt, und sie schont sich verständlicherweise. Im letzten Jahr war sie zur „Empress“ des Festivals ausgewählt worden. Sie gefiel mir besonders gut in einem Stück von Willie „The Lion“ Smith. Ihre Band bestand neben Rex Allen noch aus dem Trompeter Don Goldie, dem Klarinettenisten Jerry Fuller, dem Gitarristen George van Eps, dem Bassisten Ray Leatherwood und dem Schlagzeuger Dean Hendricks, der kurzerhand für den angekündigten Barrett Deems einsprang. Sehr eindrucksvoll gestalteten Don Goldie und George van Eps ihre Duo-Version von Armstrongs „When it's sleepy time down South“.



Mitreißender Swing, unerhörter Drive: Peanuts Hucko
Foto: Frank Knittermeier

Zu den Publikumsbeliebten zählt Maxine Sullivan, eine besonders liebenswerte Sängerin, die leider aufgrund einer bösen Erkältung gehandikapt war. Sie sang nur zwei Stücke mit den Parke Frankfield Dixieland All Stars aus Vera Beach, Florida, einer Top-Profi-Gruppe, die schon bei ihrer ersten Festival-Teilnahme als besonders bemerkenswert herausragte.

Bands wie Don Neely's Royal Society Jazz Orchestra waren klingender Beweis dafür, daß das Sacramento Dixieland Jubilee die Grenzen des Dixie weit überschreitet, denn die Formation hat es sich zur Aufgabe gemacht, die alten Arrangements von Duke Ellington und anderen frühen Big Bands mit neuem Leben zu erfüllen. Diese hervorragende Formation, die sich in San Francisco aus ehemaligen Musikstudenten des San Jose State College bildete, ist recht versiert, zumal sie an

jedem Wochenende in San Francisco spielt, oftmals zum Tanz. Die Band wurde auch schon beim Edinburgh Jazz Festival in Schottland stürmisch gefeiert. Ihre Arrangements sind wirklich überaus präzise ausgearbeitet; die Musiker haben keine Mühe gescheut, die Musik authentisch nachzuspielen. Ihre Fassung von Ellingtons „The mooche“ traf die Stimmung der frühen Ellington-Musik wunderbar. Spaßig war das Stück, in dem Don Neely seinen Musikern kleine Phrasen vorsang, die sie dann instrumental nachspielten.

Auffallend schon von der Optik her sind die Scottish Society Syncopators, die als Banduniform den Kilt, den Schottenrock, tragen. Sie haben mit dem Trompeter Wild Bill Davison und dem kanadischen Saxophonisten Jim Galloway auch eine Platte gemacht, die eine große musikalische Bandbreite aufweist. Beim Jubilee boten sie durchweg Stücke, die auf Stimmungsmache abzielten. Ursprünglich fungierte die Band unter dem Namen Scottish Jazz Advocates, dann taufen sich die Edinburgher aber in Scottish Society Syncopators um. Drei neue Gesichter hatten sie in ihren Reihen, am auffallendsten das der Sängerin Wendy Wetherby, die mit Stücken wie „Hard hearted Hannah“ auf gute Resonanz stieß.

Von den Bands, die aus der Bundesrepublik Deutschland angereist waren, hörte ich die Allotria Jazzband und die Dr. Jazz Company des Klarinettenisten Jürgen Vierge aus Lübeck.

Freilich waren auch Gruppen von nur durchschnittlichem musikalischen Niveau dabei, das bleibt bei dieser Vielzahl von Teilnehmern nicht aus; für angenehme Überraschungen sorgte aber so manche Nachwuchsband. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang die Abalone Stompers aus Monterey in Kalifornien. Sie haben sich nach dem Abalone, einem Fisch, der viel im Pazifik vorkommt und in Kalifornien gerne gegessen wird, benannt. Das herausragende Talent dieser Newcomer ist ihr Pianist Andrew Fielding, der sehr begabt ist.

Es macht immer wieder viel Freude, beim Sacramento Dixieland Jubilee dabei zu sein, sich zum Andenken bei dem extra dafür eingerichteten Laden Tondokumente der einzelnen Bands, die besonders stark beeindrucken konnten, mitzunehmen. Überhaupt sind in Sacramento die Voraussetzungen für eine solche Großveranstaltung geradezu ideal. Der alte Stadtteil hat auch ein besonderes Flair; er ähnelt in gewisser Weise dem French Quarter von New Orleans, und der Sacramento-Fluß bietet sich für Riverboat Shuffles geradezu an. Es ist gut zu wissen, daß die Jazztradition weiterlebt; dafür sind die vielen Dixielandbands und auch die beachtliche Zahl von Stride-Pianisten aus aller Welt ein deutliches Anzeichen.

Jazz aktuell

Schwerpunkt: Chicago

Int. New Jazz Festival Moers

„Ein Alptraum: Stell Dir vor, Du kommst nach Moers, und es gibt keine Karten mehr..." Bangemachen galt in diesem Jahr am allerwenigsten. Karten gab's reichlich noch. Und den „Alptraum" hatten kaum die Besucher, eher die Veranstalter: Erstmals tauchten in Moers gefälschte Karten auf.

Fake Tickets nach Fake Jazz: Wird das Internationale New Jazz Festival am Niederrhein im 15. Jahr nun endlich ernst genommen? Burkhard Hennen nahm die Tatsache gefälschter Karten mit gefälligem Grinsen hin. Richtige Profis waren da noch nicht am Werk, zu schlecht waren die Imitationen. Doch wären diese unverhofften Tricks nicht gewesen - die Eis-sporthalle wäre ganz schön leer geblieben, die Zahlen der verkauften Karten lagen spürbar unter denen der Vorjahre; der Reifall vom vorigen Jahr kam als Bumerang zurück.

Blickt man ohne Zorn und mehr diagonal als punktuell auf das diesjährige Programm zurück, könnte man argwöhnen, daß Europa und Afroamerika wieder auseinanderdriften. Schwarzweißmalerei aber trifft die Zwischentöne nur ungenau. Beim Hinhören findet man heraus, daß stilistische Durchdringungen wiederum subtiler geworden sind, daß oft nicht mal mehr die Ausgangspunkte eindeutig zu erkennen sind.

Aus gegensätzlichsten Elementen hat beispielsweise Lindsay Coopers Film Music Orchestra seine Stücke-Konstruktionen zusammengeschraubt, die manchmal interessanter scheinen als die Bestandteile. Einsichtig wurde die Musik dennoch nicht, eingängig trotz Phil Minton schon gar nicht; da fehlten wahrscheinlich die Filme dazu.

Ähnlich konstruktivistisch ging Thomas Witzmann („Frau Witzmann", soll wohl 'n Witz sein?) den Moerser Auftritt an. Zwar verstanden es die Kölner, Oboe, Cello und Rhythmusmaschine so ungekünstelt einzusetzen wie sie eben sind, die gelegentlich aufblitzende Spielfreude des Quartetts aber wurde überdeckt durch zu kantige Verschachtelungen von Motivketten. Da gab's erste Pfiffe.

Totale Konfusion breitete sich aus bei Last Exit mit Peter Brötzmann, Bill Laswell, Diamanda Galas, Sonny Sharrock, Billy Bang und Shannon Jackson. Vor dem Auftritt ging's erst mal um Geld. Vollends geklärt werden konnte der Eklat nicht; Shannon Jackson jedenfalls streikte erst mal. Unwillig nahm sich denn auch die Musik aus. Da baute sich nichts auf, totales Chaos donnerte vom Podium herab.

Da stand Brötzmann vorn an der Rampe und versuchte, etwas entfernt wie Jimi Hendrix' „Star Spangled Banner" anmutendes, herauszuhauen, mit einem Dirigentenstab, so dick eben wie sein Tenorsaxophon. Zwischendurch hatte ich die Vision von einem Boxkampf. Schade um ein so hochkarätiges Aufgebot. Jedenfalls war ich irritiert, und das geschieht mir recht. Nur frage ich mich, nach intensivsten Free-Jazz-Erfahrungen, ob wirklich das der „letzte Ausweg" ist. Es muß noch andere geben.

Die Chicago-Leute beispielsweise, wo Humanität offen zutage liegt, sind eben Schwarze. Daß die uns aber nun zeigen zu müssen glauben, daß sie auch europäische Moderne drauf haben, scheint irgendwie falsch verstanden „hip", und daraus wird dann „square". Das quält. Erst spät kam Muhal Richard Abrams' Oktett zur Erde zurück, ein Blues versöhnte. Ich half mir selbst, indem ich mir beim Weggehen Bessie Smith' „Gimme a pigfoot" ins innere Ohr holte.

Mehr Chicago - einer der Schwerpunkte von Moers - an den folgenden Tagen. New Horizons konnte man bei Malachi Favors' Ensemble zwar nicht erblicken, dafür aber eins der wenigen originär amerikanischen Kulturgüter erhalten wissen. Theatralische Elemente sind im Vergleich zu früher zurückgetreten zugunsten klingender Musik samt Bebop und Blues. Eight Bold Souls kamen noch schwärzer, hochgespannt vor Vitalität. Diese umzusetzen in Musik, dazu bedarf es freilich auch handwerklicher Technik (I remember Bird), und die und noch mehr haben sie. Heißsporne in einem 20köpfigen Orchester zu vereinen, ohne sie einzuzwängen, das gelang (am Pfingstsonntag) Kahil El Zabar. Noch mehr Chicago am Montag. Der Clarinet Choir mit Douglas Ewart, Edward Wilkerson, Mwata Bowden, J. D. Parran und Ernest Dawkins beging wieder ebenfalls den leidigen Irrweg europäischer Kammermusik, nur daß die instrumentale Tongebung unverkennbar schwarz war. Spannender wurde es erst, wenn sich Malachi Favors' Baß durchsetzte und die Bläser mitzog. Von allem etwas hat Steve Coleman drauf, wie er mit seiner Formation Five Elements zeigte. Unverfroren mixt er zuhauf, was gerade paßt, Kostüme eingeschlossen. Und es paßt! Weil er spielen kann, exzellent sogar. Daß da manches (zum Schluß immer mehr) abkippte ins Rockniveau, störte nur Puristen - von Hennen „Jazz-Stalinisten" tituliert.

Wie minimal gaben sich gegen solchen Ideen- und Gefühlsreichtum Red Twist & Tuned Arrow von Christy Doran, Fredy Studer und Stephan Wittwer. Maximale Lautstärke, und nicht mehr als das, dröhnte dafür von Toshinori Kondo in die sowie-so schon unwirtliche Halle.

Ein Sonderfall war Vernon Reid, ein begnadeter Musikant, der sich an der Mode prostituiert: Living Colours. Wie ein Blues zu Discogestampfe wird, das ist schon traurig. Zum Sozialfall aber wird er damit nicht.

Zwischen solchen Gegensätzen gab's heuer in Moers ausreichend Erholungsphasen, will sagen Umbaupausen, unverständlich langwierige, unentschuldig stümperhafte. Aber wem der musikalische Auftrieb in der Halle nicht reichte, der mochte sich satthören im Aufbaugymnasium und in der Musikschule, bei den Projekten. Ich nicht, diesmal. Denn ich liebe ja Festivals über alles; überhaupt: Wieviel Festival braucht der Mensch?

Focus aus Afrika war ein weiterer Lichtpunkt von Moers. Musik von Bauch zu Bauch: South African Exile Thunderbolt. Zwar waren Kenner an Altena vor etwa 16 Jahren erinnert, Andromeda war zum Greifen nahe, doch hob sich Chris McGregos Soul Food herzhaft ab von überdrüssiger Einheitskost.

Aus Mali kamen Salif Keita et les ambassadeurs, aus Simbabwe Thomas Mapfumo & The Blacks Unlimited. In dieser „African Dance Night“ (bis drei in der Früh) ging natürlich was los, flogen Fetzen. Wer afrikanische Ländler erwartet hatte, war selbst schuld. Formal waren die beiden Kapellen dem imperialistischen Musikmarkt angeglichen, wie Ramson Kuti. Und da muß so ein Stempel wie „Unlimited“ nicht so genau genommen werden. Grenzen musikalisch-handwerklicher Natur waren hier enger gezogen als sonst. Beobachtung am Rande: Da lockern sich sonst unerbittliche Emanzen beim Tanzen, ignorieren die Rolle der Band-Weibchen, die gerade mal Ellenbogen und Ärsche rhythmisch wiegen durften, Kinderarbeit reizvoll findend und Machos bewundernd.

Taktlos nannte Irene Schweizer ihr Ensemble mit George Lewis, Maggie Nichols, Joelle Leandre und Baby Sommer. Was zunächst wie ein Relikt aus der Free-Jazz-Ära vorkam, entpuppte sich als improvisatorisch belebend, dicht und leicht zugleich. Da waren selbst Punker begeistert. Einen Abschlagn gewährte man dagegen der rein bundesrepublikanischen Gruppe Disagio, obwohl sie sich mit dem Aufschlag einer anmaßenden Selbstdarstellung einführte. Da war zu viel theoretischer Überbau ohne spielerischen Unterbau. Unglücklich agierte auch John Fischer (der die Halle künstlerisch gestaltet hatte) am Klavier im Duo mit dem Saxophonisten Mark Whitecage; in einem Raum für drei Dutzend Zuhörer wär's sicherlich anders gelaufen für beide.

Zwei Exponenten von sehr unterschiedlichen Szenen trafen mit Alfred Harth (Frankfurter politisches Engagement) und John Zorn (New York Noise) aufeinander,



Ameen Muhamed



Kahil El Zabar



Edward Wilkerson

Fotos: Hyou Vielz

in der Mitte, mezzoforte war also angesagt. Im Zusammenspiel waren sie manchesmal ineinander verzahnt, fielen aber doch wieder auseinander. Am schönsten war's, wenn Alfred Harth solo am Tenorsaxophon vor sich hin dichten konnte.

Bartók und Prokofjew unter Dampf gesetzt, mehr optisch als akustisch allerdings, ein Sammelsurium aus der Klamottenkiste: „Musique“ aus der Schweiz. Als Persiflage war das wohl gedacht, doch eine (falls gewollte) eigene Aussage des 13köpfigen Ensembles kam nicht heraus. Um so deutlicher bei Craig Harris. Der Posaunist, bisher meist geschätzter Sideman, zeigte mit eigenem Quintett erstmals, wo seine Wurzeln stecken: tief in der schwarzen Kultur. Ästhetisch arbeitete er diese auf, sehr diffizil, doch immer verständlich. Nur in wenigen Momenten war das Geschehen in Gefahr, in eine Art Volkshochschuldemonstration auszuarten, indem sporadisch Jazzgeschichte eingearbeitet war; die Solo-Improvisationen, Freiräume dafür waren gegeben, kamen wieder auf den linearen Prozeß zurück. Nicht zuletzt hier war ein Beweis dafür, daß individueller Spieldrang sich durchsetzt, wie auch immer, wo auch immer. Und es stimmt noch und mehr denn je: Black is beautiful.

Was den Rahmen angeht, war davon in Moers wenig zu spüren. Blau war ätzend stark. Die „Ordnungskräfte“, so nennt sie wohl die vergewaltigende Meinung wegen der Ordnung und der Kraft und der Herrlichkeit und überhaupt - Blauhemden hießen sie in Moers kurzerhand - waren sieht- und spürbares Zeichen für all das, was Jazz nicht ist. Damit hat die Wende in Moers, auch dazu von der Festivalleitung ermutigt?, im handgreiflichen Sinn des Wortes zugeschlagen. Mißfallensäußerungen, wie bei Frau Witzmann, hatten zur Folge, daß die von Muskeln gebeulten Blauhemden ins Publikum griffen und den Störfaktor Zuhörer („unter Anwendung einfacher körperlicher Gewalt“ nennt es dann wohl die Gewalt im Staate) hinausrempelten, wg. Bambule, seine Jacke per Fußtritt hinterdrein. So, auch so!, stellt sich der tägliche kleine Faschismus dar, in der Eissporthalle in Moers. Die intime Atmosphäre des Schloßhofs (obwohl da auch schon mal ein Messer blitzte, weil einer nicht mehr hineinkam) und die familiäre Freizügigkeit auf der Wiese (mit Rotwein und Weißbrot) sind Moerser Geschichte. Vergessen. Festzuhalten bleibt unterdes, den „Ordnungskräften“ mal hinter die Ohren geschrieben, falls sie die haben, was zu bezweifeln ist: Jazzfreunde sind anders als Eishockey-Fans. Noch! Sonst würde ein Alptraum wahr: Stell dir vor, in Moers ist Festival, und keiner geht hin ...

Werner Panke

Jazz aktuell

6. Mainzer Jazzwoche

Schnitzel und Apfelstrudel zählen zu ihren „Favorite things“, ihre Spezialität gilt aber vor allem dem Jazzgesang von seiner swingenden klassischen Version bis zum modernen Ausdrucksvokalismus, wie ihn Al Jarreau und Bobby McFerrin Bühnenreif entwickelt haben. Maria João zeigte sich bei der Eröffnung der „6. Mainzer Jazzwoche“ im „Unterhaus“ beim swingenden Part ihrer Interpretation des Standards „My favorite things“ einer Ella Fitzgerald durchaus ebenbürtig. Das gilt für die Ausdrucksfähigkeit ebenso wie für das Modulationsvermögen, für die ideensprühende Improvisation wie für die akrobatische Beherrschung der Stimmbänder. Mit der ihr eigenen Art, „scattend“ eigentlich sinnlose Silben und Vokale erzählend aneinanderzureihen, füllt sie ihre Interpretation mit Inhalt, Dynamik und Humor. Da sprudeln ihr die Geschichten geradezu aus einem beweglichen Körper, der die Musik sichtlich miterlebt, keinen Moment zur Ruhe kommt, mit Gestik die Erzählungen unterstreicht und interpretiert. Maria João offenbart dem Publikum ihre Gefühle ganz ohne Scheu und Sprödigkeit. Ihr natürlicher Charme ist es wohl sicher auch, der die Musik so ehrlich und glaubhaft wirken lässt.

Neben ihr sind der Pianist Peter Walter und der Schlagzeuger-Perkussionist Peter Gröning sowie der junge Saxophonist Elman Frey die Partner in einem Quartett, in dem die Stimme nicht nur gleichberechtigtes, sondern oftmals Lead-Instrument ist. Peter Walter breitet auf faszinierende Weise die Piano-Schule zwischen Swing und dem freien Spiel aus, perlend und in perkussiven Blöcken. Schlagzeuger Gröning verbindet auf sympathische Weise technisch ausgereiftes Spiel auf vielfältigem Schlagwerk mit mitreißendem Humor. Daneben verblaßt der gewiß gute Saxophonist trotz seiner dichten Duos mit der Sängerin.

Im ersten Teil des Konzerts bewies eine deutsche „Lady des Jazz“ ihr hohes Niveau. An einer guten alten elektromagnetischen Orgel des Hammond-Typs mit einem Fußpedal als Baßersatz swingte Barbara Dennerlein aus München Charlie Parker und Jimmy Smith zu Ehren. Ausnahmslos eigene Kompositionen belegen, daß sich die 22jährige von ihren Vorbildern freigespielt hat, auch wenn die Improvisationen weitaus einfallsreicher gestaltet sind als die Themen. Die Organistin führt ihr Quintett am langen Zügel. Vor allem Altsaxophonist Allan Praskin erhält Raum für ausgedehnte solistische Ausflüge, die durch alle Höhen und Tiefen seines Instruments führen. Kaum weniger expressiv bläst Jürgen Seefelder sein Te-

norhorn, und flexibel sowie technisch gut gerüstet stellt sich Schlagzeuger Wolfgang Haffner bereits im ersten Stück mit einfühlsamem Spiel und nahtlosem Wechsel in unterschiedliche Rhythmen vor.

Der Bläsersatz besitzt den beißenden Sound einer Big Band im mehrstimmigen und unisono-Spiel. Ersteres wurde in „Rush-Hour“ in einen dichten Sound-Teppich gestrickt, letzteres prägte den langsamen „Stormy Weather Blues“. „Tribute to Charlie“ galt ihrem großen Vorbild und der Leitfigur des Bebop. „Bebop“ ist denn auch der programmatische Titel von Barbaras Bebop. Beide Gruppen an diesem Eröffnungsabend der Jazzwoche klangen teilweise schmerzlich laut – nicht nur im freien und rockenden Spiel. Dabei hatte das Konzert mit Maria João mit einem zarten, fast kammermusikalischen Solo auf dem gestrichenen und gezupften Baß, mit perkussiven Trillern und folkloristischen Einsprengseln, melodios und liedhaft, begonnen.

„I am a negro“. . . . „I've been a slave“ . . . „I've been a singer“, özay ist Türkin, doch sie hat das Leid erfahren müssen, das die rassistischen Vorurteile überall und immer wieder in der Welt gebären. Ihre Stimme klingt leise und gebrochen im dunklen Raum. Sie schwebt liedhaft, traurig und trotzig zugleich nach einer langen, lebhaften Einleitung, in der sich der schwarze Tom Nicholas auf den Congas und der polnische Schlagzeuger Janusz Stefanski im Duo vorantrieben. Ein andermal täuscht ein tänzerisches und melodisches Sopransaxophon Harmonie vor. Ein

Aufschrei der Sängerin: „Freedom will not come – today, this year – no ever – through compromise and fear.“ Özay und die Altinay Band suchten eine neue Identität und haben sie gefunden.

Nationalkulturen aus der Türkei, Chile und dem Schwarzen Amerika werden nicht ausgelöscht, sondern bewahrt und aufgehoben. Texte von Pablo Neruda, Nazim Hikmet und Langston Hughes gewinnen aus Emotion in der musikalischen Einbettung eines reifen und abgeklärten, aber dennoch expressiven Jazz. Es ist ein aufwendiger Prozeß, den özay hier nicht gescheut hat: Die Texte wurden von jeweils im Berliner Exil lebenden Landsleuten der Dichter vertont, vom Pianisten Jasper van't Hof arrangiert und einer Jazzformation von internationalem Ruf gespielt: Neben dem Holländer Jasper van't Hof, dem Amerikaner Tom Nicholas, Percussion, dem Polen Janusz Stefanski, Schlagzeug, dem Tschechen Leszek Zadlo, Saxophone, Flöte, Toto Blanke, Gitarre, sind Jürgen Wuchner, Baß, und Uli Beckerhoff, Trompete, zu hören, özay selbst beherrscht alle Register der Vokalkunst aus der Tradition der amerikanischen Blues-Sängerinnen. Ihre warme, dunkle und emotionsgeladene Stimme erinnert an ihr großes Vorbild Billie Holiday. Das Spektrum reicht vom leisen Sprechgesang bis zum kraftvollen Aufschrei. Die Arrangements mit ihrer meist türkischen Klangfarbe nivellieren natürlich die Eigenständigkeiten der drei Kulturen, die im Konzert von özay zusammenfließen, doch dank der solistischen Fähigkeiten gibt es keine Eintönigkeit.



Haben eine neue Identität gefunden: özay mit der Altinay Band (v. l. n. r.: Jasper van't Hof, Toto Blanke, Jürgen Wuchner und Janusz Stefanski)
Foto: Klaus Mümpfer



Unerschöpfliche Spielfreude: The Guest Stars mit v. l. n. r.: Ruthie Smith, Linda da Mango, Alison Rayner und Deirdre Cartwright
Foto: Klaus Mümpfer

Beim Abschlußkonzert der Mainzer Jazzwoche im Kleinkunsttheater „Unterhaus“ war eine Stunde zuvor noch ganz andere Musik zu hören: Sechs Damen aus London spielten einen schwungvollen und von allen Scheuklappen befreiten Jazz. Zum drei-, vier- und fünfstimmigen Gesang mischten sie Latin-, Bebop-, Rock- und Afro-Elemente. „The Guest Stars“ ist eine „Funband“, weil ihre Musik einfach nur Spaß machen soll. Das Bariton-Saxophon swingt in bester Bebop-Manier, wenn Ruthie Smith die Gruppe anbläst, die Pianistin Laka Daisical scheint an einer Stelle Dollar Brand ironisch aufzugreifen, während sie mit spröder Stimme eine Ballade singt. Die Schlagzeugin Josefin Cupido kostet die Kraft ihrer Stimme aus, Linda da Mango trommelt auf ihren Congas, und vor allem die Beiträge der Gitarristin Deirdre Cartwright sowie der Bassistin Alison Rayner belegen, daß sich die Damen im zeitgemäßen Rock ebenso auskennen wie im Jazz. Die Spielfreude der Guest Stars aus England scheint unerschöpflich zu sein. Und doch läßt sich nicht verbergen, daß trotz Eigenkompositionen derzeit noch die eigenstilistische Linie fehlt. Daß den Zuhörern der Mainzer Jazzwoche Wagnisse vorenthalten würden, kann nach diesem Jahr keiner mehr behaupten: der Gitarrist Erhard Hirt hat mit dem Vokalist Phil Minton, dem Perkussionisten Roger Turner und dem Posaunisten Radu Malfatti einen Beitrag geliefert, den Lästereien dennoch mit Respekt als „Agrar-Avantgarde“ bezeichnen:

Stimmakrobatik, Geräuschkollagen, elektronisch verfremdete Gitarren und Klangfetzen auf der Posaune scheinen ein Leben auf dem Bauernhof zu illustrieren. Minimal-Art. Schwebungen und Stakkati. Offenheit für alles, was unter Musik im allgemeinen und Jazz im besonderen eingeordnet werden kann, wird gefordert. Avantgardistisches stellt hohe Anforderungen an das Niveau und den Zuhörer. Die freien Improvisationen aus der Hirt-Gruppe erleichtern allerdings die Aufnahme, weil sie von einem umwerfenden Humor getragen werden. Und dann ist derselbe Gitarrist mit einem traditionell rockenden Blues zu hören. Matt Walsh interpretiert Muddy Waters, eigene Kompositionen sowie Kampflieder aus Nordirland mit Gesang und Mundharmonika. Der Bassist Peter Löwner und der Schlagzeuger Ulli Dünnewald begleiten ihn neben Hirt, als der Big-City-Blues losmarschiert. Verspielt und humorvoll hatte sich am Abend zuvor im Mainzer „Unterhaus“ die Gruppe „Drümmele Maa“ präsentiert. Michael Peters Perkussion-Gerätschaft läßt sich auf ein leichtfertiges Spiel mit dem Marimbaphon von Stefan Bauer ein, in das der Donner von Christof Haberers Baß-Drums mit voller Macht einfällt. Grolend erklingt der Synthesizer von Fried Bauer. Über ostinaten Baßfiguren wird eine vielschichtige Musik aufgebaut, swingend mit vierhändig gespielter Marimbaphon zum Vibraphon, frei in der Percussion mit den Keyboards. Faszinierend, wie die kunstvollen Strukturen von Drümmele

Maa sind auch die Soundgemälde des Duos Thierfeldt & Scieranski. Der Berliner Schlagzeuger Wolfgang Thierfeldt und der polnische Bassist Krzysztof Scieranski weiten die Klangpalette ihrer Instrumente aus. Der Baß wird zum Orchester. Doch leider trägt die Elektronik hin und wieder zu dick auf.

Ganz anders und akustisch präsentieren sich im Mainzer „Unterhaus“ der Sänger Pete Lancaster mit seiner Gruppe Upsetters, der Big Band von Mike Schönmehl und dem Häns'che Weiss Trio. Mit Martin Weiss an der Violine und Vali Mayer am Baß hat die nun schlanke Trio-Formation an musikalischer Qualität eher gewonnen. Häns'che Weiss zeigt sich an der Gitarre noch immer fabulierend und verspielt. Seine kantablen Themen werden in den Duos mit der Violine exzellent weitergesponnen, und der Bassist ist stützendes Rückgrat (und scattender Vokalist). Der Kunstfertigkeit und dem Spielwitz der Musikanten ist es zu verdanken, daß selbst der Czardas und „Sweet Georgia Brown“ in der inzwischen ungezählten Aufarbeitung nicht langweilig wirken.

Mit ausgefeilten Arrangements wartete Mike Schönmehl und seine Big Band aus 24 Musikern auf. Präzise Satzarbeit, Swing, voller Sound, schöne Soli kennzeichnen eine Musik, die dem Zuhörer ungeschmälerte Freude bereitet. In dieser Big Band fühlte sich der Sänger-Entertainer Pete Lancaster sichtlich wohl, wie seine gelungene „Isn't she lovely“-Interpretation bewies. Vorzüglich harmonierte er auch mit der Gitarre von Häns'che Weiss und der Violine von Martin Weiss. „You are the sunshine of my life“ gefiel dennoch besser als „Pennies from heaven“, das allzu glatt von den Lippen ging. Und das ist das Handicap des „Määnzer“ Lokalmatadors Lancaster. Das musikalische Naturtalent bedarf der Schulung. Was das Vorbild Nat King Cole erarbeitet hat, fällt einem Lancaster nicht von selbst in den Kehlkopf: Modulationsfähigkeit, Phrasierung, Tonbildung. Denn was in dieser Stimme steckt, zeigt sich, wenn der Sänger sein „Free again“ in den Saal röhrt. Auch seine Band Upsetters braucht dringend bessere Arrangements, da klingt alles noch glatt und unbearbeitet. Bestens geeignet zur Unterhaltung in der Kneipe, genügt der funky Jazz-Rock dieser Gruppe noch nicht den Ansprüchen, die andere Gruppen dieser „6. Mainzer Jazz-Tage“ erfüllten. Die Mainzer indessen schert dies nicht: Besuch und Beifall beim „Määnz-Stream“-Abend zeigten, daß der Lokalpatriotismus hoch in Blüte steht. Pete Lancaster hat getreu dem Motto dieses Heimspiels im „Unterhaus“ „seine Freunde“.

Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Jazzkonzerte im Rahmen der

Landeskunstwochen Tübingen

Zum Auftakt eine Tagestruppe mit großer Besetzung: Unter dem Namen „Tübinger Conspiracy Orchestra“ hatten sich am Pfingstsamstag ein rundes Dutzend Musiker im Schloßhof zu Tübingen zusammengefunden, die Landeskunstwochen auf dem Jazzsektor einzuläuten. Eine Formation, die auf dem soliden Fundament der dortigen Müller/Braig Jazz Unit gründet und um Dizzy Krisch, Vibraphon, Thomas Horstmann, Gitarre, Ulli Bender, Saxophone, Claus Stötter, Trompete sowie um die beiden Stuttgarter Bernd Konrad und Manfred Kniel erweitert war. Last not least hatte sich Lauren Newton ihrer Tübinger Vergangenheit erinnert und bereicherte das Ensemble mit ihrer großartigen stimmlichen Ausdrucksfähigkeit.

Gelegenheit also zu dem - um es vorwegzunehmen: gelungenen - Versuch, die Möglichkeiten des Big Band Arrangements gehörig auszuleuchten; unter den Kompositionen, die entsprechend aus der Mitte der Musiker kamen, hatte sich Reinhold Braig, musikalischer Motor seiner Stammformation, mit ausgewogenen und vielfältigen Stücken einen größeren Anteil zu sichern gewußt. Schon eingangs wurde mit seiner bedächtig ausgejazzten, rhythmisch nur mäßig exponierten Version von Bachs Ouvertüre zum Weihnachtssoratorium (BWV 248) angedeutet, in welcher großer Bandbreite sich das Ensemble zu bewegen gedachte; ein Stück, das den freudigen Charakter der barocken Vorlage unangetastet ließ und auch mit Lauren Newtons überhöhtem vokalistischen Part, der als eine Art abstrakte Arie anzusehen ist, wie überhaupt mit der ausformulierten Polyphonie überzeugte.

Kompakt und von strengem formalen Aufbau dann Manfred Knieis „Schwäbischer Land-Funk“, der auf einen stämmigen 6/4 Beat angefunkte Riffs in die Rhythmusgruppe und unkomplizierte, wiewohl rhythmisch verschobene, an Spyro Gyra gemahnende Versatzstücke in den Bläsersatz legte, und so eine vorwärtsrollende Rhythmusmaschinerie inszenierte, die von der Wiederholung, und vielleicht etwas zu lange von der Wiederholung, lebte. Klar aufeinandergesetzte Stimmen, die in ihrer kühlen Sachlichkeit mit gefühlvollen Vocal- und Pianoeinlagen kontrastierten - dies ist der Reiz von Braigs „Snoozing“, gefolgt von Konrads „You better fly away“, einem Stück, das nur locker zusammengehalten wird von virtuos geführten bombastischen Unisono-Parts, und so dem bestechenden freien, technisch brillanten Spiel von Konrad und Kniel freie Entfaltung bot. Bei Eckart Apfelstedts ab-



Bereicherte das Tübinger Conspiracy Orchestra mit ihrer großartigen stimmlichen Ausdrucksfähigkeit: Lauren Newton
Foto: Röser

wechslungsreicher Komposition, die mit hintergründiger Spannung und konterkarierendem Drive arbeitet, um dann prompt ins beinahe Flüchtige umzuschlagen, war dann wieder ein sauber differenziertes Klangbild und Dynamik Trumpf. Demgegenüber brachten die Schlagzeuger bei Thomas Horstmanns Stück ins Bewußtsein, daß sie deren zweie waren - was sie bis dahin nur sporadisch erkennen ließen - und unterlegten einen breiten, gleichmäßigen Rhythmusteppich, der die Spitzen des Beat dämpfte. Bevor Braigs Stück „Straight ahead“ noch einmal rockige Untertöne anklingen ließ und die Zugabe zu einer zupackenden Angelegenheit machte, kamen in Dizzy Krischs Komposition „September 24“ Walzerklänge ins Spiel. Doch die waren wohl eher als Parodie auf Bierzeltliches denn als eigenständige Substanz auf dem Weg zu neuen Jazz-Ufern gedacht. Vollends die beinahe übermütige Spiellaune ließ die Veranstaltung zu einer gelungenen Big Band Demonstration werden, genauer: zu einem gelungenen Anfang des Tübinger Conspiracy Orchestra.

Der Pfingstsonntag brachte dann mit Oliver Lake's Gruppe „Jump up“ zunächst populären Reggae und Funk, rockig gespielt und mit diversen Anklängen an Jazz, R & B und Psychedelic versehen; je länger je mehr ging dabei der Biß vom hart und gekonnt schlagenden Gene Lake aus. Wenn auch Oliver Lakes gelegentliche virtuose Einlagen - wie auch gute Baß- und Gitarrensoli - die rhythmische Strenge aufbrechen, so rührte doch der überlagernde Eindruck in puncto musikalischer Substanz von den eingängigen Saxophon-Riffs des World Saxophone Quartett-Mitglieds. Dazwischengeschaltet der Auftritt von Archie Shepps Quintet, wo

zunächst mit dem Stück „The twins“ freie Töne und feine Ausformulierungen zu hören waren. Neben Shepps abgeklärter Virtuosität fiel dabei Dave Burrell auf, der mit herausfordernd eingeworfenen Akkorden jene Strukturfragmente beisteuerte, die vom insgesamt etwas zu unterkühlt wirkenden Gracchan Moncur und der Rhythmusgruppe aufgegriffen wurden. Der weitere Weg des Repertoires führte in die Traditionals bis hin zu Erroll Garners „Misty“, wo freilich Archie Shepp am Piano die beinahe destruktiv zu nennende Spielweise vorgab, das Thema abseits von bluesiger Gebundenheit als abstrahiertes Inventar zu behandeln, dessen Bestandteile unverbindlich fortgeführt werden.

Die Bereitschaft, aus sich herauszugehen, war allen voran beim glänzend aufgelegten Woody Shaw, daneben noch bei Cameron Brown zu erkennen, während Schlagzeuger Beaver Harris sein großes Können nur vereinzelt aufblitzen ließ - etwa bei Soli, die zwischen Bläser-Riffs eingebettet waren. Ein strammer 6/4 Beat mit funky angehauchtem Baß-Riff, dies die Grundlage zu einer Blues-Story mit Reminiszenzen an ein Gedicht, das Shepp beim Tod von Malcolm X für dessen Mutter geschrieben hatte, war an diesem Abend das letzte Wort an ein dankbares und begeistertes Publikum.

Am Pfingstmontag stand die 1. Tübinger Salsa-Nacht an; am Beginn derselben die Gruppe RE, die - aus dem Bläsersatz heraus operierend - die gewohnt packende Mischung aus Latin, Funk, Salsa und Fusion zu Gehör brachte. Martin Schrack, seit einem halben Jahr mit von der Partie, brachte am Piano eine verstärkt jazzige Note mit ins Spiel.

Sehnsüchtig erwartet vom tanzhungrigen Publikum bot dann Ruben Blades - die

Rhythmusbarterie der „Seis del Solar“ im Rücken - eine perfekte Vorstellung. Seine Hits wie „Decisiones“ oder „Buscando America“ scheinen von seinen Fans den Rang von Glaubensbekenntnissen eingenommen zu haben. Wie auch immer, Blades ist in dieser Sparte in puncto Originalität sicher ganz weit vorn: die klar abgegrenzte Aufgabenverteilung von Stimme und unterstützendem Rhythmusfeuerwerk sorgt für ein Höchstmaß an eindringlicher Gradlinigkeit; eigenständige Akzente - wie dies etwa bei der nachfolgenden Connexion Latina der Fall war - waren den Keyboardern nur marginal beigemessen.

sen. Freilich verfügt die Connexion Latina auch über eine fünfköpfige Bläsergruppe, die den polyphonen Rhythmusteppich mit exakt akzentuierten Riffs überlagert und so den Salsa Melodien einen musikalischen Schwerpunkt entgegensetzt. Gegenüber Ruben Blades, der rockiger zur Sache geht, erscheint die Connexion Latina verwurzelter, gedämpfter, auch farbiger; die sozialkritische Protest-Komponente ist weniger ausgeprägt. Daß Salsa nicht gleich Salsa ist - man hat's schon vor Pfingsten in Tübingen gewußt. Gleichwohl: dem Festival, das sicherlich ein Erfolg war, tat es gut.

Jürgen Schäfer

Harmonie und natürlicher Wohlklang

Harmssen-VoB-Duo

Nach ihren musikalischen Vorbildern befragt, nennen Uli Harmssen und Jochen Voß die beiden großen Pauls der New Age Music. Der eine, Paul Horn, reiste für seine legendären meditativen Soloeinspielungen in den Taj Mahal und die Pyramiden von Gizeh, der andere, Paul Winter, spielte wiederholt in der neogotischen New Yorker Kathedrale St. John the Divine oder gar in der „Cathedral of the Earth“, dem Grand Canyon. Horn und Winter arbeiten mit der Faszination von Räumen, deren imposante Akustik die mythische und spirituelle Dimension des Ortes und der dort inszenierten Musik transportiert oder wo die Musik zum Bestandteil eines Naturschauspiels wird.

Das Bremer Duo setzt seine Ansprüche eine Nummer niedriger an. Mit Paul Horn und Paul Winter teilen Uli Harmssen, Gitarre, und Jochen Voß, Sopran-, Altsaxophon, vor allem das Klangideal und das Bekenntnis zur Natur. Auch sie haben in Kirchen den idealen Klangraum für ihre Musik gefunden, doch gilt ihr Interesse - ganz pragmatisch - den akustischen Möglichkeiten, die sich dort bieten. Nicht auf Spirituelles sind sie aus, sondern darauf, den Klang des Duos zu erweitern.

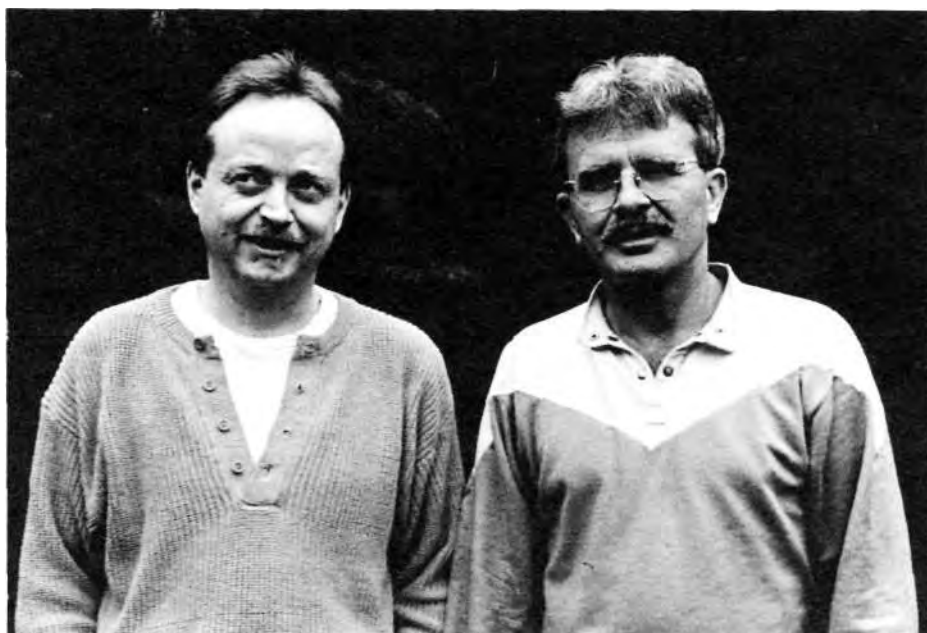
Da sie sich nicht nur auf Kirchenkonzerte festlegen können - welche Gruppe will sich schon selbst die Auftrittsmöglichkeiten einschränken? -, bedienen sie sich in Veranstaltungsräumen mit weniger eindrucksvoller Akustik „sanfter“ technischer Hilfsmittel, um den Naturklang der Instrumente zu unterstützen. Ein Hallgerät verleiht Saxophon und akustischer Gitarre, ein Stereo-Chorus der E-Gitarre breiten, voluminösen Klang.

Den räumlichen Klangeindruck verstärkt Uli Harmssen, zugleich der Komponist des Duos, durch flächige gitarristische Anschlagstechniken: weitgehend akkordisches oder arpeggierendes Spiel und an Bill Frisell angelehnte An- und Abschwellsounds. Seine Verbindung von moderner Harmonik mit dezent latinisierten Rhythmen, perkussiven Effekten und Ostinatofiguren, die an den gelungensten Stellen das Fehlen einer Rhythmusgruppe fast vergessen machen, erinnert bisweilen an Egberto Gismonti.

Darüber spannt Jochen Voß lange, weit ausholende Melodiebögen von rauher, herber Schönheit, die durch gestochen scharfe, pointierte Phrasierung, mitunter überraschende Verzögerungen und abrupte Stops, aufgebrochen werden. Sein fast vibratorloser Ton ist verhalten - norddeutsch kühl, möchte man sagen - und glasklar; er steht im Raum wie ein ungeschliffener kristalliner Körper. Vergleiche mit Jan Garbarek oder Charlie Mariano



Bot mit Jump Up populären Reggae und Funk, rockig gespielt und mit diversen Anklängen an Jazz, R&B und Psychedelic versehen: Oliver Lake Foto: Manfred Rinderspacher



Transparentes, wohlstrukturiertes Zusammenspiel: Uli Harmssen (l.) und Jochen Voß

bieten sich an, doch spielt Voß eckiger und spröder. Das Zusammenspiel des Duos bleibt stets transparent und wohlstrukturiert; seine ruhige, sensible Musik gewinnt eine sphärische, meditative Ausstrahlung, welche die Musiker wiederum pragmatisch verstanden wissen wollen - nicht als Ausdruck geistiger Versenkung, sondern allein als musikalisch erzeugte Stimmung.

Harmonie und natürlicher Wohlklang - Voß/Harmssens musikalisches Ideal ist durch die ökologische Haltung des Duos motiviert: es ist künstlerische Umsetzung der Sehnsucht nach ökologischem Frieden und Einheit mit der Natur. Der Titel der ersten LP bringt dies programmatisch auf den Punkt: „Mother Nature, Father Harmony“. Assoziationen an (vermeintlich) unberührte Natur stellen sich dem entsprechend eingestimmten Hörer durch die Musik selber ein, durch die Titel von Stücken wie „Fjord“ oder „Clouds on the sea“ werden sie nur bestätigt.

Mit seinem Bekenntnis zur Natur und seiner engen Anlehnung an den Naturklang, mit der schönen Schlichtheit, kontemplativen Ruhe und meditativen Stimmung seiner Musik rückt das Harmssen-Voß-Duo in die Nähe jener Variante der sogenannten New Age Music, die sich seit geraumer Zeit steigender Popularität - und steigender Verkaufszahlen - erfreut und mit den Namen Andreas Vollenweider, George Winston, William Ackerman und Windham Hill Records hinlänglich charakterisiert ist. Den Vergleich mit diesen können Harmssen und Voß allemal antreten. Doch im Konzert von deren mitunter arg belanglosen ökologiangspielereien haben sie eine eigene, identifizierbare, am Jazz geschulte Stimme gefunden.

Berthold Klostermann

Höhepunkt: Satchmo remembered

10 Jahre „VS swing!“

Jubiläum in Villingen-Schwenningen. Zum zehnten Mal „VS swingt“ - ein Motto, das die Veranstalter durchaus programmatisch verstanden haben möchten. Ein Mainstream-Vergnügen also, das keine neuen Trends aufzeigen will und schon gar nicht die jeweils aktuellen Modetrends heraushängt. Die Klientele von Free & Fusion macht um „VS swingt“ einen Bogen, die Fußwipper und Fingerschnipper bleiben unter sich. Warum nicht? Festivals mit „Neuem Jazz“ gibt es in der Bundesrepublik wahrlich genug, die Anhänger von Bop und Swing müssen eh mit der Lupe suchen ...

Termin- und sonstige Schwierigkeiten verwehren einem Programmgestalter oft ein mehrtägiges Festival mit kontinuierlicher Steigerung aufzubauen. So auch in Villingen, wo sich das Schlußkonzert praktisch zum Antiklimax entwickelte. George Weins Newport All Stars hat man bei anderer Gelegenheit schon wesentlich inspirierter gehört. Ein Konzert ohne Höhen und Tiefen - niemand spielte schlecht, aber Funkenschläge (wie die zwischen Scott Hamilton und Warren Vache in „Body and Soul“) blieben selten. Slam Stewart ist ein liebenswerter Veteran, aber sein Unisono-Gesang zum Arcobaß wirkt auf Dauer doch sehr ermüdend. Ein Gag, der sich im Lauf der Jahrzehnte zum Klischee totgelaufen hat.

Mit dem denkwürdigen Abend „Satchmo Remembered“ wurde der Höhepunkt des Jubiläumsprogramms quasi vorwegge-

nommen. In mühe- und liebevoller Detailarbeit hat der Arrangeur, Pianist und Ensembleleiter Dick Hyman mit diesem Armstrong-Memorial einem wunderbaren Musiker ein fulminantes Denkmal gesetzt. Kernpunkte bilden dabei die dreistimmig ausharmonisierten Trompetensoli von Klassikern wie „Cake walking babies“, „Weather bird rag“ und „Willie the weeper“, hervorragend realisiert von Warren Vache, Jon Faddis und Randy Sandke. Ähnlich wie bei Med Florys Supersax überzeugt auch hier die geisterfüllte, lebendige Manier, mit der den unvergänglichen Höhenflügen eines musikalischen Genies nachgespürt wird - ganz zu schweigen von der technischen Bravour, die diesen Leistungen vorangestellt ist. Hauptsächlich der zweite Teil des Konzerts wich insofern von diesen Vorgegebenheiten ab, als er allen Mitgliedern des Hymanschen Ensembles Raum zur eigenen Improvisationsverwirklichung gewährte. Jon Faddis versuchte seinem Kollegen Warren Vache mit strotzendem Powerplay die Schau zu stehlen, wurde aber von diesem in punkto Ideenfluß und harmonischer Raffinesse klug abgefangen. Sonderbeifall holte sich George Masso mit einer modernen Paraphrase des „Basin Street Blues“ - ein virtuosos Kabinettstückchen des formidablen Posaunisten, der erneut seine überragende Klasse unter Beweis stellte.

Tags darauf stand (oder besser: saß) Dick Hyman erneut auf der Bühne des Theaters am Ring, als Partner von Dick Wellstood, mit dem er sich als kongenialer Stride-Gefährte faszinierende Zwiegespräche lieferte. Famos, wie die beiden aufeinander einzugehen verstehen, wie sie ihr pianistisches Know-how in verblüffende Kongruenz umsetzen, den Zuhörer dem verwirrenden Rätselraten überlassend, was da nun abgesprochen und was purer Stegreif ist. Nach dem Satchmo-Tribut hatte auch Jon Faddis einen eigenen Abend für sich und sein Quintett, das pechschwarzen, dichten Neobop spielte und in dem Pianist James Williams und Schlagzeuger Tony Reedus für mitreißende Motorik sorgten. Der Leader baut vornehmlich auf seinen kraftgeballten High-Pressure-Ton, brennt dabei aber auch viel knalliges Feuerwerk ab und spielt sehr oft zum Fenster hinaus. Ein guter Dizzy-Gillespie-Schüler, zweifelsohne, aber von der Klasse eines Woody Shaw oder Freddie Hubbard doch noch eine Ecke entfernt.

Carrie Smith wurde im Verlauf des Festivals zu „everybody's darling“ und gastierte buchstäblich bei jeder einzelnen Gruppe - selbst in der Bluesband von Johnny Copeland, die (nach einem vorangegangenen Auftritt des Gospelquintetts „The Dixie Humming Birds“) für einen lautstarken Eröffnungsabend im Theater am Ring

gesorgt hatte. Selbstredend war Carrie Smith auch bei den anschließenden „Night Sessions“ im zeitweise überfüllten Foyer dabei, wo sich - quer durch die verschiedensten Stilrichtungen - alles traf, was Lust zum ausgiebigen Jammen hatte. Eindrucksvoll setzte sich hier der schwedische Vibraphonist Lars Erstrand in Szene, und Jon Faddis gelang sogar ein freundschaftlicher Punktsieg über seinen „Konkurrenten“ Warren Vache. Aber nur, weil letzterer zu tief ins Glas geschaut hatte und dem stocknüchternen Faddis der längere Atem (und der sichere Ansatz) verblieb.

Horst Schade



Funkenschläge mit Warren Vache in „Body and soul“: Scott Hamilton

Foto: Hans Kumpf

Das Konzept der frühen Basie-Band stand Pate

Big Band Memories

Mit großem Respekt muß man zur Kenntnis nehmen, daß unter den immer zahlreichen werden professionellen Big Bands in Deutschland einige auf beachtlichem musikalischen Niveau arbeiten. Dies gilt nicht nur für diejenigen Orchester, die gefördert aus dem Kulturerbe der Länder bestausgebildete Jugendliche zu ihren Musikern zählen können. Bei den Big Bands, die sich den Anforderungen an ein Jazz-Orchester verpflichtet fühlen, fällt zweierlei auf: zum einen beschränkt sich die Auswahl der verwendeten Arrangements im wesentlichen auf eine modernere konzertante Variante, wie sie verkürzt dargestellt von Stan Kenton begründet und von Orchestern wie der Thad Jones/Mel Lewis Band seit den 60er Jahren fortgesetzt wurde. Dies verwundert nicht, da solche Arrangements auch den Schwer-

punkt der Jazzkataloge der meist amerikanischen Musikverlage bilden. Unter vielen Gesichtspunkten muß man solche Arrangements als anspruchsvoll ansehen. Zum zweiten: auch bei Big Bands, die diesem Anspruch in der Ensemblearbeit standhalten, bleibt das solistische Vermögen der Musiker in der Regel ohrenfällig dahinter zurück. Zumindest fehlt vielen Solisten die persönliche unverwechselbare Ausstrahlung, die einem Arrangement erst zum Leben verhelfen könnte. Da für eine jazzorientierte Big Band Soli als unverzichtbarer Bestandteil angesehen werden müssen, kann man insgesamt doch den Schluß ziehen, daß in vielen Fällen eine Überforderung vorliegt. Folge ist, daß es nur in seltenen Fällen gelingt, Zuhörer mit der Musik zu „spontanem Wohlbefinden“ zu bringen, die nicht zu den nahen Verwandten der Musiker gehören.

Im Rückgriff auf die Jazzgeschichte stößt man schnell auf ein gegenläufiges Konzept: Das Count Basie Orchestra aus der Zeit 1937 bis etwa 1942 hat nicht nur dem Jazzpromoter John Hammond, seinem „Entdecker“ und vielen seiner Zeitgenossen, sei es am Radio, in Dance Halls oder ausnahmsweise in Konzerten, zu viel „spontanem Wohlbefinden“ verholfen. Seine Schallplatten aus dieser Zeit tun dies heute noch. Dies ist sicher mit darauf zurückzuführen, daß das Basie-Orchester wie kein zweites die Arrangements um die Soli von einigen der ausgereiftesten Jazzmusiker seiner Zeit baute: Buck Clayton, Harry „Sweets“ Edison, Dickie Wells, Hershel Evans, Buddy Tate, Lester Young und Basie selbst. Die Gefahr von Soli als Durststrecke zwischen interessanten Bläuersätzen konnte da wohl nicht aufkommen. Im Gegenteil, eher fiel den an Goodman'sche Exaktheit gewohnten Kritikern bei den ersten New Yorker Auftritten auf, daß die Ensembleteile - oft bluesorientierte Riffs - zwar zu Herzen gingen, aber keineswegs durch herausragend gute Intonation oder überdurchschnittlich homogene Phrasierung bestachen.

Viele Gründe, auch Zufälligkeiten wie eine gemeinsame Benefizveranstaltung, haben dazu geführt, daß 1984 Musiker aus verschiedenen Frankfurter Hot Jazz Bands wie Hot Swingers, Barrelhouse Jazzband und Red Hot Beans sich darauf einließen, einen Big Band-Versuch zu wagen. Daß für die Neugründung, Big Band Memories genannt, das Konzept der frühen Basie-Band Pate stand, ist darauf zurückzuführen, daß viele der Musiker an den Beispielen Buddy Tate und Harry „Sweets“ Edison in den letzten Jahren eindrucksvoll erlebt hatten, wie gerne große Jazzmusiker bei aller persönlichen Weiterentwicklung sich heute noch zu ihrer Verbundenheit mit der Basie-Tradition bekennen. Die fünfzehn Musiker der Bigband Memories bringen zusammen gut

300 Jahre Jazzerfahrung ein. Dazu gehört nicht gerade, „vom Blatt weg“ ein Big Band-Arrangement zu spielen. Doch zeigte sich in der Arbeit, daß gerade frühe Basie-Arrangements Noten nur den ihnen wirklich zukommenden Stellenwert einräumen, nämlich später an das zu erinnern, was bereits einmal gemeinsam erfüllt wurde. Nebenbei sei erwähnt, daß Count Basie auch in dieser Epoche nicht selbst arrangiert hat. Viele der gelungensten Arrangements stammen von dem Posaunisten und Gitarristen Eddie Durham. Der 83jährige Eddie Durham ist noch immer mit der Harlem Blues & Jazz Band zu hören.

Er hat mir selbst erzählt, daß Basie „letzte Hand“ an die Arrangements gelegt hat, was meistens bedeutete, sie zu vereinfachen. Eddie meint, dies habe stets zur Verbesserung beigetragen. Heute verhilft uns diese Konzeption dazu, daß wir mit einem erträglichen Maß an Überforderung in der Ensemblearbeit und den lange Jahre gereiften solistischen Fähigkeiten der Musiker ein hohes Maß an gemeinsamem musikalischen Verständnis erzielen können. Dies macht unsere eigene Spielfreude in Proben aus, die sich offenbar auf Zuhörer überträgt, wie bei zwei Kurzauftritten 1984 und 1985 im Rahmen von Jazzkonzerten in der Alten Oper Frankfurt festzustellen war. So freuen sich die Bigband Memories darauf, bei dem diesjährigen Jazzfestival „Jazz in der Burg“ am 16. August 1986 in Dreieich größere Teile ihres Repertoires vorzutragen.

Bigband Memories spielt in der Besetzung Peter Hasel, Horst Schwarz, Wolfgang Lösch, Trompeten, Klaus Lohfink, Harald Blöcher, Christoph Wackerbarth, Posaunen, Klaus Pehl, Hans-Günter Grigoleit, Altsaxophone, Frank Selten, Gustl Mayer, Tenorsaxophone, Horst Aushof, Baritonsaxophon, Agi Huppertsberg, Klavier, Bernd Otto, Gitarre, Lindi Huppertsberg, Baß, und Peter Hermann, Schlagzeug.

Zusätzliche Anmerkung: „alte“ Basie-Arrangements kann man nicht kaufen. Die frühesten käuflich erwerbbar (zum Beispiel bei advance music, Rottenburg) sind Neal Hefti Arrangements aus den 50er Jahren. Man muß also geduldige Transkriptionsarbeit von Schallplatten verrichten, um Stücke wie „Cherokee“, „Tickle toe“, „Jumpin' at the woodside“, „One o'clock jump“, „Swingin' the blues“ oder „Moten swing“ wieder aufführen zu können. Sollte es andere, auch angehende Jazzmusiker geben, die prüfen wollen, ob sie mit einer Konzeption, die zurück zu den Wurzeln des Big-Band-Jazz geht, ähnlich gute Erfahrung machen können wie wir, bin ich gerne hilfreich. Hintergedanke dabei ist, vielleicht im Tausch andere Transskriptionen für Bigband Memories zu erwerben.

Klaus Pehl

Jazz aktuell

In der Alten Kirche Boswil

Workshop mit John Tchicai

Sechzehn Musiker aus der Schweiz, der Bundesrepublik Deutschland, Frankreich und Ungarn trafen sich vom 14. bis 19. April im schweizerischen Boswil zu einem Workshop mit John Tchicai. Aus einer größeren Anzahl Anmeldungen hatte John eine arbeitsfähige Band zusammengestellt: Bläser, Streicher, Zupfer, Taster und Schläger waren einigermaßen ausgeglichen und in adäquatem Niveau vertreten, Professionelle, Musikstudenten und erfahrene Amateure.

Orchester war angesagt, von freien Kollektivimprovisationen, subtil von Johns Gesten und Fingerzeichen geleitet, bis zu völlig durchkomponierten Stücken. Und Arbeit war angesagt: täglich von halb zehn morgens bis zehn nachts konzentriertes Musizieren, unterbrochen nur durch Mittag- und Abendessen sowie kurze Kaffeepausen.

Kommentare und Kritik von Johns Seite waren auffallend zurückhaltend, insbesondere was die individuelle, solistische Arbeit betraf. Darüber, und über die wenigen Arbeitsmöglichkeiten in kleineren Besetzungen wurde in nächtlichen Runden gesprochen: Diskussionen, in denen die Musiker sich näher kennenlernten, wo Streß bezüglich eines „Abschlußkonzert-repertoires“ abgebaut wurde, und die auch zu Veränderungen im Arbeitsprogramm führten: ein Saxophon-Quartett formierte sich, und eine Combo, die verschiedene Strukturierungen in freien Improvisationen durchprobierte. Die trotzdem effektive Orchesterarbeit wurde dann in einem sehr lockeren öffentlichen Abschlußkonzert vorgeführt. Eine in den Tagen hörbar sich zusammengefundene Band zeigte vor allem starke Kollektivparts, improvisierte wie auch komponierte. Daß der Workshop für alle in angenehmer Erinnerung bleiben wird, ist außer den menschlichen und musikalischen Leader-Qualitäten John Tchicais vor allem den Teilnehmern selbst zu verdanken: ihrer Professionalität, Toleranz, Offenheit und uneingeschränkten Bereitschaft zu gemeinsamer Arbeit; und last not least: den unbürokratischen, zuvorkommenden, in jeder Beziehung und besonders im kulinarischen Bereich hervorragenden Bemühungen der Mitarbeiter der Stiftung Künstlerhaus Boswil.

Der nächste Workshop mit John Tchicai in Boswil findet voraussichtlich in der Osterwoche 1987 statt. Information über: Stiftung Künstlerhaus, CH-5623-Boswil.

H. Lukas Lindenmaier



16 Musiker beim Workshop mit John Tchicai (vordere Reihe, Mitte) in Boswil

Foto: Erich Baertschi

Jazzpodium Niedersachsen

„Wenn es Mäzene gibt, dann fehlen auch Vergile nicht“ (Marcus Valerius Martialis, römischer Dichter)

So weit wie Schweden wird die Bundesrepublik, dagegen spricht das gegenwärtig reaktionäre Klima, kaum gehen können. Undenkbar, daß zu Ernst Albrechts Ehren, wie zu Olof Palmes auf dessen ausdrücklichen Wunsch, eine Jazzkapelle spielt. Und doch hat das Bundesland dieses gelegentlich auf kulturellen Abwegen wandernden Ministerpräsidenten ein Programm zur Förderung des zeitgenössischen Jazz erstellt - das „Jazzpodium Niedersachsen“.

Erfunden wurde es letztes Jahr als Bonbon zum „Europäischen Jahr der Musik“. Der Niedersächsische Minister für Wissenschaft und Kunst, Dr. Johann-Tönjes-Cassens, zweigte von den insgesamt 1,2 Millionen aus diesem Anlaß ein Vierundzwanzigstel, 50 000 Mark, ab. Dafür verkündete er stolz, Niedersachsen sei damit das erste Bundesland, das den Jazz programmatisch fördere. Orientiert hatte man sich in etwa an der holländischen „Stichting Jazz“, wollte aber eine Cliquenmasierung wie rund um das „BIM-Huis“ vermeiden.

Vielfalt ist das Motto in Niedersachsen. So traten beim ersten „Jazzpodium Niedersachsen“ in zwölf Städten zwischen Celle und Osnabrück die Formationen Arts Praxis, Carte Blanche, Quartet und Brass, Between, Kixx, Orfeo, das Horndasch Quartett, das Zawichowski Trio, das Ignatzek/Poser- und das Goetzke/Niemann-Duo sowie die Solisten Rejmanowski und Ignatzek auf.

Professionellen Jazzern werden also in Niedersachsen Konzertauftritte zu garantierten Gagen ermöglicht. Das sind pro Teilnehmer 300 Mark (Spesen eingerechnet), wozu der jeweilige Veranstalter 100 Mark hinzuzulegen hat. Für 1986 summiert sich diese Arbeitsbeschaffungsmaßnahme auf 60 000 Mark, zur Verfügung gestellt vom Landesmusikrat. Träger ist einigermaßen autonom die Landesarbeitsgemeinschaft (LAG) Jazz in der Verbindung mit der Union Deutscher Jazzmusiker (UDJ).

Zielgruppe sind Jazzler, deren musikalische Leistungen professionelle Ansprüche erfüllen. Kriterien dafür sind eigenständiges künstlerisches Schaffen, eine gewisse an der Praxis orientierte Karriere und möglichst Schallplatten- oder Rundfunkproduktionen. Stilistische Ausgrenzungen werden nicht vorgenommen, erwünscht ist aber eine kreative Weiterentwicklung des Jazz. Darüber wacht eine Jury, die sich aus Vertretern von LAG Jazz, UDJ, Landesmusikrat, NDR Hannover und einer Arbeitsgemeinschaft der Kommunikationszentren zusammensetzt. Über 300 Bands hatten sich in diesem Jahr für das „Jazzpodium Niedersach-

sen" beworben. Den Anträgen waren beizufügen fünf identische Demo-Kassetten mit mindestens drei verschiedenen Stücken und ein aktuelles Gruppen-Info mit Foto. Ohne Formulare ging aber auch hier nichts. Und Voraussetzung war ein Wohnsitz in Niedersachsen (Stichtag 1. Januar 1985); bei Gruppen galt dies für mindestens die Hälfte der Bandmitglieder. Anmeldeschluß war bereits Mitte Februar. Die Spielartpalette der Bewerbungen reicht von moderneren Swingversuchen bis zum freien Experiment. Ausgewählt wurden schließlich Bourbon aus Osnabrück, Hear and Now aus Hameln, Koch con Gostischa aus der Bremer Gegend, NEA aus Oldenburg, Strange Tune Pictures aus Hildesheim und Havana aus Hannover. Nebenbei hat die Jury in diesem Auswahlverfahren die in Göttingen beheimatete Dynamo-Bigband des Schlagzeugers Günter „Baby“ Sommer aus der DDR besonders ausgezeichnet. Sie soll, statt im Rahmen des „Jazzpodiums“, beim diesjährigen Tag der Niedersachsen auftreten dürfen.

Die „Jazzpodium“-Konzerte sollen, ähnlich wie von Schwedens „Rikskonserter“, übers ganze Land gestreut werden. Termine werden mit den örtlichen Veranstaltern abgesprochen, sie müssen allerdings bis Jahresende abgewickelt sein. Erste Konzerte sollen noch vor der Sommerpause über die Bühne gehen. Ein Konzert soll vom NDR Niedersachsen mitgeschnitten werden, jedoch ohne weitere Rechte für die Musiker, die sich schon vorab in der Bewerbung damit ausdrücklich einverstanden erklären müssen, die Rechte gehen über auf die LAG Jazz. Zyniker empfehlen ja, deutsche Musiker sollten sich schwarz schminken und exotische Namen zulegen, um Publikum und Geld zu gewinnen. Dagegen geht nun, im zweiten Jahr bereits, das „Jazzpodium Niedersachsen“ an, wenngleich nur ansatzweise. Ein Selbstbedienungsladen oder gar eine geschützte Spielwiese soll daraus unterdes nicht werden. Und keinesfalls ist daran gedacht, irgendwann mal etwa beamtete Jazzer einzuführen. Jazzmusiker müßten, so Manfred Sauga von der LAG Jazz, sich auch weiterhin durch die Widrigkeiten des schmalen und dabei scharf fraktionierten Jazzmarktes boxen.

Zugegeben, im freien Wettbewerb rackern sich die Musiker der bundesrepublikanischen Jazzszene ab mit alltäglichen Proben (sofern Räume überhaupt zu finden sind), reißen sich um Auftrittsmöglichkeiten auf Festivals, bei Konzerten und in Clubs, verkaufen sich nur allzuoft unter Wert. Da ist das Scherflein aus Hannover nur eine, immerhin aber eine Minimalausstattung.

Werner Panke

Mit bestimmender musikalischer Geste

Barbara Dennerlein/ Wolfgang Haffner

Als ein echtes Starkonzert entpuppte sich der Auftritt der 22jährigen Münchner Jazzorganistin Barbara Dennerlein und des 20jährigen Nürnberger Schlagzeugers Wolfgang Haffner im Jazzclub Bamberg, die Bebop, Swing, Latin aufs Programm setzten. Auf einer elektromagnetischen Hammondorgel der fünfziger Jahre mit angeschlossenem Synthesizer spielte die Dennerlein und schöpfte den weittragenden, schwebenden Klang des Instrumentes über klangfärbende Register, Mixturen, Schwelleneffekte etc. optimal aus. Die Kombination mit dem selbständigen Synthesizer, der eine Geräuscherzeugung mit steuerbaren analogen oder digitalen Generatoren für verschiedene Frequenzen und Kurvenformen, Mitteln zum Verändern des Oberwellengehalts der Töne sowie des zeitlichen Verlaufs der Tonstärke und einer Mischeinrichtung, die die Töne in wählbaren Anteilen zusammensetzt, ermöglicht, erlaubt fast unbegrenzte Möglichkeiten der Klang- und Geräuschbildung. Über die Anwendung dieser sowie künstlerischer Techniken, Formen, Inhalte ist Barbara Dennerlein in ihrem klaren Vortrag erhaben. Sie ist u. a. Charlie-Par-

ker-Fan, Duke Ellington-Liebhaberin und bringt eine Menge Eigenkompositionen. „Tribute to Charlie“ heißt sogleich ein Werk mit einem wunderbaren Pedalsolo, die Ballade „Toscanian Sunset“ versetzt in fremde Regionen, der „Stormy Weather Blues“ wühlte auf, die Modernität von „New times“, wo sich die Musikgarben metallisch hochhangelten oder reich und vielschichtig „Rumpelstilzchens Bossa“ führte zu polyrhythmischer, metrisch diffiziler Populärmusik. Sehr behende wechselten die Registerzusammenstellungen, die festen oder freien Kombinationszüge in dynamischer Abstufung. Spielerische und künstlerische absolute Höhepunkte waren Chick Coreas „Spain“ mit gehämmerter Ekstase und einem Wahnsinnschlagzeugsolo, Dizzy Gillespies „A night in Tunisia“, wo wieder Wolfgang Haffner durch ein stürmisches und doch supergenaues rhythmisches Durchziehen und Variieren des Themas beeindruckte oder das „Blue rondo a la turk“ im 9/8-Takt in nachdrücklicher, eindringlicher Betonungsemphase.

Es fiel auf: beide Solisten spielten rhythmisch sehr heftig, Haffner schon mehr in Richtung Hardbop, Barbara Dennerlein setzte auf der Orgel die schwingende Qualität der Jazzmelodik stark ein. Um den Jazznachwuchs braucht man sich hier keine Sorge zu machen, er ist voller Aggression, Dramatik, liedhafter Melodien und allumfassenden rhythmischen Musizierens auf dem Wege, sich zu verselbständigen.

Peter Schnetz



Setzte auf der Orgel die schwingende Qualität der Jazzmelodik stark ein: Barbara Dennerlein
Foto: Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Kreativität hautnah spüren

Leonid Chizhik

Das war ein Klavierabend, wie man ihn in dieser Intensität, Spontaneität und überschäumenden Phantasie nur ganz selten erleben kann, ein Abend auch, den man nicht so schnell vergessen wird: das Improvisationskonzert und gleichzeitige Schweizer Debüt des sowjetischen Klaviervirtuosen Leonid Chizhik Anfang Mai im Zürcher Opernhaus. Völlig unverstehend dabei, daß ein derartig grandioser Musiker, Pianist und Improvisator wie der knapp dreißigjährige Moskauer und Gidon-Kremer-Schützling Chizhik hier noch total unbekannt ist (das packende Solodoppelalbum „Reminiscences“ auf dem Moskauer Label „Melodija“ ist in der Schweiz leider nach wie vor nicht erhältlich, und Hans Kumpfs selbstproduzierte LP „Jam Session Moscow“, auf der ja ebenfalls u. a. Leonid Chizhik mitwirkt, ist hier ebensowenig bekannt). Um so erfreulicher war, daß im großen Opernhaus trotzdem nicht gähnende Leere herrschte und das anvisierte, sehr durchmischte Publikum recht zahlreich erschienen war. Die Opernhausleitung möchte mit ihrer neuen Jazzkonzertreihe ja zweierlei erreichen: einerseits ein neues, jüngeres Publikum in die „heiligen Hallen“ locken, das sonst wohl kaum je den Fuß über die Schwelle dieses als konservativ verschrieenen „Musentempels“ setzt, und andererseits denjenigen unter den Stammesbesuchern, die vielleicht noch etwas offen und noch nicht ganz verknöchert sind, die Möglichkeit geben, in gewohnter Umgebung musikalisch Neues, Ungewohntes kennenzulernen.

Hervorzuheben ist zuallererst einmal der ausgezeichnete klangliche und akustische Eindruck: der einwandfreie, große, verstärkte (!) Flügel war vor dem heruntergelassenen eisernen Vorhang am vorderen Bühnenrand plziert, wodurch der große Nuancenreichtum, die Anschlagskultur und technische Brillanz, aber auch die expressiven Akkord-Sforzati des hinreißenden Pianisten eindrücklich und unverfälscht zur Geltung kommen konnten. Alles übrigens unterstreichenswerte Randbedingungen, wie sie leider im Zusammenhang mit üblichen Konzerten des Bereichs Jazz und verwandter Formen auch heute noch überhaupt nicht selbstverständlich und nur äußerst selten anzutreffen sind (wieviele gute Konzerte und Auftritte werden immer wieder durch unadäquate und zumeist viel zu laute Verstärkung beeinträchtigt oder kaputtgemacht!).

Riesiges Ideenpotential

Leonid Chizhik (sprich Tschischik, das zweite „sch“ wird weich ausgesprochen) verfügt über ein musikantisch-instrumentales Spiel-, Ideen- und Improvisations-

potential und einen stets präsenten musikalischen Horizont, der die abendländische, klassisch-romantische Klavierliteratur und Musik ebenso umfaßt wie Jazzpianostile vom Ragtime bis zum Free Jazz, wie das neben ihm kein anderer Pianist der Gegenwart in dieser Intensität und mit einem derartigen Facettenreichtum zur Geltung zu bringen weiß (seine Bezüge zur zeitgenössischen sogenannten E-Musik waren beim Zürcher Konzert in den Hintergrund gedrängt, vielleicht eine Reaktion auf die eher konservative Ausstrahlung des Zürcher Publikums?). Faszinierend aber trotzdem, mit welcher Natürlichkeit und wie selbstverständlich wirkenden Souveränität er aus dem großen Musikreservoir verschiedenster Richtungen schöpft, wie unverkrampft er mit dem Material umgeht, wie nahtlos oft die Übergänge, zum Beispiel von einem swin-

genden Jazz Standard oder einer Stride-Paraphrase zu impressionistischen Exkursionen und zurück gestaltet sind, und vor allem, wie unmaniert und unakademisch wirkend er sein atemberaubendes technisches Können einsetzt. Allein schon, was da alles mit einer unvergleichlich virtuellen, sozusagen emanzipierten linken Hand in Szene gesetzt wird - von Stridepassagen über dichtes Polyphonspiel bis zu virtuellen Linien und Läufen -, ist fast unglaublich.

Echte Spontaneität

Bei Jazz- und Free-Music-Improvisatoren ist immer wieder nachdrücklich von Spontaneität, von aus dem Augenblick heraus entstehendem Komponieren, von unmittelbar zum Ausdruck kommender Kreativität die Rede; dabei wird jedoch allzu oft



Nuancenreichtum, Anschlagskultur, technische Brillanz: Leonid Chizhik

Foto: Johannes Anders

übersehen und überhört, wieviel davon doch (zwangsläufig) auf eingeübten und vorbereiteten, bewährten Abläufen und Strukturen beruht, wieviel trotz anscheinend völlig freiem Spiel doch bereits Routine ist. Auch hier setzt Chizhik ungewohnte Maßstäbe, läßt er sich doch mit einem fast halbsbrecherischen Wagemut auf die momentane Inspiration ein und vertraut dem ungesicherten, freien Fließen und Metamorphosieren spontaner Eingebungen, wie das - mit Ausnahme vielleicht von Keith Jarrett in seinen „Solo Concerts“ - kein anderer in dieser Konsequenz und mit diesem Spektrum tut. Da gibt es keinen Spickzettel, keine Themenliste, keine irgendwie gearteten Vorgaben in bezug auf thematisches Material oder dessen Verarbeitung, und oft ist bis unter die Haut gehend spürbar, welche Ideenakte, ja Geburtswehen es manchmal braucht, bis aus einem locker hingeworfenen Motiv, einer kurzen Akkordfigur oder einem Melodiefragment ein tragender Ablauf gestaltet werden kann, vielleicht ein bekannter Jazztitel aufgegriffen wird oder sich der Lauf der Dinge in Richtung balladenschematischer Ausflüge entwickelt. Miterlebbar wird bei derartig unkonventionellem Umgang mit den eigenen Reserven und eventuell auftretenden, unter diesen Umständen ganz natürlichen Ideenengpässen das große künstlerische Risiko, das solches Tun beinhaltet, was aber die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der Kreativitätsprozesse nur unterstreicht und zum besonderen Erlebnis macht.

Mit Standards in die Ferne schweifen

Da greift Chizhik zum Beispiel spontan irgendeinen Jazz Standard auf - in Zürich waren das etwa Titel wie „The days of wine and roses“, „My funny Valentine“, „All the things you are“, „Ain't misbehavin'“ und „Georgia on my mind“ -, variiert, verfremdet oder verwandelt das Thema, akzentuiert den Ablauf mit Takt-, Rhythmus-, Tempo- oder Tonartwechseln, gerät fast unmerklich, aber immer stärker vielleicht in pathetisch-pompöse oder hymnische Gefilde oder unversehens in eine beidhändige, atemberaubend-rasende Unisono-Sequenz, um dann möglicherweise an einen Punkt zu gelangen, wo der weitere Weg nicht mehr eindeutig auszumachen ist: Wie und wo geht es nun weiter, welche Brücke oder Wegverzweigung ist die richtige, welches Hindernis muß nun überwunden werden, um den mehr oder weniger aus dem Bewußtsein verlorenen Ausgangspunkt - das ursprüngliche Thema - wieder zu finden und an ihn irgendwie zurückzukehren. Da gibt es dann schon einmal so etwas wie Enttäuschung, Ärger oder gar verhaltene Wut, wenn sich der Pianist allzu stark in

seinen phantastischen Ausflügen verloren hat, was sich vielleicht in wilden, dissonanten Akkordschlägen oder Clustereinwürfen oder in der plötzlichen Intonation einer trivialen Liedfloskel oder auch einem abrupten Abbruch der ganzen „Übung“ äußern kann.

Was auch immer passiert, eingeschlossen die auch einmal nicht hundertprozentig geglückten Tempopassagen, die vielleicht im Niemandsland endenden Improvisationsexzesse, das zeitweilige Verlieren oder Vergessen des Ausgangspunkts oder die einfach einmal auftretende Ideenlücke: die vitale und künstlerisch echte Art, mit der das alles aus der Eingebung und Situation des Augenblicks heraus passiert und gestaltet wird, ist so realitätsnah, mitreißend und direkt und damit durch und durch lebendig und menschlich, daß ein solcher Abend zu einem unvergeßlichen Erlebnis wird, wenn man sich ein Mindestmaß an Sensibilität und Offenheit hat bewahren können.

Johannes Anders

Der Walzer vom Weltende

Dichtung und Musik in Freiburg

Wenige Tage nach dem Tschernobyl-Unfall hatte der Südwestfunk gemeinsam mit dem Freiburger Jazzclub eine Komposition des großen polnischen Jazzmusikers und Komponisten Krzysztof Komeda in den Mittelpunkt ihres Konzertes „Dichtung und Musik“ gerückt. „Der Walzer vom Weltende“, vor über 20 Jahren im Auftrag des Senders entstanden, hat nichts von seiner Aktualität eingebüßt. Auch nicht die von Joachim-Ernst Berendt zusammengestellte Lyrik polnischer Dichter vom Nobelpreisträger Czeslaw Milosz bis zu unbekannten Autoren, die von Gert Westphal emphatisch rezipiert wurden. Unterdrückung, Unmenschlichkeit und Gewalt werden thematisiert - Grunderfahrungen des polnischen Volkes, das im zweiten Weltkrieg zwei Drittel seiner Menschen verlor. Politik und Religion sind auf unnachahmliche Weise verbunden, wie sie in konkreten szenischen Bildern vermittelt wurden. Den leidenschaftlichen Tonfall der Trauer und Verzweiflung trifft Gert Westphal großartig. Er ist dann auch der Star des Abends. In markanter Gestik und Mimik geht er auf die Musik ein und in ihr auf. Rhythmisch mitwippend, von präzisiertem Einsatz, sind Wort und Bewegung treffend aufeinander eingestimmt. Westphals Intensität und Einfühlungsvermögen



Sein kraftvolles, zupackendes Saxophon zählte zu den solistischen Höhepunkten: Leszek Zadlo Foto: Norbert Gerdes

verleihen der abgegriffenen „Jazz und Lyrik“-Etikette, wie sie seit den 50er Jahren mit Heine, Brecht und Enzensberger bekannt wurde, neuen Glanz.

Musikalisch wird das Ganze untermalt von Komedas Kompositionen, die der glänzende Geiger Krzesimir Debski, der sich auch als lyrisch verspielter Pianist präsentiert, mit starkem melancholischen Hang bearbeitet hat. Wenn auch seine String Connection nicht zum vollen Zug kam (für den Bassisten Scieranski sprang Krzysztof Przybylowicz ein, hinzu kam Adzik Sendecki an den Key boards), so doch Leszek Zadlos Polski Jazz Ensemble (Janusz Stefanski, Schlagzeug, Bronek Suchanek, Bass, Detlev Beier, Piano) will man nicht von einem Septett sprechen, wie es aber zweifellos gelegentlich durchblitzte. Zadlos kraftvolles zupackendes Saxophon zählte zu den solistischen Höhepunkten.

Allerlei Klangfarben setzen die Lyrik sinnig um, schaffen zu den gelesenen Texten mancherlei Assoziation. Doch nicht mit Pauken und Trompeten, voller Düsternis also, endet der „Walzer vom Weltende“, sondern mit sanften Flötentönen. So kündigt das Pianissimo von Versöhnung und Verständigung. Selten wurde so eindringlich demonstriert, daß Jazz den Atem anhalten kann. Das begeisterte Publikum im nicht ausverkauften Paulussaal wurde nachdenklich nach Hause entlassen.

Reiner Kobe

Jazz News

Einen Orchester-Workshop für improvisierte Musik veranstaltet das Hotel du Soleil in Saignelegier/CH (Nähe Des Lemans) vom 12.-16. August 1986 mit dem Basisten Peter Kowald. Der Workshop gilt für alle Instrumentalisten, aber in erster Linie sind Bläser gefragt, auch Nichtfortgeschrittene. Am letzten Tag sollen in einem Abschlusskonzert Resultate des fünftägigen Workshops vorgestellt werden. Die Unkosten betragen DM 300,- inklusive Übernachtung und Vollpension im Hotel du Soleil. Interessenten wenden sich an das Hotel du Soleil, Marche Concors 14, CH-2726 Saignelegier, Tel. 00 41/39/51 16 88.

Das XVI Seminario Nazionale di Musica Jazz findet vom 20. Juli bis 6. August im Fortezza Medicea in Siena, Italien, statt. Als Dozenten konnten dafür gewonnen werden: Enrico Rava und Paolo Fresu, Trompete, Giancarlo Trovesi, Posaune, Gianluigi Trovesi, Saxophon, Klarinette, Claudio Fasoli, Tenor-, Sopransaxophon, Franco D'Andrea, Luca Flores, Ricardo Zegna, Piano, Tommaso Lama, Gitarre, Bruno Tommaso, Bass, Bruno Biriaco, Schlagzeug, und Giancarlo Gazzani, Big Band. Kontakt: Siena Jazz, Franco Caroni, Via Vallerozzi 77, I-53100 Siena, Tel. 33 10 27.

Ein Workshop- und Sessionswochenende veranstaltet das Freizeitzentrum Berg Fidel in Münster am 11./12. Juli mit der Gruppe Blue Box. Reiner Winterschaden, Aloys Kott und Peter Eisold sind Leiter der Workshops für Einzelinstrumente und für Gruppenspiel. Zum Abschluß gibt Blue Box am 12. 7. um 17 Uhr ein Konzert. Kontakt: Freizeitzentrum Berg Fidel, Am Berg Fidel 53, 4400 Münster, Tel. 02 51/78 72 81.

Das 15. Internationale Rhythmikseminar findet unter dem Motto „Die musikalische Bewegung“ vom 27.-31. Oktober in Remscheid statt. Das Seminar thematisiert die Bewegung in der Rhythmisch-Musikalischen Erziehung. Die Gleichzeitigkeit körperlicher und musikalischer Vorgänge stellt auch die Frage nach bewegungstechnischen Grundlagen. Die methodischen Anregungen, Selbsterfahrungen und Reflexionen mit einem internationalen Lehrteam in den Kursen werden durch Gesprächsrunden, offene Stunden, Filme, Sonderveranstaltungen und Vorführungen von Rhythmikabteilungen Staatlicher Musikhochschulen ergänzt. Das Seminar findet in der Akademie Remscheid statt. Die Teilnehmergebühr (inkl. der Kursgebühr von DM 200,-, Unterkunft und volle Verpflegung in der Akademie Remscheid) beträgt DM 420,- bei einer Unterbringung im Einzelzimmer und DM 380,- bei einer Unterbringung im Zwei- oder Dreibettzimmer. Kontakt: Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen e.V., Küppelstein 34, 5630 Remscheid.

4. Ingolstädter Blues-Jazz-Rock-Workshop vom 2.-9. August

Das Kulturreferat der Stadt Ingolstadt veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Städtischen Sing- und Musikschule vom 2.-9. August den 4. Ingolstädter Blues-Jazz-Rock-Workshop in den Räumen der Musikschule im Turm Bauer. Dieser Kurs ist ausgeschrieben für Anfänger und Fortgeschrittene, die über ausreichend instrumentale Fähigkeiten verfügen, um in Gruppen unter Anleitung zu improvisieren und Stücke einzustudieren. Der Schwerpunkt des Kursprogramms liegt im Jazz-Bereich. Das Kursprogramm umfaßt: Gehörbildung, Arrangement, Theorie, Harmonielehre, Rhythmikunterricht, Instrumentalunterricht, Composing, Möglichkeiten zu Jam Sessions, sowie am 9. August ein Abschlusskonzert mit Schülern und Dozenten. Als Dozenten stehen zur Verfügung: Mervin Africa, Klavier, Keyboards, Colin Dudman, Klavier- Sonderkurs, Steve Lod-

der, Keyboards, Synthesizer, John Etheridge und Jim Mullen, Gitarre, Dill Katz, E-Bass, Brian Abrahams, Schlagzeug, Nie France, Percussion, Tim Whitehead und Harrison Smith, Saxophon, Paul Nieman, Posaune, Jim Dvorak, Trompete, Laila Muhs, Gesang, Wayne Darling, Kontrabass, Gerhard Eichlinger, Harmonielehre, Willie Jakob, Nie France und Brian Abrahams, Rhythmik, Steve Lodder, Gehörbildung, Paul Nieman, Arrangement, Wolfgang Socher und Peter O'Mara, Theorie- und Harmonielehre und praktische Beispiele für Gitarristen, Anfänger bzw. Fortgeschrittene. Die Teilnahmegebühr für den ZVtägigen Kurs beträgt DM 150,- Anmelde-schluß ist der 10. Juli. Kontakt: Raimund Frick, Ausstellungsräume im Stadttheater, Schloßblände 1, 8070 Ingolstadt, Tel. 08 41/30 53 66.

4. Int. Jazz Workshop in Tübingen

vom 8.-15. August findet in der Tübinger Musikschule der 4. International Jazz Workshop von Advance Music statt. Folgende Dozenten konnten dafür gewonnen werden: David Liebman, Saxophon, Flöte, Bobby Watson, Saxophon, Klarinette, Jim Snidero, Saxophon, Bill Holman, Big Band, Art Farmer, Flügelhorn, Louis Smith, Trompete, Bobby Burgess und Jimmy Knepper, Posaune, Rachel Gould und Pamela Watson, Gesang, Bill Dobbins und Jim McNeely, Piano, Steve Erquiaga und Kevin Eubanks, Gitarre, Rufus Reid, Ron McClure und Sigi Busch, Bass, Adelhard Roidinger, Midi/Synthbass, Electronic, Billy Hart, Schlagzeug, Kenneth Nash, Percussion, Heinz Czadek, Arran-

ging, Composing. Workshop Schwerpunkt wird das Spiel in kleinen Gruppen sein. Dazuhin stehen auf dem Lehrplan: Big Band, Saxophon-Quartett, Gitarren-, Posaunen-, Vokal- und Percussion-Ensemble, Piano Trio und es gibt Master Classes und mehrere Theorieklassen. Bill Holman wird eine Big Band mit den am weitesten fortgeschrittenen Teilnehmern leiten und bei den Arranging/Composing Kursen mit Bill Dobbins und Heinz Czadek dabei sein. Am 10., 12., 13. und 14. August finden Dozentenkonzerte statt. Kontakt: Advance Music, Hans und Veronika Gruber, Stadtlänggasse 9, 7407 Rottenburg a. N., Tel. 0 7472/18 32.

Einen Meisterkurs für Schlagzeug hält Pierre Favre vom 25. Oktober bis 1. November an der Musikschule in Iserlohn. Die Zulassung zur aktiven Teilnahme setzt voraus, daß sich der Spieler auf dem von ihm bevorzugten Instrumentarium auf hohem technischen und künstlerischen Niveau verwirklichen kann. Auch Gasthörer werden angenommen. Die praktische Arbeit mit Pierre Favre soll den Teilnehmern Gelegenheit geben, ihre künstlerischen Erfahrungen bezüglich ihres individuellen Schlagzeugs/Instrumentariums zu erneuern und zu vertiefen, wobei die vielfältigsten musikalischen Stilrichtungen neben den Aspekten der Improvisation ein wesentlicher Bestandteil der Kursarbeit sind. Die während der Kurswoche erarbeiteten, individuellen Programme werden im Abschlusskonzert „Meisterkurs für Schlagzeug“ der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Gebühr für aktive Teilnehmer beträgt DM 300,-, für Gasthörer DM 150,-. Kontakt: Musikschule der Stadt Iserlohn, Gartenstraße 39, 5860 Iserlohn.

Der 5. JazzTimes Magazine Convent, ein Treffen von Musikern, Plattenproduzenten, Studenten, Lehrkräften, Jazzclub Organisatoren, Journalisten und Sammlern, findet vom 4.-7. September im Roosevelt Hotel in New York City statt. Ehrengast dabei ist Roy Eldridge. Auf dem Programm stehen Seminare, Diskussionen, Workshops, Ausstellungen, Jam Sessions, Konzerte, Filme sowie ein Plattenmarkt. Kontakt: Ira Sabbin, JazzTimes, 8055-13th Street, Silver Spring, Md. 20910, USA.

Ein Jazz Camp gibt es im Rahmen der Lieksa Brass Week, die vom 26. Juli bis 3. August in Lieksa, Finnland, stattfindet. Als Jazz-Dozenten konnten dafür gewonnen werden: der Posaunist Torolf Mölgard, der Baritonsaxophonist Frode Thingnes, der Tubaspieler Stein Erik Tafjord, der Pianist Göran Söderlund, der Bassist Sture Nordin und der Percussionist Bjarne Rostvold. Kontakt: Lieksa Brass Week, Koski-Jaakonkatu 4, 81700 Lieksa, Finnland, Tel. 75-20359.

Ein Workshop für Jazz mit dem Posaunisten Erich Kleinschuster, dem Pianisten Harald Neuwirth, dem Bassisten Aladar Pege und dem Schlagzeuger Alex Deutsch findet vom 31. Juli bis 10. August im Rahmen der 10. Internationalen Neuberger Kulturtage 1986 in Neuberger/Mürz, Österreich, statt. Kontakt: Internationale Neuberger Kulturtage, Postfach 18, A-8692 Neuberger/Mürz, Steiermark, Österreich.

Blackhawk, eine neue amerikanische Jazzplattenfirma hat folgende Platten vorgelegt: Abdullah Ibrahim „Water from an ancient well“, Phil Woods „Heaven“, Maynard Ferguson „Body & Soul“, Sheila Jordan „The Crossing“, Jimmy Stewart „The Touch“, Kenny Barron „1 + 1 + 1“, Billie Holiday at Monterey 1958. Die IKDM, Interessensgemeinschaft kreativer Düsseldorf Musiker e.V., startet in diesem Jahr wieder die Open Air Konzertreihe „Jazz im Hofgarten“, wo jeweils samstags um 15 Uhr Jazzgruppen zu hören sind. In Zukunft möchte die IKDM mehr mit anderen Musikerinitiativen zusammenarbeiten und sucht diesbezüglich Kontakte. Interessenten wenden sich an: Rolf Drese, Dorotheenstr. 30, 4000 Düsseldorf 1, Tel. 02 11/68 55 20.

Changes in Jazz, ein neugegründetes Unternehmen zur Förderung des Jazz in den Medien und an den Schulen, veranstaltet vom 4.-8. August in London einen internationalen Workshop für Jazzkomposition und Arrangement. Als Dozenten wurden Bob Brookmeyer, Mike Gibbs, Frank Sikora und Amit Sen verpflichtet. Kontakt: Frank Sikora, Weingartenbergstr. 19, 7950 Biberach/Riß, Tel. 0 73 51/77 20 18.

Der Verein für moderne Musik in Ulm hat einen neuen Vorstand sowie eine neue Anschrift: Thomas Fitterling, Postfach 1773, 7900 Ulm, Tel. 07 31/6 56 43.

Blues for a Gospel Queen ist der Name der neu bearbeiteten Show, die Mahalia Jacksons Lebensweg nachzeichnet. Der Eröffnungsabend fand am 1. Mai im Billie Holiday Theater in Brooklyn statt. Die Musik dafür schrieb John Lewis, die Texte Don Evans. Die junge Mahalia Jackson wird von Yolanda Graves und die ältere von Kathi Walker dargestellt. Die Leitung der Show hat Felix E. Cochren.

Den **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** der Vierteljahresliste 2/86 haben in der Kategorie Jazz folgende Platten erhalten: Marc Johnson „Baß Desires“ ECM 1299, Modern Jazz Quartet, Topsy - this one's for Basie“ Pablo 2310 917, und Bireli Lagrene Ensemble, live, feat. Vic Juris, Jazz Point JP 1015.

Memphis Slim plant im Herbst wieder verstärkt auf Tournee zu gehen. Der 71jährige Boogie- und Blues-Pianist ist von einer längeren Krankheit genesen und tritt derzeit zusammen mit dem Schlagzeuger George Collier auf. Kontakt: Dieter Nentwig, Tel. 061 38/30 87.

Sweet Soul Music - Two Steps From The Blues - unter diesem Titel erschien beim Verlag Harper & Row ein Buch über die Soul Music, ihre Interpreten und das Geschäft damit. Verfasser ist Peter Guralnick, der bereits die Bücher „Feel Like Going Home“ und „Lost Highway“ verlegte. Kontakt: Harper & Row Publishers, Noorderweg 68, NL-1221 AB Hilversum.

Buddy Tate, dem durch Count Basie besonders bekanntgewordenen Texas-Tenorsaxophonisten, wurde kürzlich in einem Konzert der „Highlights in Jazz“ in New York Tribut gezollt. Bei der Veranstaltung wirkten neben Tate im NYU Loeb Student Center der Altsaxophonist Phil Woods, der Tenorsaxophonist David „Fathead“ Newman, der Trompeter Irv Stokes, der Pianist Ray Bryant, der Bassist Phil Flanigan und der Schlagzeuger Eddie Locke mit.

Warren Smith trat am 6. Juni im Aronow Theatre in New York auf mit einer Jazzgruppe, die u. a. aus Cecil Bridgewater, Trompete, Craig Harris, Posaune, Harold Vick und Norris Turney, Saxophone, bestand, sowie mit den Gesangstern und Schauspielern Novella Nelson und E.L. James und dem Tänzer Pat Hall. Marilyn Nelson Wanek las dazu Gedichte aus „Mammas Promises“. Dieses Konzertprogramm wurde von Conscious Comedy Productions in Verbindung mit Chelsea Performing Arts durchgeführt. Die **West Side Story** von Leonard Bernstein wurde am 7. Mai im Stefaniensaal in Graz aufgeführt. Es spielte das Orchester der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz, verstärkt durch Studenten der Jazzabteilung. Auch die Solopartien wurden von Studenten der Hochschule bestritten. Die musikalische Gesamtleitung hatte Adolf Hennig.

Benny Goodman t

Am Freitag, dem 13. Juni, starb der amerikanische Klarinetist und Bandleader Benny Goodman, der King of Swing, im Alter von 77 Jahren in seiner New Yorker Wohnung an Herzversagen. Noch immer aktiv war er in Vorbereitung zu einem Klarinettenkonzert im klassischen Stil, als der Tod seinem bewegten Leben und seiner erfolgreichen Laufbahn ein Ende setzte.

Goodman, der aus Chicago stammte, trat mit 12 Jahren erstmals öffentlich auf, hatte im Jahr 1926 sein Plattendebüt mit Ben Pollack's Band, stellte 1934 sein erstes Orchester auf, mit dem er 1935 in Los Angeles seinen großen Erfolgsdurchbruch erlebte, dann eine eigene Radioserie erhielt und damit die Swing Ära einleitete. 1935 gründete Goodman zudem mit Teddy Wilson und Ge-

ne Krupa ein Trio, das mit Lionel Hampton bald zum Quartett wurde - beide Gruppen, später auch größere - hatten enorme Erfolge. Im Januar 1938 öffnete sich mit dem Benny Goodman Konzert die elitäre New Yorker Carnegie Hall erstmals dem Jazz und 1955 sorgte Benny Goodman für die Musik zu dem ihn betreffenden Film, der Benny Goodman Story. Bis zu den beginnenden 80er Jahren ging Goodman mit großer oder kleiner Besetzung auf weltweite Tourneen, von denen zum Teil wiederum Platten vorgelegt wurden. Goodman machte sich als Klarinettenunist auf dem Gebiet der klassischen Musik ebenfalls einen Namen, auch davon erschienen Platten. Benny Goodman, der sich nicht zuletzt für eine Gleichberechtigung schwarzer und weißer Musiker einsetzte, war eine der herausragenden Persönlichkeiten des Jazz und darüber hinaus des amerikanischen Musiklebens.



Benny Goodman f

Foto: Paul Gerhard Deker

Thad Jones, der im vergangenen Frühjahr die Leitung der Count Basie Band übernahm, sich kürzlich mit dem Orchester und Caterina Valente auch in Deutschland vorstellte, hat den einjährigen Vertrag mit Aaron Woodward, der die Count Basie Enterprises betreibt, nicht verlängert. Wie es heißt, kam es zu keiner neuen Einigung der beiden Partner, zudem ist Thad Jones' Gesundheitszustand, wie sich nicht zuletzt auf der Deutschlandtournee zeigte, recht angegriffen. Als neuer Leiter trat der Ex-Basie Saxophonist und Arrangeur Frank Foster am 18. Juni seinen Dienst an.

Freddie Hubbard und **Woody Shaw** haben unter dem Titel „Double Take“ auf Blue Note eine Platte vorgelegt, auf der sie Stücke ihrer Trompetenkollegen Clifford Brown, Lee Morgan, Fats Navarro und Kenny Dorham sowie eigene Kompositionen spielen. Mit den beiden Trompetern sind zu hören: der Altsaxophonist Kenny Garrett, der Bassist Cecil McBee und der Schlagzeuger Carl Allen. **Michel Petrucciani** legte unter dem Titel „Pianism“ auf Blue Note eine neue Platte vor. Der französische Pianist spielt darauf mit dem Bassisten Palle Danielsson und dem Schlagzeuger Elliot Zigmund.

Joe Henderson legte kürzlich das erste Plattenalbum „Live at the Village Vanguard“ auf Blue Note vor. Ein weiteres Album soll folgen, bei dem der Tenorsaxophonist mit dem Bassisten Ron Carter und dem Schlagzeuger Al Foster in Aufnahmen aus diesem New Yorker Jazzclub zu hören ist.

Checolalah, die Funk-Jazz-Gruppe aus dem Ruhrgebiet, hat eine Einladung zum diesjährigen Jazz-Festival nach San Sebastian, Spanien, erhalten. Anlässlich dieser Reise wird die Gruppe wie im vergangenen Jahr wieder Konzerte in Frankreich und Nordspanien geben. Im Herbst und Winter tritt Checolalah in der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz auf. Kontakt: Concertbüro Bredene, Uli Fild, Hohe Buchen 15, 4300 Essen 1, Tel. 02 01/41 39 01.

John Bubbles, ein Pionier des rhythmischen Tap Dancing, starb am 20. Mai im Alter von 84 Jahren in Los Angeles. Bubbles, dessen Geburtsname John William Sublett war, spielte die Originalrolle des Sportin'Life in „Porgy and Bess“. Bubbles wurde berühmt durch das Team Buck and Bubbles, das er mit dem Tap Dancer Ford Lee Washington leitete, der bereits 1955 starb.

Philly Joe Jones gewidmet war das Mellon Jazz Festival in Philadelphia, das vom 14.-22. Juni stattfand. Ein Höhepunkt des Festivals war „Philly Jams for Philly Joe“, bei dem aus Philadelphia stammende Musiker zu Ehren des verstorbenen Schlagzeugers spielten. Das Festival, das von George Wein organisiert und von der Mellon Bank finanziell unterstützt wurde, stellte auch Miles Davis und Lionel Hampton vor.

Harlem Jazz Party heißt eine Jazzrevue, die von der Barrelhouse Jazzband aus Frankfurt produziert wird und vom 26. September bis 5. Oktober auf Tournee gehen wird. In dem rund vierstündigen Programm, das vom Blues bis Bebop die Jazzszene der 30er und 40er Jahre präsentiert, wirken Jimmy Witherspoon, Benny Waters, Doc Cheatham sowie Tiny Grimes und Big Joe Duskin neben der Barrelhouse Jazzband mit. Kontakt: Dieter Nentwig, Tel. 061 38/3087.

Lauren Newton wird mit dem Pianisten und Keyboarder Uli Bühl und dem Gitarristen Thomas Horstmann vom 19. -31. Oktober auf Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland, die Schweiz, Österreich und Frankreich gehen. Kontakt: Thomas Horstmann, Heinrichsweg 4, 7400 Tübingen, Tel. 07071/26468.

Lou Blackburn gastierte im Mai erneut bei der DDR Rundfunk Big Band, im Juni spielte der Posunist beim Jazzfestival in Bled und trat mit der Gruppe Elefanten beim Jazz in the garden in Berlin auf. Im Oktober und Dezember wird Blackburn mit seinem International Quartet unterwegs sein. Kontakt: Künstlersekretariat Mary Walker, Teterowstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

Jazz News

Harold Arien starb am 23. April im Alter von 81 Jahren. Der Songwriter schuf viele Melodien, die als Standards in die Geschichte der Unterhaltungsmusik und des Jazz eingingen. Zu seinen bekanntesten Stücken zählen „Blues in the night“, „Get happy“, „I've got the world on a string“ und „Somewhere over the rainbow“.

Die **Barrett Sisters** werden im Oktober, November und Dezember in Deutschland, Benelux, Frankreich, Italien, Spanien und der Schweiz gastieren. Die Gospelgruppe wird für Deutschland vertreten vom Künstlersekretariat Mary Walker, Teterowstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

Seventh Avenue South mit dem Gitarristen Marcus Fellermann, dem Bassisten Christoph Filier, dem Schlagzeuger Peter Henschel und dem Keyboarder Christian Oelemann macht im Spätsommer eine Tournee unter dem Motto „Jazz without Cocktails“. Die gleichnamige Platte der Gruppe wird bis dahin voraussichtlich fertig sein. Kontakt: Seventh Avenue South, Staatsstr. 11, 5600 Wuppertal 21, Tel. 02 02/ 46 38 00.

Atlantic hat kürzlich drei neue Jazzplatten vorgelegt: Dizzy Gillespie mit Branford Marsalis, Marcus Miller und Stevie Wonder „Closer to the source“, Lionel Hampton Orchester „Sentimental journey“ und Ahmad Jamal „Ros-siter road“. John Snyder, der sich bereits bei Horizon und Artists House einen guten Namen in Jazzkreisen machte, betreut die Atlantic Jazz Serie, die sowohl neue als auch bewährte Talente vorstellt und wahrscheinlich auch Wiederveröffentlichungen aus dem Jazzkatalog der Firma bringen wird.

Ulrike Haage gründete zusammen mit dem Hamburger Gitarristen Carsten von Stanislawski eine Band, zu der noch der Saxophonist Martin Fredebeul, die Bassistin Ulla Oster und der Schlagzeuger Am Leidner gehören. Das Quintett spielt auch Tangos und Märsche, Kollektivimprovisationen bestimmen seine Musik. Kontakt: Ulrike Haage Band, Tel. 040/ 3 90 42 70 oder 3 90 93 54.

Blue Brass Connection ist der Name einer österreichisch-amerikanischen Blues Band, die u. a. Arrangements von Lester Bowie und Malachi Thompson spielt. Die B. B. C. besteht aus dem Trompeter Kenny Cooper, dem Posaunisten Paul Zauner, dem Saxophonisten Bozidar Sotirov, Swatjo Zeck, den Gitarristen Mario Berger und Hannes Skocek, dem Harfenspieler Adi Hausberger, dem Pianisten Otto Lechner, dem Bassisten Rollo Redford, dem Schlagzeuger Anthony Brown, dem Percussionisten Stefan Brodsky und dem Vokalist Mat Banks. Kontakt: Paul Zauner, Röttergasse 10/25, A-1170 Wien, Tel. 43 40 254.

Den **3. Internationalen Jazz Photo Wettbewerb** führt die polnische Zeitschrift Jazz Forum mit dem Jazz Jamboree, der Polnischen Jazz Society und der International Jazz Federation im Herbst durch. Bis zum 15. September können Jazzfotos eingesandt werden, aus denen dann die drei besten ausgewählt werden. Preise in Höhe von 40 000 bzw. 25 000 und 15 000 Zlotys sind ausgesetzt. Der Gewinner des Grand Prix für das beste Jazzfoto wird zum Jazz Jamboree Festival 1987 nach Warschau eingeladen und erhält zusätzlich einen Preis von 20 000 Zlotys. Die preisgekrönten Fotos werden im Rahmen des diesjährigen Jazz Jamboree Festivals in Warschau ausgestellt. Kontakt: Jazz Photo '86, c/o Jazz Forum, Nowogrodzka 49, 00-695 Warschau, Polen.

Osjan, die polnische Gruppe, die Free Jazz mit meditativer Weltmusik verbindet, hat sich neu formiert. Neben dem Flötisten und Percussionisten Jacek Ostaszewski und dem Congaspieler Radek Nowakowski gehört jetzt neu zu Osjan der Marimbaphon- und Vibraphonspieler Karol Szymanowski. Osjan wird im September eine DDR Tournee unternehmen und vom 1.-14. Oktober Konzerte in Westdeutschland geben. Die Gruppe kann auch Workshops bestreiten. Kontakt: Manuela Riedel, Hochheimstr. 38, 5162 Niederzier 2, Tel. 0 24 28/44 53.

Die **Hot Hessen Dixie Dogs** arbeiten seit kurzem mit der farbigen Sängerin Jean Lions zusammen. In der Wiesbadener Oldtime Band spielen der Trompeter Helmut Müller, der Posaunist Erich Schilling, der Saxophonist Mike Stanojevic, der Banjoist Werner Bergmann, der Tubist Wolfgang Sommer und der Schlagzeuger Erhard Maning. Kontakt: Hot Hessen Dixie Dogs, 6200 Wiesbaden, Schuppstr. 40, Tel. 0 61 21/ 54 03 62.

Das **ASU Jazz Department** der Arizona State University hat kürzlich zwei neue Dozenten verpflichtet. Es sind der Komponist und Arrangeur John Berry, der die ASU Concert Jazz Band leitet, und der Schlagzeuger Joe LaBarbera, der Clinics, Master Classes und Instrumentalunterricht gibt. Das Jazz-Rock Ensemble der ASU Patches, das von Chuck Märohn geleitet wird, tritt öfter an High Schools und Festivals in Arizona auf. Bei der diesjährigen Jazz Woche des ASU Anfang März traten der Saxophonist Dave Liebman und der Pianist Richie Beirach auf.

Koch con Gostischa nennt sich ein Duo, das aus dem Gitarristen und Bassisten Gerhard Koch und dem Vibraphonisten und Percussionisten Dieter Gostischa besteht. Das Duo wurde für das Jazzpodium Niedersachsen zur Förderung ausgewählt. Kontakt: Gerhard Koch, Martinstr. 103 a, 4500 Osnabrück, Tel. 05 41/ 4 10 05.

Busch-Thönes-van der Geld werden vom 3.-19. Oktober auf Tournee gehen. Die Mitglieder des Trios waren in letzter Zeit nicht nur auf Gastspielreise, sondern unterrichteten auch beim Aachener Jazz Workshop, beim Modellversuch „Populärmusik“ an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg und beim Jazzkurs der Musikalischen Jugend Deutschlands in Weikersheim. Kontakt: Thomas Fiedler, Große Neugasse 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/23 74 18.

The Blech, die LP der gleichnamigen avantgardistischen Noise-Funk-Band, wurde vom Frankfurter Stadtmagazin „Pflasterstrand“ zur Platte des Monats erkoren. Außerdem bekam die Gruppe eine Einladung zum Jazzfestival nach Prag, Brno und Ostrava im September. Kontakt: Hubl Greiner, Heinrich-Weber-Str. 22, 6781 Glashütte, Tel. 063 35/ 54 44.

American Jazz Orchestra ist der Name einer 18köpfigen Jazz-Formation, die vor allem klassische Arrangements aus der Big Band Tradition neu aufleben lässt. Die Idee dazu hatte der Jazzkritiker Gary Giddins, der von John Lewis und Roberta Swann unterstützt wird. Zum AJO gehören Muhal Richard Abrams, Dick Hyman und Maurice Peress, die auch dafür sorgen, daß neuere Werke zur Aufführung gelangen, so u. a. von Gil Evans, Slide Hampton, Jimmy Heath oder Bill Holman. Die Band wird sich im Rahmen des New York Festivals vorstellen, aber auch zu den jährlichen Ascap-Meetings eingeladen. Kontakt: AJO c/o Roberta Swann, Cooper Union, 41 Cooper Square, New York, N.Y. 10003, USA.

Two Generations of Jazz nennt sich eine Formation aus dem Raum Aalen/Schwäbisch Gmünd, die sich aus dem Altsaxophonisten Uli Renner, dem Pianisten Dieter Worm, der Bassistin bzw. Bass-Gitaristin Ute Geiger und dem Schlagzeuger Alfred Ruth zusammensetzt. Das Repertoire besteht zu einem Teil aus Standards von Duke Ellington, Miles Davis, Thelonious Monk und Chick Corea, zum anderen frühen Kompositionen des Schulmusikerziehers Dieter Worm vom Blues bis in den Rock/Latin-Bereich. Kontakt: Dieter Worm, Wolfsbeetstr. 16, 7070 Schwäbisch Gmünd, Tel. 0 71 71/74 353.

Joachim Zoepf Trio nennt der Kölner Baritonsaxophonist Joachim Zoepf seine Gruppe, zu der der Bassist Axel Becker und der Schlagzeuger Klaus Kugel gehören. Das Trio hebt die traditionellen Funktionen einzelner Instrumente, nur Melodie bzw. Rhythmusinstrument zu sein, auf. Die Gruppe spielt fast ausschließlich Eigenkompositionen, die kollektiv erarbeitet werden. Traditionelle Elemente und Formen werden mit einbezogen. Kontakt: Joachim Zoepf, Mommensenstr. 73, 5000 Köln 41, Tel. 0221/43 46 91.

Bochumer Improvisationsquartett nennt sieb eine neue Avantgarde-Formation aus dem Ruhrgebiet. Die Musiker Heiner Hank, Saxophon, Bassklarinette, Perkussion, Thomas Köner, Saxophon, Christian Dzielak, Saxophon, Perkussion, sowie Martin Blume, Schlagzeug, Perkussion, bringen unerwartete Klänge gegen den Zeitgeist. Für die 86er-Tour sind noch Termine frei. Kontakt: Martin Blume, Hunscheidtstr. 72, 4630 Bochum, Tel. 02 34/ 30 19 17.

Der **IQ e.V. Bremen**, dem u. a. auch das Jazz- und Avantgarde-Label „Wudu!-MC's“ angeschlossen ist, plant für den Frühherbst ein zweitägiges Festival im Bereich New Jazz, Performance, Sprache. Kontakt: IQ e. V. Peter Apel. Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/ 32 31 68.

Fostina Dixon und Jeanne Lee traten beim jährlichen Benefizkonzert der Vereinigung „New York Women Against Rape“ am 17. Mai in der Joan of Arc High School in New York auf.

Erroll Garners Komposition „Misty“ wurde kürzlich mit einem erneuten „Award“ von der ASCAP als eine der meistaufgeführten Kompositionen des ASCAP Standard-Repertoires ausgezeichnet. Jetzt ist Garners Musik auch auf einer CD zu hören und zwar „Erroll Garner plays Gershwin and Kern“ auf EmArcy.

The Jazz Singers - From Ragtime to the New Wave - ist der Titel eines neuen Buches, das Bruce Crother und Mike Pinfold geschrieben. Ungefähr 200 Gesangstars aus der Welt des Jazz, Rhythm and Blues, Soul, Gospel, Country & Blues und Pop Song wurden berücksichtigt. Der Band umfaßt 224 Seiten, 27 schwarz-weiß Fotografien. Kontakt: Blandford Press, Lik House, 25 West Street Poole, Dorset BH12 1LL, England. Die **10. Heidelberger Jazztage** werden vom 5.-7. Juni 1987 stattfinden. Veranstaltet werden sie vom Gemeinnützigen Förderverein Heidelberger Jazztage e. V. mit städtischer Unterstützung. Das Eröffnungskonzert wird in der Stadthalle abgehalten, an den darauffolgenden beiden Tagen findet das Jazzgeschehen auf vielen Straßen und Plätzen sowie in Kneipen der Heidelberger Altstadt statt. Für das erste Jahr ist an traditionelle Jazz-Stilarten bis zum Hardbop gedacht, jedoch sollen auch Salsa, Zydeco, Rhythm and Blues berücksichtigt werden. Jazzbands, die Interesse haben im nächsten Jahr an den Heidelberger Jazztagen teilzunehmen wenden sich mit Info und Tonträger an den Förderverein Heidelberger Jazztage e. V., z. Hd. Peter Heinz, Postfach 10 25 63, 6900 Heidelberg 1.

Paul van Kemenade, der holländische Altsaxophonist, gibt mit seinem Quintett im Oktober einige Konzerte in Deutschland. Kontakt: Paul van Kemenade, Enschootsestraat 262, NL-5014 DL Tilburg, Holland, Tel. 0 13/36 56 56.

Die **Peter Apel Kombo**, das Bremer Ensemble für extreme Musik und deutsche Lyrik, hat sich vom Trio zum Sextett vergrößert. Die Mitglieder sind Peter Apel, Gitarre, Gesang, Ragna Behrens und Evelyn, Saxophone, Gesang, Jean Ahlers und Reinhard Schiemann, Schlagzeug und Gesang. Im Sommer ist eine Einspielung für die zweite MC-Produktion geplant, die auf dem WUDU!-MC-Label erscheinen wird. Das Ensemble kann ab Herbst mit seinem Programm „Die 12 Gesänge des Franz Kröß“ gebucht werden. Kontakt: Peter Apel Kombo, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 0421/3231 68.

New Association, Pierre Courbois' Gruppe mit dem Wiener Geiger Heribert Wagner, tritt am 13. Juli beim North Sea Jazz Festival auf. Die Gruppe wird im September ihre zweite Platte auf Timeless vorlegen. Kontakt: Heribert Wagner, Borculoseweg 40 b, 7161 HA Nee-de, Tel. 054 50-3347
Split, die Schweizer 7 Mann Jazz-Rock Band, stellte sich vom 23.-26. Mai im Epcot Center in Orlando, Florida, vor. Die Formation, die aus dem Trompeter Bernhard Schoch, dem Posaunisten Edgar Schmid, dem Saxophonisten Luke Gadola, dem Gitarristen Jean-Marc Hunziker, dem Pianisten Ueli Meldau, dem Bassisten Christian Bohren und dem Schlagzeuger Johann Bernard besteht, legte jetzt ihre dritte Platte vor. Kontakt: Edith Seewer-Jakob Artists Promotion, Mattenhofstr. 10, CH-3007 Bern, Tel. 25 49 39.

Dietmar Hippler präsentierte beim 15. Internationalen New Jazz Festival Moers seine „Hip conception '86“ mit Katie Duck, Tristan Honsinger, Ellen Raab, Andy Geer, Ludger Schmidt und Harri Sjöström. Diese Aufführung improvisierter, neuer Musik und Tanz/Pantomime kann auch durch Joelle Leandre ergänzt, sowie in kleineren Formationen gebucht werden. Kontakt: Dietmar Hippler, Osterfelderstr. 145, 4250 Bottrop, Tel. 0 20 41/2 37 38.

Albert Preisfeld's Satzbau ist der Name einer neuen Gruppe, die sich um den Bielefelder Flötisten formiert hat. Die Band spielt Avantgarde-Jazz in folgender Besetzung: Barbara Buchholz, Baß, Erhard Lüdkebohle, Schlagzeug, Kurt Studenroth, Tenorsaxophon, Thomas Cremer, Altsaxophon, Uwe Granitza, Posaune, und Albert Preisfeld, Flöte. Das Debütkonzert findet am 3. 7. in Bielefeld im Bunker Ulmenwall statt. Kontakt: Albert Preisfeld, Engerstr. 131, 4806 Werther, Tel. 0 52 03/52 05.

Matthias Frey spielte eine neue Solo-LP unter dem Titel „Secret Ingredients“, erhältlich bei 2001, ein. Für diese Aufnahmen präparierte Matthias Frey einen Konzertflügel mit Holzkeilen, Luftballons, Papier, Stahlsaiten, Triangeln, Blechdosen und anderen Gegenständen. Zusätzlich spielt er bei einigen Titeln Schlagzeug. Es wurden weder Synthesizer, Computer noch Bass verwendet. Kontakt: Matthias Frey, Brühlstr. 17, 6209 Aarbergen 2, Tel. 0 61 21 /47 41.

Embrace Euphony nennt sich eine Gruppe, die der Euphoniumspieler und Gitarrist Uli Sobotta zusammen mit dem Schlagzeuger Lars Köster, dem Bassisten Peter Nolte und dem Gitarristen Nikolas Jehn gegründet hat. Das Quartett spielt Wave- und Rockjazzorientierte E-Musik eigener Prägung und plant für den Herbst Konzerte in Deutschland. Kontakt: Uli Sobotta, Brahmsstr. 25, 2800 Bremen, Tel. 04 21/34 36 88.

Drümmele Maa, die Dortmunder Formation mit Christoph Haberer, Schlagzeug, Electronics, Perkussion, Stefan Bauer, Marimbaphon, Vibraphon, Fried Bauer, Keyboards, und Michael Peters, Congas, Perkussion, hat die Aufnahmen für ihre neue LP „Villa Rhododendron“ abgeschlossen. Sie wird bei Jazz Haus Musik (JHM 25 ST) erscheinen.

Die Matt Walsh Blues Band, nach einem Zitat im WDR „die Neuentdeckung der einheimischen Bluesszene“ und Preisträger der WDR-Stadtmusik 1986, geht vom 20. 11. - 7. 12. auf große Süddeutschland-Tour. Kontakt: Hartmut Nagel-Diekmann, Gorch-Fock-Str. 18, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 59 70.

Das **Zweiten** mit den Gitarristen Thomas Horstmann und Martin Wiedmann bestreitet zwischen dem 19. September und 18. Oktober einige Konzerte in Frankreich und Deutschland. Dabei wird das Duo durch den Percussionisten Gert Kilian erweitert. Kontakt: Thomas Horstmann, Heinrichsweg 4, 7400 Tübingen, Tel. 0 7071 / 26468.

F, die Kölner Frauenband bestehend aus Monika Haas, Alt-, Sopransaxophon, Heike Röllig, Tenorsaxophon, Heike Beckmann, Piano, Ulla Oster, Bass, sowie Marianne Steffen-Wittek, Schlagzeug, hat Ende Mai die Aufnahmen für ihr Debutalbum „Schwarzwaldmädel“ fertiggestellt. Die Langspielplatte wird im September dieses Jahres auf dem musikereigenen Label Jazz Haus Musik (JHM 24 ST) erscheinen.

Quartett nennt der Bochumer Musiker Heiner Hank seine Gruppe, die im Juli und September auf Tournee geht. Die Formation besteht neben Hank, der chinesische Oboe spielt, aus den Saxophonisten Thomas Körner und Christian Zielak sowie dem Schlagzeuger Martin Blume. Kontakt: Heiner Hank, Hugo-Schultz-Str. 47, 4630 Bochum, Tel. 02 34/33 66 00.

No Mask - music for gangsters - die deutsch-amerikanische Gruppe mit dem Tenorsaxophonisten Mortimer Greenborough, dem Gitarristen und Congaspieler A. Point Mueller und dem Schlagzeuger K.K. Olsen kann zur Zeit gebucht werden über: K. Olsen, Gartenweg 16, 4815 Schloß Holte, Tel. 0 52 07/16 24.

Peter Kowald macht mit eigenem Trio in der ersten Septemberhälfte eine Europatournee mit dem kanadischen Saxophonisten Yves Charest und dem Schlagzeuger Louis Moholo. Kontakt: Ulli Blobel, Moltkestr. 73, 5600 Wuppertal, Tel. 02 02/30 92 84.

Schallplattenbesprechungen

Charly Antolini's Jazz Power

Bop Dance: Windmühle - Seven Steps To Heaven - Morgenstund hat Gold im Mund - In Without Knocking - My Pretty One - Salute To Monk - Bop Dance - This Time In A Different Way
Andy Scherrer ts, Rudi Wilfer p, Aladar Pege b, Charly Antolini dm
Aufg.: 12./14. Oktober 1981, Schwerte Jazz Publications JPV 418202/Plane

Im Oktober 1981 aufgenommen, ist dieses Album schon früher einmal auf dem Markt gewesen - mit dem gleichen Titel, aber unter anderen Vertriebsbedingungen. Das Alter der Platte wird immer dann offenkundig, wenn Andy Scherrer zu hören ist. Er wirkt hier noch recht farblos und unpersönlich; erst in den Jahren danach hat er sich freizuspielen vermocht und an Statur gewonnen (zuletzt eindrucksvoll bewiesen beim Jazzfestival Bern als Mitglied der Joe Haider Big Band). So lebt denn diese Platte allein von der Rhythmusgruppe: von dem fulminanten Drive des Bandleaders (besonders „Salute To Monk“ und das Titelstück swingen los wie der Teufel), von Aladar Peges ausfüllendem Kontrapunkt und von Rudi Wilfers klar konzipiertem Pianospiele. Peges „behäbiger“ Baßsound strotzt vor Fett und Muskeln (egal, ob pizzicato oder arco), und der immer etwas unterbewertete Wilfer bringt sich mit melodisch luziden, linearen Bopläufen in beste Erinnerung. Die Miles-Davis-Nummer „Seven steps to heaven“ ist die einzige Fremdkomposition, alle anderen Stücke stammen von Antolini, Pege und Wilfer. „Morgenstund hat Gold im Mund“ ist ein hübsches Jazzwalzerchen aus der Feder des Pianisten, wie es auch Dave Brubeck für Paul Desmond hätte schreiben können. Manchmal tut Antolinis Superdrumming geradezu weh, wie in seinem langen Solo in „Seven steps to heaven“ (auch Über-Virtuosität kann erschlagend wirken). Der Schweizer steht so stark im Vordergrund - auch, was die Abmischung anbelangt -, daß es bei einem Blindfold-Test keine Schwierigkeiten bereiten würde, den

Drummer als Leader der Session zu identifizieren. Für Antolini-Fans eine lohnende Anschaffung; angesichts des nicht einwandfreien Rezensionsexemplars empfiehlt sich aber eine Überprüfung der Preßqualität.

Horst Schade

Blues

John Lee Hooker

No Friend Around: Stomp Boogie - Black Man Blues - Helpless Blues - Goin' Mad Blues - Morning Blues - Roll'n'Roll - No Friend Around - Low Down Midnite Boogie - House Rent Boogie - Wandering Blues - Landing Blues - My Baby's Got Somethin' - Decoration Day Blues - Do The Boogie
John Lee Hooker voc, g (solo) bzw. mit James Watkins p, Curtis Foster dm
Aufg. 1948-1951, Detroit
Red Lightnin' RL 003 (Ariola 804 640)

Ike Turner's Kings Of Rhythm

I'm Tore Up: Sad As A Man Can Be - If I Never Had Known You - I'm Tore Up - Let's Call It A Day - Take Your Fine Frame Home - Do Right Baby - No Coming Back - Just One More Time - Gonna Wait For My Chance - What Can It Be - The Big Question - She Made My Blood Run Cold - Do You Mean It - Hoo-Doo Say - I'm Tired Of Beggin' - (I Know) You Don't Love Me - Rock-A-Bucket
Jackie Brenston, Raymond Hill saxes, Jesse Knight bs, Ike Turner g, Bonnie Turner p, Gene Washington, Willie Sims dm, Billy Gayles, Clayton Love, Eugene Fox, Tommy Hodge, Ike Turner vocals
Aufg. 1954, Clarksdale, 1956, Cincinnati und 1958, Chicago
Red Lightnin' RL 0016 (Ariola 804 643)

Johnny „Guitar“ Watson

The Gangster Is Back: Blues Side - Acoustic Instrumental

Johnny Watson voc, g, Shuggie Otis g
Hot Little Mama - 1 Love To Love You - Too Tired - Don't Touch Me - Someone Cares For Me - Oh Baby - Love Me Baby - She Moves Me - Gangster Of Love - One Room Country Shack - One More Kiss - Johnny Guitar - Looking Back - The Eagle Is Back
Johnny Guitar Watson voc, g, p, Maxwell Davis ts, Jim Wynn bs, Rene Hall, Barney Kessel g, Ted Brunston b, unbek. tp, saxes, p, b, dm sowie Bumps Blackwell Orch. mit unbek. tp, saxes, g, b, dm

Aufg. in Los Angeles von Anfang 1955 bis 1961
Red Lightnin' RL 0013 (Ariola 804 641)

Ein musikalisch deftiges Blues- und R & B-Paket aus dem Ariola-Import, wohin sich aus unerfindlichen Gründen ein winziger Teil des umfangreichen britischen Red Lightnin'-Repertoires verirrt hat: Einmal „Detroit Ghetto Blues“ mit Altmeister John Lee Hooker aus Clarksdale (Mississippi), zweimal R & B („Mississippi“-geprägt von Ike Turner und „texanisch“ von Johnny „Guitar“ Watson). HiFi-Klang sollte hierbei nicht erwartet werden, wohl aber Ursprünglichkeit, Spontaneität und Originales aus „Aufbruchzeiten“ dieser beiden Blues-Lager.

Bei **John Lee Hooker** handelt es sich um ganz frühe Aufnahmen, die vom Altmeister alle bis auf ein Stück ungleitet bestritten werden - er singt, spielt und stampft in harscher, guttural-monotoner Weise, wobei man trotz scheinbarer Einfachheit die Unwüchsigkeit, Ursprünglichkeit dieser Aufnahmen besonders schätzen wird. Sie sind zum Teil auch sicher in den „Juke boxes“ von Detroit, Umgebung und anderswo gelaufen, bis unten die Nadel durchkam. „Primitive“ Blues, aber von einer tiefschürfenden, unbeschreiblichen Eindringlichkeit. Wer Bluesmusik besonders intensiv ausloten möchte, darf an diesen Einspielungen nicht vorbeigehen, falls er sie noch nicht besitzt. Dieselben Aufnahmen gab oder gibt es in Deutschland auch auf Happy Bird B/90165. Das Musikalische betrachend, ist der Rezensent im großen und ganzen derselben Auffassung wie Dave Sax (der „collector“ dieser Titel und Verfasser der „sleeve notes“), daß die besten Stücke auf der LP beim wilden „Stomp boogie“, Hookers eigenständigen „Mississippi roots“ in „Black man blues“, „Morning blues“, „No friend around“ sowie bei „My baby got somethin“ und „Decoration day“ zu suchen sind. An der „Patina“ dieser Aufnahmen darf man sich allerdings nicht stoßen, dennoch empfehlenswert nicht nur für Hooker-Fans.

Ike Turner, Ex-Mann der im Pop wieder groß herausgekommenen Tina, wird hier auf den meisten Titeln von seiner ersten Frau Bonnie am Klavier unterstützt. Seine „Kings of Rhythm“ von 1954-1958 liefern handfesten R & B ab in allen damals üblichen Schattierungen. Turner selbst geht ganz auf in diesem Genre, die Gitarrenspielweise der er huldigt, reicht von bluesigen Singlenoten über rhythmische Akkordgriffe bis zu splitternden, elektronisch verzerrten Sounds. Natürlich beinhalten die 19 Titel der LP auch Schwaches, Kitschiges („No coming back“, „What can it be“) - doch das eher positive Element überwiegt: Sehr bluesig und rockend sind „I'm tore up“ und „Do right baby“ (beide mit Billy Gayles' rauhem Gesang, schönen Gitarren-Intros plus Turner-Solos, Ensemble-Riffs) wie auch „Do you mean it“ mit Clayton Love als Sänger und Turners Gitarre. Jazzig geht es zu bei „(I know) you don't love me“ und „Rock-a-bucket“ (erstes mit der Stimme von Tommy Hodge und heißem Tenorsolo, letzteres ein instrumentales Stück mit röhrend-honkendem Tenor a la „Night train“). Von den souligen Stücken „Let's call it

a day“, „The big question“, „She made my blood run cold“ beinhaltet der mittlere Titel ein Tenorsax-Solo, und die Gesang-Parts teilen sich Billy Gayles und Clayton Love. Ungehemmt, stompend „Sad as a man can be“ (wildes Gitarrensolo Turners, Gayles voc), „Hoo-doo-say“ und „I'm tired of beggin“ (mit Eugene Fox alias „The Sly Fox“ plus Band als Sängern und Gitarrenexhibitionen Turners), „Take your fine frame home“ und „Just one more time“ (Gayles Gesang, Tenorsax, wilde Gitarre) sowie „Gonna wait for my chance“ mit Jackie Brenstons „rough voice“ und Turners Gitarre. Und Gospeliges darf schließlich auch nicht fehlen: „If I never had known“, wo Billy Gayles mit „Platters-Einschlag“ über rüffigem Hintergrund singt. Nur für reine R & B-Fans geeignet, die aber Werdens goutieren! Der Texas-R & B von **Johnny „Guitar“ Watson** ist gleichfalls Anschauungsmaterial für einige interessante Erkenntnisse über diese Art von Musik. Watsons Stil - bis auf gewisse Mätzchen ist er ein hervorragender Gitarrist - kommt aus dem Dunstkreis von T-Bone Walker, Lowell Fulson, Pee Wee Crayton und Clarence „Gatemouth“ Brown, seine Stimme ist einerseits rauh-ausdrucksvoll, auf die Dauer aber doch eintönig. Man findet es schade, daß er fast nur im R & B-Bereich tätig ist, er wäre ein beachtenswerter „reiner“ Bluesmusiker. Am besten gefallen die bei einer Session mitgeschnittenen Duette mit Johnny-Otis-Sohn Shuggie („Blues side“, „Acoustic instrumental“), wobei letzterer leider einen Brummt aufweist. Gut auch die meisten Titel mit der Maxwell Davis Band („Too tired“, „Don't touch me“, „Hot little mama“, „Love me baby“, alle von Watson dominiert - in „Oh baby“ und „Someone cares for me“ gibt es zusätzliche Piano-Overdubblings von Johnny, und bei „She moves me“ hört man endlich ein Tenor-Solo von Maxwell Davis). In derselben Art „Gangster of love“ und „One room shack“ mit dem Orchester von Bumps Blackwell - im ersten sitzt Watson am Piano, während er im letzteren wieder zur Gitarre greift und singt (allerdings ist bei „One room . . .“ ein deutlich zu hörender Pianist nicht angegeben). Jazzig wird's bei „One more kiss“ mit Barney Kessel beim deutlichen „backing“, leider aber auch mit scheußlichem Chor. „Johnny Guitar“ und „Looking back“ sind schwach, während „The eagle is back“ qualitätsmäßig wieder etwas anzieht. Alles in allem beachtenswert, aber weniger als die Ike-Turner-LP.

Willie Gschwendner

Peter Brötzmann

14 Love Poems: Nr. 1 - Nr. 14
Peter Brötzmann cl, as, ts, bs, b-cl, tarogato
Aufg.: 21. - 23. August 1984, Berlin
Free Music Production FMP 1060 (Vertrieb: Pläne)

Nr. 1 dieser „Love Poems“ ist Ornette Coleman's „Lonely Woman“. Ist Peter Brötzmann der „Lonely Man“? Sicher nicht inmitten seiner Saxophone und Klarinetten. Er liebt sie, sie sprechen mit ihm, er läßt sie eindrucklich flüstern, Hymnen singen, Geschichten von Albert Ayler erzählen, lustvoll singen und liebenswürdig grunzen. Sie sprechen auch für ihn, für einen der oft ungeliebten, mißverstandenen älteren Männer, der mit dieser hervorragenden Platte sein vermeintliches Schweigen definitiv bricht: eigentlich liebe ich Euch alle, mit Euren abstehenden und hoffentlich offenen Ohren!

H. Lukas Lindenmaier

Charles Davis/Stefan Schmidt

Acoustic Works: Bach's Boogie - Soll ich, muß ich, darf ich nicht? - Sad - Flute Drum - Nameless - Gute Laune - Tarzan's Love Song - Flute Drum Dance - Die Glaskugel - Forschung ist ein schönes Spiel - La Tour d' Arces - Frühling im April - Karl's Kalipso
Charles Davis fl, Heiner Merk b, Stefan Schmidt g
Aufg.: April/Mai 1985, Konstanz
Eigenvertrieb (Charles Davis, Brauneggerstr. 50, 7750 Konstanz)

Das mag in der Tat ein Problem sein, wie es Mr. Anger und Mr. Marshall weiß, auch kennen oder so manch fröhlicher Musiker, der, sagen wir mal, mit dem Kopf „Pentangle“ und mit dem Bauch „Dawg“ Grisman, Tony Rice und Mark O'Connor zu genießen weiß: Den Folkies sind solche kammermusikalischen Kleinkunstcrews einfach zu swingig, und den Jazz-Ideologen sind sie, na was, allemal zu folkig. Daß (nicht nur) da die Grenzen längst machtvoll am Zerfließen sind, weiß man längst - siehe z.B. Lämmerhirt -, und just deshalb sei nachdrücklich auf diese beiden Konstanzer Musiker (der eine ein musikalischer Wandersmann aus Australien) hingewiesen, deren Musik, zuweilen äußerst dezent begleitet von Bassist Heiner Merk, ganz einfach und ohne Wenn und Aber ein ganz besonderes, äußerst fragil-delikates Vergnügen ist - ein neues Plädoyer für das akustische „von Hand“, sieht man mal ab von zarten, nur sehr gelegentlichen overdubs.

Natürlich ist das, pinnt man's nach altem Tun exakt auf, eher Folklore und Jazz gerade soviel, wie die Cambridge Buskers Klassik sind. Was soll's. Improvisieren können die beiden allemal, und was am meisten Vergnügen macht, sind nun mal ihr Fingerspitzengefühl im Umgang mit Instrumenten und Material, Geschmackssicherheit und Übereinstimmung in den ästhetischen Aspekten ihres Spiels. Wer „Sad“ lauscht, wird schon merken, daß dieses Werk im-Eigenvertrieb sehr wohl auch Jazz-anhängern empfehlbar ist. Schließlich müssen sich meditative **approaches** und Jazz nicht immer ausschließen, nicht wahr?

Alexander Schmitz

Remy Filipovitch Trio

All Day Long: All Day Long - Cargo Area - Sunset Boulevard - California - The Booster - Room Upstairs - Tea For Three
Remy Filipovitch ts, Roman Dylag b, Ronnie Stephenson dm
EMI Electrola AS 22927

Der in Wilna geborene Remy Filipovitch studierte zunächst in Warschau Musik, später am Berklee College of Music in Boston bei Lehrern wie Gary Burton, Herb Pomeroy, Phil Wilson und Joe Viola. Er nahm an Festivals und Konzerten in Polen, Jugoslawien und der Tschechoslowakei teil, wohnt jedoch seit 1974 in Essen, macht viele Rundfunk- und TV-Aufnahmen für verschiedene deutsche Sender. Er war Mitglied der SFB-Big Band, der WDR-Media Band sowie der Gruppe Noctett aus Essen. Auf Schallplatten ist er mit den Bands Free Art Set, Noctett wie auch mit eigenen Gruppen zu hören. Der Deutschlandfunk und die Gema verliehen Remy Filipovitch den Ernst-Fischer-Preis.

Die vorliegende LP ist sozusagen die Fortsetzung der zuvor erschienenen Platte „All night long“. Das ruhige Titelstück beginnt mit einer freien Improvisation des Tenorsaxophonisten über einem gleichbleibenden Walking Bass mit einem anschließenden spannungsreichen Dialog der beiden Instrumente. Das Schlagzeug setzt behutsam einige

wenige Akzente. Freie Bewegungsformen verlangen keine feste Struktur. Die Extro erfolgt durch behutsame Impulse. „Cargo area“ beginnt mit Baß- und Schlagzeugakzenten, die den Anstoß zu einem langsamen freien Tenorsaxophonsolo geben. Spitzentöne, Sequenzen, Drehmotive bestimmen die Bewegungsstruktur. Dem ruhigen Dialog zwischen Saxophon und Baß folgt ein längeres Baßsolo mit zahlreichen rhythmischen Differenzierungen und melodischen Steigerungen. Zum Abschluß spielt das gesamte Trio hartnäckig immer wieder das gleiche Motiv. „Sunset Boulevard“ wird von einem überzeugenden Schlagzeugsolo eingeleitet, woraufhin der Saxophonist ein 3-Ton-Motiv im Bebopcharakter entwickelt. Es folgen hektische Läufe bis in Extremlagen des Instruments mit einem plötzlichen Ausklang.

„California“ hat lateinamerikanischen Charakter mit Schlagzeugsignalen, Tenorsaxophonritts und repetierendem Baß. Die Tongebung des Saxophonisten ist teilweise klagend. Bluesähnlich geht es in „The booster“ zu. Remy Filipovitch und der Bassist Roman Dylag spielen spontane zweistimmige, melodische, eingängige Partien. Auf das Saxophonsolo folgt ein virtuoseres Solo des Bassisten Roman Dylag mit Glissandi, Riffs und volltönenden zweistimmigen Einlagen. In dem schnellen „Room upstairs“ spielt der Bassist eindringlich auf einer Ebene und geht später auf Walking Bass über. Zudem kommt hier einmal Ronnie Stephenson mit einem langen, hervorragenden, variantenreichen Schlagzeugsolo zu Wort. Dem Cover-Designer Günter Dohr ist das letzte Stück „Tea for three“ mit einem ausgeschriebenen Thema gewidmet. Hierbei ergänzen sich Tenorsaxophon und Baß in einem einfühlsamen Dialog.

„All day long“ ist ein gelungenes Album mit sehr ansprechender und wohl überlegter Musik. Einige Stücke sind ausgeschrieben, doch bleibt immer sehr viel Freiheit für spontane Improvisation. Die Besetzung läßt durch das fehlende Harmonieinstrument Klavier besonders viel Raum für individuelle Kreativität. Die Idee zu der LP hatte Remy Filipovitch bei einer Tournee mit der SFB-Big Band durch Kalifornien. Es handelt sich also, besonders deutlich bei „California“ und bei „Sunset Boulevard“ um Reminiszenzen an diesen Aufenthalt an der Westküste der USA, wo Begegnungen mit Musikern aus Hollywood in der reichlich bemessenen Freizeit immer möglich waren. Eine empfehlenswerte LP von kompositionstechnischem Können und starker Ausdruckskraft.

Ilse Storb

Benny Goodman

Live At Carnegie Hall: 40th Anniversary Concert: Let's Dance - I've Found A New Baby - Send In The Clowns - Loch Lomond - Star Dust - I Love A Piano - Roll'em - King Porter Stomp - Rocky Raccoon - Yesterday - That's A Plenty - How High The Moon - Moonglow - Lady Be Good - Jersey Bounce - Seven Come Eleven - Someone To Watch Over Me - Please Don't Talk About Me When I'm Gone - Medley: Don't Be That Way, Stompin At The Savoy, And The Angels Sing, Why Don't You Do Right, A String Of Pearls - Sing, Sing, Sing/Christopher Columbus - Goodbye

Victor Paz, Warren Vache, Jack Sheldon tp, Wayne Andre, George Masso, John Messner tb, George Young, Mel Rodnon as, Buddy Tate, Frank Wess ts, Sol Schlinger bs, Cal Collins, Wayne Wright g, Jimmy Rowles, John Bunch, Michael Moore b, Connie Kay dm. Als Gäste: Martha Tilton, Debi Craig voc, Lionel Hampton vib., Mary Lou Williams p.

Aufg.: 17. Jan. 1978, live in der Carnegie Hall, New York

Telefunken-Decca (Teldec) 6.28451
(2 LP's)

Sternstunden haben die Eigenschaft, daß sie sich äußerst selten einstellen, meist erst im Nachhinein als solche erkannt werden und folglich auch nicht programmiert werden können. 6s muß eben auf den Punkt alles stimmen, damit die Voraussetzungen für eine günstige Schicksalsstunde gegeben sind, so wie vermutlich bei dem legendären Carnegie Hall Konzert von Benny Goodman im Jahre 1938.

40 Jahre später erwartete sicher keiner von B. G. eine Sternstunde, und der King of Swing hatte auch bewußt darauf verzichtet, mit möglichst vielen der früheren Weggefährten den Erfolg von damals zu rekonstruieren. Er stellte vielmehr eine Band zusammen, die eine ausgewogene Mischung bewährter Musiker wie Buddy Tate, Connie Kay oder Frank Wess und jüngerer Talente wie Warren Vache oder Cal Collins bot. Gerade die genannten Youngster haben sich in der Zwischenzeit mit einigen überzeugenden Plattenaufnahmen auf dem am zeitgenössischen Mainstream-Jazz orientierten Concord Label profilieren können. Im Mittelpunkt des fast 100minütigen Livemitschnitts steht natürlich B. G., der vornehmlich die alten Hits intoniert, auch wenn er gelegentlich einige neue Kompositionen wie „Rocky Raccoon“ oder „Yesterday“, von den Beatles John Lennon und Paul McCartney komponiert, einflicht. Und dabei beeindruckt sein unnachahmliches, schwerelos Swingendes Spiel mit butterweichen Läufen, mit denen er ebenso meisterhaft Balladen wie „hot music“ interpretiert. Die richtig heiße Session-Atmosphäre kommt aber erst dann auf, wenn in kleiner Besetzung gejammt wird, und wenn sich dann noch der stets vitale Lionel Hampton, der schon vierzig Jahre zuvor dabei war, und die großartige Pianistin Mary Lou Williams dazugesellen, weht ein Hauch von 1938 durch die Carnegie Hall; die alten Reißer „That's a plenty“, „How high the moon“, „Moonglow“ und „Lady be good“ verfehlen deshalb beim Publikum, wie zu hören ist, nicht ihre Wirkung. Daß man damit dann noch nicht ganz in den alten Zeiten gelandet ist, merkt man bei „Sing, Sing, Sing“, das zwar mit dem elegant trommelnden Connie Kay noch gewaltig swingt, aber bei weitem nicht mehr die elektrisierende Spannung von einst erzeugen kann.

Andreas Geyer

Stan Greig Trio

Blues Everytime: Love For Sale - Five O'Clock Blues - A Little 3/4 For God & Co. - Big Fish Boogie - Mop Mop - Take Five - Breakfast Boogie - Air To The Duke - Willow, Weep For Me - Honky Tonk Train Blues
Stan Greig p, Pete Skivington b, Johnny Richardson dm

Aufg.: 23. März 1985, live im Pizza Express, London
Calligraph Records CLGLP 004

Der schottische Pianist Stan Greig, der nicht zuletzt wegen seiner Mitgliedschaft in den Bands von Ken Colyer, Humphrey Lyttelton und Mr. Acker Bilk zu einem der führenden Instrumentalisten in der Londoner Jazzszene zählt, begleitete im letzten Jahr die Harlem Jazz and Blues Band auf ihrer Europatournee. Im Zusammenspiel mit diesen Veteranen, die den Blues nicht nur im Namen führen, beeindruckte Greig durch seinen kongenialen, sehr bluesgefärbten und mit Boogie-Figuren durchsetzten Pianostil, der vorzüglich in die Spielauffassung seiner prominenten Kollegen paßte, die da Al Casey, Beiton Evans, Johnny Williams, Bobby Williams und Haywood Henry hießen. Der Blues ist eben die stärkste Wurzel, aus der Greig, der übrigens früher auch

einmal ein recht passabler Schlagzeuger war, seine Inspiration bezieht, wie bei den vorliegenden Trioaufnahmen deutlich zu hören ist.

So werden Jimmy Yanceys „Five o'clock Blues“, Meade Lux Lewis' berühmter „Honkey tonk train blues“ oder Eigenkompositionen wie „Big fish Boogie“ und „Breakfast Boogie“ im Stile der legendären Vorbilder interpretiert, doch stößt Greig mit seinem robusten Spiel auch bei Stücken auf die Blues-Ader, bei denen man es gar nicht unbedingt erwarten würde. Dies gilt vor allem für die bekannte Paul-Desmond-Komposition „Take five“, die sicher noch nie in einer solchen Boogie-Blues-Version auf Platte festgehalten wurde. Wie sehr sich Greig in den Geist anderer Musiker hineinversetzen kann, um dann deren Ideen seinem Stil zu adaptieren, wird bei seiner Hommage an Duke Ellington „Air to the Duke“ deutlich. Ohne die großartige Musik des Duke zu korrumpieren, hat Greig ein paar seiner bekanntesten Harmonien als Bausteine verwendet und mit seinen eigenen Vorstellungen als Bindemittel zu einem neuen Klanggebäude zusammengesetzt. Was dabei herauskam ist typisch Ellingtonisch und doch auch wieder typisch Greig.

Unauffällig, jedoch in sehr solidem und präzisem Zusammenspiel sorgen Pete Skivington, der mit einigen adäquaten Soli hervortritt, und Johnny Richardson für einen relaxt swingenden Rhythmus.

Andreas Geyer

Billy Hart

Oshumare: Duchess - Waiting Inside - Chance - Lorca - Cosmosis - IDGAF Suite

Steve Coleman as, Branford Marsalis ts, Didier Lockwood v, Bill Frisell, Kevin Eubanks e-g, Kenny Kirkland, Mark Grey keyb, Dave Holland b, Jahali Billy Hart dm

Aufg.: 1985
Gramavision 18-8502-1/Intercord

Nach der Platte „Enchance“ auf Horizon (A & M Records) aus dem Jahre 1977 ist nach 8 Jahren die vorliegende LP „Oshumare“ auf Gramavision meines Wissens erst die zweite LP, die unter dem Namen des Schlagzeugers erscheint, obwohl er in der Zwischenzeit auf unzähligen Sessions anderer Musiker mitgewirkt hat. Branford Marsalis, Steve Coleman, Bill Frisell, Kevin Eubanks, Kenny Kirkland, Didier Lockwood als Vertreter des neuen Jazz der 80er Jahre, dazu David Holland und Mark Grey als eine Art Überbleibsel der alten, d. h. ersten Einspielung spiegeln die Entwicklungen und Erfahrungen wider, die den Jazz in den vergangenen Jahren infiltriert haben. Billy Harts Bestrebungen setzen aber bei der damals schon angewandten erfolgreichen Arbeitsmethode an, aus einem großen Angebot verschiedenartiger zeitgenössischer Jazzavantgardemusiker eine im Grundtenor swingende, sehr melodische, zuweilen sogar lyrische Musik zu schaffen, mit einem vielleicht unter der Oberfläche weniger bemerkbaren, aber doch unmißverständlichen Sinn für den Fortschritt.

Die Mitwirkenden repräsentieren eine breite Palette unterschiedlicher Spielauffassungen, von Didier Lockwood - solistisch glänzend in dem eleganten Walzer „Chance“ wie auch in Billy Harts Komposition „Lorca“ - bis zu dem Multisoundgitarristen Bill Frisell, der in „Lorca“ eines seiner wunderbaren hüpfenden Solos in seiner typischen flüssigen, schwellenden und wirbelnden Manier (swell and eddy fashion) abspult. Branford Marsalis spielt sein Tenorsaxophon mit einer Reife und einer Souveränität, die an Dewey Redman in seinen besten Zeiten erinnert („Duchesse“, „Cosmosis“). Steve Coleman, in jüngster Zeit oft genannter Altsaxophonist, brilliert in der Bill-Fri-

sell-Komposition „Waiting inside“, impressionistisch-versponnen, einem Stilleben ähnlich, ebenso auch in der von Kevin Eubanks komponierten „IDGAF-Suite“, wo er gefühlvoll von Billy Hart angetrieben, ins Swingen gerät und sich dezidiert auszureden weiß. Pianist Kenny Kirkland - von ihm stammt das Stück „Chance“ ist einer der Glanzpunkte, in dem ein wenig expressionistischen „Duchess“ ebenso dem mehr impressionistischen „Waiting inside“ und der zupackenden David-Holland-Komposition „Cosmosis“. Der Bassist, über all die Jahre hinweg eine der solidesten Stimmen des modernen Jazz, ist als Solist zu hören mit abgeklärter-souveräner Bestimmtheit in „Chance“ sowie in einer kurzen Passage der „IDGAF-Suite“, wo er vom Klavier Kirklands zum Altsaxophon Coleman überleitet.

Der sehr melodiös single-note spielende Kevin Eubanks kommt erst in seinem eigenen Song solistisch heraus, wo er sehr trocken, aber zwingend improvisiert. Mark Greys gelegentliche Synthesizer-Infiltrationen kommen meist zum richtigen, verbindenden Zeitpunkt, ohne daß sie in oberflächliches Gewabere hinabgleiten, obwohl sie manchmal damit zu flirten scheinen. Aufgabe des Schlagzeugers und Bandleiters Billy Hart ist es, die Energien so verschiedenartiger Musiker unter einen Hut zu bringen. Er ist Katalysator und Richtungsanzeiger in einem. Mit Können und Geschick bannt er die Gefahr, die sich bei einer spontan zusammengestellten Gruppe ergibt, wo verschiedene Charaktere in verschiedene Richtungen drängen. Seine Aufgabe war es, eine Art Gruppensound zu finden, was ihm auf der vorliegenden LP hervorragend gelungen ist. Ob die Spanne zur dritten Platte unter eigenem Namen wieder acht Jahre betragen wird?

Ulfert Goeman

Jazz und Rock an der Uni

Elke Diepenbeck und die Big Band der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Leitung: Norbert Hanf: Fun-time - All Of Me - Kavallerie Fanfare - Aqua De Beber - Things Ain't What They Used To Be
Foy Doy: Love And Joy - Try To Remember - Tuxedo Junction - Let Go
Collofino: What's The Funk, Fool Over You
Luna: A Love Song For Nobody - It Ain't Too Good Now
Duo Alison: Engel - Hello Little Girl
Aufnahmedatum: 4./5. Mai 1985
capella Musikproduktion und Verlag Wiesbaden
erhältlich: Prof. Dr. G. Rebscher, Institut f. Musikpädagogik, Uni Frankfurt

Die Uni-Big-Band, geleitet von Norbert Hanf, spielt „Fun-time“- „Allotme“ u. a., die Gesangssoli singt Elke Diepenbeck. Die Titel zeigen unterschiedliche Stilrichtungen, der Sound der Band ist voll, man improvisiert vielseitig, die Stimme erhält Dominanz und Raum für eigene Gestaltung, südamerikanische Rhythmik und Instrumentation bereichert die Bandbreite der Klänge der Band.

Die Gruppe Foy-Doy besteht aus neun Sängern und Sängerinnen, man musiziert Jazz-Standards der Glenn-Miller Ära und moderne Jazzarrangements. Die Intentionen der Gruppe werden so beschrieben: „auch der Drang zur Darstellung begleitet und verkleidet uns, macht Zuhörer zum Zuschauer und uns Sänger zu Darstellern“. . . „Love and joy“ ist ein rhythmisch swingendes Stück, voller harmonischer Farbe, präzise im Zusammenklang, besonders auch der Unisono-Passagen. Dagegen hebt sich „Try to remember“ durch seine Geradlinigkeit, den fehlenden „swing“ von den anderen Beispielen ab; hier scheint man eher in die Richtung klassisch Neuer Musik zu gehen.

Das bekannte „Tuxedo Junction“ ist fast ein Lehrstück präziser Jazz-Phrasierung, eingängig „Let go“ mit viel Drive.

Die Beispiele der Rock-Gruppen Collofino und Luna sind mit verschiedenen Stücken auf der Platte vertreten, der Text der Platte spricht zu Collofino von „gefühlstarken Soul-Melodien“, man improvisiert in den Zwischenteilen, manchmal erscheint die Stimme allerdings nur laut, transportiert weniger die intendierte Aussage. Die Gruppe Luna gibt sich im Stück „A love song for nobody“ formbewußt, das Stück enthält fast liedhafte Passagen, piano, ist harmonisch nicht so farbig, jedoch klanglich vielschichtig. Eine weitere Gruppierung stellt das Duo Alison dar, mit „Engel“ und „Hello little girl“ mit deutlicher Integrierung der Gitarre - manchmal mit klassischen oder folkloristischem Touch - man musiziert leise, verhalten, musikalisch.

Das Spektrum der musikalischen Arbeit der Universität ist offensichtlich vielseitig, engagiert und schafft Wege zur musikalischen Kommunikation.

Ute Büchter-Römer

Marc Johnson/Bill Frisell/John Scofield/Peter Erskine

Bass Desires: Samurai Hee-Haw-Resolution - Black Is The Color Of My True Love's Hair - Bass Desires - A Wishing Doll - Mojo Highway - Thanks Again
Bill Frisell g, g synth, John Scofield g, Marc Johnson b, Peter Erskine dm
Aufg.: Mai 1985, New York
ECM1299

Man sollte, bevor man sich in den „Afenzahn“ des Titelstücks versenkt, getrost auf Seite I bewundern, was diese neue Traum-Mannschaft beispielsweise aus Coltranes „Resolution“ oder, mehr noch, aus dem guten, alten Volkslied „Black is the color...“ zu machen versteht: Ober einem siebenminütigen Orgelpunkt erst das Thema singlenotig anzubieten, dann von der zweiten Gitarre mit raffinierten downstroke-Arpeggios zu unterlegen, zu denen sich dann Johnsons Kontrabass gesellt plus ein geflüstertes Schlagzeugbecken. So hochempfindsam kann es bei diesen Vieren zugehen, oder eben auch, man höre die „Bass Desires“, wie entfesselt: Soviel „message“, die auch tatsächlich herübergelangt, hat uns Frisell, der Vielmacher, lange nicht geboten, und solch meisterhaftes Zusammenwirken der beiden Gitarristen gehört auch nicht zu Saiten-Lovers Alltagskost. Problemloser kann eine Ehe zwischen elektrischem (die Gitarren) und akustischem Spiel (die Rhythmsection) heuer kaum funktionieren. Sicher aber sollte man nun wirklich das Klischee vom „typischen ECM-Sound“ neu überdenken . . .

Alexander Schmitz

Werner Lämmerhirt

Personal Favourites: Samba an einem ruhigen Sonntag - Like You Don't Want Me No More - Akkordarbeit - Here We Go Again - Lasses Rag - No Words - Eine Nacht in Genf - Feel Like A King - Little Girl On A Swing - Phlegmatic Blues

Werner Lämmerhirt g, voc, Gäste: Engelhard Schatz cl, Michael Geisel keyb, Hans-Jörg Maucksch b, Axel Leonhardt dm

Aufg.: 14.-16. Oktober/13.-16. Dezember 1985, Northheim
Stockfisch/Froggy Records FRR 7811

Watt dem een sin Qualey, iss dem annan sin Lämmerhirt. Und darum bedeutet es, einen ganzen Schock Eulen nach Athen zu tragen, wenn man Werner Lämmerhirts neuestes Werk als rundweg „gelungen“ präzisieren wollte. Ich tu's dennoch, obzwar diese Zehn-

Stücke-LP mit fünf Vokaleinschüben, mit Jazz so furchtbar viel eigentlich nicht zu tun hat, sieht man mal ab von einigen raffinierten Wendungen in den delikaten reinen Instrumentals „Ak-kordarbeit“ und „Little girl on an swing“. Lämmerhirts Gitarre ist eine Ohrenweide, von A-Z wunderschön anzuhören, gewissermaßen stets im „vollen Bouquet“, gespielt so sauber wie mit Duschdas und, darum der Qualey oben, mit schier unerschöpflich einfallsreich gestrickten Melodiebögen über oft **tongue-in-cheeky** gestochenen harmonischen Wendungen. Aber bei all seiner Freude am architektonischen Raffinement, ja, am filigranen Spieltrieb: Seine Arbeiten werden nie zu überladenen Plattformen persönlicher Darstellungslust. Das ist beruhigend, immer wieder zu erleben, daß Werner Lämmerhirt auch nach so vielen Platten seine Geschmackssicherheit nicht verloren, sich nicht prostituiert, nicht korrumpiert hat.

Alexander Schmitz

Michael Mantler with Don Preston

Alien: Part 1-4
Michael Mantler tp, Don Preston synth, dm
Aufg.: März-Juli 1985, New York
WATT 15/ECM

Verfolgt man den musikalischen Lebensweg Michael Mantlers von der Mitte der 60er Jahre im Jazz Composers Orchestra über die Projekte mit Avantgarde Jazzern (Communication, Escalator over the hill) und diversen Prosa- und Lyrik-Vertonungen mit englischen Rockheroen (z. B. Robert Wyatt), so ist es sicher nichts Ungewöhnliches, wenn er jetzt zusammen mit dem Keyboarder Don Preston eine Duo-Aufnahme eingespielt hat, die in einer osmotischen Übergangszone zwischen Jazz, Rock, Klassik, New Music und Free liegt. Sind Don Prestons Spielweise und -kunst aus den Endsechzigern aus den Gruppen um Frank Zappa, den Mothers of Invention (z. B. auf „Uncle Meat“ oder „Absolutely Free“) einigermaßen bekannt, so sind Aussagen über seine „Zwischenjahre“ bis zur jetzigen Einspielung mit Michael Mantler doch relativ schwierig, scheint er doch ähnlich wie jener wie ein Chamäleon zwischen den Musikgattungen gewandert zu sein. Deshalb trifft der programmatische Plattentitel „Alien“ vielleicht sowohl die beiden Interpreten, als hier auch ihre integrale Aussage bezüglich Impressionen, Expressionen, Unangreifbarkeit, Kühle, eisige Durchsichtigkeit, auch Grenzüberschreitung und Distanz.

Jede Plattenseite enthält jeweils 2 Teile eines von Michael Mantler komponierten und orchestrierten Gesamtkonzepts (Alien 1 -4), mit eindeutiger Lyrik-Dominanz in Grundstimmung und Solo-Linienführung." Alien 1 " wird durch Don Preston an diversen Synthesizern und an den Linn Drums mit gewaltigen Soundflächen eingeleitet, über denen die Trompete Michael Mantlers wie auf einer hohen Wolke zu thronen scheint, die majestätisch über die Erde segelt, mit harfenartigen Zwischentönen, ehe Aufwinde zu weiterem Aufstieg animieren, kontrastierend tiefer Synthesizer-sound und hohe Trompetenstimme sich aneinander reiben, dann lang-anhaltende Trompetenstöße erdigere Assoziationen implizieren, wellenartig-ozeanische Bilder entstehen, rhythmisch-rockartige Läufe eingestreut werden, minimalistische Klangverschiebungen erkennbar werden., „Alien 2“, impressionistisch hingetupft, assoziiert im Synthesizerklang Vibraphon, Celeste und Geigen, die Trompete Mantlers bricht plötzlich wie aus einer zunächst hermetisch geschlossenen Schale hervor, wird gleichsam wie ein Kaninchen aus dem Hut des Zauberers Don Pre-

ston geschüttelt, mit der tiefen Sprache des Verwunschenen, dann schwebenden Klängen, gleitend, steigend und fallend, Landschaft (Winter) und Tag (Ru-hetag) symbolisierend. In „Alien 3“ klatschen die Trompetenstöße Mantlers gleich zu Beginn wie Peitschenhiebe gegen eine Wand, der unregelmäßig einsetzende Puls schafft zusätzliche Unruhe. Der allgemeine Soundwirwar läßt an aufgeregte Stimmen denken, Repetitionen führen zu Rockrhythmen, Rubato-Passagen, kleinste Nuancenverschiebungen schaffen Trance- und Spannungselemente gleichzeitig. Pathetisch-ge-tragen wirkende Episoden alternieren mit teleskopisch sich weiterbewegenden Linien. „Alien 4“ erinnert, zunächst in fröhlicher Grundstimmung einsetzend, ein wenig an das Stück „Birdland“ von Weather Report, ehe es düster-verhangen, mehr futuristisch übergeigenartigen Klängen des Synthesizers zu plötzlich einsetzendem Rhythmus findet und in Ausschnitten an das Mahavishnu Orchestra denken läßt, wobei Frage- und Antwort-Muster auftauchen, indische Ragas zitiert werden, Michael Mantlers langhallende Trompetentöne im Raum stehen läßt, die Keyboards von Don Preston mal statisch, mal sich auffächernd, auch distanziert, kaleidoskop-artige Abläufe schaffen, ehe zum Abschluß Mantlers Trompete allein im Raum verhallt.

Reife Musik, die nur aus der immensen Erfahrung der beiden Duopartner zu erklären ist, die vielleicht nichts für Jazz-puristen ist, sicherlich aber für Impressionisten und Futuristen, die diese Musik deuten und interpretieren können.

Ulfrt Goeman

Martin Schlumpt Swiss Fusion 84

Live: Interruptus - Rattaplasma - Der serbische Olymp - Kokoskotten - Ou-vertüre
Stephan Zimmermann tp, flh, Omri Ziegele as, bs, Martin Schlumpf b-cl, as, Werner Englert ts, fl, Urs Koller tb, Kornelia Bruggmann voc, Martin Schütz cello, Christoph Baumann p, Hämi Hämmerli b, Timo Fleig dm, Marco Käppeli perc
Aufg.: 31. Oktober 1984, Luzern
Unit Records utr 4009

Von der einigermaßen unglücklichen Formulierung Swiss Fusion lasse man sich nicht ins Bockshorn jagen. Hausbacken „swissmade“ ist diese Produktion sowenig wie die Besetzung astrein-swiss ist: die süddeutschen Stimmen - Stephan Zimmermann und vor allem Werner Englert sind nicht zu überhören. Und der hier leidlich ausgebeutete Hans Arp (Texte von „Rattaplasma“, „Olymp“ und „Kokoskotten“) war Straßburger.

Auch mit dem landläufig als „Fusion“ etikettierten binär-elektrischen Konser-venbrei hat die Musik Martin Schlumpfs nichts zu tun: mit „Fusion“ meint er eine Synthese aus Komposition und Improvisation, eine Verbindung dieser Antithesen verstandenen Musizierhal-tungen. Das Modell ist nicht neu - und bringt die ähnlichen Probleme wie seine Vorläufer (Günther Schuller, Gary Mc-Farland, John Lewis u. a.) Das Ergebnis ist auch hier eher ein Neben- und Nacheinander, statt der angestrebten (und meiner Meinung nach: so gar nicht erstrebenswerten) Vermischung. Schließlich sind es einzelne solistische Leistungen, Omri Ziegeles, Werner Englert's und teilweise auch Martin Schlumpfs Improvisationen, die diese Platte doch beachtenswert machen.

H. Lukas Lindenmaier

Rudi Trog!

Sundown: Changing - Dark Flower - Be Patient - New Way - Friendship - Running In The Rain - Loneliness -

Surprise - All Of Me - For Anne Rudi Trögl, ac-g, e-g, Martin Ertl, e-b fretl., Roman Seehon, drn/birdwh., Charly Bock, conga/perc
Aufg.: Juni 1985, Nürnberg
Altera Pars Musikproduktion 6.1285

Er ist 28, kommt aus Ingolstadt, spielt seit 15,16 Jahren Gitarre und ist ganz offenkundig ein ehrgeiziger Stringster, der - Zeichen unserer Zeit und seiner Generation - ganz deutlich hörbar mit den Hufen trappelt, beachtet und gehört zu werden. Das Debütalbum als magieumschwärmter Schritt; der erste Packen live-Rezensionen als erste Frucht glücklich-schwitziger Arbeit. Bedaure, mich dem Chor der süddeutschen Gitarren-Kritiker so nicht anschließen zu können, so gern man als Journalist und Gitarrero (seit 27 Jahren) Nachgeborene lobt, missioniert, herauskrakelt, ihre Debüts zu erwerben. Trögl's Spiel ist solide, genauso solide wie das seines durchweg so laut justierten Bassisten, derweil sein Trommler ganz einfach, für ein Album mit solchem Anspruch, ein Rückschläger ist, dessen schleppendes Herumgewusel auf Bekken & Fell dem Rudi Trögl und seinem eloquenten Baßmann erst recht zur hochnotpeinlichen Selbst-Entlarvung verhilft.

Eloquenz, ach was, sagen wir's: Geschwätzigkeit, dieses Lasten noch auf Kurs- und Identitätssuche dümpelnder Youngsters, ist denn auch wirklich Rudis Handicap; hemmungsloser Eklektizismus, hinter dem ein wohlmeinender Kritiker tatsächlich Mr. Christian und Monsieur Reinhardt herausgehört haben will, vervollständigt dieses bedauernswerte Gesamtbild, zu dessen wenigen echten Farbtupfern Trögl's kleine akustischen Vignetten „Friendship“ und „For Anne“ gehören-weil uns schwer diagnostizierbar als Appetithäppchen mit unverstärktem emotionalen Engagement: Anne scheint ein reizendes Mädchen zu sein.

Wie es freilich um dieses **guitar freshman** Festigkeit, Ökonomie im Anlegen der Improvisationen, halsbrecherische Courage und fälschlicherweise gesunde Selbsteinschätzung steht, erweist in **nuce** das gute, alte „All of me“ (das einzige Stück mit Gast Christian Lachotta am **upright bass**): In dem geht Rudi Trögl denn auch vollends in den Bach und läßt jedes Timing und jeden singelnote-prallen Originaleinfall schlankweg an Land bei seinen Klammotten. Bedaure.

Alexander Schmitz

Bücher

Vocal Groups in Modern Jazz - Vocalese

Storia, Discografia, Biografia von Vladimiro Lupi, italienisch, Taschenbuch, 320 Seiten, Preis LIT. 40.000 bzw. US-\$25-
S.A.T.E.-Ferrara 1986/Vladimiro Lupi, Corso Porta Reno, 36,1-44100 Ferrara

Er kommt aus Ferrara, entflammt mit zarten zehn Jahren für Bird Parker & Co. entdeckte in den Jazzkreisen seiner Stadt Ornette Coleman, erarbeitete mit Pete Venudor ein „Kenton Directory“ 1970 und hat mittlerweile sein swingend Herz vor allem für Jazzminoritäten verloren.

Und dazu gehören bekanntlich die Jazzvokalgruppen ebenso wie deren Anhänger-„Scharen“, rare Afficionados polyphoner Klänge aus Menschenkehlen, welche in raffinierter Ober-Setzung ganze Bläsersektionen von Big Bands umgestalten. Man denkt an Freshmen,

an Hi-Lo's, an NOVI gar oder Jeannine Perrins ungeheuerliche Double Six oder, seit kurzem, die back-to-the-bop-roots-Orgien der Manhattan Transfer mit „Vocalese“.

So heißt Lupis knackiges Buch, ein im großen und ganzen vorbildlich recherchiertes Werk mit soweit wie möglich kompletten Discographien, mit Einzelbiografien der Vokalistinnen und -innen und, dem ganzen Nachschlageschatz vorgeschaltet, prägnant und zum Teil originell/witzig formulierten Abhandlungen der einzelnen Stilepochen des Jazz. Daß das ganze italienisch daher kommt, muß nicht abschrecken: Die Sprache des Jazz übergreift solche Grenzen mit Leichtigkeit.

Bei den Mills Bros, fängt er dann mit seinem Nachschlage-Rundschlag an, mit den Andrews-Damen, den Boswells und so fort, robbt sich voran via die Mel-Tones, Buddy Stewart, Freshmen, Hi-Lo's, dann die Crews um Hendricks und Lambert, wendet sich den Franzosen zu und dem unvergessenen Tongue-twister Eddie Jefferson, kommt zu den NOVI-Besetzungen, zu Pointers Singers Unltd., zu Blossom Dearie, McFerrin natürlich und Lauren Newton ebenso, berücksichtigt Jazzchöre, die L. A. Voices auch und schließt, vor ausführlicher Bibliografie, mit den Vokalgruppen im eigenen Lande ...

Gewiß ein Buch für Gourmets, für die wenigen Fanatiker gerissener Harmonien (man erinnere nur der Hi-Lo's fulminantes „Folksongs“-Album! Die Double Six mit Dizzy und Bud Powell etc.); aber auch Lupi wird den unvermeidlichen Perfektionsfimmelern nicht durch die Lappen gleiten: Daß Glenn Millers epochemachende Modernaires um Ray Eberle und Tex Beneke fehlen, schmerzt denn doch ein wenig arg. Und daß -wenn schon, denn schon bei all der gehabten Sorge um Vollständigkeit- die King Sisters ebenso fehlen wie die heutigen King's Singers, die Gals and Pals und Guys and Dolls, ist m. E. leider sehr wohl ein Versäumnis. Doch nichts für ungut. Insider finden bei Lupi allemal Ungewußtes: Sein Buch macht den Mund wäßrig nach üppiger Bereicherung der eigenen Sammlungen.

Alexander Schmitz

Keith Jarrett - Sein Leben/Seine Musik/ Seine Schallplatten

von Uwe Andresen
Taschenbuch, 192 Seiten, ca. 120 Fotos, Preis: DM 28,50
Oreos Verlag, Collection Jazz

Die vielen Fotos sind es, die beim ersten Durchblättern vorwiegend ins Auge stechen. Zählt man die Abbildungen der Originalcovers der besprochenen Schallplatten mit, so sind es ca. 120 Schwarz-weiß-Aufnahmen verteilt über das ganze Buch. Daraufhin wendet sich das Interesse dem allgemeinen Aufbau dieser Lebensgeschichte zu. Da war es ein guter Gedanke, einige wichtige biographische Daten in Form eines tabellarischen Lebenslaufes gleich an den Beginn zu stellen. So erhält der Leser einen ersten Überblick über das Leben Keith Jarretts und kann bei Bedarf auch später immer wieder schnell wichtige Jahreszahlen oder Ereignisse aus des Künstlers Laufbahn nachschlagen. Der kurzen Tabelle folgt eine ausführliche Biographie vom 7jährigen Wunderkind bis zum 40jährigen erfolgsgewohnten Solopianisten und Mitglied von Jazzgruppen. Andresen hebt die Vielseitigkeit Jarretts heraus, der nicht nur Klavier spielt, sondern sich auch mit anderen Instrumenten - besonders dem Sopransaxophon - beschäftigt. Als kleiner Junge genoß er eine klassische Musikerziehung, während der er sich einen erstaunlich weiten Horizont aneignete, spielte später jedoch lange

Zeit lieber in Jazzbands mit, bevor er wieder eine Vorliebe für seine Solokonzerte entdeckte und schließlich beides sozusagen gleichzeitig praktizierte und noch praktiziert. In zwei Kapiteln - eines mit dem Titel „Medium und Messias“ - versucht Uwe Andresen, den zwiespältigen Gefühlen der Fans und der Kritiker Keith Jarretts dem gegenüber auf den Grund zu kommen. Er stellt sich die Frage, ob Keith Jarrett nun „noch ein Medium oder schon ein Messias“ sei und als was dieser sich wohl selbst betrachtet. Dabei ver-schweigt er auch bei aller Sympathie für den Künstler nicht dessen Hang zur Selbstmystifizierung sowie dessen „mythengeschwängert-selbstverliebtes Gehabe“, das es den Freunden seiner Musik manchmal recht schwer macht, auch der Person des Musikers Sympathie entgegenzubringen, vielleicht auch beides zu trennen. Dem letzten Teil des Buches schließlich kann der Leser weitere Informationen zum Lebensweg und zu den musikalischen Stationen Jarretts entnehmen, denn hier werden nicht nur die einzelnen Schallplatten chronologisch aufgezählt, sondern auch ihre Entstehung und ihr Inhalt näher besprochen. Da der Autor hier nur wenige sowohl biographisch als auch musikalisch unwichtige Alben wegließ, nimmt das Platten-Werkverzeichnis mit den Abbildungen der Original-Covers etwas mehr als die Hälfte des Gesamtwerkes ein. Ein sicherlich interessantes Buch und Nachschlagewerk für alle Fans Keith Jarretts.

Heidi Boulton

Man Of Many Parts A Discography of Buddy Collette

Compiled by Coen Hofmann; Verlag Micrography, Amsterdam, 1985.

The Buddy Collette Songbook

Veda Music, Los Angeles und Verlag Micrography, Amsterdam, 1985.

Buddy Collette, the „man of many parts“ - ein vielseitiger Herr, könnte man (sehr) frei übersetzen. Möglicherweise: zu-viel-seitig, um vom derart versicherten Jazzfreund angemessen anerkannt zu werden. Was ist denn das für ein Musiker, der Eric Dolphy unter seinen Schülern, Charles Mingus unter seinen besten Freunden hatte, der aber auch billigste Populär-Arrangements abspielt und Muzak für Investment-Werbefilme „komponiert“? Coen Hofmanns Diskographie versucht zumindest, mit einer beachtenswerten Ansammlung von Informationen, Zusammenhänge in dieser kaleidoskopischen Künstlerkarriere aufzuzeigen; dem wirklichen Fan, dem Sammler, der sich im Detail festbeißt, ist hiermit ein Wegweiser angeboten, sich in Buddy Collettes Werk zurechtzufinden - und sicher manchen, dem uninformat-kategorisierenden Vorurteil zu verdanken den Irrtum auszuräumen. Diese, übrigens sehr sauber gesetzte und gedruckte, Diskographie dokumentiert eine große Anzahl Platten, die üblicherweise, und oft zu Unrecht, mangels Detailkenntnis, unbeachtet bleiben; viele dürften sogar in elitären Auktionslisten nur schwer zu finden sein. Leider sind einige Nachpressungen nicht berücksichtigt (obwohl das genau nachzuprüfen mir nur in wenigen Fällen möglich war), ebenso fehlen durchweg Hinweise auf Komponisten. Letzteres wäre gerade im Hinblick auf Buddy Collettes Vielseitigkeit von Interesse gewesen: zu vermitteln, in welchem Zusammenhang wessen Kompositionen gespielt wurden. Von diesem Ansatz her ist auch zu bedauern, daß Aufnahmen von Film-Musiken, obwohl ihnen ein eigenes Kapitelchen einge-

räumt wurde, sehr fragwürdig-fragmentarisch dokumentiert sind. Da fehlt denn z. B. Duke Ellington auch im Musiker-Index, weil dessen Filmmusik zu „Aus-sault on a Queen“ unberücksichtigt blieb.

Immerhin sind alle verzeichneten Stücke über einen Titel-Index aufzufinden, und Buddy Collettes eigene Kompositionen, auch diejenigen, die nie auf Platten erschienen, wurden nochmal extra aufgelistet.

Einundvierzig dieser insgesamt über hundert Stücke liegen in außerordentlich gepflegter Notenausgabe als „The Buddy Collette Songbook“ vor, co-produziert vom holländischen Verlag „Micrography“, wo auch die oben besprochene Discographie erschienen ist. Die Songbook-Publikation ist als exemplarisch hervorragend zu bezeichnen. Das Notenbild ist klar geschrieben, formal eindeutig, und somit leicht zu lesen; die Akkordsymbole entsprechen nicht in allen Details der gängigen Realbook-Notation, sind aber eindeutig und nach kurzer Eingewöhnung problemlos nachvollziehbar. Zwei kleine Hand-caps: einmal hätte durch einfaches Umstellen der Reihenfolge ein lästiges Umblättern vermieden werden können; und ein Hinweis auf Platten, als Fußnote auf dem betreffenden Notenblatt, hätte dem an der Originalaufnahme Interessierten einige Sucharbeit in der Discographie erspart.

Die hier vorgestellten Kompositionen stellen eine stilistisch weitgefächerte Auswahl vor: straight Swing, Bop, Blues, Balladen, Walzer, Latin und Jazz-Rock können als konventionelle Spielformen mit diesen Vorgaben realisiert werden. Ich bin aber der Ansicht, daß die meisten dieser Stücke, und ich meine, durchaus auch im Sinn des Komponisten, verändern- und erweiterbar sind. Im Allgemeinen ist der Schwierigkeitsgrad „mittel“ anzusetzen, wobei einige Songs auch sehr dankbare Themen für Anfänger, andere aber auch einem Profi noch spannende Knacknüsse bieten. Die in mehreren Bedeutungen „vielen Seiten“ der Discographie mögen eine Sache für Spezialisten bleiben; das Buddy-Collette-Songbook stellt uns jedenfalls eine der beachtenswerten Seiten dieses Musikers vor: seine Kompositionen, die hoffentlich, und verdientermaßen, aufgrund dieser Publikation immer wieder interpretiert und weiter verbreitet werden.

H. Lukas Lindenmaier

Oscar Klein Discography

zusammengestellt von Gerard Bielderman und Erwin Elvers, Heft, 48 Seiten, Preis: DM 13-oder Hfl 14 - Gerard Bielderman, Leie 18, NL-8032 ZG Zwolle, Holland

Einer der wichtigsten Jazzmusiker Europas, wie Experte Hans Ruland den österreichischen Trompeter und Gitarristen Oscar Klein einmal nannte, hat in seiner nun schon über dreißigjährigen Musikerlaufbahn an 94 Schallplattensetzungen teilgenommen. Dies kann unter anderem der von Gerard Bielderman und Erwin Elvers übersichtlich zusammengestellten Discographie entnommen werden, die jedoch keine Hinweise gibt auf Kleins umfangreiche Tätigkeit in Rundfunk und Fernsehen (u. a. moderierte er mit Fatty George im österreichischen Fernsehen die längste kontinuierliche Jazzshow Europas). Außerdem sind in dieser Discographie hilfreiche Indizes der eingespielten Titel, der Platten-Label und der Sidemen von Oscar Klein sowie ein kurzer Lebenslauf und vier schwarz-weiß-Fotos enthalten. Die Ausstattung der auf fotomechanischem Wege vervielfältigten Broschüre ist einfach, die Druckqualität entsprechend.

Andreas Geyer

JAZZ PODIUM

Nr. 8/XXXV August 1986

ISSN 0021-5686

DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

Postvertriebsstück - Gebühr bezahlt

JAZZ PODIUM Verlags GmbH.

Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



5643160220 R
5032446220 L

7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

WILFRIED KIRNER

901 \$\$\$ 02-67

6368203

Zwischen den Tönen spielen

Ack van Rooyen

Der holländische Trompeter und Flügelhornist Ack van Rooyen ist einer der beliebtesten Jazzsolisten Europas. Sein überaus ästhetisches, lyrisches, ausdrucksvolles Spiel, seine meisterhafte Instrumentbeherrschung brachten ihm nicht nur Ansehen und Popularität ein, sondern auch eine ihm treu ergebene Anhängerschaft. Ack van Rooyen ist ein Musiker mit faszinierender Überzeugungskraft, jedoch einer eher bescheidenen, auf jeden Fall sympathischen Ausstrahlung. Das kommt auch daher, daß er nie hörbar in Routine abgleitet oder selbstgefälliges Startum an den Tag legt. Immer wieder erstaunt seine Fähigkeit, sich in die verschiedensten musikalischen Konzeptionen einzufügen. Ob er mit eigenen Formationen, mit dem United Jazz & Rock Ensemble, Peter Herbolzheimers Rhythm Combination and Brass oder Wolfgang Dauners Radio Jazz Group Stuttgart auftritt, immer ist er gleich überzeugend. Ack van Rooyen, Jahrgang 1930, hat sich nach seinem 50. Geburtstag dafür entschieden, die sichere Existenz des Rundfunkmusikers - er arbeitete 13 Jahre beim Erwin Lehn Orchester beim Südfunk in Stuttgart - zugunsten einer Tätigkeit als free lancing Jazzsolist aufzugeben. Verständlich, daß dort sein Arbeitsalltag nicht seine Talente und Fähigkeiten voll ausschöpfte, er immer wieder das Gefühl hatte, nicht genügend die Musik spielen zu können, die ihm am Herzen liegt. In einem Gespräch nahm Ack van Rooyen zu dieser Zeit seiner Orchesterzugehörigkeit Stellung, äußerte sich auch zu seiner Dozententätigkeit am Musikkonservatorium in Hilversum, zu seinem neuen Plattenprojekt, zur Situation auf dem Musikgebiet ganz allgemein und zum tieferen Eindringen in die Musik, die mit vorgerücktem Alter vor sich geht.

Gudrun Endress

„Ich wäre schon viel länger von Stuttgart weggegangen, wenn ich nicht neben der Arbeit im Erwin Lehn Orchester die Musik mit Wolfgang Dauner hätte machen können. Erwin hat mir in all diesen Jahren auch viel Freiheit gelassen. Irgendwie hat mir dabei meine Erziehung so mitgespielt, daß ich meinte, ich müßte einen festen Job haben, eine sichere Existenz, all das

kann man nicht so leicht abschütteln. Als ich 50 wurde, machte ich den Sprung, und Erwin Lehn hatte dafür Verständnis. Ich glaube bei jedem Menschen und jedem Beruf stellt sich ein Punkt ein, daß, wenn man dasselbe zu lange macht, es zur Routine wird, auch seine Herausforderung sich zu beweisen, verliert. Ob ich nun Orchestermusiker oder Postangestellter gewesen wäre, derselbe Effekt wäre aufgetreten, ich hätte einfach morgens keine Lust mehr gehabt, an meinen Arbeitsplatz zu gehen. Die Musik ist zudem noch eine besonders subtile Sache, wenn man daran keinen Spaß mehr hat, dann tut es besonders weh.“

Dozent in Hilversum

„Als Du vom Erwin Lehn Orchester in Deine holländische Heimat Den Haag zurückgingst, hattest Du da schon gewußt, daß Du in Hilversum am Musikkonservatorium unterrichten könntest?“

„Ich hatte etwas davon gehört, aber das war nicht mit ein Grund, daß ich nach Holland zurückkehrte. Ich wollte nicht soviel unterrichten, sondern selbst spielen.“ „Das Musikkonservatorium in Hilversum wurde ja ausgebaut, es ist dort jetzt auch ein Vollstudium für Jazz möglich. Wurde das auf Betreiben der Jazzmusiker eingerichtet?“

„Der Direktor hat selbst dirigiert, auch komponiert und hat auch ein Ohr für die Jazzmusik, so daß er sich auch selbst für den Ausbau stark machte. Mittlerweile sind 450 Schüler für Leichte Musik, dagegen nur 200 für Klassische Musik eingeschrieben. Der Lehrkörper ist analog der Schülerzahl vergrößert worden, doch sind die meisten Schüler für Gitarre und Schlagzeug eingeschrieben.“

„Was unterrichtest Du alles?“

„Trompete, also Instrumentalunterricht, ich gebe ebenso Workshops für verschiedenen große Teilnehmerzahlen.“

„Du hast bestimmt junge Trompeter, die gut spielen können, aber nicht sehr gut improvisieren. Wie leitest Du sie zur Improvisation an?“

„Das ist die Frage. Wenn nichts da ist, kann man nichts machen. Schließlich kann man ja nur das ein bißchen polieren,

was an Feeling für die Improvisation schon vorhanden ist. Sonst ist es schwierig. Es geht in erster Linie um eine gute Allround-Ausbildung am Konservatorium. Früher gab es erste Trompeter, die brauchten nichts weiter zu können, als ihre Rolle perfekt ausfüllen. Heutzutage reicht es aber nicht mehr aus, die spezielle Aufgabe eines ersten Trompeters übernehmen zu können, man muß mehr bieten, muß möglichst auch Improvisator sein.“

„Du hast bestimmt auch Schüler, von denen Du merkst, daß sie über eine gewisse Grenze nicht hinauskommen. Was machst Du dann?“

„Jedes Jahr müssen sie sich so einer Art Prüfung unterziehen, und wenn nicht genügend Talent oder Fleiß da ist, wenn junge Musiker letzten Endes unfähig sind, dann rentiert es sich für sie nicht, fünf Jahre lang zu studieren. Der Lehrkörper ist sich darin einig, daß es unehrlich wäre, diese Schüler weiter mitzuschleppen, die dann hinterher keine Chance haben. Wir legen ihnen daher nahe, etwas anderes zu machen. Freilich kann man sich auch in der Beurteilung eines jungen Musikers täuschen, man traut ihm nichts zu, und später wird er vielleicht ganz berühmt. Das kann schon einmal passieren, aber das ist die Ausnahme. Ob jemand genügend Talent und Fähigkeiten hat, beurteilt ja nicht ein Dozent allein, sondern vier oder fünf Mitglieder des Lehrkörpers.“

„Ihr habt auch viele Schüler aus Deutschland?“

„Ja, es sind viele da, und ich finde es phantastisch, wie sie in 6 Monaten perfekt holländisch sprechen können. Das Konservatorium hat eine große Anziehungskraft, das Studium ist dort aufgrund der staatlichen Zuschüsse recht billig. Ich glaube, der Betrag macht etwa 1200 DM im Jahr aus.“

„Wieviele Stunden unterrichtest Du pro Woche?“

„15 Stunden. Ich habe vor Antritt meiner Lehrtätigkeit vereinbart, daß ich immer wieder beurlaubt werde, wenn ich auf Tournee gehen möchte. Es ist auch dafür gesorgt, daß in diesem Fall andere Dozenten meine Unterrichtstätigkeit weiterführen, so daß eine Kontinuität gewährleistet ist.“

„Du willst sicherlich so viel Jazz spielen wie möglich und nicht eine volle Lehrtätigkeit ausüben?“

„Ich möchte lieber noch weniger Stunden unterrichten und mehr spielen als jetzt.“

„Am Konservatorium in Hilversum wird auch konventionelles Big Band Musizieren gelehrt...“

„... ein Allround-Unterricht ist es. Die Schüler lernen auch vom Blatt lesen. Aber wir haben uns nicht nach den Modeströmungen ausgerichtet. Viele wundern sich, daß nicht so sehr auf Pop eingegangen wird, aber wir sind der Ansicht, daß ein Allround-Studium das allerwichtigste ist.“



Ästhetisches, lyrisches, ausdrucksvolles Spiel, meisterhafte Instrumentbeherrschung: Ack van Rooyen

Foto: Manfred Rinderspacher

Überangebot an Information

„Du hast eine rein klassische Konservatoriums- und Musikschulausbildung genossen, es gab damals noch kein Jazzstudium. Meinst Du, daß es die jungen Musiker heute mit all den umfassenden Möglichkeiten der Jazzausbildung viel leichter haben, als das früher der Fall war?“

„Es war bei uns früher auch möglich, Jazz zu spielen, wenn man noch studierte, nur mußte das im Geheimen getan werden, denn damals wurde der Jazz in Verbindung mit Alkohol und Drogen gebracht, war für die Klassiker indiskutabel. Der Nachteil für die heutige Generation der Musiker ist der, daß ein Überangebot an Information besteht. Wenn wir uns früher eine Platte gekauft haben, dann haben wir damit mehr gehabt als heute die Jungen mit der ganzen Plattenschwemme. Es ist, wie wenn du zu Weihnachten nur ein Spielzeug bekommst und du dich deshalb intensiv damit beschäftigen kannst, wogegen man im Fall von 20 Spielsachen, die man geschenkt bekommt, gar nicht mehr weiß, mit was man spielen soll. So ist es mit dem Überangebot an Lektüre, Büchern, Noten, Lehrmaterial. Wenn du viele Platten besitzt, glaubst du auch zu wissen, wie die Musik darauf klingt, aber das ist nicht immer der Fall.“

„Das Zuviel lenkt wahrscheinlich auch davon ab, daß man mehr aus sich selbst heraus schöpft?“

„Ja, dann wird es eher wie bei Briefmarkensammlern ein Erfahrungsaustausch bezüglich der Sammlung als ein Eindringen in die jeweilige Musik.“

„Machst Du Deinen Schülern immer wieder klar, daß sie aus sich heraus kreativ sein müssen?“

„Ja, doch ist jeder wieder anders gelagert. Und ich mache selbst auch Fehler. Ich habe z. B. einen Schüler, der ganz jung und sehr begabt ist. Eines Morgens kam er zu spät in die Schule mit der Entschuldigung, er habe gestern bis spät in die Nacht hinein gespielt. Als ich ihn fragte, wie es gewesen sei, entgegnete er: „Es war toll, wir haben es fertig gebracht, daß die Leute köpfe standen!“ Da wurde ich ganz böse, denn ich erkannte, daß das Spielen bei diesem jungen Musiker schon so auf Publikumswirksamkeit ausgerichtet ist, daß er dabei vernachlässigt, um was es beim Musizieren eigentlich geht.“

„Viel der Musik, die heute zu Gehör gebracht wird, ist in erster Linie auf Publikumswirksamkeit ausgelegt. Steht da nicht die Absicht, mit leicht konsumierbarer Musik populär zu werden, im Vordergrund? Musikalische Belange zählen da doch wohl erst in zweiter Linie.“

„Ja und das ganze Musizieren ist total optisch ausgerichtet.“

„Manchmal ist die Absicht, die dahintersteckt, einen Knüller zu haben, ziemlich widerlich. Es stimmt auch traurig, daß immer wieder ernstzunehmende Musiker den Versuch unternehmen, Musik zu bieten, die auf Verkauf zielt. Bei der Musik Deines gemeinsam mit dem jungen Saxophonisten Toon Roos geleiteten Quintetts habe ich das Gefühl, sie ist wirklich organisch gewachsen, Ihr steht alle als Persönlichkeiten voll dahinter. In Eurer Musik stellt Ihr Euch so dar, wie Ihr seid und empfindet.“

„Es ist bei dieser Art des Musizierens auch möglich, daß etwas mißlingt, wogegen bei der anderen Musik nichts falsch laufen kann, weil alles in ihrer Spektakularität festgelegt ist.“

„Das Publikum im Jazz hat ein ziemlich feines Gespür dafür, was ehrlich gespielt ist und was nicht. Es merkt, ob es ein künstliches Gebräu vorgesetzt bekommt oder eine organisch gewachsene Musik, die aus dem Herzen der Musiker kommt. Jeder kauft für sein Geld natürlich das, was er will. Das kann man nicht steuern. Jeder hört das, was er schön findet. Der Rundfunk und das Fernsehen haben meiner Ansicht nach die Aufgabe, den Leuten jegliche Art der Musik, die hier gemacht

wird, näher zu bringen und ihnen nicht nur das zu geben, was sie gerne haben wollen."

„Bist Du enttäuscht über die Situation auf dem Musikgebiet?"

„Sie ist so, wie sie ist. Ich kann nichts dafür und nichts dagegen tun. Ich akzeptiere sie so, wie sie ist. Wenn ich gefragt werde, verrete ich meine Meinung, verrete meine Musik. Die Popmusik ist im Lauf der Jahre sehr viel weiter gekommen, es gibt viele neue Talente und damit besteht die Hoffnung, daß die Künstler auch noch in späteren Jahren Musik machen können. Es gibt phantastische neue Sachen auf dem Gebiet der Popmusik."

„Du meinst, es entscheidet sich von selbst, was die nächste Generation von der Musik, die heute gemacht wird, noch mit Freude hört. Die Spreu trennt sich vom Weizen."

„Und das über Nacht."

Staatliche Unterstützung für Live-Musik

„Wie ist die Situation in Holland. Gibt es noch Rundfunkorchester mit Jazzambitionen?"

„Es werden immer weniger. Oberhaupt gibt es immer weniger feste Jobs für Musiker, jedoch immer mehr Musikstudenten. Doch blüht das Live-Spielen wieder auf, in jedem Cafe oder Club wird an Wochenenden Musik geboten. Ermöglicht wurde das durch eine staatliche Unterstützung, ein Auffüllen der Gage zu einem Mindestbetrag pro Musiker pro Engagement. Der Bund für improvisierende Musiker, kurz BIM, hat das erwirkt."

„Und wie wird man in den BIM aufgenommen?"

„Einmal zählt schon das, was du vorher gemacht hast, ob du schon populär auf der Musikszene bist, dann füllst du deine Formulare aus."

„Bewirkt diese staatliche Unterstützung, daß die Musiker weniger an sich arbeiten ..."

„...nicht bei dieser Mindestgage. Der Club bezahlt, was er kann, und die staatliche Seite füllt das Honorar auf."

„Gibt es diese staatlichen Zuschüsse auch auf einem anderen Bereich der Kultur?"

„Auf dem der bildenden Kunst gibt es auch finanzielle Unterstützung. Es werden in Amsterdam Ausstellungen arrangiert, und dafür müssen die bildenden Künstler dann jeden Monat Bilder liefern. Was der Staat später mit den unzähligen Bildern macht, ist mir schleierhaft. Viel davon wird anscheinend nach Amerika exportiert."

„Im Gegensatz zu den gutbesuchten Jazz Festivals mit erstaunlichen Zuhörermassen ist doch der Jazz-Alltag in Holland auch schwierig für die Musiker. Wieviele Zuhörer sind im Durchschnitt bei einem Clubgastspiel in Holland?"

„Die meisten Clubs sind klein, bieten nur

für ca. 80 Leute Platz. Es gibt jedoch ein paar schöne, die sind wie kleine Theater."

„Du hast ein Quintett mit dem jungen Saxophonisten Toon Roos, wo hast Du ihn entdeckt?"

„Er ist ein Schüler von Ferdinand Povel, 21 Jahre alt, sehr begabt. Toon spielt auch in einer Fusion-Band, er bläst unheimlich energiegeladen."

„Sind noch mehr so vielversprechende junge Talente am Musikkonservatorium in Hilversum?"

„Ein paar schon. Ich habe ein erstaunliches Trompetentalent, 20 Jahre alt."

„Wenn Du weißt, daß ein junger Musiker vor allem Jazzambitionen hat, würdest Du ihm dann trotzdem empfehlen, in einem Rundfunkorchester mit Jazz-Drall zu arbeiten?"

„Ja, das sollte er mal machen, damit er erfährt, was Präzision bedeutet, aber er sollte nicht allzu lange in einem solchen Orchester bleiben. Doch meist sind die jungen Musiker schon im dritten Jahr ihrer Orchesterzugehörigkeit verheiratet, haben bald danach Kinder und sind dann gezwungen, ihre sichere Existenz zu halten."

„Du warst schon als junger Mann, als Student in den USA, warum bist Du nicht dort geblieben, oder warum bist Du nicht später in die USA ausgewandert?"

„Wenn ich in den USA auf Besuch war, dachte ich, daß ich mich dort niederlassen würde. Wegen der Musik. Und dann bin ich jedesmal wieder zurück gegangen nach Europa und habe gemerkt, daß ich lieber in Europa lebe. In Europa hat der Musiker einen anderen Stellenwert als in den USA; jedoch gibt es in den USA mehr Energie. Hier in Europa ist der Lebensstandard für einen Musiker höher. Nur wenn du 20 bist, kannst du monatelang mit Woody Herman im Bus auf Tournee gehen. Als junger Mann fand ich es auch phantastisch, viel auf Reisen zu sein."

„Nun es gibt ja einige Musiker aus Europa, die in den USA ihren Weg gemacht haben."

„In Los Angeles möchte ich nicht wohnen, in New York ist es noch schwerer. Und da geht es nicht einmal in erster Linie um Qualität, sondern da sind andere Faktoren wichtiger - die Verbindungen und die Politik."

„Informierst Du Dich über das Jazzgeschehen in den USA?"

„Nun, es kommen häufig amerikanische Musiker nach Europa und mit denen spreche ich oft darüber."

„Ist für Dich Wynton Marsalis ein Jahrhundertmusiker, oder hältst Du ihn bereits für überbewertet?"

„Wynton Marsalis ist sehr begabt und auch sehr fleißig, und das macht ihn zu dem, was er ist. Viele Musiker sind sehr begabt, aber weniger fleißig. Um ein Star zu werden, müssen verschiedene Talente und Eigenschaften einer Person vereint sein. Du mußt diese und jene Qualität

aufweisen, du mußt auch gut aussehen, darfst nicht zu spät zur Arbeit kommen und was noch alles. Oder wie Miles Davis ein Guru sein, der seine Musiker zittern läßt, bevor sie spielen."

Erfolg ist wie eine Droge

„Du bist im Grunde genommen auch ein Star, das Publikum bringt Dir viel Zuneigung entgegen, das spürst Du immer wieder. Oder hast Du je erlebt, daß Du bei den Hörern nicht ankamst?"

„Erfolg ist wie eine Droge, wenn du plötzlich keinen Erfolg mehr hast, dann kannst du das nicht begreifen. Wie kannst du nur einen Tag gut sein und am nächsten nicht mehr! Wenn du noch nie Erfolg gehabt hast, dann stellt sich dir dieses Problem nicht."

„Empfindest Du auch einen Leistungsdruck, daß Du immer in Hochform auf der Bühne spielen solltest?"

„Für mich selbst gilt das, das Publikum gibt mir nicht diesen Druck."

„Bist Du der Ansicht, daß Du wirklich einschätzen kannst, ob Du an einem Abend gut, sehr gut oder außergewöhnlich gut gespielt hast?"

„Manchmal bist Du selbst sehr gut, doch in der Gruppe stimmt es nicht so richtig. Das Schöne dabei ist immer, daß es eine ständige Herausforderung ist. Wenn alles auf Nummer sicher ginge, dann würde es weit weniger Spaß machen. Um wirklich beurteilen zu können, wie ich gespielt habe, braucht es Abstand, auch müßte ich die Musik noch einmal vom Band hören können. Gelegenheit dazu habe ich bei Rundfunkmitschnitten, ich nehme die Musik, die ich spiele, nie selbst auf."

„Welche Gedanken kommen Dir dann bisweilen beim Abhören Deiner Musik?"

„Du lernst davon, du kannst nur aus deinen eigenen Fehlern lernen."

Streicher und Balladen

„Wie ist die Situation auf dem Plattenmarkt für Dich? Gibt es in nächster Zeit wieder eine Platte, auf der Du Dich Deinem Format nach entfalten kannst?"

„Ich mache etwas mit Streichorchester. Das war eine Idee meines Bruders Jerry, der auch dafür die Arrangements schreibt. Die Streicher stammen aus Holland und aus London, es sind alles Musiker, die schon leichte Musik gespielt haben, nicht nur Klassik und die swingen können."

„Das wird aber keine ausgesprochene Balladen-Platte?"

„Ich habe so gut wie niemals eine ganze Platte, alle Stücke davon hintereinander gehört. Ich spiele etwa eine Seite an oder nur dieses und jenes Stück. Wenn alle anderen Plattenkäufer das auch so ma-



Spielt am liebsten mit kleinen Gruppen: Ack van Rooyen (links) mit den Mitgliedern des von ihm und Toon Roos (2. v. rechts) geleiteten Quintetts
Foto: Hans Kumpf

chen, dann kannst Du ohne weiteres eine ganze Platte nur mit Balladen vorlegen. Jerry hat letzten Endes die Entscheidung, ein anderer kann das wirklich besser einschätzen als ich. Jeder braucht eine Choreographie."

„Meinst Du, daß Du als junger Mann schon ebenso bewegend Balladen blasen konntest?"

„Das weiß ich nicht mehr. Ich habe schon immer melodiös spielen können, meine ich."

„Meinst Du, das ist Deine Stärke?"

„Ja, das glaube ich. Es ist einfach schön, wenn eine Melodie, also die Komposition an sich, schon stark und ausdrucksvoll ist. Dann brauchst Du Dich nur hinzustellen und zu spielen. Alles ist schon vorhanden."

„Hast Du Dich auch deshalb vom Erwin Lehn Orchester getrennt, um mehr Zeit zu haben, Musik zu schreiben?"

„Ich habe kein großes kompositorisches Talent, ich kann zwar ein Stück zusammenbasteln, aber Komponieren, das ist etwas anderes. Heutzutage meint jeder,

er müsse komponieren, jede Band meint, sie müsse unbedingt ihre eigenen Stücke haben, ob sie nun über Komponisten verfügt oder nicht. Es gibt wenige Musiker, die das Spielen, Komponieren und Arrangieren gleichermaßen gut beherrschen."

„Du hast also keine großen Ambitionen, viel zu komponieren oder zu arrangieren. Du bist zufrieden, wenn Du viel und schön spielen kannst?"

„Wenn Du etwas recht gut beherrschst, also etwa gut spielen kannst, dann traust du dich nicht etwas Schlechtes - also etwa eine stümperhafte Komposition - einzubringen."

„Hast Du schon Stücke geschrieben, die Du dann wieder verworfen hast?"

„Ich habe schon hin und wieder gedacht, daß daraus etwas werden könnte, aber dann habe ich herausgefunden, daß es doch nichts war."

„Ist es Dir egal, ob Du ein Standard spielst oder irgendein Thema eines Musikers? Ist für Dich entscheidend, wie das Stück behandelt wird und wie Du darüber improvisieren kannst?"

„Entscheidend ist, was daraus wird. Ob interessant oder gut oder weniger. Du kannst Dich in etwas Schönes immer mehr einleben, einfühlen, als in etwas Flaches."

„Was machst Du heute von all Deinen Aktivitäten am liebsten? Mit eigener Gruppe spielen?"

„Ich spiele jetzt lieber mit kleinen Gruppen. Ich habe auch einmal im Duo gespielt, nur mit dem Pianisten Rob Madna. Da kann ich mich ganz gelöst entfalten, wenn all der Ballast wegfällt. Das ist der Test, was dann noch übrig bleibt. Mit dem Gitarristen Eef Albers habe ich auch schon Duo-Auftritte absolviert. Für mich ist das schönste Jazz-Duo das von Jim Hall und Bob Brookmeyer. Der Posaunist hat erzählt, daß sie manchmal einfach ein Stück anfangen, ohne irgend etwas abzusprechen, ganz frei, sie sind so aufeinander eingespielt, daß sie dabei gar keine Probleme haben."

„Es gibt Musiker, die besonders sensibel spielen, ob das nun Bob Brookmeyer, Stan Getz, Bill Evans oder Chet Baker

waren oder sind, alles Musiker, die besonders verletzlich sind, in irgendeiner Zeitspanne ihres Lebens zu Drogen griffen, um sich damit abzuschotten . . ."

„... ich glaube, die Droge hat mehr mit der Situation als mit der Musik zu tun. In den USA gibt es eine Liste drogenabhängiger Menschen, da rangieren die Musiker erst an 17. Stelle. Oben sind Ärzte, Krankenschwestern. Wenn die Drogen leicht greifbar sind, werden sie auch mißbraucht. Sie erzeugen auch eine unglaubliche Situation, einen völlig schmerzfreien, losgelösten Zustand. Ich kann mir gut vorstellen, was das bewirkt."

„Es fragt sich nur, ob Du mit Drogen tatsächlich besser spielst oder nur meinst, besser zu spielen."

„Es hat auf die Musik keine Auswirkung, du bist nur weniger gehemmt. Du hast immer nur, was in Dir ist, es gibt nichts, was durch eine Droge erzeugt wird. Es nimmt nur die Ängste weg."

„Hast Du auch oftmals, bevor Du auf die Bühne gehst, Gefühle der Angst, Lampenfieber, spürst Du innere Verkrampfungen?"

„Ja, praktisch jedes Mal. Das bleibt. Es hat mich erstaunt, wie entsetzlich nervös Ella Fitzgerald vor ihrem Auftritt hinter der Bühne war. Jeder wünscht sich, er könne ganz offen, ohne Wenn und Aber auf die Bühne gehen und sich total auf die Musik konzentrieren. Wenn es eine Droge gibt, die diese Ängste gar nicht erst aufkommen läßt, dann ist es schwer, nicht danach zu greifen. Nach dem Spielen fühle ich mich viel besser als vorher, durch das Spielen kannst Du viel los werden, es ist so eine Art Ventil."

„Wie sieht Dein Alltag aus, hast Du in ganz Europa zu tun oder neben Holland vorwiegend in Deutschland?"

„Vor allem in Deutschland. Die Flugkosten sind so schrecklich hoch, daß es eine große Sache sein muß, wenn ich von weit entfernten Ländern Angebote bekomme."

„Was machst Du alles außer Deinen eigenen Formationen, Herbolzheimer, United Jazz & Rock Ensemble?"

„In Holland gibt es das Dutch Jazz Orchestra, mit dem ich auch spiele, es ist aber mehr ein Hobby für mich. Ich möchte möglichst wenig in Big Bands arbeiten."

„Welche Gründe sind dafür maßgebend? Du hast da ja eine lange Erfahrung - kann man sich in der Big Band nicht so entfalten wie in der kleinen Gruppe?"

„Du bist in der Big Band noch abhängiger von Deiner Umgebung! Je größer die Formation, desto straffer die Organisation. Es bedarf schon einer starken Persönlichkeit, um die Musiker alle unter einen Hut zu bekommen."

„Der Klang der Big Band ist für mich toll, aber für den einzelnen Musiker kann es schon frustrierend sein, sich so wenig entfalten zu können."

„Eigentlich höre ich lieber eine Big Band, als daß ich darin sitze. Wenn du mitspielst,



Ack van Rooyen

Foto: Hans Kumpf

„Die Musik hat einen anderen, tieferen Hintergrund. Das ist das Schwere, was ich den Schülern beizubringen suche, das Feeling über etwas."

kriegst du nicht alles mit."

„Du hast Deinen stilistischen Rahmen im Lauf der Zeit noch erweitert, es fällt Dir als Bläser jedoch hörbar schwerer, über Rock-Rhythmen zu improvisieren."

„Das Problem bei Bläsern ist das: du spielst dein ganzes Leben, und du weißt, wie der Ton klingt, der aus deinem Instrument kommt. Dann spielst du über lauten Rock-Rhythmen, und dein Instrumentenklang kommt aus einem Monitor. Und da klingt er immer schlechter, durch dieses Dazwischenschalten wird der Klang nie besser, nur schlechter. Es irritiert dich, daß er irgendwo anders als aus deinem Horn herauskommt und dazu noch laut. Das kann sehr frustrierend sein."

„Du wendest ab und zu ein Gerät an, mit dem Du eine zweite Stimme zu Deinem Flügelhorn dazuschaltest."

„Es ist ein Octavoice, das liefert mir eine zweite Stimme, zwei Oktaven tiefer. Ich benutze es bisweilen, bei einem oder zwei Stücken pro Abend, um damit eine andere Klangfarbe zu bekommen. Manchmal stecke ich an meine Trompete ein Clip-Mikrofon, weil ich mich beim Spielen

ziemlich bewege, und dann nicht nahe genug am Mikrophon bleibe. Beim Spielen merkt man das selbst nicht. Das Flügelhorn, das ich gerne benutze, ist z. B. nicht laut, eher sanft."

„Es wäre wohl das beste, Du spielst mit Deinem Flügelhorn im Duo mit einem Pianisten in einem Kammermusiksaal, ganz ohne Mikrophone."

„Das wäre ideal!"

Zwischen den Tönen spielen

„Gibt es noch irgendwelche Dinge in Deinem Leben, die Du Dir vorgenommen hast, zu erreichen?"

„Ich projektiere nicht mehr so viel für die Zukunft."

„Hast Du das früher gemacht?"

„Ja, das gehört zum Jungsein. Jetzt ist jeder Tag wieder neu, aber nicht in dem Sinne, daß ich mir heute Gedanken machen würde, was ich in einem Monat tun möchte."

„Du meinst, Du lebst ganz stark in der Gegenwart."

„Genau das."

„Machst Du Dir manchmal Gedanken darüber, wie viele Jahre Du als Trompeter, der die 50 hinter sich gelassen hat, noch arbeiten kannst?"

„Wenn du nur von einem Tag zum anderen lebst, dann stellt sich dir dieses Problem nicht. Wenn du nicht mehr spielen kannst, dann merkst du es selbst zuerst. Und du mußt dich auch einmal verabschieden können."

„Hat sich Deine innere Einstellung zum Spielen im Lauf der Zeit gewandelt?"

„Früher habe ich mehr Töne gespielt, jetzt spiele ich die Töne zwischen den Tönen. Die Musik hat einen anderen, tieferen Hintergrund - hoffe ich jedenfalls. Das ist das Schwere, was ich den Schülern beizubringen suche, das Feeling über etwas. Die ganze für einen Jazzmusiker notwendige Theorie wurde von Fritz Pauer einmal auf einer Seite festgehalten. In all den Büchern, die es gibt, sehe ich nur ein Seitenfüllen, alles wurde auseinandergenommen, was große Jazzmusiker gespielt haben, alles wurde aufgeschrieben. Dabei ist es doch viel besser, wenn du es hörst, als wenn du siehst, was auf dem Papier steht - da ist doch immer etwas dazwischen. Das nimmt einen guten Teil der Realität. Es ist schwierig, den Schülern das klarzumachen. Sie kennen ja nichts anderes. Sie reden über Herbie Hancocks Musik, als ob sie sie wirklich verstehen, sie hören aber nicht, was dahinter steckt, sie hören nur die Töne."

„Wenn jemand jung ist, dann sieht man meist nur eine Ebene, erst mit den Jahren, mit der Erfahrung, entdeckt man dann weitere Dimensionen, die Tiefe - auch die des Gefühls."

„Und das ist eines der schönsten Dinge des Alterwerdens mit all seinen Nachteilen."

Einige Anmerkungen zu den Möglichkeiten und Grenzen der Jazzkritik

Dolmetscher der Gefühle

In einem berühmt gewordenen Essay fordert Susan Sontag bereits in der Überschrift kurz und bündig: „Against Interpretation.“ Ihre Abhandlung ist ein leidenschaftliches Plädoyer gegen die Unfähigkeit vieler Kritiker, Kunst als ein sinnliches Erlebnis zu begreifen und zu beschreiben. Vielmehr näherten diese sich den Werken bereits in interpretatorischer Absicht und leisteten hinterher dann nur noch eine im Grunde verfälschende Übersetzungsarbeit: „Der Interpret sagt: Schaut her, seht ihr nicht, daß X in Wirklichkeit A ist - oder bedeutet?“ Susan Sontag sieht darin die Gefahr einer Zähmung der Kunst. Durch die Interpretation werde diese manipulierbar und bequem.

In der Tat scheint es ja so zu sein, daß ein Kunstwerk um so weniger wirken kann, je mehr es hinterfragt wird. Wer ständig auf der Suche nach Bedeutungen ist, wer nur noch wissen will, was der Künstler gemeint haben könnte, der ist nicht mehr in der Lage, sich in den Bann schlagen, die Kunst einfach auf sich einwirken zu lassen. Der vielleicht nachdenkenswerteste Satz des gesamten Essays lautet deshalb: „In einer Kultur, deren bereits klassiertes Dilemma die Hypertrophie des Intellekts auf Kosten der Energie und der sensuellen Begabung ist, ist Interpretation die Rache des Intellekts an der Kunst.“

Wenn es denn in der Gegenwart eine Kritik gibt, die sich von diesen Vorhaltungen nicht betroffen zu fühlen braucht, dann ist es die Jazzkritik. Hier findet man nach wie vor gelungene Versuche, dem Leser persönliche Eindrücke zu beschreiben, individuelle Gefühle zu vermitteln.

Nun entzieht sich allerdings die Musik, sofern sie nicht Programmmusik ist, schon ganz allgemein, aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften, allzu aufdringlichen Interpretationsversuchen. Das mag zu einem erheblichen Teil an ihrer Flüchtigkeit liegen. Zu einem anderen Teil ist es hier aber auch oft schwieriger, historisch-politisch-kulturelle Bezüge herzustellen, als dies bei anderen Kunstgattungen der Fall ist. In der Literatur und der Malerei beispielsweise, scheint dies einfacher zu sein. Dennoch findet man - und das ist sicherlich kein Zufall - gerade in derjenigen Musiksparte, in welcher die detail-

liertesten historischen und theoretischen Analysen vorliegen, im Bereich der Klassik nämlich, erschreckend trockene, unpersönliche und letztlich nichtssagende Konzertkritiken. Mehr noch, gerade hier, wo es über fast jeden Meister ein eigenes Werkeverzeichnis mit Kommentar gibt, wird unglaublich oft abgeschrieben. Meist braucht man vor einem Bach-Konzert nur im „Schmieder“, vor einem Beethoven-Abend nur im „Kinsky“ und vor einem Mozart-Zyklus nur im „Köchel-Verzeichnis“ nachzuschlagen, um eine gute Ahnung davon zu bekommen, an welchen Maßstäben der Künstler in der Zeitung des folgenden Tages gemessen werden wird.

Freilich muß man einräumen, daß klassische Musik immer schon selbst Interpretation ist, und man muß auch berücksichtigen, daß eine Jahrhunderte alte Tradition in diesem Bereich allgemein akzeptierte und weithin verbreitete Beurteilungsstandards hat entstehen lassen. Nur so ist es zu erklären, daß ein so breites Einverständnis darüber zu erzielen ist, Friedrich Gulda beispielsweise sei einer der besten Beethoven-Interpreten oder Ivo Pogorelich sei der Chopin-Interpret. Aber der Preis, der für dieses Einverständnis bezahlt werden muß, ist hoch: Es ist der von Susan Sontag beschriebene Verlust sensueller Fähigkeiten. Eine kürzlich erschienene Kritik über einen Klavierabend von Claudio Arrau ist dafür symptomatisch. Da konnte man lesen: „Er bewegt zum Mitdenken, er läßt den Aufbau einer Sonate beobachten, er wendet sich mehr an den Kopf als an die tiefer gelagerten Organe der Hörerschaft. Er spielt sozusagen Riemanns, Schenkers und Uhdes Analysen mit.“ Und weiter: „Selten hat man in zweieinhalb Stunden so viel über Beethoven erfahren.“

Musik nur noch als intellektuelles Ereignis? Ein Konzertabend als akademisches Seminar? Was hier in so löblichem Tenor über einen klassischen Pianisten gesagt wird, das wäre meiner Ansicht nach für einen Jazzpianisten gleichbedeutend mit einem Armutszeugnis. Nichts gegen Kopfarbeit, aber wenn sich der Bauch nicht einmal mehr im Konzert angesprochen fühlen darf, wann dann eigentlich? Ich

persönlich gehe jedenfalls nicht in ein McCoy Tyner Konzert, um etwas über diesen zu erfahren, sondern um McCoy Tyner „an sich“ zu erfahren - selbst dann, wenn er ein Stück von Duke Ellington spielt.

Der Kampf um die Anerkennung des Jazz als einer seriösen Kunst ist bereits nicht mehr ganz jung. Hinter den Klagen, der Jazz werde an den Musikhochschulen immer noch als Stiefkind behandelt, steht jedoch eine andere Absicht als die, endlich die Weihen einer akademischen Disziplin zu erlangen. Hier geht es in erster Linie darum, den Musikern eine möglichst umfassende Ausbildung zu ermöglichen, damit sie im modernen Kulturbetrieb überleben können. Die Frage ist aber, was eine solche Entwicklung für die Jazzkritik bedeuten würde.

Es stimmt, auf diesem Gebiet gibt es gegenwärtig noch so manche Stümperei. Mit Recht stellt Jürgen Wölfer im „Handbuch des Jazz“ fest, ein Blick in die Tages- und Fachpresse genüge, um zu sehen, daß hier oft „unqualifizierte Amateure“ am Werk seien. Die Begründung wird von ihm auch gleich mitgeliefert. Viele meinten, als Jazz-Fan müßten sie notwendigerweise auch schon Jazz-Kenner sein, und: „Fast jeder, der heute über Jazz schreibt, ist ein Autodidakt.“ Ergänzend sei noch hinzugefügt, daß die meisten Feuilletons finanziell so miserabel ausgestattet sind, daß an personelle Qualität gar nicht zu denken ist.

Nun soll hier aber ja gerade nicht einer akademisch-trockenen Konzert- und Plattenkritik das Wort geredet werden. Im Vorwort zu einem Buch von Shapiro/Hentoff: „Jazz erzählt“ steht ganz richtig, daß derjenige das Wesentliche übersehen würde, der mit den analytischen Methoden der abendländischen Musikwissenschaft an den Jazz heranginge. Nur, die bemitleidenswerte Hilflosigkeit, von der auf diesem Gebiet die Besprechungen manchmal noch zeugen, die muß dann auch nicht sein. Beispielsweise konnte man kürzlich über eine neue Platte von Chet Baker lesen: „Es gibt unter den vier Stücken dieser Schallplatte kein bestes, nur das eine oder andere, dessen Thema, vor allem dessen Darstellung einem ein wenig mehr als das andere gefällt, mir zum Beispiel die ersten beiden mehr als die beiden anderen.“ Selten hat man aus einem so langen Satz so wenig Information - von Gefühl ganz zu schweigen - herauslesen können. (Wobei der Fairneß halber gesagt sein soll, daß dieser Satz glücklicherweise nicht typisch für die ganze Besprechung war.) So geht es also auch nicht. Wie aber dann?

Susan Sontag hat festgestellt: „Die beste Kritik ist die, in der inhaltliche Erwägungen mit formalen verschmelzen.“ Auch brauchten wir ein beschreibendes und kein vorschreibendes Vokabular. Wenn auch, wie am obigen Beispiel gezeigt, die



Seine Musik entzieht sich allzu aufdringlicher Interpretationsversuche: Chet Baker
Foto: Paul Gerhard Dekker



Der Hörer geht in ein McCoy Tyner (Bild) -Konzert, um den Pianisten „an sich“ zu erfahren
Foto: Hans Kumpf

inhaltlichen Beschreibungen der Jazzkritik manchmal etwas zu persönlich sind und wenn es auch vielen am Handwerkszeug zu einer formalen Beurteilung des Jazz mangelt, so findet man hier doch sehr häufig verblüffend einfache und trotzdem gelungene Lösungen. Wenn beispielsweise Detlev Reinert es in der Juni-Ausgabe des JAZZ PODIUM schafft, auf engstem Raum Information wie persönliches Urteil gleichermaßen unterzubringen, dann ist dies eine gelungene Verschmelzung, wie man sie im klassischen Bereich nur sehr selten findet. Dem Eingeweihten sagt die Charakterisierung „frech, aber nicht unbedingt rotzig“ mehr als die Angabe einer Tonart. Die Beschreibung, der Baß pendele „zwischen knalligem Funk und durchaus traditionellem walking bass“, informiert den Leser präziser über die Rhythmik, als es durch einen Hinweis auf den Takt jemals geleistet werden könnte. Allerdings werden hier auch die ganzen Vor- und Nachteile der Verwendung eines Insider-Jargons deutlich. Eine solche Sprache muß zwangsläufig beim Leser an Vorkenntnisse appellieren, sie muß sich auf dessen Einfühlungsvermögen verlassen und - ja, sie muß sogar das Risiko eingehen, nicht Urteile, sondern Vorurteile herbeizuführen. Einerseits ergibt sich daraus die Möglichkeit für den Kritiker, individuell erlebte Gefühle ohne große Reibungsverluste weiterzutransportieren. Er kann damit beim Leser das Bedürfnis wecken, sich selbst diese Platte, dieses Konzert einmal anzuhören, sich ein eigenes Urteil zu bilden, was ja eigentlich der letzte Zweck jeder Besprechung sein sollte. (Nebenbei gesagt, das subjektive Urteil des Kritikers ließe sich besser auch gar nicht neutralisieren, als durch die Überprüfung seiner Bewertungen.)

Andererseits liegen aber auch die Nachteile auf der Hand. Eine Kritik ohne feste Maßstäbe, ohne nachprüfbare Kriterien, wird zu einer Methode der Beliebigkeiten. Der Kritiker vermag mit einer Autorität, die nicht mehr unbedingt auf Kompetenz beruhen muß, sondern auch einfach auf der Tatsache basieren kann, daß seine Meinung publiziert wird, eine unkontrollierbare Macht ausüben, die den Musikern letztlich schadet.

Bei all diesen Erwägungen muß nun aber auch auf eine Eigenschaft des Jazz hingewiesen werden, die eigentlich die Möglichkeiten und Grenzen seiner Kritik ganz von selbst definiert: In seinen wesentlichen Merkmalen entzieht sich der Jazz beharrlich allen bisher zur Verfügung stehenden analytischen Methoden der Musiktheorie. Ja, er stellt sich diesen auf geradezu raffinierte Weise immer wieder von neuem in den Weg. Wie mißt man Intensität? Etwa durch physikalische Messung der Phonstärke? Oder gar durch statistisch repräsentative Zahlen über die Pulsfrequenzen im Publikum? Ab wann schlägt individuelle Tonbildung um in falsches Spiel? Wann



Altrud Barnbrock transportierte individuell erlebte Gefühle bei Marion Browns Musik in ein Ölgemälde, das hier ausschnittsweise wiedergegeben ist

ist die Improvisation in einer „verkehrten“ Tonart objektiv auf ein Versagen des Musikers zurückzuführen und wann ist sie Parodie? Auf welcher Skala stehen die Meßwerte für Spontaneität, Kreativität, Impulsivität? Fragen über Fragen, denen übrigens auch die klassische Konzertkritik nicht ganz so weit ausweichen kann, wie sie es manchmal gerne möchte. So liest denn der geübte Leser diese in der Regel von hinten. Belustigt stellt er dann fest, daß am Ende oft so subjektive Urteile stehen, wie: „Verhaltener Beifall“ oder „Lauter Jubel“. Ins Lachen kommt er aber, wenn er feststellt, daß die vorangehenden „unabhängig-objektiven“ Bewertungen in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle exakt die Stimmungen des Publikums widerspiegeln.

Entscheidend ist also zuletzt das Selbstverständnis der Jazzkritiker. Sollen sie, in der sich so neutral gebenden Sprache der Musiktheorie, versuchen, an die analyti-

schen Qualitäten ihrer Kollegen aus dem klassischen Bereich herankommen? Sollen sie riskieren, in der Suche nach Bedeutungen zu einer Zähmung und Manipulation des Jazz¹ beizutragen? Oder sollten sie nicht doch ihren Insider-Jargon beibehalten und dabei in Kauf nehmen, von den Akademikern nicht ganz ernst genommen zu werden? Wer diese Fragen zu beantworten versucht, der muß sich darüber im klaren sein, daß er hier möglicherweise zwischen zwei sich gegenseitig ausschließenden Alternativen zu entscheiden hat: Man kann diese „Interpretation“ oder „sensuelle Begabung“ nennen, man kann aber auch einfach Kopf oder Bauch, Verstand oder Gefühl dazu sagen.

Schlußfolgerungen

Die obenstehenden Anmerkungen möchten sich keinesfalls als ein Plädoyer gegen

weitere akademische Bemühungen um den Jazz verstanden wissen. Im Gegenteil, diese scheinen unbedingt vonnöten. Jedoch haben die Kritiker der klassischen Musik einen Weg vorgezeichnet, der für die Jazzkritik nicht nachahmenswert sein dürfte. Sollte es je zu einem Anlaß für einen „Verriß“ werden, wenn ein Jazzmusiker statt eines auf dem Notenpapier stehenden „Adagio“ ein „Andante“ spielt, dann würde dem Jazz alles genommen, was ihn ausmacht. Mehr noch, er würde in seiner Individualität, Spontaneität, Impulsivität usw. gezähmt, degradiert zum intellektuellen Spielmaterial einiger weniger. Auf diese Gefahr sollte aufmerksam gemacht werden, denn hier lauert ein Abgrund, in den man nicht unbedingt hineintappen muß.

Der andere Abgrund wurde von anderen bereits vorgezeichnet. In der Klage darüber nämlich, „wie sich im modernen Kunstbetrieb die Interpretation des Kunstwerks verkehrt hat in das Kunstwerk der Interpretation“. Auch das findet man ja häufig genug, daß man sich beim Lesen einer Kritik verwundert die Augen reibt und fragt, um was es eigentlich geht. Tatsächlich scheint das Kunstwerk manchmal nur noch die Aufgabe zu haben, seiner genialen Ausdeutung durch den Kritiker nicht allzu sehr im Wege zu stehen. Insgesamt scheint die Jazzkritik auf dem schmalen Grat zwischen diesen beiden Abgründen - also dem engen Korsett akademischer Beurteilungsmaßstäbe einerseits und der absoluten Losgelöstheit der Selbstdarstellung andererseits - einen Weg gefunden zu haben, der gar nicht so schlecht ist, wie ihm oft nachgesagt wird. Sieht man einmal von den vielen kleinen Stolperern ab, so muß man feststellen, daß es echte Ausrutscher nach der einen oder anderen Seite nur sehr selten gibt. Zwar wäre hier durchaus noch manches zu verbessern, etwa was die Hintergrundinformationen oder die Herstellung größerer Zusammenhänge betrifft. Aber mir persönlich ist der sensuell begabte Kritiker, der mir im Jazz-Jargon seine individuellen Empfindungen mitzuteilen versucht, immer noch lieber, als derjenige, der mir eine Sache des Gefühls in die nüchternkalte Sprache des Verstandes übersetzt. Jazzkritiker als Dolmetscher der Gefühle? Meine Sache jedenfalls wäre dies nicht. Bleibt noch zu erwähnen, daß auch Susan Sontag auf einen Weg hingewiesen hat, wie dem rauen Zugriff der Interpreten entgegengewirkt werden könnte: „Theoretisch ist es möglich, den Interpreten auf eine andere Weise zu entgehen, durch Kunstwerke nämlich, deren Oberfläche so geschlossen und klar, deren Impuls so stark und deren Sprache so direkt ist, daß das Werk sein kann . . . nun, ganz einfach sein kann, was es ist.“ Glücklicherweise verfügt der Jazz über alle diese Eigenschaften. Und das ist auch gut so!

Hans-Joachim Dusemond

Streben nach der vollkommenen Improvisation

Dave Liebman

Zufrieden, ja glücklich wirkte Dave Liebman, als er nach einem langen Auftritt in der Mannheimer Feuerwache mit Quest hinter der Bühne in der Musikergarderobe saß. Die Anspannung war gewichen, er saß relaxed da und nahm sich Zeit für ein Gespräch, das wir nachfolgend wiedergeben.

„Verblüffend ist immer wieder die Übereinstimmung im Spiel zwischen Ihnen und Richie Beirach. War ein derart intuitives Miteinander schon vom Anfang Ihrer Zusammenarbeit an möglich? Und hat es sich im Lauf der Zeit noch vertieft?“

„Darauf müßte ich eine Antwort geben, die 18 Jahre umfassen würde. Wir hatten schon von Anfang an einen guten Rapport, sowohl im persönlichen als auch im intellektuellen Bereich, und darauf bauten wir auf und wuchsen musikalisch immer mehr zusammen. Wir lernten eigentlich auch zusammen, wir waren jeweils im selben Stadium unserer Entwicklung und auch in derselben Umgebung in New York. Schon in den Jahren 1969 und 1970 waren wir viel zusammen, spielten vor allem in Lofts. Es hat sich dann immer weiter entwickelt, und es braucht eine lange Zeit bis sich eine derartige Verständigung ergibt. Es läßt sich musikalisch auch nicht forcieren, es hängt davon ab, inwieweit ein gegenseitiges Verstehen möglich ist, auch was die Struktur der Musik anbelangt. Diese Art des Einfühlungsvermögens gibt es nur zwischen zwei Menschen, die miteinander etwas tun - und wir arbeiten lange Zeit daran.“

„Wissen Sie zuweilen bei den Konzerten, was Richie Beirach in diesem oder jenem Moment spielen wird? Können Sie manchmal seine musikalischen Gedanken lesen?“

„Ich kann seine Gedanken oft dann lesen, wenn er solo spielt, doch wenn er mich begleitet, ist es eher so, daß er meine Gedanken liest.“

„Viel dieses musikalischen Verständnisses vollzieht sich im Unterbewußtsein, und diese Wechselwirkung der Beziehung zwischen Ihnen und Richie ist sehr schwierig zu analysieren.“

„Wahrscheinlich. Richie hat manchmal

die Aufgabe, mich am Piano zu begleiten, eine Funktion, die ich als Saxophonist natürlich nicht habe. Insofern ist er sehr stark auf mich eingeschworen. Das ist sehr ungewöhnlich, und ohne ihn und dieses intuitive musikalische Verständnis würde ich nur halb so gut klingen. Die Musik wäre auf jeden Fall nicht die gleiche. Wenn ich mit anderen Musikern spiele ist das okay, doch mit Richie zusammen kann ich wirklich alles tun. Ich muß zudem nie für ihn mitdenken, wie das bei anderen Musikern oft der Fall ist, bei denen ich mir Gedanken machen muß, ob sie mich nicht verlieren oder ob ich nicht mit ihnen konform gehe. Manchmal läßt sich das nicht verhindern. Bei Richie ist das nie der Fall. Sogar wenn wir uns verlieren würden, hätten wir dabei ein anderes Gefühl.“

„Sind Sie der dominierende Partner der Beziehung?“

„Ich glaube nicht, es scheint auch unglaublich, wenn man sich vergegenwärtigt, wie er spielt. Am besten, Sie fragen Richie selbst danach.“

„Die Aufnahmen, die Sie mit Klaus Ignatzek machten, sind sehr schön, aber jenen Grad an intuitiver Übereinstimmung erreichen Sie hörbar nur mit Richie Beirach.“

„Die Musik ist auch ganz anders, und so gut Klaus Ignatzek spielt, ich gelange mit ihm nicht zum gleichen Maß an Verständigung wie mit Richie. Richie hat auch viele Jahre der Erfahrung hinter sich, er ist ein sehr eigenwilliger Musiker, er ist ganz er selbst.“

„Wann haben Sie Richie das erste Mal getroffen?“

„Wir begegneten uns schon während unserer College-Zeit, gingen aber nicht auf dieselbe Schule. Ich glaube, wir waren damals beide so 16,17 Jahre alt. Das sind also jetzt 23, fast 24 Jahre her.“

Meister auf einem Horn

„Sie spielen jetzt nur noch Sopransaxophon und bisweilen auch noch Flöte. Dem Tenorsaxophon haben Sie wohl ganz abgeschworen. Können Sie sich auf dem Sopran sehr viel besser und eigenständiger ausdrücken?“

„1980 entschied ich mich für das Sopransaxophon, nachdem ich erkannt hatte, daß dort meine größte Stärke lag, dort auch meine besten Ausdrucksmöglichkeiten liegen. Ich spürte, daß ich auf dem Instrument, auf dem ich mich am wohlsten fühle, auch das meiste tun und erreichen kann. Und das Sopran schien auch definitiv für mich passender zu sein, das bestätigte mir auch die Reaktion der Musiker, die eng mit mir zusammenarbeiten. Tatsächlich fühlte ich mich auf dem Sopran auch körperlich sehr viel wohler und kam zu der Erkenntnis, daß es sicher besser sei, ein Meister auf einem Horn zu werden, als sich zwischen zwei Instru-



Gegenseitiges Verstehen, auch was die Struktur der Musik anbelangt: Richie Beirach (links) und David Liebman
Foto: Polydor

menten aufzureiben. Das Tenorsaxophon ist ein ganz anderes, eigenständiges Instrument als das Soprano, und ich fühlte, daß ich letzten Endes nichts wirklich Individuelles auf dem Tenor zustande brachte. So wie ich mich mit dem Soprano ausdrücke und empfinde, kenne ich niemanden, der mir darin gleicht, insofern habe ich auch kein Modell. Auf dem Tenorsaxophon habe ich viele Vorbilder gehabt, das war auch ein wichtiger Grund dafür, daß ich mich dann letzten Endes dagegen entschied. Das Soprano hat mich in eine andere Richtung geführt, und ich spüre, daß wenn ich heute Soprano blase, dann bin ich wirklich ich. Wenn ich Tenor spielte, stellte sich öfter der Gedanke ein, daß ich fast ausschließlich durch meine Einflüsse sprach. Auf dem Soprano absorbiere ich zwar zuweilen auch die verschiedensten Einflüsse, aber sie kommen so verarbeitet aus mir heraus, daß ich es ganz unverkennbar bin. Das Instrument gibt mir ein solches Wohlbefinden, da macht es keinen Sinn, noch ein weiteres zu spielen."

„Nun, das Sopransaxophon bringt immer wieder Intonationsprobleme mit sich. Die haben Sie ganz gut im Griff?"

„Bei der Entscheidung für das Sopransaxophon muß man einfach diese Probleme mit in Kauf nehmen. Da ich nur noch Soprano blase, schaffe ich die Intonation ganz gut. Es ist in dieser Hinsicht ein ganz schön schwieriges Instrument, aber es wird noch schwieriger, wenn du zwei Saxophone spielst. Wenn du dich zersplitterst, dann ist es schrecklich. Wenn du wirklich Soprano blasen willst, dann mußt du dich ganz dafür entscheiden. Du solltest lernen, ein Instrument wirklich ganz zu beherrschen, die anderen kannst du dann immer noch einsetzen, um eine zusätzliche Klangfarbe zu erreichen. Meiner Meinung nach kann niemand seine Energien so aufteilen. Ich vergleiche es immer mit der Beziehung zur Frau. Eine Frau, eine Familie ist genug. Du kannst von allem mehrere gleichzeitig haben, aber irgendwie leiden dann alle Beziehungen darunter, dann ist keine wirklich ideal. Du mußt im Leben Dinge tun, an denen du dich erfreust und die dir Spaß machen. Zudem ist es jedem möglich, etwas Zusätzliches zum Instrument einzubringen. Ich habe gerade heute ein Interview gelesen, das Frank Kofsky vor Jahrzehnten mit Coltrane machte, und dabei tauchte die Frage auf, ob John Coltranes Sopransaxophonspiel das auf dem Tenor beeinflusste. Was Coltrane darauf sagte, von der technischen Seite her gesehen, war für mich auch ein weiterer Aspekt. Wer weiß, was ich noch in Zukunft tun werde, doch jetzt habe ich mich schon seit fünf oder sechs Jahren aufs Sopransaxophon konzentriert."

„Sie gerieten als Tenorsaxophonist wohl am stärksten unter den Einfluß von John Coltrane?"



David Liebman

Foto: Hans Kumpf

„Auf dem Soprano absorbiere ich zwar zuweilen auch die verschiedensten Einflüsse, aber sie kommen so verarbeitet aus mir heraus, daß ich es ganz unverkennbar bin."

„Coltrane und auch Rollins, ganz bestimmt. Coltrane in erster, Rollins in zweiter Linie. Danach beeinflussten mich auch viele andere."

Quest auf der Suche

„Die Namen, die Sie für Ihre eigenen Formationen seit Jahren benutzen - ich denke an „Music is an open sky" oder „Look-out Farn" oder jetzt „Quest" signalisiert das jeweils eine bestimmte Phase Ihres musikalischen Verständnisses?"

„Jeder Name hat seine eigene Geschichte. Der Name „Quest" ist kein außergewöhnlicher Begriff, es ist ein Wort der Alltagssprache, bedeutet Suchen oder Streben. Unter den Musikern dieser Gruppe herrscht ein einmalig großes Einverständnis untereinander, das ist der Musik deutlich zu entnehmen. Wir gehen nicht auf die Bühne, um ein vorgefertigtes Pro-

gramm zu bieten, eine Show zu bestreiten, wir wissen selbst nicht, was wird. Gut, uns sind die Melodien bekannt, wir haben zumeist auch zuvor die Reihenfolge der Stücke festgelegt, aber wenn Musiker dieses Niveaus zusammenarbeiten, dann sollten sie auch wirklich improvisieren - im wahrsten Sinne des Wortes. Wir vertrauen uns gegenseitig, bauen darauf auf, und das Improvisieren wird somit immer besser. Wenn ich mit anderen Musikern spiele, dann sind mehr Strukturen da, an die wir uns aus Sicherheitsgründen halten, aber bei der Formation mit Richie, Ron McClure und Billy Hart, da ist die Herausforderung die „quest", also das Streben, die Suche. Es mag gelingen - oder nicht. Wir spielten einige Dinge die wunderbar gelangen, andere dafür weniger. Zumindest streben wir an, die bestmögliche Musik zu schaffen. Eine Menge Jazz heutzutage - jetzt mehr als früher als ich jung war, oder ich habe es damals noch nicht so erkannt - leidet darunter, daß die Musiker in erster Linie die Leute unterhalten wollen. Ich bin jedoch der Ansicht, daß die Leute, die zu uns kommen, um unseren Jazz zu hören, von uns dieses beständige Suchen und Streben erwarten. Sie können das Resultat nicht vorausahnen, sie kennen auch nicht die Stücke, die wir spielen. Sie wollen dabei sein, wenn wir diese „quest" unternehmen, und wenn es uns nicht gelingt, dann haben sie für ihr Geld nicht den richtigen Gegenwert bekommen."

Popularität = Verlust der Integrität

„Eine derart komplexe und verfeinerte Musik wie die von Quest kann wohl nur für eine Minderheit Bedeutung haben, womit von vornherein ausgeschlossen ist, daß Quest sehr populär wird - oder?"

„Vergessen Sie nicht, welche Auswüchse sich bildeten, als der Jazz in den 70er Jahren die Massen erreichte. Und viele Musiker erlagen der Versuchung, die sie verdarb."

„Nun, Miles Davis ist wohl die große Ausnahme, er erreichte ein Massenpublikum . . ."

„... er ist die große Ausnahme, aber es gibt viele andere, die - gleich welches Urteil Sie auch immer fällen mögen - den Anschein erweckten, daß der Jazz populär sein könnte. Aber das kann nicht der Fall sein, denn die große Kunst ist nicht für jedermann. Sie ist zu komplex, zu tiefgründig, als daß viele Leute sie verstehen könnten. Jedoch Musiker, Künstler, Menschen, die sich die Zeit nehmen, einzudringen, können davon viel mitnehmen. Ich erwarte gewiß nicht, populär zu werden. Es hat sich auch gezeigt, daß immer wenn der Jazz drauf und dran ist populär zu werden, sich dasselbe Problem offenbart: einige der Musiker, die populären Jazz spielen, verlieren damit ihre Integrität. Sie wissen manchmal gar nicht selbst,

was sie tun, sie sind besessen vom Wunsch auf große Erfolge, und das zeitigt eine bestimmte Haltung, der wir uns nicht erwehren können. Wir machen uns alle irgendwann einmal daran schuldig, denn diese Hoffnung auf Erfolg ist wie eine Falle, sie besitzt ungeheure Anziehungskraft, ist wie ein Sog."

"Irgendwann steht jeder Musiker einmal an diesem Wendepunkt. Versucht er den Weg des Erfolgs einzuschlagen oder macht er weiterhin Musik aus seiner Überzeugung heraus, eine Musik, von der er weiß, daß sie nur für eine Minderheit gültig ist?"

"Es geht immer um die Entscheidung: Wieviel Geld willst du machen. Und je nachdem wirst du in diese oder jene Richtung gehen."

Play along mit Dave Liebman

"Sie haben alle vier von Quest für Advance Music in Rottenburg 'Play along'-Platten aufgenommen, um damit jungen Musikern die Möglichkeit zu geben, via Platten mit Ihnen zu spielen. Was haben Sie genau aufgenommen?"

"Es wird zwei Versionen geben. Bisher waren - soweit mir bekannt ist - bei den Play Along-Platten nur Stücke, auf denen die Rhythmusgruppe spielte, nicht der Solist, den sollte ja der Nachwuchsmusiker selbst darstellen. Wir haben auf der Platte aber auch Versionen der Stücke festgehalten, auf der meine Soli zu hören sind. Somit kann der Nachwuchsmusiker meine Konzeption studieren. Damit kann er die Konzeption erfassen und dann auf der anderen Seite der Platte selbst mit der gleichen Gruppe - übrigens ist John Abercrombie auch mit dabei - spielen. Der Schüler kann meine Saxophonlinien transkribieren und herausfinden, wie das mit dem übereinstimmt, was er spielt. Oft ist es doch so bei den Play along-Platten, daß du mit der Rhythmusgruppe alleine als Solist spielst. Vor allem als junger Musiker, als jemand, der noch im Prozeß des Lernens ist, hast du keine richtige Vorstellung, wie du klingen solltest. Das gilt vor allem auch für den jungen Musiker in Europa, der keine allzu engen Beziehungen zum Brennpunkt des Jazzgeschehens hat. Er sollte sich heute nicht mehr danach richten, was beispielsweise vor Jahrzehnten auf Coltranes „Impressions" gespielt wurde, er sollte vielmehr das hören, was heute wie gespielt wird. Und ich meine, das ist der Vorteil dieser Play along-Platten, daß sie dem jungen Musiker dadurch, daß ich auch die Solorolle bei einigen Stücken spiele, einen Startpunkt bieten."

"In New York wird der Bedarf an derartigen Platten nicht so groß sein, denn dort gibt es unendlich viele erfahrene Musiker, an denen sich die jungen Solisten reiben können."

"Es ist immer Bedarf da, natürlich vor allem für diejenigen, die außerhalb der

„Einige Musiker wissen manchmal gar nicht selbst, was sie tun, sie sind besessen vom Wunsch auf große Erfolge, und das zeitigt eine bestimmte Haltung, der wir uns nicht erwehren können."

Jazz-Zentren leben, auch für Leute, die die Jazzmusik als Hobby oder was auch immer betreiben. Wenn du den Jungen nur die Akkordwechsel und die Rhythmusgruppe vorgibst, dann heißt das noch gar nichts."

"Sind auf der neuen Play along-Platte auch eigene Stücke enthalten oder nur Standards?"

"Wir nahmen einige Stücke unseres derzeitigen Repertoires von Quest, also eigene Kompositionen auf, ebenso Standards, die wir ja auch immer mal spielen, auf unsere eigene Art und Weise. Zudem spielten wir einige modale Stücke, 'So what' und 'Milestones'."

Initiative an Jazzerziehung nimmt zu

"Sind Sie auch in den USA an der Jazz Education engagiert?"

"Eigentlich mache ich mehr in Europa, vor allem in Deutschland, aufgrund der Initiative von Advance Music. Ich gebe jedes Jahr ein gewisses Kontingent von Jazzkursen, ein paar Wochen hier, ein paar dort."

"Und in den USA vorwiegend an Colleges?"

"Ja, dort meist an Colleges, wo Kurse entweder Teil des Lehrplans während des laufenden Schuljahrs sind oder wo es im Sommer an bestimmten Orten Workshops gibt, bei denen bildende Kunst, Tanz und Jazzmusik vermittelt werden. Normalerweise haben wir somit immer wieder ein paar Tage oder eine ganze Woche Arbeit. Es gibt jetzt eine Menge solcher Unterrichtsmöglichkeiten, es ist eine erhebliche Zunahme an Initiative in der Jazz-erziehung auszumachen. Und es besteht bei den jungen Musikern auch großes Interesse. Sie wollen lernen, welche Spielmöglichkeiten sie haben. Für uns ist das sehr erfreulich, denn das bedeutet Arbeit. Schließlich sind die Chancen für freie Jazzmusiker auf der Musikszene nicht besser geworden, und wir haben durch das Unterrichten Gelegenheit, unseren Lebensunterhalt leichter zu bestreiten."

"Richie Beirach und Sie haben sich beide

auf die „small group improvisation" spezialisiert, es gibt auch eine Buchveröffentlichung darüber. Wie regen Sie junge Musiker zur Improvisation an?"

"Zuerst einmal, indem ich ihnen selbst ein Beispiel gebe. Ich improvisiere in ihrer Gegenwart, zeige ihnen wie es gemacht werden kann. Wir spielen vor ihnen so wie wir das auch bei unseren Auftritten tun. Und wir sprechen mit ihnen darüber, versuchen die Grenzen niederzureißen zwischen dem Performer, dem Profimusiker und dem Studenten oder Schüler. Das macht alles weniger formal. Es ist überhaupt ein wichtiger physiologischer Faktor dabei, das meiste liegt im Psychischen."

"Die Nachwuchsmusiker wissen über die Skalen Bescheid, über all die technischen Dinge, und trotzdem ist es noch ein weiter Schritt bis zu einer jazzmäßigen Improvisation."

"Sicherlich, auch all das müssen wir ihnen vermitteln, wir müssen ihnen zeigen, was sie lernen sollen. Es gibt da keine Befreiung davon, sie müssen es beherrschen lernen, das können wir ihnen nicht abnehmen, das gehört zu ihrer Vorbereitung. In meiner Familie gab es viele Pädagogen, und dadurch wurde ich schon in früher Jugend gewahr, daß es das Wichtigste ist, den jungen Leuten beizubringen, was sie lernen sollen und was nicht, wie sie Disziplin erreichen, wie sie eine Information aufnehmen und verarbeiten können, und zwar so, daß sie zu eigenem Wissen wird. Wir unterrichten beispielsweise, wie man anhand eines transkribierten Sonny Rollins-Solo mit ihm zusammen spielen kann. Durch Osmose kannst du am meisten über das Feeling lernen. Wir können jemandem nicht das Feeling oder den Ton geben, wir können nur sagen, wie wir es uns selbst angeeignet haben und daß dies also ein Weg sei, um danach zu einer eigenen Aussage zu gelangen."

"Früher haben die Musiker zumeist in der Praxis gelernt, haben da von älteren, erfahrenen Kollegen Tips und Ratschläge, auch Ermutigungen bekommen. Heute ist es an den vielen Colleges und Universitäten meist so, daß ungeheuer viel Information vermittelt wird. Die Vielfalt dieses Überangebots wächst sich zum Problem aus. Was soll der Lernende davon auswählen?"

"Ja, es gibt zu viel Lehrmaterial, zu viele Musikbeispiele. Es ist heute zu einfach, an all das zu gelangen. Es ist immer ein Problem, wenn es zu viel von etwas gibt. Doch bedeutet das auch, daß sich die Spreu vom Weizen trennt, daß diejenigen, die nichts auf diesem Gebiet zu suchen haben, auch nicht lange da sein werden. Viele belegen Jazzkurse an einem College wenn sie 18, 19 Jahre alt sind. Wir haben etwa zu jener Zeit Automechanikerkurse absolviert. Durch das Überangebot werden diejenigen ausgefiltert, die wirklich engagiert sind, und die müssen so oder so ihren eigenen Weg gehen."

Zuerst Impressionen, dann Kompositionen

„Auf Ihrer Soloplatte, die ‚Memories, dreams and reflections‘ überschrieben ist, und die laut Ihrem Hüllentext in einer ungewöhnlich intensiven, emotionalen Zeitspanne entstand, in der Ihre Musik die Tiefe Ihrer Gefühle bezeugte, ist ein Stück enthalten, das Impressionen eines Kreuzes auf einer Kirche in einer deutschen Kleinstadt bringt. . .“

„... wir gingen damals durch die Straßen, Gary Burtons Gruppe und meine Gruppe, Scofield und Hino waren dabei, wir hatten alle zusammen zu Nacht gegessen, und wir fühlten uns wohl. Die Sonne ging langsam unter, und als wir um eine Ecke bogen, sahen wir das riesige Kreuz. Es war gigantisch, alles beherrschend, und wir hatten bei diesem Anblick alle dasselbe unheimliche Gefühl. Ich sagte: ‚Schaut mal das Kreuz, dabei wird mir klar, was hinter diesem Symbol steht und was sein

Vorteil des bildenden Künstlers gegenüber dem Musiker zum Bewußtsein. Der Maler kann etwa mit ein paar Strichen einen Stuhl zeichnen, und dieses Bild kann im Betrachter wunderbare Assoziationen auslösen. Zumindest hat der Maler die Möglichkeit, einfache Dinge zu skizzieren, die tiefere Hintergründe oder Symbolcharakter haben. Wir Musiker verfügen nicht in diesem Maß darüber. Wenn ich aus meiner Impression der Macht des Kreuzes ein Musikstück mache, wer könnte es herausspüren, wenn ich es nicht ‚The power of the cross‘ überschreiben würde. Wenn ich komponiere, dann fange ich zuerst mit einem Gefühl an, einem Gedanken, einem ganz bestimmten Bild und versuche daraus eine musikalische Interpretation zu machen.“

„Auf Ihrer Soloplatte ist auch ein Tribut an Bill Evans, Ihr ‚Remembrance‘ enthalten. Sie bezeichnen Evans als einen Ihrer wichtigsten Einflüsse.“

„War das ein Pianist, ein umfassender

gar nichts über die Jazzmusik, in der Musikerziehung wird der Jazz - mit wenigen Ausnahmen - gar nicht berücksichtigt. Die Situation ist für mich in den USA auch recht schwierig, hin und wieder habe ich eine kleine Tournee, sechs Städte in zwei Wochen, dann wieder etwas Unterricht. Jeder hat große Existenzprobleme. Die Leute sind nicht interessiert, es werden auch von offizieller Seite so gut wie keine finanziellen Mittel zur Verfügung gestellt. In den USA ist die Situation schlimm, und deshalb finden sich die Musiker letztendlich immer wieder in Europa ein. Es ist schon seit 35, 40 Jahren dasselbe, und seither wollen die Jazzmusiker aus den USA in Europa leben und arbeiten. Sie müssen es tun, denn es gibt keine Kultur in den USA, nur noch Fernsehen. Es wird wahrscheinlich in Europa auch so werden, nur braucht das noch lange Zeit. In Europa ist die alte Kultur noch mehr angesehen, das hat sowohl Vor- als auch Nachteile.“



„Wenn ich etwas fühle, dann kann ich zugleich hören, wie es in Musik umgesetzt klingt“:
Dave Liebman
Foto: Hyou Vielz

Anblick bei den Menschen, die es betrachten, auslösen kann, welchen Einfluß es auf die Menschen hat, einen guten oder schlechten.' Wir sprachen dann über die Macht des Kreuzes, über die Kraft des jüdischen Glaubens und was sich in diesem Zusammenhang sonst noch an Fragen ergibt.“

„Wenn Sie derartige Impressionen in sich aufnehmen, ist es dann oft so, daß Sie sie später in Musik umsetzen?“

„Ich bin bestimmt sehr programmatisch, wenn ich etwas fühle, dann kann ich zugleich hören, wie es in Musik umgesetzt klingt. Zwar nicht gleich in den exakten Tönen und Akkorden, aber ich spüre doch das Feeling der Musik, die musikalischen Impressionen. Es sind Eindrücke, wie sie auch Maler aufnehmen. Als ich kürzlich ein Bild von Picasso ansah, kam mir der

Musiker! Er hatte auf mich großen Einfluß, ganz sicher.“ »

„Ist sein Einfluß auch heute noch bei vielen Musikern allgegenwärtig? Wurde er jemals seinem Format entsprechend anerkannt?“

„Von den Musikern bestimmt. Alle Musiker, die ihn oder seine Musik kennen, wissen, daß er da war, bevor sich alles um Popularität drehte. Er wäre heute wie ein Gott.“

„Aber nur für die Musiker. Die USA erkennen doch nach wie vor die großen Künstler der Jazzmusik nicht offiziell an.“

Immer weniger Kultur in den USA

„In unserem Land ist die Anerkennung von Jazzmusikern gleich Null, und es wird immer noch schlechter. Die Kinder wissen

„Eine Gruppe wie wir fände in den USA kein so großes, aufnahmeberechtigtes Publikum wie in Europa. Ich habe in Europa mehr zu tun als in den USA. Diese oder jene bekanntere Jazzgruppe könnte vielleicht eine Zuschauermenge von 300 bis 400 Personen in den USA anziehen, aber dann müßte sie ihre Hits spielen. Dagegen konnten wir uns in der Mannheimer Feuerwache so darstellen, wie wir sind. Jeder möchte, daß wir uns selbst spielen. Die Zuhörer verfolgten alles, was wir taten mit großer Aufmerksamkeit, das kenne ich in diesem Maß nicht aus den USA. Da triffst du vielleicht auf 50, 60 Leute, die wirklich interessiert sind. Wir haben die Erfahrung gemacht, daß es manchmal nicht möglich war, einen Club in den USA zu füllen, in den sowieso höchstens 80 Besucher paßten. Es ist schön, eine größere Anzahl Menschen zu sehen, die augenscheinlich Freude an unserer Musik haben. Das bewirkt, daß wir uns gut fühlen, und das hilft auch der Musik bis zu einem gewissen Grad. Du spürst Vertrauen, und das bewirkt, daß du besser spielst. Du kannst dich frei entfalten, was nicht der Fall wäre, wenn du dich zuerst anstrengen müßtest, die Leute zu erreichen, sie zuerst einmal für dich einzunehmen. All das ist aber schon da, das spürst du, und so fühlst du dich von Set zu Set gelöster. Das Publikum der Feuerwache war auf unserer Seite, und das hat eine unheimlich gute Wirkung auf uns Musiker.“

Plattentips

Dave Liebman solo: Memories, dreams and reflections P. M. Records PMR 022
Dave Liebman - Richie Beirach: The Duo live advance music 86101
(zusätzlich Notenheft mit Transkriptionen von Bill Dobbins)
Quest Palo Alto 8061

Jazz in Portugal

Dieser Beitrag behandelt ein Thema, das Gerhard Litterst im JP 1/82 aufgegriffen hat: europäische Entwicklungsländer in Sachen Jazz, wobei es nicht die dortige Musik, sondern ihre Popularität, hier und dort, zu entwickeln gilt. Litterst berichtete über die Jazzszene in Griechenland und Rumänien, der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit dem Jazzgeschehen in Portugal. Während eines Portugalaufenthalts Anfang dieses Jahres hatte ich Gelegenheit, mich über den dortigen Jazz zu informieren. Und es gibt einiges zu berichten!

1. Die Musiker

Fragt man Laien nach portugiesischem Jazz, so ist die erste Antwort: „Gibt's den überhaupt?“ Nach einigem Nachdenken folgt meistens ein Hinweis auf Rão Kyao, der der beste Jazzmusiker Portugals sei. Nur aus diesem Grund soll er hier an erster Stelle genannt werden.

Der Besuch seines Konzerts wurde zur Enttäuschung. Der Saxophonist und Flötist spielt seichte, meditative Musik, die während eines ganzen Abends mit einem Akkord auszukommen scheint und über simple Pentatonik nicht hinauskommt. Auch die ungeschickte Art, mit der er in seinen Spielpausen aus offensichtlicher Langeweile das Cabasa handhabt, läßt an seinen musikalischen Fähigkeiten zweifeln. Jedoch: Rão Kyao hat Erfolg. Seine Konzerte sind gut besucht, sein Bild prangt auf den Titelseiten der Illustrierten, und ins Geschäft mit den Video-Clips ist er ebenfalls eingestiegen.

Der Vollständigkeit halber sollte noch eine häufig empfohlene ältere Platte von ihm erwähnt werden. Sie heißt „Fado Baillado“ und beschäftigt sich mit dem Fado Castico, dem Fado aus den Straßen Lisabons. Eine Verbindung zweier so ausdrucksstarker Musikrichtungen wie Fado und Jazz läßt viel erwarten. Kyao beläßt es jedoch dabei, die Gesangsstimme auf dem Saxophon zu spielen - eine Imitation, keine Synthese.

Es ist das schlimmste, was man über einen Musiker sagen kann, aber seine Musik ist langweilig. Da hilft auch seine gute Begleitband nicht viel, die noch das beste aus dieser Musik herauszuholen versucht. Leider scheinen Kyaos Starallüren nicht zuzulassen, die Namen seiner Sidemen

auf Plakaten, Platten oder Konzerten zu nennen.

Die Sängerin Maria João stellte sich dem deutschen Publikum auf mehreren Tourneen vor und erfreut sich ständig wachsender Beliebtheit. Im Januar gab sie mit ihrem Quintett in Lissabon ein Konzert zugunsten der Präsidentschaftskandidatur von Maria de Lourdes Pintasilgo. Maria João hat Temperament und versteht es, mit ihrer erfrischenden, sympathischen Art das Publikum in ihren Bann zu ziehen. Bevorzugt spielt sie Balladen oder Stücke im up-Tempo. Dabei läßt sie sich oft nur von Baß oder Klavier begleiten. Ein Duo aus Baß und Gesang ist eine Herausforderung, und hier zeigt sich auch - neben ihren vielen Stärken - ihre Schwäche: sie hält sich zu wenig an die Changes, singt aber auch nicht gezielt outside. Dabei verlieren Balladen wie „Lush life“ oder „My funny Valentine“ sehr an Substanz. Auch

ihre Interpretation von „Confirmation“ - nach einer Version von Sheila Jordan und Steve Kuhn -, über das sie ein chorusselanges, unbegleitetes scat-solo hinlegt, läßt den Geist Parkers, der der Jazzgeschichte einige der schönsten Soli beige-steuert hat, gänzlich vermissen. Trotz dieser Abstriche bleibt ihre Musik interessant und mitreißend, und ein Konzertbesuch sei jedem empfohlen.

Den Abschluß des Konzerts bildete das Zusammenspiel von Maria João und der Konzertpianistin Maria João Pires, die zuvor einen Teil des Programms bestritten hatte. Dieses einmalige Zusammentreffen entsprang jedoch keinem musikalischen Bedürfnis, es war eher politischer Natur. Maria João Pires spielte zwei Bach-Präludien, die Maria João mit rhythmischem Seat-Gesang unterlegte. Hier stellte sie ihr Einfühlungsvermögen und ihre Spontanität unter Beweis. Ein durchaus hörenswerter Versuch der Aktualisierung Bach'scher Musik. Zwar kein Stück Musikgeschichte, jedoch: unter dem Eindruck, daß hier zwei Frauen völlig unterschiedlicher musikalischer Herkunft für die einzige weibliche und parteilich unabhängige Präsidentschaftskandidatin ein Konzert geben, war diese Darbietung ein Hochgenuß. Musik sollte immer auch in ihren Zusammenhängen betrachtet werden. Stehende Ovationen gab es für diesen Abschluß, ohne Zweifel der Höhepunkt des Abends.



Versteht es, mit ihrer erfrischenden, sympathischen Art das Publikum in ihren Bann zu ziehen: Maria João
Foto: Klaus Mümper

Maria João scheint noch auf der Suche nach einem eigenen Stil zu sein. Sehr verschiedenartig sind die Stücke auf ihrer bislang letzten LP. Programmatisch deshalb wohl auch der Titel: „Cem Caminhos“ - Hundert Wege. Am gelungensten scheint mir ihre Betty Carter gewidmete Interpretation von „My favorite things“. Eine No-Time-Einleitung von Klavier und Stimme entwickelt sich ganz allmählich zum Thema, das dann im flott swingenden 4/4-Takt erscheint. Sehr schön auch die drei Lieder in portugiesischer Sprache. Dagegen bringt ihre Interpretation der ohnehin schon viel zu breitgetretenen Paul-Desmond-Komposition „Take five“ nichts Neues und scheint wohl eher aus verkaufsstrategischen Gründen auf die Platte gekommen zu sein. Es bleibt zu hoffen, daß Maria João den richtigen Weg findet. Möglichkeiten hat sie genug.

In Porto lebt der Pianist Antonio Pinho Vargas. Er spielt im Quartett mit dem Alt-saxophonisten Jose Nogueira, dem Kontrabassisten Pedro Barreiros und dem Schlagzeuger Mario Barreiros. Seine Musik könnte man grob als das bezeichnen, was landläufig mit dem Begriff ECM-Sound tituliert wird (wobei dieser Begriff nicht abwertend gemeint ist). Seine Kompositionen, teilweise romantisch, teilweise kindlich verspielt, überzeugen in ihrer Logik. Oft erinnern sie mit ihren chromatisch auf- und absteigenden Baßlinien an Stücke von Chick Corea. In Jose Nogueira mit seinem lyrischen Saxophonspiel hat er den idealen Interpreten für seine Melodien gefunden.

In einem Club in Porto gaben der Pianist Mario Laginha und der Saxophonist Carlos Martins ein Gastspiel. Beide waren ehemals Sidemen von Maria João, bis sie das Quintett verließen, um eigene musikalische Wege zu gehen. Seit ihrer Arbeit in dieser Gruppe haben sie sich enorm verbessert. Sie präsentierten sich als hervorragend aufeinander eingespieltes Duo mit einem breiten stilistischen Spektrum. „Donna Lee“ ließ hier die fehlende Rhythmusgruppe ebensowenig vermissen wie ihre rockig-funkigen Stücke. Das war Musik, die swingt und mitreißt, wie man es von Duos kaum gewöhnt ist.

Beide Musiker sind auch Mitglieder des Lisboa Jazz Sextetts, das ich in reduzierter Besetzung in der Escola de Jazz hören konnte, an Baß und Schlagzeug wieder Pedro und Mario Barreiros. Von allen mir bekannten portugiesischen Gruppen orientiert sich das LJS am meisten am amerikanischen Jazz, Musik voller Spannung und drive. Mario Laginha und Carlos Martins präsentieren sich als einfallsreiche Improvisatoren. Martins gelingt es glänzend, -zig Chorusse über „Lazy Bird“ zu blasen und den Zuhörer bis zuletzt in Atem zu halten. Laginha erweist sich auch als ein Meister des Balladenspiels. Die Brüder Barreiros agieren als gut eingespielte, zuverlässige Rhythmusgruppe.

Für mich ist das US gegenwärtig die vielversprechendste portugiesische Jazzgruppe, von der sicher noch einiges zu erwarten ist. Vielleicht bezeichnend für die Situation des Jazz in Portugal, daß gerade diese Gruppe noch keinen Plattenvertrag bekommen hat und ihre Musik so einem größeren Publikum vorenthalten bleibt.

2. Der Hot Clube de Portugal

Luiz Vilas-Boas könnte man den „Jazz-Papst von Portugal“ nennen. Seit über 40 Jahren setzt er sich für die Verbreitung des Jazz in seinem Land ein. 1945 veranstaltete er die ersten Jazzprogramme im portugiesischen Rundfunk, 1971 rief er das Jazzfestival in Cascais, das mittlerweile nach Lissabon verlegt wurde, ins Leben. Er produzierte die seit Januar im Fernsehen laufende Sendung „Jazz para todos“ und: Er ist Mitbegründer des „Hot Clube de Portugal“, wohl nicht des einzigen, jedoch bedeutendsten und ältesten Jazzclubs in diesem Land.

Gegründet wurde der Club Anfang der 50er Jahre. Es ist ein typischer Jazzclub, wie man ihn bei uns nur noch selten findet. In dem winzigen Kellerraum treffen sich Jazzfans aller Generationen, von 15 bis 65 scheint hier jede Altersgruppe vertreten zu sein. An den Wänden hängen anläßlich des 30. Geburtstags des Hot Clube Bilder aus dessen Anfängen. Count Basie, der Stolz der Sammlung, ist hier zwischen anderen vergilbten Fotografien portugiesischer Jazzer zu sehen.

Ein Trio um den Gitarristen Eddie Gousden ist angekündigt. Der Schlagzeuger ist ausgefallen, dafür springt ein zweiter Gitarrist ein. Das Trio fängt gerade an zu spielen, da betritt der Schlagzeuger des Maria João Quintetts den Club. Schnell wird umdisponiert und nach einer kurzen Umbaupause im Quartett gespielt. Es ist mehr eine Session als ein Konzert. Doch das wäre diese Darbietung mit Sicherheit auch ohne die Umbesetzungen gewesen, denn dieser Auftritt ist typisch für die hier veranstalteten Konzerte: Da der Club nur wenig Geld zur Verfügung hat, spielen hier meist nur ortsansässige Musiker in ad hoc-Zusammenstellungen - kein Wunder bei einer Gage von kaum mehr als 30,- DM pro Spieler.

Am nächsten Tag findet eine Session statt, auf der einige sehr gute Amateurmusiker zu hören sind. Besonders auffallend ein fünfzehnjähriger Trompeter und ein siebzehnjähriger Saxophonist von erstaunlicher instrumenteller Fertigkeit. Souverän spielen sie über Standards aus dem Real Book, das auch hier für die Sessions bestimmend ist. Das oben gesagte gilt auch für den jungen „Aushilfsgitarristen“ vom Vortag.

Gegen 2 Uhr betreten dann die „Alten“ - allesamt Gründungsmitglieder des Clubs - die Bühne und spielen zum Ausklang des Abends noch ein paar Ellington-Bal-laden.

3. Die „Escola de Jazz do Porto“

Welche Möglichkeiten hat ein portugiesischer Amateurmusiker, Jazz systematisch und unter Anleitung zu erlernen? Neben dem Hot Clube, in dem regelmäßig nachmittags Combo-Lessons stattfinden, gibt es die Escola de Jazz in Porto. Geleitet wird diese seit Herbst 1985 existierende Privatschule von Mario Barreiros. Derzeit unterrichten dort sieben Lehrer etwa 60 Schüler, deren Zahl aber noch auf etwa 200 anwachsen soll. Neben dem Instrumentalunterricht gehören die Fächer Elementarlehre, Harmonielehre, Gehörbildung, Combospiel und Big Band zum festen Unterrichtsprogramm. Die Master Classes werden von Antonio Pinho Vargas geleitet. Die Kursdauer beträgt drei Jahre.

Ein besonderes Handicap für die Arbeit der Schule sind die fehlenden Möglichkeiten zur Beschaffung geeigneten Unterrichtsmaterials. Big Band-Leiter Pedro Abrunhosa beispielsweise muß noch sämtliche Arrangements von der Platte transkribieren. Idealismus gehört schon zur Arbeit in dieser Schule, doch den haben die Lehrer. Sie kommen nicht nur zum Unterrichten hierher. Es vergeht kaum ein Tag ohne eine spontane Session von Lehrern und Schülern - zwangloses Spielen, just for fun und ohne Leistungsdruck: ein wesentlicher Teil der Jazzpädagogik.

Die Räume der EdJ sind so angelegt, daß sie gleichzeitig als Jazzclub genutzt werden können. Wenn möglich, finden an den Wochenenden Konzerte oder Sessions statt, die in der Regel auch gut besucht sind. Mit dieser Einrichtung könnte neben Lissabon ein zweites Zentrum für den portugiesischen Jazz entstehen. Ein Potential an guten Musikern ist hier jedenfalls vorhanden.

Zusammenfassend läßt sich die Situation des Jazz in Portugal folgendermaßen charakterisieren: Insgesamt gibt es nur wenige Musiker und Aktivitäten. Diese sind aber durchaus interessant und hörenswert und sollen jedem interessierten Portugalreisenden eine Empfehlung sein. Zur relativ geringen Popularität des Jazz in Portugal ist anzumerken, daß das Land in musikkultureller Hinsicht viele Alternativen bietet. Wie die meisten südeuropäischen Länder hat die Folklore in Portugal einen hohen Stellenwert. Außerdem haben der Fado und die brasilianische Musik in diesem Land eine lange Tradition.

Jazz ist eine großartige Musik, aber er ist eben nicht alles!

Peter Winniger

Adressen:

Escola de Jazz, Avenida Fernão de Magalhães 35, 4300 Porto, Tel 568968
Hot Clube de Portugal, Praça de Alegria 39, Lissabon

Europäisches Festival mit
amerikanischen Gästen

20 Jahre Jazz Ost-West

Zwanzig Jahre „Jazz Ost-West“ - das Jubiläumsfestival ist gelaufen, die Veranstalter können wiedereinander aufatmen. Insgesamt haben über 10 000 Besucher die verschiedenen Konzerte des fünftägigen Jazz-Marathons gehört. Es war ein Festival ohne Sensationen, denn immer schwerer wird es, Glanzlichter, Höhepunkte und programmatische Trends zu finden. Jazz-Festivals sind überall zu Mustermessen geworden. Man setzt auf Quantität und hofft auf Qualität. Nürnberg hat sich immer als Begegnungsstätte von Jazz aus Ost und West verstanden. Doch das Reservoir an herausragenden Jazz-Musikern aus den Ostblockländern scheint erschöpft. Die Zeit der Entdeckungen ist vorbei. Eine Ausweitung der Westtangente in Richtung Frankreich und Italien erschien deshalb sinnvoll.

Das Nürnberger Jazz-Marathon versteht sich nicht als „Trendsetter“, sondern versucht einen repräsentativen Überblick über die aktuelle Jazzszene zu vermitteln. Jazz Ost-West will bewußt ein europäisches Festival sein - mit amerikanischen Gästen. Es will eine Begegnungsstätte sein und es lebt davon, daß es auch nach 20 Jahren ein „menschliches“ Festival geblieben ist, bei dem Künstler und Publikum noch zueinander finden können. Kontrabaßprofessor Aladar Pege ist offensichtlich dazu auserkoren, für alle Zeiten „Jazz Ost-West“ zu eröffnen. Der gewichtige Ungar ist seit 1978 Dauergast beim Noris-Festival. Sein Musizierideal ist stark geprägt vom osteuropäischen Lied. Seine Spieltechnik, die er reichlich zur Geltung kommen läßt, gibt dem Ganzen etwas zirkushaft Artistisches. Er hat sich mehr und mehr auf „Kunststückchen“ spezialisiert. Und wenn ihn der Übermut packt, läßt er auch schon mal den Baß richtig „krachen“ und die Saiten aufs Griffbrett knallen. Er hält das offenbar für besonders jazzgemäß. Oder ist es der Schalk, der ihm im Nacken sitzt?

„Europäer in Amerika“, so hieß das Motto des ersten Abends. Pianist Milcho Leviev gehört zu denen, die im Mutterland des Jazz - sprich bei Don Ellis - Fuß fassen und sich dort behaupten konnten. Auch er, der Ex-Bulgare, will seine osteuropäische Herkunft nicht verleugnen. Sein Klavierspiel klingt gepflegt, sauber, wohlgesetzt, vertrauensvoll und sehr vertraut, brav und ein bißchen naiv-unbescholten.

Auch der ungarische Gitarrist Attila Zoller, der zweite amerikanisierte Europäer, ließ es recht geradlinig und kommod angehen. „Ungarische Rhapsodien“, eine Ellington-Ballade ..., am Baß mit viel Energie Mike Foremanek. Musikalische Phantasie war



Wohlüberlegter musikalischer Gedanke
Material und kalkulierbarer Spontaneität:

usch im Spannungsfeld von vorgegebenem
is Zerbe, Bernd Konrad und Dodo Sosoka

Foto: Hans Kumpf

an diesem Abend nicht groß geschrieben, so daß die Ohren des geeigneten Publikums geschont blieben. Doch dem Ungar-Amerikaner stand ein ausgezeichneter, einfallsreicher, espritteladener Schlagzeuger zur Seite: Daniel Humair, wurde zum einsamen Star des Eröffnungsabends.

Der freundliche Hinweis für Schwerhörige am Eingang des Nürnberger Schauspielhauses war ziemlich überflüssig - zu überhören war der brasilianische Jazz-Rock-Verschnitt ganz gewiß nicht. Das Ehepaar Flora Purim und Airtio Moreira führte mit seinem Septett vor, daß man unter das Etikett „Jazz Ost-West“ sogar den Karneval in Rio schwindeln kann. Doch bei Moreira gehört Klappern nun mal zum Handwerk. Er ist immer noch ein einfallsreicher Percussionist, der auf allen möglichen und unmöglichen Gegenständen die verrücktesten Rhythmen klopft, schüttelt und schlägt. Der Sound seiner Formation aber klingt allzusehr nach Jazz-Rock-Klassikern der 70er Jahre. Dazu ein kräftiger Schuß aktueller Musica Popular Brasileira, aber auch Reggae, Pop („Move it on up“) und Bossa Nova. Die größte Enttäuschung war jedoch die Vokalistin Flora Purim, die trotz lilablaßblauer Frisur nur noch einen matten Abglanz ihrer früheren Sangeskünste bot. Auch sie konnte sich nicht so recht zwischen Show und Kunst entscheiden. Da stahl ihr doch die unscheinbare Saxophonistin Mary Fettig glatt die Show, die sich im Laufe des Konzerts als echte Sax-Bombe entpuppte. Nach Moreiras Tambourine-Solo kam die Sache dann doch noch ins Rollen.

Ordentlich aufgeheizt konnte man sich anschließend im KOMM bei Jaroslaw Smietana Sounds aus Polen abkühlen, die Kopien von Pat Metheny bis David Sanborn servierten. Dann als erster Festivalhöhepunkt Jazz der alten Schule, unterkühlt und souverän gespielt von farbigen Gentlemen im Zweireiher mit Krawatte: Das legendäre „Jazztet“ von Art Farmer und Benny Golson mit dem Posaunisten Curtis Fuller und dem Schlagzeuger Billy Hart. Eine hörenswerte und niemals peinliche Lektion in Sachen Jazz. Und spätestens wenn Art Farmer zum Flügelhorn greift, weiß jeder, warum man ihn den Lyriker des modernen Jazz nennt.

Zum illustren Kreis der Festivalprofis gehört seit einigen Jahren auch die Japanerin Aki Takase. Der zierliche Gast aus dem Fernen Osten erschien zum „Piano Special“ im kleinen Saal der Meistersingerhalle in hoffnungsvollem Grün und hochhackigen Pumps und offerierte ein Wechselbad aus Filigranstrukturen und Clusterarbeit, aus flinken Läufen und Schwerstakkorden, aus Motorik und Lyrik, aus harmonisch-changierenden Stimmungsbildern und Volksliedanleihen. Beethoven stand neben Walzeridyllik, japanische Folklore neben Jazz. Die Darbietung bekam bisweilen etwas Potpourrihaftes. Ihr Partner im Trainingsanzug, Nobuyoshi Iino, benützte seinen Rustikalkontrabaß gelegentlich auch mal wie eine Kreissäge. Das war bestenfalls eine Ergänzung, keine Aufstockung.

Der Berliner Uli Lenz ist auf internationalem Festivalparkett ein Newcomer. Er bevorzugt das rhythmische Pianospiele und setzte dramatisch-wuchtige Akzente:

„Fall out“ hieß sein Bluesbeitrag zur aktuellen politischen Diskussion.

Auf die feine Tradition des Jazztrios schwört der italienische Pianist Enrico Pieranunzi: Piano, Baß, Schlagzeug. Das heißt Chorusspiel, Improvisationstalent, Arbeit am Detail. Der ordentliche Professor für Klavier am Konservatorium von Frosinone kam zum Jazz über Charlie Parker. Von den Jazzpianisten haben ihn „alle und keiner“ beeinflusst. Am liebsten würde er Jazz und Klassik im gleichen Konzert spielen. Ulrich Olshausen bestätigte ihm Virtuosität mit „klassischer Anschlagkultur und luzider Perltechnik“. Dem ist nichts hinzuzufügen, außer daß das alles doch etwas akademisch-trocken klang.

Während die italienischen Gäste - unter anderem auch Enrico Rava - im Festival etwas untergingen, setzten die Musiker aus Frankreich tatsächlich Akzente im Programm. Das Quintett des Bassisten Henri Texier ging frisch, frech, fröhlich, frei zur Sache. Einordnen läßt sich diese Jazz-Mixtur, wie so vieles auf diesem Festival, in keine der bekannten Schubladen. In der ellenlangen „Suite“ geht die musikalische Reise vom Balkan nach Burgund, kammer-musikalische Passagen wechseln mit Folk und Free Jazz. Der Saxophonist Louis Sclavis war gleich zweimal zu hören: Auch im „Workshop de Lyon“ fiel er nicht nur wegen seines ungewöhnlichen Baß-Saxophons auf.

Als Überraschung entpuppte sich das 29th Street Saxophone Quartet, das vom Publikum stürmisch gefeiert wurde. Nach kurzen Anlaufschwierigkeiten bliesen die Musiker zickig-zackig Zitate einstreugend volles Rohr. Der irrwitzige „Hotel Funk“ endete im rhythmischen Rap-Gesang. Dieser Saxophon-Viererband ist nichts heilig und sie nimmt auch nichts ernst. Am wenigsten sich selbst. Jazz darf eben sogar manchmal Spaß machen.

Wie Ebbe und Flut wogte das Publikum in der Meistersingerhalle von Spielort zu Spielort. Durch eine Abtrennung und eine neue Verkehrsführung war erstmals auch das problematische Foyer akzeptabel. Hier traf man sich unter Jazz-Postern und den farbigen Fahnen, die fränkische Künstler wieder eigens für das Festival gefertigt hatten.

Fast zehn Jahre waren die Festivalveranstalter hinter McCoy Tyner her. Nun ist es endlich gelungen, den Mann, der mit John Coltrane Jazzgeschichte gemacht hat, für Jazz Ost-West zu gewinnen. An seiner Seite Freddie Hubbard, gegenwärtig wohl einer der versiertesten Trompeter, und der Saxophonist Joe Henderson. Am Schlagzeug Louis Hayes, am Baß Avery Sharpe. 24 Uhr ist es mittlerweile. Der Höhepunkt des Festivals war angesagt. Man durfte gespannt sein und wurde doch eher enttäuscht.

Der Mann mit der unbestechlichen Piano-Pranke, der Kraftvirtuose auf dem Klavier, hat sich in den Kopf gesetzt, „Musik zu spielen, die fröhlich stimmt“, was heißt, daß er sich auf eingängige, bewährte Muster zurückgezogen hat. „Caravan“ zum Beispiel. Aber was noch schlimmer ist: Die Tonmixer machen auch das noch kaputt. Drei Jazz-Asse, aber die Mischpultdiktatoren mit ihren von Popkonzerten verkleisterten Ohren, bringen auch die klein. Aus dem Spiel von Individualisten wird alsbald ein undifferenzierbarer Einheitsbrei. Der Zuhörer fühlt sich erschlagen. Abgespannte müde Gesichter, von Fröhlichkeit keine Spur. Was da aus den Lautsprecherboxen kam, hatte mit dem Klang eines Klaviers nur noch entfernt etwas zu tun. Rasanter Leerlauf, Übertrumpfungsattitüden. Was Gehirn und Ohrnerven lustvoll kitzeln soll, wird zur brutalen Rück-

kenmarksmassage. Coltrane würde sich im Grabe umdrehen, wenn er solch musikalische Denaturierungen vorgeknallt bekäme. Trotzdem Zugabe. Auch das gehört zum Ritual.

Die Musiker aus der DDR zählen seit Jahren zu den gern gehörten Gästen des Nürnberger Festivals. Ihr Markenzeichen: Originalität und Witz. Doppelmoppel nennt sich das neue Quartett der Posaunenbrüder Conrad und Hannes Bauer. Die Namen Uwe Kropinski und Helmut „Joe“ Sachse bürgen für unkonventionelles Gitarrenspiel. Sie sind schon eine Klasse für sich: technische und gleichzeitig musikalische Höchstleistungen. Während die Gitarren rhythmische Patterns vorlegen, ereifern sich die Posaunen im Wettstreit um die besten Ideen.

Hannes Bauer war tags darauf nochmals im Gespann mit dem Wuppertaler Free



Gast des McCoy Tyner Trios: Joe Henderson

Foto: Paul Gerhard Deker

Jazzler Peter Brötzmann zu hören. Den freien deutsch-deutschen Posaunen-Saxophon-Dialog brachte letztlich der Schlagzeuger Sabu Toyozumi mit seiner unsensiblen Beckenarbeit zum Scheitern. Statt aufs Blech, hätte der Japaner lieber auf die Felle, statt nur zu verdoppeln, was die beiden Bläser schon brachten, hätte er lieber in den tiefen Lagen für Kontraste sorgen sollen. Von Brötzmann ist man - mit anderen Schlagzeugern - Besseres gewöhnt. Da konnten Hans Reicheis Gitarrenextras auch nicht mehr viel retten. Deutsch-Deutsches wurde auch verhandelt zwischen dem Stuttgarter Saxophonisten Bernd Konrad und dem Ostberliner Pianisten Hannes Zerbe. Über Motiven aus Konrads Traumtänzer-Suite kam es zum wohlüberlegten musikalischen Gedankenaustausch im Spannungsfeld von vorgegebenem Material und kalkulierbarer Spontaneität. Es darf wieder strukturiert werden! Das ist durchaus positiv zu werten.

Für den ursprünglich vorgesehenen russischen Schlagzeuger Vladimir Tarasov war der Tscheche Dodo Sosoka - sehr überzeugend - in die Bresche gesprungen. Dennoch bleibt ein Wermutstropfen. Wieder fehlten Musiker aus der UdSSR. Nicht dabei waren auch Rumänien und Albanien. Die Jugoslawen erfreuten mit folkloristischem Jazz Marke Eigenbau. Doch das hatte durchaus Charme und Charakter.

Zu den Drummer, die mehr Unheil als Segen bringen, gehört seit Jahren Alphonse Mouzon. Dies ist leider auch unter der Regie des norwegischen Kontrabassisten und Bandleaders Arild Andersen nicht besser geworden.

Zum Ambiente-Ausklang am Samstagabend dann Scofield-Litaneien vor vibrierendem Dauerbeat. Das übliche in diesem Genre. Verschleißmusik, die sich selbst nicht ernst nimmt. Geschenk! Hier hätte besser Pierre Dorges New Jungle Orchestra gepaßt.

Das lieferte den aufregendsten Set in der Reihe der Mitternachtskonzerte im KOMM-Festsaal. Das vierzehnköpfige Orchestra mit dem dänischen Gitarristen Pierre Dorge klang spritzig und facettenreich: Dschungel-Jazz frei nach Duke Ellington. Ansonsten beherrschte Traditionelles die Szene: Altstar Lou Donaldson (sax) und sein vitaler Pianist Herman Foster erteten Ovationen, während die Schotten von Crazeology energielos bopten.

Die einheimische Jazzszene wurde vertreten von den Gruppen Marizikosch und Touch of Jazz, vor allem aber von dem jungen Schlagzeuger Wolfgang Haffner. Der 20jährige Musiker durfte gleich zweimal sein Können unter Beweis stellen: Beim Albert Mangelsdorff-Trio gefiel er mit einer dezent-zurückhaltenden, fast melo-

dischen Spielweise, während sein swingender Beat dem Mainstream-Bebop von Barbara Dennerlein den nötigen Druck verlieh. „Super“ lautete denn auch das Urteil der attraktiven Orgel-Lady. Mit einem Bassisten begann und endete das Festival. Dave Holland war dazu aussersehen, manche Enttäuschung des Festivals, für die die Veranstalter am wenigsten können, vergessen zu machen. Sein energisches, ausdrucksstarkes Spiel kennt kein Ausruhen und Verweilen. Mit Steve Coleman, Kenny Wheeler und Robin Eubanks hatte er sich drei ansprechende, mitreißende Bläser in die Gruppe geholt. Und auch das Environment stimmte diesmal: Open air in der Ruine des Katharinenklosters. Ein gelungener Ausklang.

Bernd Ogan, Steffen Radlmaier
und Jo Seuß

Welchen Stellenwert hat das Nürnberger Festival im internationalen Vergleich? Jubiläumssstimmung nach zwanzig Jahren Jazz Ost-West-Festival? Einen Höhepunkt suchte man im Programm dieses Festivals vergeblich, im Rückblick läßt sich kaum eine sensationelle Neuentdeckung ausmachen. Das Jubiläumssfestival war dennoch ein Festival, das dem selbstgesteckten Festivalmotto voll gerecht wurde. Ihr Konzept - die Begegnung von Jazz-Musikern zwischen Ost und West über die politischen Systeme hinweg zu fördern - haben die Veranstalter in Nürnberg schon zu einem Zeitpunkt gefunden, als die politischen Kontakte zwischen Ost und West noch eher zufällig, die kulturellen ziemlich rar waren. Daß Jazz-Musiker aus dem Ostblock heute nicht mehr jenen exotischen Reiz früherer Jahre ausstrahlen, ist sicherlich nicht zuletzt das Verdienst des seit 1966 alle zwei Jahre stattfindenden Festivals.

Im immer umfangreicher werdenden Festivalkalender hat Jazz Ost-West einen herausragenden Stellenwert gefunden und beibehalten können, als ein Festival, das sich von den riesigen Jet-Set-Festivals mit ihrem zweifelhaften Charme wohlthuend abhebt, das seine eigene Ausstrahlung hat durch die regelmäßigen Ambiente-Konzerte, die von den meist ehrenamtlichen Helfern des Nürnberger Jazzstudios ohne Pannen über die Bühne gebracht werden - so manches andere Festival mit großem organisatorischem Apparat im Hintergrund läuft nicht so perfekt ab.

Den überragenden musikalischen Trend gab es in den zwölf Veranstaltungen kaum zu entdecken. Die Musiker aus dem Ostblock aus der jüngeren Generation orientieren sich an westlichen Vorbildern, die profilierten Solisten wie Attila Zoller, Jiri Stivin und Rudolf Dasek, die Bauer-Brüder aus der DDR oder der Pianist Hannes

Zerbe vertreten ihre eigenständigen Spielweisen selbstbewußter denn je.

Im Westen kaum Neues: da wurde Frankreich als bisher unterbewertetes Jazzland neu entdeckt, ließ aber kaum neue Aspekte aufscheinen. Auch die großen Namen des Jazz sind keine Garantien für musikalische Superleistungen, das wurde beim Airtto Moreira-Flora Purim-Septett ebenso deutlich, wie bei der Kombination von McCoy Tyner, Freddie Hubbard, Joe Henderson.

Dafür entwickelt sich der Jazz auf hohem Niveau immer mehr in die Breite auch bis in angrenzende musikalische Bereiche. Doch wer sich nur an den Angeboten der Konzertveranstalter orientiert, wird kaum eigene Impulse setzen können.

Man möchte den Jazz-Ost-West-Veranstaltern mehr Mut zur Eigeninitiative wünschen bei der Anregung musikalischer Projekte, die so bei anderen Festivals nicht zu erleben sind, dann wird das Jazz-Ost-West-Festival auch in den nächsten zwanzig Jahren ein lohnenswertes Reiseziel für Musiker und Fans bleiben.

Lothar Jänichen

Dominanz der Lydischen Skala

Seminar mit George Russell

Vom 29. Mai bis 1. Juni veranstaltete die IG Jazz Erlangen einen Kurs mit George Russell, dem Begründer des „lydisch-chromatischen Konzepts tonaler Organisation“. Russell hat sein Konzept Anfang der 50er Jahre entwickelt und 1953 in Buchform vorgelegt. Er postuliert die Dominanz der Lydischen Skala, die als Tonika-Skala logischer sei als die ionische. Er erreicht die Lydische Skala durch Quintenschichtung (als 6. reine Quint ergibt sich die # 11), und einige weitere Skalen (lydian augmented, lydian diminished, lydian b7) ergeben sich durch Fortsetzung dieses Prinzips. Auf dieser Denkweise baut er ein musikalisches System auf, das deutlich über die Funktionsharmonik hinausgeht.

George Russell gab weiterhin Einblicke in seinen pädagogischen Ansatz und schnitt allgemeinmusikalische Fragen an, wie z. B. vertikale contra horizontale Improvisation.

Gleichzeitig fanden Kurse mit Rudolf Roth (Rhythmik) und Chris Beier (Harmonielehre) statt, ebenfalls veranstaltet von der IG Jazz in Zusammenarbeit mit dem Amt für Freizeit der Stadt Erlangen.

Susanne Schempp

Free-Ausbrüche gegen Marschtritt

Hannes Zerbe-Blechband

Die Hannes Zerbe-Blechband gastierte bereits Mitte November letzten Jahres überaus erfolgreich in der „Röhre“, und dies war für die „IG Jazz“ Grund genug, die DDR-Musiker wieder nach Stuttgart einzuladen. Abermals war die Konkurrenz durch andere Jazzveranstaltungen am gleichen Abend vorhanden - der Holländer Willem Breuker, der mit seinem Kollektief eine ähnliche Konzeption wie Zerbe verfolgt und bei ihm auch schon als Gast-Star fungierte, gastierte beispielsweise in Schorndorf.

Ist beim Holländer Breuker der Humor bei der weitgehend auskomponierten Orchestermusik oft überschäumend, so gehen die DDR'ler mit teutonischem Ernst zur Sache. Hanns Eisler und Kurt Weill haben auch Hannes Zerbe beeinflusst - von diesen „politischen“ Komponisten verwendet Zerbe Fragmente und ordnet diese neu in Arrangements für seine Blechband. So wechseln reizvolle Polyphonie mit verqueren Marschrhythmen und freie Kollektivimprovisationen mit emotionalen Solo-Exkursionen. Und wenn ein Parademarsch intoniert wird, um dann diese militanten Klänge freejazzig zu demontieren, hat dies eine Aussage, die über das Musikalische hinausgeht.

Viel von Noten gespielt wird also in der zwölfköpfigen Gruppierung, bei der Trompete, Posaune und Waldhorn jeweils doppelt besetzt sind und die grundierenden Baßtöne von der Tuba (Dietrich Unkrodt) eingebracht werden. Zerbe selbst ist an

Piano und Synthesizer aktiv. Unter seinen drei Saxophonisten ist Manfred Schulze (Bariton), ein eigenwilliger Künstler der DDR-Szene. Doch anstatt Manfred Hering blies nun der vielseitige Bernd Konrad das Altsaxophon. Zerbe und Konrad waren danach auch wieder zusammen in Stuttgart zu hören: Mit dem aus der CSSR stammenden Schlagzeuger Dodo Sosoka traten sie am 16. Juni im Studio der LG auf. Zuvor unternahmen die beiden Deutschen aus Ost und West eine Tournee durch die DDR, bei welcher der sowjetische Perkussionist Vladimir Tarasov (Ganelin Trio) dabei war.

Hans Kumpf

Im Nordsee-Kurort Noorwijk

Europas erste Jazz-Party

Als der holländische Millionär und Jazz-Enthusiast Hans Loonstijn mit der Inhaberin des Jazz Inn, Hollands führendem Jazz-Schallplattenfachgeschäft, Annette Blankensteyn, im Mai 1985 Hochzeit feierte, war es bedingt durch beider Jazz-Enthusiasmus fast ein Muß, daß die Hochzeitsfeier durch Live-Jazz bereichert wurde. So wurden denn für dieses besondere Ereignis folgende Musiker eingeladen: Monty Alexander, Harry „Sweets“ Edison, Johnny Griffin, Slide Hampton, John Clayton und das Oktett des holländischen Pianisten Cees Slinger mit dem Gast-Trompeter Dusko Goykovich.

Monty Alexander schlug Loonstijn bei der Gelegenheit vor, solche Jazz-Parties, wie sie in USA üblich und beliebt sind, doch hier in Europa ins Leben zu rufen. Die

Loonstijns waren von dieser Idee begeistert und flogen zunächst nach Denver, Colorado, um an einer der berühmten Colorado Jazz Parties, veranstaltet von Dick und Maddie Gibson, teilzunehmen. „Wir haben uns genau umgesehen“, sagte Loonstijn, „und beschlossen, unsere eigene Jazz Party für Holland zusammenzustellen.“

So kam es, daß sich im Huis Ter Duin Hotel im Nordsee-Kurort Noorwijk zwischen dem 9. und 11. Mai eine Elite von Jazzgrößen zusammenfand, um ganz zwanglos für rund 400 begeisterte Gäste, die ca. \$ 175,- pro Person für dieses Privileg (plus Hotelzimmer) bezahlten, zu spielen. Es waren an Musikern gekommen: Clark Terry, Harry „Sweets“ Edison, Conte Candoli, Slide Hampton, Al Grey, Benny Powell, Al Cohn, Frank Foster, Scott Hamilton, Red Holloway, Spike Robinson, Buddy Tate, Monty Alexander, Roland Hanna, Cedar Walton, John Clayton, David Williams, Ed Thigpen, Billy Higgins und Jeff Hamilton, sowie die Sängerinnen Ernestine Anderson und Dee Daniels. Überraschungs-Gast war Milt Jackson. Holland war ausgezeichnet vertreten durch den Pianisten Cees Slinger, der einige Tage an den Arrangements arbeitete, den Tenorsaxophonisten Ruud Brink, den Bassisten Jacques Schols und den Schlagzeuger John Engels.

Unabhängig von den unvermeidlichen Einschränkungen, die eine Jam Session mit sich bringt, war dieses Jazz-Wochenende zweifellos ein großer musikalischer Erfolg. „Wir haben wohl etwas Geld verloren“, meinte Hans Loonstijn, „aber wir sind hochofren über die Reaktion des Publikums und der Musiker, und wir werden dieses Ereignis mit Sicherheit jedes Jahr durchführen.“

Zu einem Höhepunkt wurden für alle Beteiligten die umwerfend komischen, holländisch parodierten „Mumbles“ von Clark Terry, der mit Sicherheit jenen Typ von Jazzmusiker darstellt, den sich jeder für eine Jazz-Party wünscht. Es gab ausgezeichnetes Bass-Spiel von John Clayton - in der Intonation und im Timing unfehlbar - und lebendiges Schlagzeugspiel von Ed Thigpen sowie ein bemerkenswertes pianistisches Feuerwerk von Roland Hanna. Es ist jedoch ein bißchen unfair, einzelne Musiker hervorzuheben, denn fast alles was präsentiert wurde, war unheimlich swingender, leicht anzuhörender und fröhlicher Jazz.

Die Atmosphäre war äußerst harmonisch unter den Jazz-Liehabern aus Holland, Belgien, Deutschland, Italien, England und den USA, die es genossen haben, sich zwischen den Darbietungen auch mit einigen ihrer Lieblingsmusiker unterhalten zu können. Insgesamt ein sehr beeindruckendes Debut für Europas Jazz Party.

Mike Hennessy



Verwendet Fragmente von Eisler und Weill und ordnet diese neu in Arrangements für seine Blechband: Hannes Zerbe
Foto: Hans Kumpf

Jazz aktuell

Das gesamte Spektrum des Jazz erfaßt

Jazz-Bühne Berlin 86

Wie kaum eine andere nationale Jazz-Szene hat die der DDR in den letzten Jahren einen beachtlichen Schritt nach vorn getan. Die vom Kulturbund und den Jugendclubs organisierten Konzerte sowie das erstmals letzten Herbst stattgefundene nationale Jazz-Festival in Weimar, halten die Szene am Leben, Tourneen mit westlichen Musikern sind an der Tagesordnung (umgekehrt geschieht das genauso), gemischte Bands ebenfalls - allen ideologischen Unkenrufen zum Trotz. Neben all dem hat der Rundfunk seine Fördertätigkeit verstärkt, Sendezeiten werden ausgebaut. Sein von ihm alljährlich veranstaltetes internationales Jazz-Festival, die Jazz-Bühne Berlin, - neben Leipzig das wichtigste Jazz-Großereignis im anderen deutschen Staat - konnte gerade auf eine zehnjährige Geschichte zurückblicken. Nach bescheidenen Anfängen 1977 (mit der legendären Band Synopsis und dem damals schon in der DDR sehr populären Albert Mangelsdorff) finden heute neben drei Abendveranstaltungen zwei Nachmittagskonzerte statt; letztere stets mit einem bestimmten Thema. Freilich ist man augenblicklich etwas in Verlegenheit geraten, da der Veranstaltungsort, der neu erbaute Friedrichstadtpalast, das Festival nicht mehr haben will. Ungewiß, ob man auf ein wesentlich weniger Zuhörer fassendes Theater zurückgreifen muß. Wie dem auch sei: die diesjährige Jazz-Bühne bot erneut eine geballte Ladung Jazz „in seinen vielfältigsten Stilrichtungen und Spielarten“, wie der für das Programm verantwortliche Walter Cikan schrieb. Versteht sich, daß es auch darum ging, „interessante und aktuelle Trends aus möglichst vielen Ländern vorzustellen und somit auch auf nationale Akzente aufmerksam zu machen“. Eröffnet wurde der Reigen traditionsgemäß von der hauseigenen Radio Bigband Berlin, die sich zunehmend auch im Westen Beachtung erspielt. Die geplante Tournee, die auch das große North Sea Jazz-Festival umfaßt, wurde aber kurzfristig abgesagt. Nach George Gruntz, Thad Jones und Peter Herbolzheimer konnte kein Geringerer als Alexander von Schlippenbach als Gastarrangeur gewonnen werden. „From Morton to Monk“ hieß die Devise, ein kompaktes Programm, das (mit Stücken wie „Wolverine Blues“, „King Porter Stomp“, „Dead man Blues“) auf Klavierpartituren des „Gründers des Jazz“ basierte, von Schlippenbach also neu bearbeitet wurde (ähnliches machte Schlippenbach Anfang der 80er Jahre auch mit italienischen Musikern, was auf FMP dokumentiert ist) und im zweiten Teil

mit Monk konfrontiert wurde. So feierte der New Orleans Stil fröhliche Urständ mit interessanten Farbtupfern, die von den Solisten ausgingen. Plötzlich klingt die quirlige Klarinette Petrowskys wie die von Johnny Dodds und das war es dann auch schon. Paul Lovens auf seinem Original Drum Set vermag sich kaum zu artikulieren, Evan Parker kann überraschend wenig mit Monk anfangen (oder mit dem Blattlesen?). Den hohen Erwartungen hat von Schlippenbachs Beitrag wohl nicht entsprochen.

So sorgte anschließend die japanische Pianistin Aki Takase für frischen Wind und Begeisterungstürme im ausverkauften Friedrichstadtpalast. „Das zierlich erscheinende Temperamentsbündel“, bemerkte ein Kritiker, „hetzte das Publikum

durch sämtliche Gefühlswelten. Die Pianistin durchtourt in atemberaubend swingenden Sprüngen die ganze Skala der Emotion von lyrisch-leise bis zum dynamischen Vulkanausbruch“. Nicht zu vergessen, daß Aki auch in der klassischen Musik sich auskennt, traditionelle japanische Rhythmen auf Trommel und Flöte intoniert und stets zu Monk zurückfindet. Die Yamashita-Schülerin scheint zur Entdeckung des Festival-Sommers zu werden. Kongenial begleitet wurde sie vom Bassisten Nobuyoshi Ito, der das Geschehen zupfend und streichend kommentierte. Zu den gelungensten Beiträgen der Jazzbühne, ob ihrer geschlossenen Konzeption, sind die beiden Nachmittage zu zählen, „recital“ genannt. So wurde die Po-saune mit unterschiedlichen Stimmungen



Wurde bei der Jazz-Bühne Berlin 86 als „Säule der Jazzentwicklung“ angekündigt: Sun Ra
Foto: Paul Gerhard Dekker

und Temperamenten vorgestellt. Einmal mehr bot sich der Vergleich zwischen den beiden bedeutendsten europäischen Vertretern dieses Instruments an, zwischen dem gerade mit dem Kunstpreis der DDR geehrten Conrad Bauer und dem Altmeister Albert Mangelsdorff. Bauer stellte sein Können im Gruppenrahmen mit „Doppelmoppel“ (mit Bruder Johannes, ebenfalls Posaune, und den beiden Gitarristen Joe Sachse und Uwe Kropinsky) unter Beweis: weitflächig angelegte Improvisationen mit bestechender Technik (Zirkularatmung) sind seine Markenzeichen. Vergleichsweise verhalten gibt sich da Albert, der wie ein alter Bekannter begrüßt wurde. Seit Anfang der 60er Jahre ist er im Nachbarland häufig Gast. Jetzt spielte er vom Blues inspirierte, kunstvoll ausgetüftelte Solo-Stücke. Bei der Zugabe ist die Mitwirkung des begeisterten Publikums erforderlich, das für Alberts improvisierte Akkorde „einen tollen Teppich von G“ mitsummt. Jazz als Volkskunst, nicht schlecht.

Der Dritte im Bunde der Posaunisten war eine Frau. Annie Whitehead hat im vergangenen Jahr für beachtliches Aufsehen gesorgt, ohne besonders innovativ zu wirken. Freilich geht bei ihrer stark rhythmisch geprägten Musik die berühmte Post ab, ist Körpermusik an der Tagesordnung. Sie will nichts weiter als Tanzmusik machen, setzt sich zum Popsong die obligate Sonnenbrille auf. Interessant am Rande: Moderator Karl-Heinz Drechsel vergaß nicht zu erwähnen, daß Annie kürzlich in Südafrika gegen die dortige Apartheid musizierte. So ohne ist sie nicht, die Whitehead.

Das andere „recital“ hatte den Aspekt Perkussion. Hermann Naehring ist einer der wichtigsten Perkussionisten in der DDR. Nicht nur das: er ist auch als Arrangeur und Komponist für Film und Theater hervorgetreten mit Grenzüberschreitungen zwischen E- und U-Musik. Auch bei seinem Riesenaufgebot, dem gesamten Schlagarsenal, ist Naehring gegen Wiederholungen nicht gefeit: solistisch gibt das Ganze wohl doch zu wenig her. Da vermag der in Schweden lebende türkische Schlagzeuger Okay Temiz eher zu überzeugen. Mit seiner Gruppe „Oriental Wind“ (Lennart Aberg, Sopran- u. Tenorsaxophon, Mats Nilson, Bass, Lelle Kullgren, Gitarre) ist er Pendler zwischen den Welten. Er hat Weltmusik gemacht, schon früh mit Don Cherry, lange bevor der Begriff inflationär verwendet wurde.

Selten ist auf einem Festival die Elektronik so dominant gewesen. Keines der drei Abendkonzerte kam ohne elektronische Tricks und simple Synthesizer aus. So exzellent Chris Hinze als Flötist sein mag, so vordergründig war der Auftritt mit seiner „Combination“ (Lelo M'Bachi, Percussion, Vocal, Ramesh Shotam, Percussion, Vocal, Marc Pevier, Bass, Kier van der

Werf, Gitarre, Synthesizer). Meist ergeht sich das Quintett in harter Rockrhythmik, von wabernden Synthi-Klängen unterstützt. „Ohne bestimmtes Ziel“ macht Hinze, der seit langem kommerzielle Pfade begeht, nach eigener Aussage Musik, meditativ und rhythmisch. Das Publikum gab die passende Antwort: es verwandelte das großräumige Foyer des Friedrichstadtpalastes in ein einzigartiges Kommunikationszentrum. Dabei wechselte manche westliche Jazz-Platte ihren Besitzer - zu Preisen, die sich zwischen 50 und 100 Mark bewegten.

Mit dem blinden Pianisten Reinhard Walter und seinem Jazz Project (Konrad Körner, Tenorsaxophon, Horst Würzebesser, Bass, Dieter Keitel, Schlagzeug) ging man glimpflicher um. Das einstige Mitglied des Schönfeld-Trios, das seit Anfang der 60er Jahre die Ost-Berliner Szene belebt, verfiel mitunter auch in kommerzielle Klänge, doch konnte die von ihm geförderte Sängerin Pascal von Wroblewski die Sympathien des Publikums erobern. Die 23jährige - Stimme vom Prenzlauer Berg genannt - ist Schülerin von Uschi Brüning, verfügt über einen beachtlichen Stimmumfang und ausbaufähige Talente. Es müssen ja nicht unbedingt Lieder der Beatles sein. Heimvorteil bewahrte auch die Gruppe „Fusion“ (Wolfgang Fiedler, Keyboards, Iven Hausmann, Posaune, Volker Schiott, Alt- u. Sopransaxophon, Jens Saleh, Bass, Detlef Bielke, Keyboards, Wolfgang Schmiedt, Gitarre, Peter Michailow, Schlagzeug, Mario Würzebesser, Percussion) vor einer größeren Katastrophe. Ihr „Bestreben, auf eine zeitgemäße Art und Weise, mit einer gewissen Power an Rhythmus und Elektronik, eine Musik zu machen, die allen Beteiligten Spaß macht“, konnte nicht überzeugen. Gequetschte Synthi-Klänge sind kombiniert mit durchsichtigen Rhythmen, die manchmal von den fetzigen Bläsern aufgerissen werden. Da war Mwendo Dawa aus Schweden nicht weit: das Quartett verdient lediglich dadurch Beachtung, daß einer der bekanntesten Saxophonisten des Landes, Ove Johansson, mitspielt. Leider wurden seine Chorusse Opfer der Elektronik und eines völlig überdrehten Sounds. Erstaunlich bei den elektronisch orientierten Bands, die die Jazzbühne präsentieren zu müssen meinten: sie alle haben weltmusikalische Ansprüche, verpacken sie aber so gleichförmig, daß sie ihnen selber nie genügen. Konventioneller Jazzrock der 70er Jahre ist meist das Ergebnis.

Selbstverständlich waren auch Highlights zu verzeichnen bei diesem für die DDR so wichtigen Jazz-Festival. Beim Auftritt des amerikanischen Stars Sun Ra - der erstmals in der DDR weilende wurde als „Säule der Jazzentwicklung“ angekündigt, was darüber Aufschluß geben mag, wie sehr man sich in der DDR mit der

Traditionen befaßt - wollte der Beifall nicht enden. So perfekt war die Show des alten Magiers, so exotisch wirkte die glitzernde Kostümierung des „Arkestra“, wie er seine diesmal zehnköpfige Bigband seit 30 Jahren nennt (leider waren die angekündigten Trompeten nicht vertreten, so daß sich der Meister auf seinen sagenhaften Saxophonsatz mit John Gilmore und Marshall Allen stützte. Weiter dabei die beiden E-Bassisten, John Ore und Rollo Redford, sowie Anthony Morris, Schlagzeug. Sun Ra, auch auf dem unvermeidlichen Synthesizer, breitete sein bluesgetränktes Klavierspiel aus, „Great Black Music“ zelebrierend. So sind sein Lehrmeister Henderson zu hören, ganze Passagen Basie und Ellington. Wenn sich dann die Tradition mit der Avantgarde vereinigt, wirbeln die Bläser durcheinander, kommt, neben sonst wenig Neuem, hitzige Free-Jazz-Stimmung auf.

„Möglichst viele Länder“, in denen Jazz gemacht wird, präsentierte die Jazzbühne von Anfang an, weder einseitig nach Osten oder Westen blickend. 1979 wurde erstmals das Ganelin Trio aus der Sowjetunion in Ost-Berlin bekannt. (Später wurde es dann auch in West-Berlin und Moers vorgestellt), heute zeigte sich einer der jüngeren Jazzler aus dem russischen Riesenreich. Trompeter German Lukjanow mit seinem Septett Kadans. Nach einer „Blues Portrait Suite“, die sich an die amerikanischen Vorbilder anlehnte, führte Lukjanows geschmeidiges, weiches Flügelhorn durch die Welt der Standards. Nicht sonderlich aufregend, doch immerhin ein Einblick in eine Szene, die nach und nach Tritt faßt.

Weitere Bands waren vertreten: aus Jugoslawien kam der Vibraphonist Bosko Petrovic mit romantischen Anklängen, aus Frankreich das Anfang des Jahres gegründete L'Orchestre National du Jazz (ihr Leiter, Francois Jeanneau: „Musikalisch soll dieses Projekt eine Reflektion meiner eigenen Ziele und Absichten sein: eine Balance zwischen Improvisation und musikalischer Struktur, Tradition und Kreation, akustischer und elektronischer Musik. So wie Claude Debussy vom Jazz sprach als einer ‚wilden Musik mit allem modernen Komfort‘“), aus der Bundesrepublik schließlich Götz Tangerding mit seinem Internationalen Jazz Quartet (Rick Keller, Saxophon, Hämi Hämmerli, Bass, Rudi Roth, Schlagzeug).

So hatte die diesjährige Jazz-Bühne Berlin wie gewohnt das gesamte Spektrum des Jazz erfaßt und von einer europäischen Szene gekündet, wie sie lebendiger nicht sein kann. Neben vordergründigen elektronischen Gags kamen freie Spielweisen ebenso zum Zuge wie gemäßigter Mainstream oder zupackender Hardbop. Auf die Jazz-Bühne darf man wieder gespannt sein.

Reiner Kobe

Jazz aktueli

Anlässlich der 10 000. Jazzsendung des SWF

SWF Jazz Session in Tübingen

Das historisch gesättigte Ambiente des Tübinger Schloßhofs befand Joachim Ernst Berendt für würdig, um dort ein veritables Jubiläum zu begehen: die 10 000. Jazz-Sendung des Südwestfunks. 250 „Jazztimes“ pro Jahr, rechnete Berendt vor, müssen es in den vergangenen 40 Jahren gewesen sein. Zu dieser geschichtsträchtigen SWF-Jazz-Session versammelte der Jubilar illustre Musiker und Gruppen, die in dieser Konstellation wohl jedem großen Festival Ehre gemacht hätten. Mit den fünf Formationen gelang es durchaus, wichtige Knotenpunkte in der Entwicklung des Nachkriegs-Jazz zu dokumentieren.

Zum Auftakt die New Association PC um den holländischen Schlagzeuger Pierre Courbois. Sein Quartett spielte anfangs der Siebziger eine Schlüsselrolle für den kontinental-europäischen Jazz-Rock, die mit der von Soft Machine für Großbritannien vergleichbar ist. Die äußerst komplexen Kompositionen leben aus der Reibung zwischen der herb angebotenen Violine Heribert Wagners, auch aus der afrikanischen und arabischen Tradition gespeist, und dem sublim traktierten Vibraphon von Ben Gerritsen. Courbois ist ständig Impulsgeber, in enger Absprache mit dem Bassisten Ferdi Rikkers. Ihre präzisen Unisono-Passagen strukturieren das vieldeutige Geschehen. Ihr Jazz-Rock, mit der klaren Betonung auf Jazz, ist aus einem Guß. Das vielfach verbreitete Gestampfe und Ego-Trips vermeidend, vor allem: immer wieder der nahtlose Wechsel vom rocktypisch zweischlägigen Metrum zum Triolenfeeling des Jazz.

Charlie Mariano und Jasper van't Hof (Synthesizer und Klavier) trafen sich in glänzender Spiellaune zu einem interessanten Duett. Vornehmlich in den Balladen konnte sich Mariano voll entfalten, dort ist er wohl derzeit der expressivste Altsaxophonist. Allzu seligmachende Phrasen durchpflügt er mit schroffen Riffs, in markanter Diktion verweigert er sich naheliegenden Zuckergußklischees. Van't Hof kommentierte einfühlsam und forcierte mit kontrapunktisch gehämmerten Akkorden, in den Improvisationen schickte er modale Läufe über die Tasten. Der Wirbelwind mit unverhohlener Neigung zur Parodie zeigte sich allerdings in den Elegien verführbarer als sein Mitstreiter. Seine opulenten Illustrationen schwebten via Synthesizer schnulzig einher.

Als die beiden noch zur New Association stießen, wirkte sich die Schwäche van't Hofs fürs Monumentale unbarmherzig aus: Mit besagtem Synthesizer verdrängte

er das Vibraphon, seine in Achtelwucht gemeißelten Baßfiguren stellten den Basisten ins Abseits.

Der einstige Gitarren-Gott John McLaughlin brachte von seinem Mahavishnu-Orchestra lediglich Jonas Hellborg am Baß mit. In den meist von Blues und irischer Folklore inspirierten Medleys hörten sie einander gut zu. Hellborg bezeichnete sich völlig zu Recht als Baßgitarrist, da er sein doppelhalsiges Instrument wie eine Gitarre handhabt, Akkorde zupft und singende Linien entwirft, aber auch mit funkigem Duktus gefallen kann. Der Maestro an der Konzertgitarre vollbrachte einen wahren Saitenzauber, der recht vordergründig mit Flageolett-Einwürfen, Glissandi, manierten Pausen und diversen gitarristischen Bonbons versüßt wurde. Der junge Hellborg, mit Irokesenschnitt optisch im Punk-Trend liegend, und der Gitarrenheroe in elegantem Flanell-Outfit vernarrten sich freilich gegen Ende in eine ostinate Figur, blieben lange daran kleben und gaben Akrobatikstückchen zum besten. Inhaltlich zwar recht dürftig, dafür von hohem Unterhaltungs- und Belustigungswert.

In Free-Jazz-Gefilden ergingen sich Albert Mangelsdorff, Gitarrist Attila Zoller und Tenorsaxophonist Hans Koller. Das Terzett, das 1958 avantgardistisch ohne Rhythmusgruppe zusammenspielte, leitete damit eine Entwicklung ein, in der die Europäer vielleicht zum einzigen Mal den Amerikanern voraus waren. Obschon jeder dieser hochkarätigen Musiker in den Soli glänzen konnte - hervorzuheben ist Mangelsdorff, der überaus einfallsreich agierte - wurden hier die Risiken des freien Miteinanders deutlich. Zoller, der das Trio eigentlich hätte zusammenhalten müssen, vermochte dies mit seiner uninspirierten Rhythmusgitarre an diesem Abend jedenfalls nicht. Mangelsdorff und Koller redeten aneinander vorbei - kaum „call and response“, wenig Spannung zwischen Harmonie und Dissonanz.

Zum Höhepunkt der Session geriet der Auftritt des Modern Jazz Quartet, das in den Vereinigten Staaten nur in Verbindung mit dem Ehrentitel „legendär“ genannt wird. Die am längsten bestehende Combo in der Jazzgeschichte um den Pianisten John Lewis mit Milt Jackson am Vibraphon, Percy Heath am Baß und Connie Kay am Schlagzeug erfreut sich derzeit eines dritten Frühlings. Ihre Jazzkammermusik, mit der euphilen Vorliebe für Barockzitate, ist noch reifer, noch „cooler“ geworden. Cool, nicht verstanden als kalt oder gar leblos, sondern im Sinne von darüberstehen und genau wissen: So und nicht anders muß es heißen. Swingender, dichter Jazz ist das Ergebnis eines altbewährten, ausgeklügelten Konzepts, das die Balance zwischen Komposition und Improvisation zur obersten Maxime hat.

Der Formwillen des musicus doctus John Lewis, sein äußerst ausgedünntes und makellooses Pianospiele im Kontrast mit dem farbenreicheren von Milt Jackson, diese Spannung war besonders in ihrem weltberühmten „Django“ zu hören. In Tübingen eine noch vitalere Version im Vergleich etwa zu der des „Last Concert“. Mehr Swing-Intensität auch bei „Baden-Baden“, einer filigran pulsierenden Hommage an Berendt. Das zur Vollendung gereifte Zusammenspiel, trotz gelegentlich geschmäckerlicher Anmerkungen, sorgt für zeitlose Qualität. Qualität, die nicht zuletzt in dem unverwechselbaren Ensemble-Sound begründet ist, der sich wie der Klang eines einzigen Musikers anhört. Die vier Grandseigneurs im Clubjackett mit dem Wappen „MJQ“ mußten gleich viermal zur Zugabe aufs Podium steigen. Vornehmlich die Youngsters im Publikum bewiesen, daß der distinguierte kammermusikalische Jazz enorm tanzbar ist und wiegten sich be„swingt“.

Andreas HÖH

Hot House Flowers und Snobismus

Dave Holland Quintett

Seit vielen Jahren ist Hofheim im Taunus mit seinem jährlich stattfindenden Jazz Festival ein Synonym für die Präsentation des modernen, zeitgenössischen Jazz. Nun haben sich als Veranstalter der Club der Jazzfreunde e. V. (auch verantwortlich für das Festival) und die Stadtjugendpflege Hofheim zusammengetan und bringen in unregelmäßigen Abständen während des Jahres neben Rockgruppen auch gute Jazzensembles in das erst seit drei Jahren zugängliche Haus der Jugend in der Burgstraße. Die ehemalige Scheune mitten im Zentrum wurde vollständig renoviert und bietet mit den Fachwerkbalken, Kantholzböden, Dachsparren und Natursteinmauerwerk ein besonderes Flair. Da das Wetter am 6. Juni recht kühl war, wurde ein überdimensionaler Gasbrenner angezündet, der den etwa 200 Zuhörern die nötige Aufwärmung brachte, ehe das Quintett mit Dave Holland, Bass, Steve Coleman, Altsaxophon, Kenny Wheeler, Trompete, Flügelhorn, Robin Eubanks, Posaune, und Marvin „Smitty“ Smith, Schlagzeug, Percussion, Klima und Stimmung mächtig anheizten. Eine gute Adresse auch für Frankfurter, da Hofheim mit der S-Bahn bequem zu erreichen ist. Das Quintett bestätigte sein Niveau in einem Amalgam bewährter Songs von „Seeds of time“ mit Doug Hammonds „World protection blues“, dem zur Erkennungsmelodie gewordenen „Homecoming“ von Dave Holland sowie „Walk-away“, einem Duo zwischen Bassist und



Sicheres rhythmisches Feeling, voller Sound, souveräne, unprätentiöse Bandführung: Dave Holland
Foto: Karlheinz Bechholz

Perkussionist und Hollands „Double vision“ sowie neuen Stücken, die geschmackvoll arrangiert, die herausragenden Solisten (alle 5!) ins jeweils richtige Licht setzten. Der Leader Dave Holland bestach durch sein sicheres rhythmisches Feeling, seinen vollen Sound, seine swingenden Improvisationen, die souveräne, unprätentiöse Bandführung. Marvin „Smitty“ Smith ist trotz noch junger Jahre mit seinem Drive, locker und leicht aus dem Handgelenk heraus, seiner Präzision und der komplexen Technik auf Trommeln, Becken, Hi-Hats, Blocks, Glöckchen etc. einer der einfühlsamsten Perkussionisten der heutigen Szene, einer der melodischsten Schlagzeuger, die ich kenne. Steve Coleman, über Doug Hammond und Abbey Lincoln langsam ins Rampenlicht getreten, überzeugte einmal mehr mit seiner unbestechlichen Intonation, seinem an Arthur Blythe erinnernden Vibrato, seinem Einfallsreichtum, seinen Ausschmückungen, Kenny Wheeler vor allem auf dem Flügelhorn mit gestochenen, im Raum schwebenden signalartigen

Tonfolgen. Robin Eubanks, für Julian Priester kurzfristig eingesprungen, gefiel durch seinen geschmeidigen, dunklen Posaunenton, hatte aber noch gewisse Schwierigkeiten mit dem Repertoire und spielte als einziger des Quintetts nach Noten.

In dem Programm von 2 Stunden Dauer und mit 11 untefachedlichen Kompositionen (häufig mit kaum merklichen Übergängen in ein neues Thema) kamen alle Instrumentalstimmen paritätisch zu Wort, in einem demokratischen, bestens aufeinander abgestimmten Gruppenkonzept, mit Blues-Touch, Rock, Adaptionen, südamerikanischen Rhythmen, komplizierter Harmonik, aufgefächert in Soloimprovisationen, Duetten, Trios und in übereinandergeschichteten Kollektivimprovisationen, überaus modern, zeitgenössisch, dem Atem für das Neue, aber auch gewollten, mit lächelndem Understatement dargebotenen Oldtime-Reminiszenzen. Ein Quintett der Superlative, bei dem der Aufbau jedes einzelnen Stückes aus anderen Gründen variabel und unterschiedlich und

damit aufs neue interessant ist (wer kennt die Gruppen mit gleichen Themen, gleichem Tempo und immer derselben Soloabfolge?) Für Veranstalter wie für Besucher ein Hinweis, daß gute Musik auch ein gutes Publikum findet.

Ulfert Goeman

Swing is here to stay

Gene „Mighty Flea“ Connors

Zweimal Gene „Mighty Flea“ Connors innerhalb einer Woche auf der Posaune zu hören, ist nicht zuviel und macht jedesmal Spaß. Einmal im Nürnberger Grand Hotel beim Sonntagsfrühschoppen, einige Tage später im Jazz Club in Gunzenhausen/Mfr. Beidemale spielte Gene zusammen mit dem Joe Neger Quartett bzw. Quintett. Joe Neger, ein Vollblutmusiker aus Nürnberg, am Vibraphon (aber auch am Piano und Schlagzeug). Tex Döring, Piano, Manfred „General“ Hartleb, Bass, und Dieter Watzanski, Schlagzeug.

So ein Frühschoppen hat schon seine Vorteile, aber er dient doch mehr der Unterhaltung, welche besonders bei Vibraphon-, Piano- und Bass-Soli zu laut war. Der Besuch solcher Veranstaltungen ist für viele Leute eben eine Prestigeangelegenheit. Sehen und gesehen werden.

Da war die Atmosphäre im Jazz Club Gunzenhausen schon besser. Eine schöne Sache so ein Club, besonders in der nicht gerade jazzfreundlichen westmittelfränkischen Provinz. Die Stimmung war von Anfang an gut, die Band swingte herrlich und Gene Connors zauberte auf der Posaune. Bob Anson, Tenorsaxophon, war extra an diesem Abend aus Heidelberg, wo er lebt, nach Gunzenhausen gekommen. In seiner Nürnberger Zeit hat er viel mit Joe Neger zusammen gespielt. Er paßt mit seiner Spielart und Auffassung ganz hervorragend zu dieser Gruppe.

Gespielt werden überwiegend Swingnummern und diese begeistern das Publikum. Jeder Musiker hat ausgiebig Zeit für seine Soli, und es kommen immer wieder neue Höhepunkte. „Bye bye blackbird“, Bob Ansons spezielle Gesangsnummer und „Hey babarebop“, gesungen von Gene Connors, wecken viele schöne Erinnerungen und laufen prächtig. Auch die Soli beider Musiker waren eine Klasse für sich. Die Rhythmusgruppe, solide und kraftvoll wie gewohnt, bildete eine gute, swingende Basis, Joe Neger bewies wieder einmal seine Sonderklasse auf dem Vibraphon. Hoffentlich spielt er dieses schöne Instrument in Zukunft wieder öfters.

Es war dies die letzte Veranstaltung des Jazz Club Gunzenhausen vor der Sommerpause und der Höhepunkt der Saison 1985/86.

Walter L. Henne

Poetische Balladen, Neo-Bop Medleys

Phil Woods

Ein Musikgenuß ganz eigener Art wurde den Besuchern des 207. NDR-Jazzkonzerts im Sendesaal zuteil: Altsaxophonist Phil Woods, als legitimer Charlie-Parker-Nachfahre auch heute noch ein führender Vertreter seines Fachs, hatte sich kurz vor dem Konzert entschlossen, mit seinem Ensemble völlig unverstärkt zu spielen, die gesamte Technik also draußen vor der Tür zu lassen. So klang denn die Musik des New Yorker Quintetts nicht nur inhaltlich, sondern auch akustisch wie ein Live-Mitschnitt der legendären Bebop- und Cool-Jazz-Zeit der 50er Jahre. Allerdings formt Starsaxophonist Woods aus dem Charlie-Parker-Material eine eigene Sprache: Sein Blues ist allemal ungewöhnlicher, ja verwegener als der jeder anderen Gruppe, er gleitet von poetischen, um neue Klangschätze angereicherten Ellington- und Davis-Baladen zu vertrackten Neo-Bop-Medleys, muntert die Zuhörer mit einem kecken Dave-Brubeck-Stück („The Duke“) auf und haucht schließlich eindringliche Parker-Nachrufe in sein Instrument.

Seine Musikkollegen sind ihm ebenbürtige Partner. Steve Gilmore zaubert aus seinem Kontrabaß klare, melodische Töne und feinsinnige Soli, Schlagzeuger Bill Goodwin zeigt sich als ein Drummer, der subtile Begleitung mit raffinierter Besen- und Klöppelarbeit zu verbinden weiß, und Trompeter Tom Harrell bewährt sich als seelenvoller Improvisator. Hai Galper, der beim Spielen keinen Blick zu den Tasten des Flügels verschwendet, sticht als Meister der dramatischen Betonungen und Umbetonungen hervor. Das leiseste, sicher auch eines der schönsten Konzerte der letzten Jahre.

Klaus Berger

Humorvolle, intelligente Improvisationen

Orjinal

Die Kölner Jazz-Szene ist wohl eine der kreativsten in der Bundesrepublik. Aus ihr stammt auch das Quartett, das im gemütlichen Ambiente des Cafe am Forum in der Mainzer Universität debütierte. Die Mitglieder des Ensembles sind allesamt alte Bekannte: Die Bassistin Ulla Oster erregte bereits mit der Frauengruppe F Aufsehen, während Wollie Kaiser, Saxophone, und Fritz Wittek, Schlagzeug, sich mit Wittek/Kaiser/Manderscheid Anerkennung verschafften. Hinzu kam Armin Tretter, Saxophone, von der erfolgreichen Kölner Saxophon-Mafia und fertig war Or-



Haucht eindringliche Parker-Nachrufe in sein Instrument: Phil Woods

Foto: Manfred Rinderspacher

jinal, so der Name des neuen Quartetts. „Witziger Domstadt-Jazz“ war das Motto, mit dem der AStA der Universität den Auftritt der Band angekündigt hatte und allein die Titel einzelner Stücke rechtfertigten diese Beschreibung schon teilweise. Mit „Datjibbetdojahnit“ (für Nicht-Kölner: Das gibt es doch gar nicht) von Wollie Kaiser wurde nicht nur die rheinländische Herkunft der Musiker dokumentiert, sondern auch ein Solo von Ulla Oster kommentiert, die neben ihrem Baßspiel auch alle anderen Kompositionen in die Gruppe einbringt. Doch nicht die „Chefin“, sondern die beiden Holzbläser dominieren den Sound von Orjinal.

Ob nun parallel geführte Themen auf Sopran- und Sopraninosaxophon im „Orjinal Nr. 11“ oder fugenartig verflochtene Themen in „Hommage“ (an Bach), gespielt auf Kontrabaß- und Altklarinette, immer zeigten Tretter und Kaiser präzise Koordination. Bei alldem blieb die Vortragsweise so unverkrampft, leicht wechselnd zwischen Arrangement und Improvisation, daß der erste öffentliche Auftritt der Band zu einem mitreißenden Hörerlebnis wur-

de. Die stilistische Bandbreite der Formation umfaßt von Bluesanklängen bis zum Hardbop und freier Improvisation alles, was der Jazz bietet, doch die souveräne Ausgestaltung vorgegebener Themen durch die vier Musiker ließ eine eklektizistische Anbietung an diese Stile erst gar nicht vermuten. Bestätigt wird die Eigenständigkeit der Gruppe durch die Improvisationen, die ausnahmslos humorvoll, aber auch äußerst intelligent vorgebracht wurden. Als Beispiel ein Dialog zwischen Schlagzeuger Fritz Wittek und Armin Tretter am Sopransaxophon: Wittek streicht über die Becken, als Antwort kommt eine zarte Melodie, dann eine mit perkussivem Ansatz gespielte Tonfolge auf dem Saxophon, quitiert mit einem Wirbel über die Toms. Die Auseinandersetzung eskaliert, bis Ulla Oster und Wollie Kaiser ihr mit Themen-Spiel ein Ende bereiten, obwohl das Publikum offensichtlich Gefallen daran findet. Diesem bleibt nur zu hoffen, daß der AStA der Mainzer Uni auch weiterhin solche vielversprechenden Gruppen auf die Bühne bringt.

Werner Wenzel

Offener Austausch

Brötzmann - Harth

Bekannt wurde er durch seine Duos mit Heiner Goebbels, mit der Gruppe Cassiber und mit Gestalt et Jive. Jetzt macht er, wie schon in Moers mit John Zorn, durch andere Duos von sich reden. Alfred Harth, nicht zu Unrecht als einer der experimentierfreudigsten Saxophonisten hierzulande bezeichnet, trat am 5. Juni in einer Kultstätte des deutschen Jazz, im Frankfurter Jazzkeller zusammen mit dem Wuppertaler Peter Brötzmann auf. Wurde vor dem Auftritt noch spekuliert, ob der Urvater des bundesrepublikanischen Free Jazz-Saxophonisten den Frankfurter vielleicht von der Bühne blasen würde, waren auch die Skeptiker spätestens nach dem ersten Stück widerlegt. Zwar ließ sich die elementare Kraft, mit der Brötzmann seine Musik sonst ins Publikum röhrt, noch erahnen, doch zeigte er sich vergleichsweise ruhig und zurückhaltend. Auch war er zugänglich für die Ideen und Improvisationen Harths, was den Eindruck eines konkurrierenden Nebeneinander nicht erst entstehen ließ, sondern vielmehr zu offenem Austausch im Sinne von Harth führte.

Dieser hatte nach seinem Auftritt in Moers postuliert, das „Saxophon neu herauskitzeln, also Tradition mit einbeziehen und sich allem stellen“ zu wollen. Immer wieder blitzten Motive auf, wurden, kaum angespielt, weiterentwickelt, vom Mitspieler persifliert und, vor allem, wenn beide Tenorsaxophon spielten, so lange variiert, bis Interferenzen den Zuhörern den letzten Schmalz aus den Ohren trieben. Den Ausschlag für den Erfolg dieses Duos gab jedoch nicht nur das Gespielte, sondern auch dessen kommunikative Struktur. Immer wieder anfeuernde Shouts von Harth, auch kurze Kommentare (Brötzmann zu einem Bop-Motiv von Harth: „Machen wir jetzt Jazzmusik?“) lockerten die Darbietung auf. Dennoch waren es recht lange Improvisationsbögen, über die Spannung aufgebaut wurde, wobei Harth häufiger die Instrumente, Alt-, Tenorsaxophon, Baßklarinette, wechselte als Brötzmann, der sich vor allem auf Tenor und Bariton konzentrierte. Ein offenes Konzept, in dem alles möglich ist, worauf sich der Mitmusiker einläßt, braucht auch ein gewisses Maß an Verständigung und gerade an diesem Punkt war es erstaunlich, mit welcher schlafwandlerischen Sicherheit die beiden doch sehr unterschiedlichen Musiker eine Kongruenz herstellten, die den Wunsch aufkommen läßt, ihre Zusammenarbeit bald auch auf Platte dokumentiert zu hören.

Werner Wenzel



Stellten mit schlafwandlerischer Sicherheit eine Kongruenz her: Alfred Harth (links) und Peter Brötzmann
Foto: Dietmar Härtl

Malocher aus dem Kohlenpott

Pöhl Musik

Seit die westfälische Gruppe Pöhl Musik 1983 mit „In flagranti“ eine avantgardistische Kult-Platte produzierte, haben die drei Musiker Karl-Heinz Biomann, Saxophone, Flöten, Akkordeon, Elektronik, Thomas Kammann, Kontrabaß, Baßgitarre, und Norbert Sollbach, Posaune, Gitarre, ihr künstlerisches Spektrum kontinuierlich ausgearbeitet.

Das daraus resultierende Ergebnis - die aktuelle LP „Maschinenstürmer“ - stellen die „neuen Wilden“ aus dem Kohlenpott kürzlich im Darmstädter Studentenkeller unter dem Residenzschloß vor. Mit dabei war als Gastmusiker Jon Rose, der seiner Violine und seinem Cello elektronisch verstärkte Geräusche entlockte.

Schon mit dem ersten Titel hatten die Pöhl Musiker dem konventionellen Schönklang den Kampf angesagt. Bizarre Klang-Colagen, eingerahmt in verschrobene Ofenrohr-Konstruktionen und verschrottete Blechwannen, hinterließen betroffenes Ohrensausen. Die Stücke „Kesseltanz“, „Maschinenstürmer“, „Vibration“ und „Kolonnenschieber“ lebten zumeist von der Verweigerung des Althergebrachten

und wirkten wie Faustschläge ins Gesicht des konservativen Zeitgeschmacks.

„Eine Mischung aus Free Funk, Ornette Coleman und Karlheinz Stockhausen“, resümierte ein aufmerksamer Zuhörer treffend. Dennoch sollten die Ruhrpott-Avantgardisten den berühmten Bogen nicht überspannen. Denn vornehmlich die deftige Lautstärke lenkte bestenfalls von der eigentlichen Message - absolute Freiheit durch individuelle Verarbeitung des Außergewöhnlichen - ab.

Selten zuvor hatten Musiker den Bruch mit der Jazz-Tradition und die gleichzeitige Hinwendung zur „Neuen Musik“ abrupt und konsequenter vollzogen. Aber noch bemerkenswerter scheint dabei die Tatsache, daß Biomann, Kammann und Sollbach nach wie vor Big-Band-Musiker sind, die regelmäßig in einer Großformation ganz andere Strickmuster intonieren. An diesem - vermehrt swingenden - Vermächtnis hielten die westfälischen Künstler zumindest in wenigen Saxophon-Phrasen auch in Darmstadt fest.

Das Publikum wußte freilich nicht so recht, wie es reagieren sollte. Obwohl keine radikale Abkehr spürbar wurde, wirkten die meisten Zuhörer ergriffen und emotional berührt. Der malochende Free-Funk-Sound aus dem Kohlenrevier hatte sichtliche Narben hinterlassen.

Karl Eberhardt

Aus Grabesgrüften in den Konzertsaal

Paul Horn

Drei amerikanische Jazz-Bläser haben sich zu bedeutsamen musikalischen Weltbürgern entwickelt: Tony Scott, Charlie Mariano und - Paul Horn. Die ganz persönliche Note des 1930 geborenen Horn besteht darin, daß er die Musik schön verhallt und mit natürlichem Echo liebt. Bestens eignen sich dabei Grabesgrüften. Seine im indischen Taj Mahal und in ägyptischen Pyramiden bewerkstelligten Aufnahmen gehören zu den unnachahmlichen Kostbarkeiten auf dem internationalen Plattenmarkt. Als der Flötist und Saxophonist 1983 eine Tour durch die Sowjetunion unternahm und in nüchternen Konzertsälen und Sporthallen auftrat, gelüftete es ihn auch, in der Basilika-Kathedrale am Roten Platz Flöten und Tonbandgerät auszupacken. Die gestrenge russische Bürokratie ließ dies jedoch nicht zu. Dafür fand er zu mitternächtlicher Stunde Einlaß in eine Kirche der litauischen Stadt Vilnius (Wilna), demnächst soll das Plattendokument auch in Deutschland erscheinen. Erstmals konzertierte jetzt Paul Horn in Stuttgart, beim Möchtegern-Partner der Welt. Die „musica nova“ konnte kurzfristig eine Veranstaltung im Studio der Landesgirokasse organisieren. Horns Duo-Partner, der Bassist David Friesen, spielte im vorigen Jahr mit Bernd Konrad in Donaueschingen zusammen, und so kam es durch die persönliche Freundschaft zu der Einladung. Im kammermusikalischen Rahmen wurde nun Paul Horns Markenzeichen, der Nachhall, mit elektronischen Hilfsmitteln erzielt. Gewahrt blieb die ruhige, meditative Atmosphäre. Ein introvertiertes Musizieren in modalen Manier - Einstimmungsmusik ohne effekthaschende Virtuosität. Selbst der von Vicky Leandros verschlagene Folksong „Amazing Grace“ konnte durch die schlichte und reizvolle Ausgestaltung bestechen. Nicht minder einfühlsam agierte David Friesen am korpuslosen Kontrabaß. Doppelgriffe, Bogenspiel und gezupfte Orgelpunkte dienten als zentraltonisches Fundament oder als dialogisierender Kontrapunkt. Mitunter wurden auch Jazz-Standards einbezogen, aber den nachhaltigsten Eindruck hinterließ ein von China inspiriertes Stück. Vor sechs Jahren nämlich war Horn in der Volksrepublik aktiv und „jamte“ in Peking mit dortigen Kollegen. Auf der chinesischen Tempelflöte blies er jetzt ein Duo mit David Friesen, der auf dem japanischen Bambusinstrument Shakuhachi gleichfalls mikrotonal spielte.

„Musik ist eine internationale Sprache“, erklärte der Kosmopolit Paul Horn seinen aufmerksam lauschenden Zuhörern. Eigentlich wollte er im Mai eine neue Konzertreise in die UdSSR unternehmen und dabei auch in Tiflis, Eriwan und Kiew gastieren - wiederum „getarnt“ als kanadisches Ensemble. Doch da passierte Tschernobyl. So blieb der Wahlkanadier mit USA-Paß lieber zu Hause ...

Hans Kumpf

Souveräner Griff in die Materialkiste

First Aid Band

Die Jazzgeschichte, die Musikgeschichte überhaupt, ist auch ein großes Materiallager. Und immer haben Musiker es mit der Tradition auch so gehalten, manche etwas verschämt und versteckt, andere mit lässiger Selbstverständlichkeit, einige mit ehrbezeugenden musikalischen Verbeugungen, andere rotzfroh, respektlos, ohne daß dies gleich hämisch zu sein braucht. Die entscheidende Frage ist nicht das Material, sondern was man damit/daraus macht.

Der Berner Saxophonist und Komponist Jürg Solothurnmann und seine nicht mehr ganz brandneue First Aid Band die erstmals in Zürich im Bazillus zu hören war: Wenn diese drei Musiker sich an Thelonious Monk heranmachen, dann spielen sie eben nicht die sattem bekannten Monk-Standards; sie belassen es aber auch nicht einfach bei einigen wohlfeilen Zitaten. Sie bauen Teile von Monk-Stücken, etwa von „Little Rootie Tootie“ oder „Well you needn't“ gleichsam aus ihrem alten Zusammenhang aus, integrieren sie in einen neuen, der selbst in sich zwar nicht eng geschlossen, aber klar und intuitiv sicher geformt ist. Das tut den Monk-Melodien gut, die vor neuem Hintergrund, in neuem Kontext allemal wieder frisch und unverbraucht wirken, aber es tut auch der Musik der First Aid Band gut. Das raffinierte Spiel von Vertrautheit und Fremdheit, ohne blindwütigen Eklektizismus, aber auch ohne musikalische Exotik um jeden Preis, das eröffnet - etwas didaktisch gesehen - Zugänge zur Musik, ohne daß diese zur bloßen Wiederholungstat wird, es gibt aber - hier geht es mehr ums Lustprinzip - den Musikern auch die Möglichkeit, ohne enge stilistische Beschränkung mit allem Möglichen

und noch viel mehr zu spielen. Jürg Solothurnmann, als Musiker mit vielen Spielweisen mit der ganzen Saxophongeschichte vertraut, als Musikwissenschaftler auch mit Schweizer Folklore, mit außereuropäischen Musikern auf gutem Fuß, macht von diesem Materialschatz auch vollen Gebrauch.

Überhaupt: Mit dem Gitarristen Giancarlo Nicolai und dem Schlagzeuger Jürg Lehmann hat Solothurnmann eine Gruppe, die jenseits stilistischer Normerfüllung zu einer Offenheit, Vielfalt und Unbefangenheit gefunden hat, wie man sie selten hört in der Schweiz. Neben verspielten, völlig freien Sound-Improvisationen, neben assoziierenden, melodisch rhapsodierenden Free-Improvisationen, wie man sie zum Beispiel von Albert Ayler her kennt, gibt es auch frisch-fröhlich-freie funkige Stücke à la Slickaphonics oder aber komplizierte Spielereien mit langen, unregelmäßig unterteilten Metren, über denen mit Verschiebungen und Überlagerungen spannungs- und reibungsvolle Klanggebilde er-improvisiert werden.

Im Gitarristen Giancarlo Nicolai hat das Trio nicht nur einen zweiten hervorragenden Solisten, der vom schweren Hendrix-Rock über leichtfüßigen Gitarrenjazz bis hin zum geräuschhaften Spiel mit Übersteuerungs- und Rückkoppelungseffekten, mit Kratz- und Schabegeräuschen vieles beherrscht und geschmackvoll einsetzt; Nicolai ist auch ein brillanter Begleiter, der aufregende Klangkulissen baut, die der First Aid Band bei aller Verwendung vertrauten Materials einen eigenständigen, fast etwas neu-wilden Electric-Gesamtsound geben. Neben diesen beiden brillanten Solisten - Solothurnmann gefiel mir besonders auf dem Sopran- und Altsaxophon mit quirligen und zum Teil höchst virtuos improvisationen - wirkte der Schlagzeuger Jürg Lehmann zuweilen fast etwas blaß. Vor allem in den rhythmisch freien Passagen blieb sein Schlagzeug oft unentschlossen im Hintergrund, und in den beiden Funk-Stücken fehlte mir zuweilen die harte, knallige Attacke, gleichsam der Cobhamsche Kraftschlag; Jürg Lehmann ist ein eher sanfter Klangspieler, am überzeugendsten kam er in den eher gemäßigten Time-Stücken zur Geltung, hier auch mit einigen schönen Soli, die über einem durchlaufenden Beat mit spannend variierten Rhythmuspattern arbeiteten.

Insgesamt ein Trio, das zum Besten gehört, was die Schweizer Jazzszene derzeit zu bieten hat, das unverkrampft originell ist, frisch, eigenwillig und unkonventionell mit Konventionen umgeht, eine Gruppe, die durch Spielwitz und Spielfreude überzeugt, gerade auch, weil sie den Zuhörer daran teilhaben läßt, ihn miteinbezieht.

Christian Rentsch



Bix Beiderbecke Memorial im LeClair Park, Davenport/Iowa

Bix Beiderbecke

zum 55. Todestag

Am 6. August 1931 starb in einem Hotelzimmer im New Yorker Stadtteil Queens der Kornettist Bix Beiderbecke, eines der größten Talente des weißen Jazz, erst 28jährig an einer Lungenentzündung. Bix wurde am 10. März 1903 als Leon Bismarck Beiderbecke in Davenport, Iowa, geboren. Er war das Kind einer musikliebenden, geachteten, deutschstämmigen Familie und erhielt schon in jungen Jahren Klavierstunden. Er verfügte über ein auffallend gut ausgeprägtes musikalisches Gehör, aber nicht über die Geduld, einen Unterricht durchzustehen, so daß er sich autodidaktisch weiterbildete. Als sein älterer Bruder 1918 aus dem ersten Weltkrieg zurückkehrte, brachte er mehrere Schallplatten der Original Dixieland Jazz Band mit nach Hause. Bix war fasziniert von dieser Musik, vor allem von der führenden Kornettstimme. So ließ er sich von einem Freund ein Kornett aus, auf dem er nach eigener Methode zu spielen begann. Später kaufte er sich von einem anderen Bekannten für \$ 35,- ein eigenes Instrument, übte die Stücke der Original Dixieland Jazz Band ein und konnte sie bald auswendig nachspielen. Er schloß sich einer Schülerband an, mit der er auf den sogenannten „Tap dances“ musizierte, die freitags im Auditorium der Highschool vor Beginn eines Football- oder Baseballspiels veranstaltet wurden. Bald versuchte er, auch bei anderen Bands einzusteigen, doch kam er bei diesen Profibands seiner mangelhaften Erfahrung, Spieltechnik und Notenkenntnisse wegen nicht an. Es lag

an seinem Selbstunterricht, daß er das Kornett mit einem unorthodoxen Fingersatz blies. Es kümmerte ihn wenig, daß schulmäßig auf dem Instrument die beiden ersten Ventile am meisten gedrückt werden; er benutzte alle drei gleichmäßig und spielte somit viele Noten auf wesentlich schwierigere Art (False fingering). Aufgrund seiner Vorliebe für die Musik wurde die Schule von Bix stark vernachlässigt, und so schickten die Eltern ihren verträumten, dem Zwang des Unterrichts widerstrebenden Jungen 1921 nach zwei Jahren Davenport-Highschool-Besuch auf die gestrenge Lake Forest Militärschule in der Hoffnung, die größere Disziplin würde ihn wieder stärker zu den Unterrichtsstoffen treiben. Aber die gelockerte Atmosphäre an den freien Wochenenden in Lake Forest gab Bix reichlich Gelegenheit, zur benachbarten South Side von Chicago zu fahren, wo die ersten, aus New Orleans angereisten Musiker Arbeit gefunden hatten. Zweieinhalb Jahre später verließ Bix Lake Forest. Seine Wochenend-Jobs, an denen er mit bekannten New Orleans-Größen jammte, zahlten sich aus. 1923 schloß er sich einer Gruppe junger Musiker an und hatte sein erstes festes Engagement in einem Rasthaus von Hamilton, Ohio. So wurden die Wolverines gegründet, eine der ersten renommierten weißen Jazzbands, die ausschließlich aus Nicht-New Orleans-Musikern bestand. Mit dem Wolverine Orchestra musizierte Bix Beiderbecke die nächsten zwei Jahre und nahm 1924 in den Studios von Richmond, Indiana, seine ersten, viel beachteten Aufnahmen für das Label Gennett auf. Von 1925 bis 1930 reiste Bix mit verschiedenen Orchestern im Lande herum. Der Respekt, den ihm



Bix Beiderbecke als Teenager

andere Musiker zollten, wuchs ständig. Bix Beiderbecke, schon als Junge still, immer ein wenig abwesend, aber stets freundlich, wirkte auch später oft entrückt, gedankenverloren, war vielfach zerstreut, aber niemals unfreundlich, er zeigte sich immer verständnisvoll. In seiner Bescheidenheit, Liebenswürdigkeit und Noblesse war Bix Beiderbecke überall sehr beliebt. Aber wie viele seiner Kollegen war auch er Alkoholiker, und eine von Paul Whiteman veranlaßte Entziehungskur hatte keinen Erfolg. Sein Lieblingsgetränk war Lemon Juice mit Gin. Seine Spielfähigkeit wurde indessen durch das Trinken nicht beeinflusst. Während er musizierte, konnte er sich enthalten. Er war auch kein Marihuana-Raucher, wie fälschlich behauptet wird. Zu Bix Beiderbeckes Zeiten haben sich Jazztrompeter ausschließlich an der von Louis Armstrong entwickelten, bluesgeladenen Stakkato-Technik orientiert. Beiderbecke aber kreierte eine völlig neue musikalische Richtung. Sein Legato-Stil ist von melodischer Schönheit, zeigt klare harmonische Linien und ist von großem rhythmischen Gefühl geprägt. Der unvergleichliche Ton seines Horns klingt im Spiel seiner prominenten Schüler Jimmy McPartland, Andy Seacrest, Bobby Hackett, Sterling Bosse, Tom Pletcher u. v. a. fort. Zu Ehren seiner Geburtsstadt komponierte Bix den „Davenport Blues“. Als Pianist wurde Beiderbecke von den europäischen Impressionisten, doch mehr noch von Eastwood Lane beeinflusst. „In a mist“, „Flashes“, „Candlelight“ und „In the dark“ entstammen seiner Feder. Jess Stacy spielte diese Titel in den 30er Jahren zum ersten Mal ein. Der verstorbene englische Pianist Dill Jones hat ebenfalls die Beiderbecke-Kompositionen später auf dem Label Chiaroscuro verewigt. Als Beiderbecke am 11. August 1931 auf dem Oakdale Cemetery seiner Heimatstadt Davenport zu Grabe getragen wurde, gab ihm nur eine kleine Schar von Trauergästen das letzte Geleit. Erst Jahre nach seinem Tode, nachdem weitere seiner Schallplatten und unzählige Publikationen erschienen, erkannte die Jazzwelt die wahre Größe des genialen Kornettisten.

Die Bix Beiderbecke Memorial Society von Davenport, Iowa, hält das Gedenken an das verstorbene Jazzidol aufrecht und veranstaltet seit 16 Jahren ein Festival, jeweils am letzten Wochenende im Juli. Sie fördert begabte Musikstudenten durch Bereitstellung von Stipendien. Zu den Gedenkstätten in Davenport gehören die Grabstätte auf dem Oakdale Cemetery, der Bix Beiderbecke Memorial Garden, ein Monument im LeClair Park und der „Bix Room“ in der Public Library mit Tondokumenten und einer Literatursammlung.

Friedrich Hachenberg

Jazz aktuell

Audiovisuelle Totalkunstwerke

Jazz meets Art-Festival

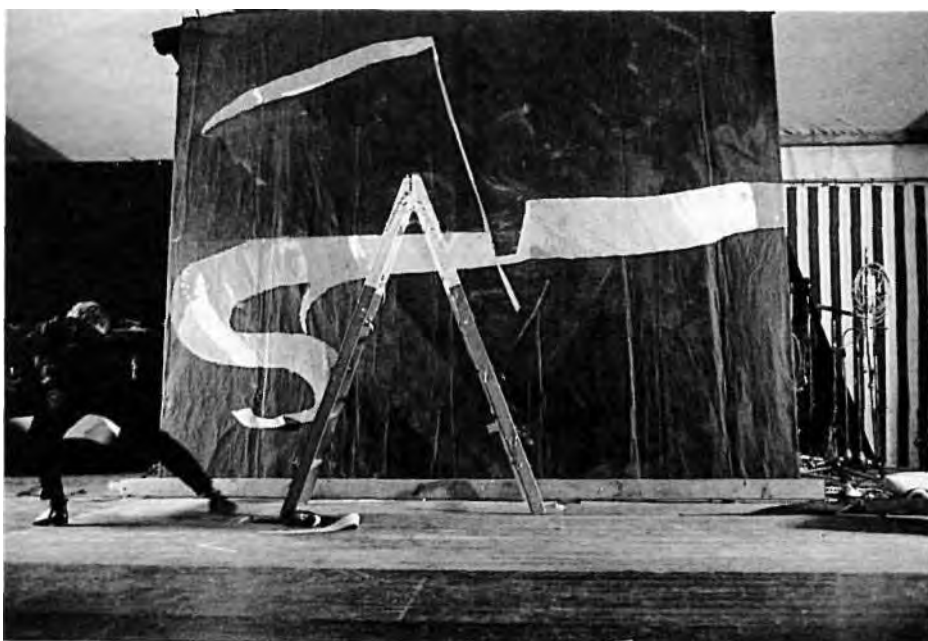
Die Vision der totalen Kunst - wie sie der russische Komponist Alexandr Skrjabin anfangs dieses Jahrhunderts träumte - war wohl eine der Inspirationsquellen für ein Jazzfestival ganz besonderer Art, das am 13. und 14. Juni in der kleinen Ortschaft Maur, unweit von Zürich, am idyllischen Ufer des Greifensees stattfand. Die Leitidee des zweitägigen Jazzfestes: Die Musik sollte sich mit anderen Künsten zu einem audiovisuellen Totalkunstwerk verschmelzen, einem „Wesen aus Klang und Farbe“, wie es Skrjabin vor achtzig Jahren emphatisch beschrieben hatte. In zeitgenössischer Diktion nahm sich die künstlerische Intention bescheidener aus: „Jazz meets Art“ so der schlichte Festivaltitel. Neben Konzerten, in denen ausschließlich Musik zu hören war - etwa von der John Scofield Group oder Charlie Marianos Worldmusic - gab es insgesamt vier Projekte, die der Begegnung der Kunst mit improvisierter Musik vorbehalten waren. Was sich dabei vor den Augen und Ohren der Zuschauer ereignete, kam oft Erkundungsreisen in intermediäres Neuland gleich: Exkursionen in das unbekannte Grenzland zwischen dem Reich der Töne und dem Land der Farben, bei denen sich oft überraschende Ausblicke auf bisher unbekannte visuell-akustische Landschaften eröffneten. Bei der Bilderbespielung - Projekt Paris mit Namen - bildeten die Farb- und Bildfigurationen der Schweizer Malerin Ann Abegglen, gezeichnet auf riesige Notenblätter, den Ausgangspunkt und den Wegweiser für spontane improvisatorische Ausflüge. Ähnlich - die Farb-Klang-Performance „Ritsch-Ratsch“, in der sich die freien Jazzsounds von Urs Blöchliger, Saxophone, und Leon Francioli, Baß, in stetem Austausch mit den farbigen Foliencollagen Bignia Corradinis entwickelten. Endgültige Resultate, starre Konzepte waren hier nicht gefragt, der Charakter des Vorläufigen bestimmte die Szenerie, Bastlermentalität und Werkstatt-Atmosphäre lagen in der Luft, aber auch Abenteuerlust und Entdeckergeist. Etwas davon entfernt, weil ein fertiges „Statement“ abgebend, die Formation Pöhl-Musik aus dem Ruhrgebiet, verstärkt durch den New Yorker Geiger und Celloelektroniker Jon Rose, in deren Gruppensound die Klangmaschinen des Objektkünstlers Christof Schläger eine wichtige Rolle spielen. In der Pöhl-Musik vermischt sich der Industrielärm der riesigen Geräuschkulpturen, die mechanisch erzeugte Brumm-, Schleif- und Hammergeräusche von sich geben, mit grellem Punk-Jazz zu einer Art Begleitmusik zum Niedergang der alten Industriesektoren

des Ruhrpotts, einem zeitgenössischen Abgesang auf Zechen, Walzwerke und Stahlkochereien - das Zeitalter der Elektronikchips und Terminals hat andere Klänge. Apokalyptische Bewußtseinslagen der Nach-Tschernobyl-Zeit optisch und klanglich in Szene zu setzen, war der Anspruch des intermediären Projekts „Fallendes Bild, stürzender Song“ das die Dia-Projektionskünstler Irene und Martin Disler mit der Free Jazz Formation Sunnymoon des Schweizer Saxophonisten Werner Lüdi inszeniert hatten. Ein multimediales Inferno aus kaum noch zu überbietender Free-Jazz-Intensität und meterhohen Text- und Bildprojektionen von beklemmender Eindringlichkeit: - existentielle Nöte, Endzeit-Schizophrenie und Untergangs-Paranoia, geronnen zu einem einzigen, markerschütternden, dreiviertelstündigem Angstschrei.

Ein Mitwirkender bei diesem audiovisuellen Katastrophen-Szenario, der Frankfurter Holzbläser Alfred Harth, der zusammen mit dem amerikanischen Pianisten John Fischer und dem Schweizer Schlag-

zeuger Daniel Humair einen Künstlertypus verkörperte, dem das Festivalmotto wie auf den Leib geschrieben war: Musiker und Maler in einer Person. In einem speziell dafür eingerichteten Ausstellungszelt waren die Arbeiten der drei zu sehen - Alfred Harths reduktionistische Zeitungs-collagen, John Fischers abstrakt-expressionistischen Spachtelgemälde sowie die dezent-matten Farbkompositionen Daniel Humairs, der allerdings im Quartett des Franzosen Michel Portal größere Erfolge verbuchen konnte. Dieses Ensemble - mit dem Bundesdeutschen Joachim Kühn am Piano - widerlegte nachdrücklich die Meinung, wonach wilde, expressive Improvisationsmusik etwas mit psychischer Verausgabung und körperlicher Anstrengung zu tun haben muß. Ganz im Gegenteil: Der rhythmisch und harmonisch gebundene Modern Jazz der Michel Portal Group kam so leicht und lässig daher und schien doch vor vibrierender Intensität fast zu bersten. Europäischer Jazz von höchster Qualität - selten besser gehört.

Christoph Wagner



„Wesen aus Klang und Farbe“ beim Jazz meets Art-Festival in Maur

Foto: Ruedi Staub

Jazz-Avantgarde zwischen Frankfurt und dem nördlichen Vogelsberg

3. Gießener Jazz-Festival

Von der Aula der Gießener Universität bis zur Kongreßhalle ist es nicht weit, aber für die Jazz-Initiative und ihr Festival war der Wechsel des Veranstaltungsortes schon ein großer Schritt. Ein neuer Stellenwert im Kontext der städtischen Kultur schien sich darin anzudeuten und ließ die Hoffnung auf ein erweitertes Publikum keimen. Die stellte sich allerdings als verfrüht heraus: es kamen zu den zwei Festival-Abenden nicht viel mehr Leute als in Gie-

ßen immer zu Jazz-Veranstaltungen kommen, und alle litten unter der weniger intimen Atmosphäre.

Nichts geändert hat sich an der konsequenten Eigeninitiative der Musiker: Sie haben die gesamte organisatorische Arbeit geleistet und alle Entscheidungen, wer wann spielen soll, an langen Abenden ausgehandelt. Wer eine Ahnung von der vehementen Gruppendynamik in kreativen Musikervereinigungen hat, kann die Bedeutung des Eigenlobs im Programmheft würdigen: daß dies nun schon das dritte Festival und die Musikerinitiative immer noch nicht auseinandergebrochen sei.

Der Wert der Veranstaltung besteht nicht allein in der Präsentation einer Momentaufnahme der regionalen Szene; die auswärtigen Gruppen, auf deren Engagement man sich geeinigt hat, markieren mit ihrer Musik zugleich die Fluchtpunkte für die absehbaren Entwicklungen der hiesigen Bands. Und da der Kulturdezernent verheißungsvoll mit einigen (kleineren) Geldscheinen geraschelt hatte, mußte auch nicht am falschen Ende gespart werden. Neun Gruppen waren auf dem Festival zu hören; eine davon war das Tanz- und Bewegungsensemble Movere, zwei - der Workshop de Lyon und das Schweizer Ensemble BBFC - waren auswärtige Gast-Stars, die restlichen sechs Gruppen repräsentierten das derzeitige Spektrum der Jazz-Avantgarde zwischen Frankfurt und dem nördlichen Vogelsberg.

Da gibt es zunächst die rüde Cassiber- und Einstürzende-Neubauten-Ästhetik mit ihren düsteren Botschaften und ihrem harten Image, vorgeführt von dem Trio Projekt Geräusch Musik Text. Die Zutaten dieser Performance allerdings stehen heute schon in jedem besseren Gewürzregal, der Charakter des Experimentellen hat sich verflüchtigt. Was bleibt, ist der im Vergleich zu den eher an Virtuosität orientierten Jazzern der provokante Gestus des kreativen Dilettantismus.

Dann gibt es Bands, die sich auf elaboriertem Niveau, aber noch nicht mit ganz ausgereiften Konzeptionen mit dem musikalischen Vokabular der freien Jazz-Tradition auseinandersetzen - dazu gehören das sehr filigran, aber spannungsarm arbeitende Trio Tension mit Dirk Hülst, Saxophon, Gert Zimanowski, Baß, und Hermann Kock, Schlagzeug, und die Bop-Rock-Formation Augmented New. Da gibt es außerdem das Trio Balance mit Ekkehard Jost, Baritonsaxophon, Baßklarinette, Winfried Pape, Cello, und Peter Geiselbrecht, Piano, das in dem gar nicht engen Bereich zwischen Jazz und der E-Musik der 70er Jahre improvisiert und hier zu feingesponnenen, sensiblen und weitgespannten Stücken kommt.

Und dann gibt es schließlich noch die Formationen Amman Boutz Project und das Quintett Pourquoi Pas! Beide verfügen über langjährige und umfangreiche Spielerfahrungen, technische Virtuosität, ein breit gefächertes musikalisches Material. Nach Tschernobyl scheint beiden Gruppen allerdings der Bühnenhumor und die Lust am Repertoire verloren gegangen zu sein. Der Festival-Set des Amman Boutz Project war weniger von spielerischen Elementen als von fast ungebrochener Ernsthaftigkeit geprägt und erreichte eine ganz ungewohnte Geschlossenheit. Pourquoi Pas! befaßte sich nur mit thematischem Material, um es schnell hinter sich zu lassen. Der nur in seiner Bauform abgesprochene Set zeigte eine hoch ge-

spannte Situation: starke rückwärtsgewandte Impulse und vielfältige Traditionsbezüge konkurrierten und kontrastierten mit einer intensiven Suchbewegung in noch unkonturierten Räumen, beides erschien überraschend stimmig ausgearbeitet.

Die auswärtigen Gäste scheinen Antworten gefunden zu haben auf Fragen, die hier zur Zeit im Raum stehen. Die Lyoner um den fulminanten Klarinetten-Techniker Louis Sclavis (die auch in der eher großorchestralen Marmite Infernale zusammenspielen) sind Mitglieder der Musikerinitiative mit dem schönen Namen Association pour la Recherche d'un Folklore Imaginaire, und ihre Musik ist tatsächlich gleichermaßen fantasievoll, volkstümlich und komplex und zitiert ausgiebig folkloristische Klangfarben. Was sie ansonsten auf der Bühne tun, legt allerdings das Schwergewicht auf wirkungssicheres Kalkül eher als auf Bewegungsräume für spontane Entfaltung.

Die vier Schweizer bestechen vor allem durch ihre Spielkultur. Ihr Nuancenreichtum, ihre Dynamik sind atemberaubend. Das Material, das sie bearbeiten, stammt aus den Natursteinfundamenten älplerischer Terzen und Quinten, ihre Ironie ist liebevoll, nicht destruktiv und auch nicht so schick und selbstgefällig wie etwa Rüeggs neuerliche Bearbeitung der Berg- und Tal-Folklore auf Vienna Art. Beide Gruppen scheinen das Problem einer von Volkstümlichkeit abgeschnittenen Musik nicht zu kennen. Allerdings ist da trotzdem nur wenig, das wie aus einem Kochbuch übernommen werden kann: Imitation löst keine Probleme.

Hans-Jürgen Linke

Wiederveröffentlichungen bestimmter Werkabschnitte großer Jazzklassiker

Bechet, Mingus, Monk...

Das Feinste vom Feinen aus dem expandierenden Bereich der Wiederveröffentlichungen klassischer Jazzaufnahmen kommt aus dem kleinen Neu-England Staat Connecticut. Michael Cuscuna und Charlie Lourie betreiben dort das Label Mosaic, das sich vorgenommen hat, bestimmte Werkabschnitte großer Jazzklassiker vollständig und mit umfassender Dokumentation wiederzuveröffentlichen. Alle in den betreffenden Abschnitt fallenden Aufnahmen, auch die unvollständigen oder ursprünglich nicht berücksichtigten Takes, werden chronologisch geordnet in

das entsprechende Serien-Set aufgenommen. Die Platten sind neu gemastert, wobei auf die Originalmasters zurückgegangen wurde. Wo diese schadhaft oder verloren sind, hat man sich um die noch vorhandenen besterhaltenen Aufnahmen bemüht. Klangschoßnende elektronische Manipulationen sind tabu. Zu jeder Plattenbox gehört eine ausführliche Broschüre mit einer Kurzbiographie, stilistischen Analysen und ausführlichen, beschreibenden Angaben zu den einzelnen Aufnahmesitzungen.

Dazu kommen noch seltene Fotos. Die Plattensets werden weltweit ausschließlich von Mosaic vertrieben und - Gipfel der Exklusivität - sie erscheinen in limitierter Auflage von 5000 bzw. 7500 handnummerierten Exemplaren. Und das ist die stolze Liste der erhältlichen Wiederveröffentlichungs-Sets:

The Complete Blue Note Recordings Of Sidney Bechet (MR6-110), The Complete Candid Recordings Of Charles Mingus (MR4-111), The Complete Black Lion And Vogue Recordings Of Thelonious Monk (MR4-112), The Complete Blue Note Recordings Of Thelonious Monk (MR4-101), The Complete Pacific Jazz And Capitol Recordings Of The Original Gerry Mulligan Quartet And Tentette With Chet Baker (MR5-102), The Complete Blue Note Recordings Of The Tina Brooks Quintets (MR4-106), The Complete Blue Note Pacific Jazz Recordings Of Clifford Brown (MR5-104), und The Complete Pacific Small Group Recordings Of Art Pepper (MR3-105). (Die Ziffer hinter den Buchstaben „MR“ gibt die Plattenanzahl an.) Bei den genannten Aufnahmen handelt es sich um wahre Schätze, die zum Besten gehören, was die jeweiligen Musiker je eingespielt haben. Im Mingus-Set sind beispielsweise auch die Aufnahmen der legendären Newport Rebels und der Jazz Artists Guild von 1960 enthalten.

Mit den beiden Monk-Sets liegen die ersten und die letzten Leader-Aufnahmen des Großmeisters moderner Jazzkomposition und Pianoexzentrikers zum ersten Mal vollständig vor. Auf Blue Note erschienen vor über dreißig Jahren schon die meisten seiner dann von ihm immer wieder neu interpretierten so spröden und doch eindringlichen Kompositionen in früh vollendeter Reife. Die Black Lion Aufnahmen von 1971 zeigen den Pianisten Monk auf dem Höhepunkt seiner Kunst kurz vor dem Verstummen. Die Beschreibung der anderen Sets ließe sich mit ähnlichen Superlativen fortsetzen. Natürlich ist diese Exklusivität nicht ganz billig; zwischen 25 und 52 Dollar plus Versandkosten muß man pro Set schon berappen. Den Katalog gibt es bei Mosaic Records, 197 Strawberry Hill Avenue, Stamford, Connecticut 06902, USA.

Thomas Fitterling

Gunter Hampel tritt im August mit Marion Brown in Europa auf, ab 27. September bis Mitte November gastiert Hampel mit seinem World Community Orchester, dem Duo mit dem Space-Drummer Hinnak Börnsen und seinem Trio mit Bertolt Mayrhofer und Abbey Rader in Europa. Vom 29. Oktober bis 5. November hält Hampel einen Big Band Workshop an der Musikhochschule in Köln ab. Unter dem Titel „Fresh Heat“ legte Hampel eine neue Platte vor, die mit seinem New York Orchestra live im Sweet Basil in New York aufgenommen wurde. Sie erschien auf Hampels Label Birth Records, das jetzt von der IMS-Polygram vertrieben wird. Kontakt: Birth Records, Philipp-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 05 51 / 31871.

Joe Viera nahm Anfang Juli am XVII. Weltkongress der International Society for Musical Education in Innsbruck teil. Im Rahmen dieser Tagung der bedeutendsten internationalen Organisation für Musikerziehung führte Viera mit seinem Sextett ein Workshopkonzert durch und hielt einen Vortrag zum Thema „Jazzrhythmik im Unterricht“.

ITM Records haben jetzt zwei neue Platten vorgelegt. Es sind dies Keshavan Maslak's Loved By Millions „Lovely“ und Doctor Umez Band „Eight eyes and eight ears“. Kontakt: Ulli Blobel, Moltkestraße 73, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/30 92 84.

Kompositions-Wettbewerb der Internationalen Horngesellschaft

Im Rahmen des 1986er Kompositions-Wettbewerbs der International Horn Society ist auch ein Preis für eine Jazz-Komposition für Horn und Klavier ausgeschrieben, der mit 1000 Dollar dotiert ist. Bei der Komposition müssen die Stimmen ausgeschrieben sein, es dürfen je-

doch Akkord-Symbole für freie Improvisationen verwendet werden. Stimmen für Bass und Schlagzeug nach freier Wahl. Spätester Einsendetermin der Partitur ist der 10. November. Kontakt: Internationale Horngesellschaft, Jeffrey Agrell, Gibraltarstraße 1, CH-6003 Luzern.

Den **2. Rock, Jazz, Blues Workshop** veranstaltet das Kulturamt Salzgitter vom 7.-10. August. Das Konzept dabei ist, alle drei Bereiche sowohl getrennt, den Arbeitsgewohnheiten der Musiker entsprechend, zu unterrichten, als auch gemeinsam mit und voneinander zu lernen. Dozenten sind: Otto Wolters, Klavier, Nanni Byl, Gesang, Matthias Weise, Gitarre, Otto Jansen, Saxophon, Bernhard Mergner, Trompete, Steffi Hedler, Percussion, Rally Lewitzki, Schlagzeug, Manfred Sauga, Bass. Die Kursgebühr beträgt DM 100,-. Kontakt: Kulturamt Salzgitter, Renate Müller, Rathaus, 3320 Salzgitter 1.

Zum **Wes Montgomery Memorial Day** wurde der 8. Juni in Indianapolis, der Heimatstadt des 1968 verstorbenen Gitarristen erklärt. Bei den Feierlichkeiten stellte sich auch der Sohn von Wes, John Leslie Montgomery vor, der ein Gitarrenstudium bei John Fish, einem Schüler von Wes absolviert.

Mr. Jelly Lord ist der Titel eines musikalischen Bioplays, bei dem der Schauspieler und Tänzer Gregory Hines die Rolle von Jelly Roll Morton spielen wird. Produziert wird die Show, die auf dem Broadway gezeigt werden soll, von Hines' Frau Pamela Koslow.

Das **Jugendjazzorchester Nordrhein-Westfalen** war vom 12. März bis zum 11. April auf Tournee durch Kanada und die USA. Vier Wochen lang reisten 21 Musiker und ihre vier Bandleader Rainer Glen Buschmann, Wolfgang Breuer, Wolf Escher und Meinhard Puhl von Montreal bis nach New Orleans. Neben Konzerten gab es interessante Begegnungen mit amerikanischen Gastfamilien, Musikern und Musikstudenten. Ermöglicht wurde die Tournee durch Zuschüsse des Deutschen Musikrates und des Kultusministeriums NRW. Ein Team vom WDR des Kabelfunks Dortmund hat das Orchester auf den ersten Stationen der Reise begleitet und einen Fernsehfilm gedreht. Kontakt: Rainer Glen Buschmann, Musikschule der Stadt Dortmund, Steinstr. 35, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31 / 54 22 32 50.

Lady Day at Emerson's Bar and Grill ist der Name einer Show, die Anfang Juni im New Yorker Vinyard Theater ablief. Billie Holiday wird dabei von Lonette McKee dargestellt, als Pianist wurde Danny Holgate verpflichtet.

Ein **Big-Band-Workshop** führt das Sozialpädagogische Bildungswerk e. V. vom 6.-10. Oktober in Bielefeld durch. In dieser Woche werden Originalarrangements von Uli Beckerhoff und anderen erarbeitet. Wesentliche Schwerpunkte sind dabei: Phrasierung, Satzblasen, Satzführerarbeit und Rhythmusgruppenarbeit in Big Bands. Am Ende der Woche werden die erarbeiteten Stücke in einem öffentlichen Konzert vorgestellt. Das Seminar richtet sich an Fortgeschrittene, Amateure und Semi-Profis. Die Teilnehmerzahl ist auf 20 beschränkt. Die Gebühr beträgt inkl. Unterkunft und Verpflegung DM 250,-. Anmeldungen sind bis 23. August zu richten an das Sozialpädagogische Bildungswerk e. V., Schlingenstr. 65, 4800 Bielefeld 14, Tel. 05 21 / 45 18 11.

Ein **Arrangement-Seminar** findet vom 7.-9. November in der Jazz-6 Rock-Schule Freiburg unter der Leitung von Frank Sikora statt. Voraussetzung für die Teilnahme sind ausreichende Grundkenntnisse in Harmonielehre (Akkorde, Skalen, Kadenzten). Die Kursgebühr beträgt DM 160,-. Kontakt: Private Schule für Jazz & Rock, Tullastraße 50, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/50 00 79.

Joe Koinzer leitet die Escola de Samba an der Jazz- & Rock-Schule in Freiburg am 18. und 19. Oktober. Für diesen Grundlagenkurs ist allein die Freude an rhythmischer Betätigung Vorbedingung. Die Kursgebühr beträgt DM 120,-. Kontakt: Private Schule für Jazz & Rock, Tullastraße 50, 7800 Freiburg, Tel. 07 61 / 50 00 79.

Bireli Lagrene legte unter dem Titel „Stuttgart Aria“ auf JP1019 (Vertrieb Ariola Import) eine Platte vor, die er gemeinsam mit Jaco Pastorius im März aufnahm. Der Gitarrist trat zusammen mit Jack Bruce und Ginger Baker bei den Jazz Festivals in Nizza und Den Haag auf. Kontakt: Jazzpoint, G. Jankejova, Reinsburgstraße, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/62 16 41.

Cats On Cue Orchestra ist der Name einer 15köpfigen Big Band unter Leitung von Klaus Roggors. Das Orchester, das im Frühjahr auf Tournee durch die Schweiz und Süddeutschland ging, wird im Herbst wieder auf Gastspielreise mit einem orchestralen Jazz-Konzept sein, das Elemente des Jazz, der Klassik, des Funk und der Neuen Musik verbindet. Kontakt: Klaus Roggors, Schießstattweg 36, 7988 Wangen iA.

Horst Grabosch schloß vor kurzem eine längere Arbeitsphase mit verschiedenen Projekten des Komponisten Georg Grawe (Theater, Filmmusik, Hörspiel, Industrial Folksongs und Grubenklangerchester) ab. Der Trompeter, Hornist und Komponist aus Herne spielt derzeit als Gastsolist in Österreich, Italien und Holland und geht im September mit dem italienischen Saxophonisten Roberto Ottaviano in die USA, gibt Konzerte in New York, Los Angeles und San Francisco. Ab Oktober ist das Grabosch Quartett mit Ottaviano, dem Bassisten Adelhard Roidinger und dem Schlagzeuger Peter Gröning wieder hierzulande auf Tournee. Im Herbst wird auch eine Platte des Grabosch Quartetts erscheinen. Kontakt: Horst Grabosch, Kurhausstraße 101 a, 4690 Herne 2, Tel. 0 23 25/3 34 84.

Die **Lahn River Jazzband** hat einen neuen Schlagzeuger. Jochen Blum ersetzt den nach acht Jahren aus beruflichen Gründen ausgeschiedenen Bernard Gauer. Ab August ist die Lahn River Jazzband in der alten Besetzung mit dem Trompeter Werner Rehm, dem Posaunisten Dick Praag, dem Klarinettenisten Loca Stiploek, dem Pianisten Karl-Heinz Linscheid, dem Gitarristen Peter Turczak, dem Bassisten Hans Beck sowie der Sängerin Jutta Waldeck wieder unterwegs. Kontakt: Peter Turczak, Postfach 2707, 6330 Wetzlar, Tel. 0 64 73/26 53.

Otto Wolters wird im Herbst mit seiner Innovation Group anlässlich der Konzertreihe „Das Piano im Jazz“ mehrere Auftritte im norddeutschen Raum bestreiten. Mit dem Pianisten spielen der Trompeter Uli Beckerhoff, der Bassist Detlev Beier und der Schlagzeuger Michael Küttner. Kontakt: Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55.

Toto Blanke plant für den Herbst drei Tourneen. Im September geht der Gitarrist mit seiner Gruppe Electric Circus auf Reisen, für Anfang November ist ein Projekt mit dem Titel „Jazz meets Tango“ angesetzt, zu dem der Sänger Raul Montero und der Bandoneonspieler Miguel Fernandez gehören. Im Dezember stehen dann Duo-Auftritte mit Rudolf Dasek auf Blankes Terminplan. Kontakt: Concert Büro Rolf Schubert, Karl-Korn-Str. 2, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 32 27 29.

Das **Count Basie Orchestra** unter Leitung des Saxophonisten Frank Foster bestritt kürzlich einen Musicroise, eine Tagesfahrt auf dem Hudson River.

Christian Bleiming and his Boogie Woogie Boys ist der Name eines neuen Quartetts, das Boogie Woogie, Blues und Rhythm and Blues bietet. Es besteht neben dem Pianisten Bleiming aus dem Gitarristen Bernd „Amandus“ Grund, dem Bassisten Wolfgang Schleif und dem Schlagzeuger Klaus Gunnemann. Kontakt: Christian Bleiming, TheiBingstr. 1-3, 4400 Münster/Westf., Tel. 02 51 / 4 48 30.

Max Roach unterrichtet vom 7.-9. August bei einem Symposium am Wesleyan University Center for the Arts in Connecticut, das unter dem Titel „Jazz improvisation in a world music context“ steht. Als Dozenten konnten zudem gewonnen werden: Don Cherry, Randy Weston und Billy Taylor.

Bobby McFerrin produzierte für Blue Note eine Live-Album, das auch als Videokassette erscheinen wird. U. a. ist der Sänger darauf mit dem Stimmakrobaten Robin Williams zu hören. Zudem sind noch mit von der Partie: Herbie Hancock, Wayne Shorter und Manhattan Transfer.

Barry Kiener, langjähriger Pianist des Buddy Rich Orchesters, starb kürzlich an einer Überdosis Heroin. Der aus Rochester, New York, stammende Pianist, wurde während einer Busfahrt von Arizona nach Kalifornien mit der Rieh Band bewußtlos und starb auf dem Weg zum Krankenhaus. Er wurde 30 Jahre alt.

Paul Bley trat kürzlich im New Yorker Club „Sweet Basil“ mit einem Quartett auf, zu dem der Gitarrist John Abercrombie, der Bassist Steve Swallow und der Schlagzeuger Barry Altschul gehörten.

Marty Cook geht von Anfang September bis 21. Oktober mit dem Tenorsaxophonisten Jim Pepper, dem Bassisten Essiet Essiet und dem Schlagzeuger John Betsch auf Tournee. Kontakt: Marty Cook, Joergstraße 88, 8000 München 21, Tel. 0 89/56 41 07.

Sphere legte auf Red Records unter dem Titel „On tour“ eine neue Platte vor. Die Gruppe, die aus Charlie Rouse, Tenorsaxophon, Kenny Barron, Klavier, Buster Williams, Bass, und Ben Riley Schlagzeug besteht, produzierte die Platte mit Monk-Kompositionen in Italien.

Dave Brubeck hat unter dem Titel „Reflections“ auf Concord eine neue Platte vorgelegt. Die Partner des Pianisten sind Sohn Chris, E-Bass und Posaune, Bill Smith, Klarinette, und Randy Jones, Schlagzeug. „We will all remember Paul“ heißt ein Stück der LP, das Brubeck als einen Tribut an seinen langjährigen Partner, den Altsaxophonisten Paul Desmond schrieb.

Richard Stolzman, klassischer Klarinettist, der kürzlich mit dem Woody Herman Orchester Stravinskys „Ebony concerto“ aufführte, hat mit Wall und Bill Douglas, Keyboards, und Eddie Gomez, Bass, eine Platte für RCA aufgenommen, die unter dem Titel „Begin sweet world“ erschien.

Beef Connection nennen die Kontrabassisten Joelle Leandre und Barre Phillips und die Tubisten Pinguin Moschner und Benoit Viredaz ihr neugegründetes Quartett, das in der Schweiz und bei den Nickelsdorfer Konfrontationen auftrat. Kontakt: Pinguin Moschner, Südstr. 50, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 47 80.

Hank Mobley t

Wie erst jetzt bekannt wurde, ist der Tenorsaxophonist Hank Mobley am 30. Mai im Alter von 55 Jahren in Philadelphia an Lungenentzündung gestorben. Der 1930 in Eastman, Georgia, geborene Musiker arbeitete in den 50er Jahren mit Max Roach, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Horace Silver und Art Blakey, spielte in den 60er Jahren mit Miles Davis und lebte Ende der 60er Jahre einige Zeit in Europa, stellte dann in den USA eine Gruppe mit dem Pianisten Cedar Walton auf.



Hank Mobley (Bild) in Philadelphia gestorben

Foto: Blue Note

Sirone geht im November und Dezember mit den Saxophonisten Nick Steinhaus und Thomas Borgmann sowie dem Schlagzeuger Jerome Cooper auf Europatournee. Im Rahmen dieser Gastspielreise wird der amerikanische Bassist mit der Schauspielerinnen Veisenica Nowag ein „Jazz and Lyrics“-Programm vorstellen. Kontakt: Barbara Polz, Skaltzer Str. 74, 1000 Berlin 36, Tel. 0 30/ 6 11 51 72.

Ella Fitzgerald wurde kürzlich von der Yale Universität in New Haven die Ehrendoktorwürde verliehen.

Die **Paris Reunion Band** absolvierte im Juni ihre ersten USA-Engagements. Die Formation, die von Nathan Davis aus Amerika in Europa, bzw. ehemaligen Expatriates zusammengestellt wurde und zu der Woody Shaw, Benny Bailey, Slide Hampton, Johnny Griffin, Kenny Drew, Jimmy Woode und Idris Muhammad gehören, legte ihre erste Platte bei Sonet vor. Im Herbst ist die Band wieder auf Europareise.

Michal Urbaniak gehörte zu den Geigern, die kürzlich bei dem Programm „The world of the jazz violin“ im New Yorker Blue Note vorgestellt wurden.

Chick Corea ist auf einer USA Tournee, die ihn durch 15 Städte führt. Zu diesem Konzertpaket gehören noch Al di Meola und Wayne Shorter.

Borah Bergman wird bei der SWF-Jazz-Session, die im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 1986 stattfindet, auftreten. Der New Yorker Pianist wird neben Max Roach und dem Kronos String Quartett zu hören sein.

Guitar Crusher geht von Ende August bis Mitte September mit dem Pianisten Christian Bleiming in NRW auf Clubtournee. Kontakt: Christian Bleiming, Tel. 02 51/ 4 48 30.

Beim **Monterey Jazz Festival**, das vom 19.-21. September in Kalifornien stattfindet, werden sich u. a. vorstellen: Stephane Grappelli, Tito Puente, Clark Terry, John Lee Hooker und die Capp-Pierce Juggernaut Band.

Das **Hessen Jazz '86 Festival** in Idstein vom 1.-3. August 1986 wird vollständig vom Hessischen Rundfunk mitgeschnitten. Bei dem Festival gibt es ausnahmslos traditionellen Jazz zu hören.

Leszek Zadlo hat sein Ensemble neu formiert. Mit dem polnischen Saxophonisten und Flötisten spielen jetzt der Pianist Chris Beier, der Bassist Rainer Glas und der Schlagzeuger Jerry Bezucha. Die Gruppe machte im Mai eine Aufnahme im Loft in München, die als Platte erscheinen soll. Ab September ist Zadlo als Dozent für Saxophon an der Fachakademie für Musik in Würzburg tätig, zudem gibt er dort auch Kurse in den Fächern Combo und Big Band. Im November wird der Saxophonist mit seinem Ensemble auf Tournee gehen. Kontakt: Leszek Zadlo, Hochwaldstr. 24, 8011 Baldham, Tel. 0 81 06/15 82.

Jazz Pa Fotografiska ist der Titel einer Fotoausstellung mit Jazzbildern in Stockholm, die noch bis zum 3. August gezeigt wird. Einige der bekanntesten Fotografen der Jazzwelt lieferten Bilder, so Chuck Stewart, Bill Gottlieb, Dennis Stock, Valerie Wilmer und JP-Mitarbeiter Paul Gerhard Dekker.

Bestverkaufte Jazz-LPs sind nach Angabe der amerikanischen Musikzeitschrift Billboard derzeit in den USA: 1. George Howard „Love will follow“, 2. Stanley Jordan „Magic touch“, 3. David Benoit „This side up“, 4. Bob James-David Sanborn „Double vision“, 6. Skywalk „The Bohemians“, 7. The Chick Corea Elektric Band, 8. John Scofield „Still warm“, 9. Pat Metheny/Ornette Coleman „Song X“ und 10. Milton Nascimento „Encontros e despedidas“.

ARTist, der von der Musiker-Initiative Kooperative New Jazz aufgebaute und betriebene Jazzclub in Wiesbaden, Friedrichstraße 35, hat seit Dezember 1983 über 200 Konzerte im weitgespannten Spektrum von „Contemporary Jazz & Performing Arts“ beherbergt sowie als Raum für umfangreiche Probenarbeit und Unterricht gedient. Trotz des jetzt drohenden Verlustes dieses Raumes soll die Arbeit nach der Sommerpause mit leicht verändertem Konzept wieder aufgenommen werden. Für die Programmgestaltung gibt es eine neue Kontaktadresse: ARTist, c/o Rainer Rücker, Eichendorffstr. 1, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/ 8 56 16.

Die **r. schiemann group** hat ihre zweite Platte eingespielt. Sie wird Anfang September unter dem Titel „Stollenblues“ auf dem Thein-Label erscheinen.

JP Jam Session

Thema: Zynismus im Jazz von
Hans Joachim Dusemond
(JP 6/86)

Allen Respekt vor Sloterdijks „Kritik“ und vor der Brillanz, mit der Dusemond sie zugleich erläutert und auf den Jazz anwendet. Zu zwei nicht ganz unwesentlichen Punkten scheinen mir dennoch einige Anmerkungen angebracht zu sein. Den ersten Punkt will ich, der Einfachheit halber, das Elite-Argument nennen. Mir scheint es nicht hilfreich, den im Sinne Sloterdijks verstandenen Zynismus als Sache einer Elite zu betrachten. Da es sich tatsächlich um eine starke Grundströmung unserer Gesellschaft handelt, ergibt sich nämlich die kaum lösbare Frage, wie eine Elite in der Mehrzahl sein, oder umgekehrt, wie eine Mehrheit als Elite bezeichnet werden kann. Ich gebe zu: Das Elite-Argument nutzt Dusemonds Beweisführung. Es schmeichelt denjenigen „Zynikern“, die keine aktiven Musiker sind. Da sie ohnehin wenig Einfluß auf das Verhalten der Musiker haben, dürfen sie sich quasi als freigesprochen betrachten - und umso eher geneigt sein, Dusemonds Argumenten zu folgen. Freunde, Jazzer, Mitzyniker, dieser Mann hat es faustdick hinter den Ohren. Laßt Euch von ihm nicht verführen zu einer Denkweise, die uns in Gegensatz zu den Musikern bringt. Der zweite Punkt betrifft das Avantgarde-Argument. Dusemond vermißt an den heutigen Jazzmusikern den Mut zum Risiko, die Suche nach neuen Wegen, den Willen zum Avantgardismus. (Daß er da schrecklich vereinfacht, weiß er vermutlich selbst. Es sei ihm auch, um des Argumentes willen, zugestanden). Dafür sieht er überall Leute, die mit ihrer Musik ihren Lebensunterhalt verdienen und die (deshalb?) in seinen Augen Zyniker sind. Nun, da wollen wir mal unsere zynische Vernunft einschalten und sehen, was dabei herauskommt.

1. Die Vorstellung, ein wahrer Künstler müsse um seiner Kunst willen Hunger leiden, entstammt wie so mancher Unfug dem vorigen Jahrhundert. Mimi läßt schön grüßen.

Heute darf man das nüchterner sehen. Der Künstler ist Teil der Gesellschaft, in der er lebt und arbeitet. Er erwirbt, wie wir anderen auch, seinen Lebensunterhalt durch die Arbeit seines Kopfes und seiner Hände. Es wäre ungerecht und wirklichkeitsfern, einem Künstler vorzuwerfen, daß er - und sei es durch ein Abweichen von seiner ursprünglichen künstlerischen Linie - in einer erwerbsorientierten Gesellschaft ein Minimum oder meinetwegen auch ein Maximum an wirtschaftlichem Erfolg sucht. Hut ab vor allen, denen ihre Kunst zu heilig ist für Abstecher ins Profane. Aber die Freiheit der Kunst muß auch die Freiheit einschließen, einen gerechten Lohn in Form von Beifall und/oder Geld zu kassieren. (Der von Dusemond konstatierte Hochmut der Erfolgreichen könnte durchaus eine Abwehrreaktion sein. Wer sich ständig dafür entschuldigen muß, daß er Erfolg hat, für den ist Arroganz ein zwar unschöner, aber recht wirkungsvoller Selbstschutz).

2. Dusemond vermißt Avantgardismus. Nun soll man ja niemandem einen Strick drehen aus einem einzigen Wort, das vielleicht nur ein lapsus linguae ist. Aber will er nicht wirklich einen Avantgardismus und nicht eine Avantgarde? Ich habe den Eindruck, daß es ihm nicht um eine Avantgarde geht, also qua definitionem um eine kleine, leicht bewaffnete und notfalls schnell zurückweichende Vorhut. Er will den Avantgardismus als Daseinszweck des Gros, der Hauptstreitmacht.

Wie schön, könnte man meinen, wenn alle Heere der Welt auf diese Weise, statt in die Schlacht zum Ostereiersuchen zögen. Der Fehler ist nur: Heere können ohne Schlachten leben, besser sogar und vor allem länger. Was aber wird aus einer Musik, noch dazu einer improvisatorischen, wenn sie nicht mehr gespielt wird, wenn die Musiker sich von jedem erreichten Höhepunkt abwenden, um Neues zu suchen?

Jazz ist doch keine Droge, mit der ständig experimentiert werden muß, um einem kleinen Kreis von Begierigen neue Sensationen zu verschaffen. Der Jazz hat in seiner langen Geschichte mehrere Entwicklungen erlebt, die unter dem Einfluß bedeutender Musiker gereift sind und zu Höhepunkten geführt haben. Diese ausgereiften, kaum noch zu verbessernden Musizierungsweisen teils repetierend, teils aktiv improvisierend am Leben zu erhalten, bedeutet einen wichtigen Beitrag zu Erhaltung unseres kulturellen Erbes. Es bedeutet übrigens auch, man verleihe mir das

große Wort, daß wir unserer Verpflichtung gegenüber den nächsten Generationen nachkommen. Denn im Gegensatz zu Dusemonds Meinung stirbt eine Musik nicht an einem Mangel an Novitäten, sondern daran, daß sie nicht mehr gespielt wird.

3. Nichts gegen Neuerungen. Solange der Jazz lebt (dazu gehört aber, daß er seine bisherige Substanz erhält), werden neue Genies ihm neue Aspekte hinzufügen. Ich freue mich schon darauf. Bis es aber soweit ist, bin ich sehr glücklich mit dem, was wir bereits besitzen.

4. Wenn ich an die vielen Musiker denke, die gerade in den 70er Jahren bis an die Grenzen des instrumental stimmlich und gedanklich Möglichen gegangen sind, um neue Wege zu suchen (einige tun es ja noch), dann klingt die Aufforderung, diesen Zyklus um seiner selbst willen erneut zu beginnen, für mich ganz unverständlich. Was kann ein Künstler wohl anderes finden als sich selbst? Und wenn er zum zweiten Mal suchte, wiederum sich selbst. Die Erfahrung lehrt, daß man Neues tunlichst von neuen Leuten erwarten soll. An die anderen, die schon Meister sind, wenden wir uns wegen der Meisterwerke, die sie geschaffen haben und auch weiterhin schaffen.

5. Dusemond sieht die Gefahr eines Aufgehens des Jazz in der „Pop-Kultur“, die mir so wenig gefällt wie ihm. Nun, fließende Grenzen zwischen dem Jazz und dem, was gerade an U-Musik populär war, hat es immer gegeben. Sie haben dem Jazz nicht geschadet, sondern viele seiner Besten gerade zu besonderen Leistungen angespornt. Dagegen hat die von Dusemond befürwortete Suche nach Neuem tatsächlich in nicht wenigen Fällen, vom Jazz her gesehen, zu einem Identitätsverlust geführt. Zu einem Stadium nämlich, in dem alles, was wir unter dem Begriff Jazz vereinen, unwirksam wurde und keinerlei Bedeutung mehr hatte.

Verstehen wir uns recht: In solchen Augenblicken, in denen es keinerlei Bindung mehr gibt, kann wunderbare Musik entstehen. Solche Musik kann in solchen Augenblicken auch von Jazzmusikern hervorgebracht werden. Aber dies sind musikalische Bereiche, auf die der Jazz keinen monopolistischen Anspruch hat. Sie zu betreten oder zu verlassen, muß allein in der Entscheidung des Musikers liegen. Kein Kritiker hat das Recht, ihn zu einem von beiden aufzufordern.

6. Joachim Ernst Berendt konstatiert für die letzten Jahre eine Phase der Konsolidierung. Ich meine: Diese Phase ist eine Notwendigkeit. Mehr noch, sie ist ein wahrer Segen.

Karl Heinz Nass, Mainz

Schallplattenbesprechungen

Ray Anderson/Mark Helias/ Gerry Hemingway

You Be: Question Mark - You Be - Pumbum - Boxcars - Stole Stroll - Edward's Dance - Mudpie Anthem
Ray Anderson tb, Mark Helias b, Gerry Hemingway dm
Aufg.: November 1985, Ludwigsburg
Minor Music 007

Das Plattencover weckt schon die Neugier. In Ralf Scherrers abstraktem Gemälde gibt es einiges zu entdecken. Da wird kräftig gespielt mit Farbe und Form. Und so ist auch die Musik dieser Platte. Ray Anderson, Mark Helias und Gerry Hemingway nehmen sich mit größter Selbstverständlichkeit die Freiheit, jegliche Stilgrenzen zu durchbrechen. Mal heftiger Swing, mal verhaltener Trialog. Sie schwebeln in Stimmungen und vor allem in Klängen. Welcher Witz beherrscht immer wieder das Geschehen! Welche klangliche Vielfalt erschließt Anderson auf der Posaune, wie abwechslungsreich und einfühlsam bedient Hemingway Drums und Percussion, wie locker zupft Helias den Baß und wie subtil streicht er ihn! Die Grundlage all dieser Freiheit und Spielfreude ist die bemerkenswerte Harmonie innerhalb des Trios. Die langjährige Zusammenarbeit der drei in dieser und in anderen Gruppen, z. B. bei Anthony Braxton, trägt Früchte. Anderson und Helias spielen auch bei den Slickaphonics zusammen. Höhepunkt der 7 Eigenkompositionen ist „Edward's dance“, eine Huldigung Hemingways an Ed Blackwell. Hier werden die Qualitäten des Trios besonders eindrucksvoll unter Beweis gestellt. Hervorragende Musik, exzellente Aufnahme, wunderschönes Cover - Glückwunsch an Minor Music zu dieser Produktion.

Hans-Bernd Kittlaus

Chet Baker

Candy: Love For Sale - Nardis - Candy - Bye, Bye Blackbird - Sad Walk - Tempus Fugit- Red's Blues
Chet Baker tp, voc, Jean-Louis Rassinfosse b, Michel Gräulier p
Aufg.: Juni 1985 in Lidingö/Schweden
Sonet SNTF 946/INT 941424

Jede Plattenfirma will ihn im Programm haben - und jede kriegt ihn auch. Die Flut der Chet-Baker-Neueröffentlichungen wird so schnell auch nicht verebben, denn er hat ganz offensichtlich keine Lust, sich rarer zu machen, um die Inflation in seiner Diskographie zu bremsen. So informativ es auch wäre, es würde den Rahmen einer solchen Rezension sprengen, auch nur die Neuerscheinungen der letzten fünf Jahre hier anzuführen - deshalb nur soviel: Vor drei Jahren erschien auf Sonet bereits ein Live-Mitschnitt eines Stockholmer Konzerts von Baker und Stan Getz (Line For Lyons, SNTF 899/INT 198228). In der vorliegenden Triobesetzung gibt es ein Studioalbum, das nur zwei Monate zuvor in Holland eingespielt wurde und auf dem japanischen Label Baystate erschienen ist. Mit beiden Musikern spielt Baker auf Europa-Touren seit zehn Jahren, weshalb beide auch auf früheren LPs Bakers anzutreffen sind: der belgische Bassist Rassinfosse 1978 auf Musica (Frankreich), 1983 auf LDH (Belgien); mit Philip Catherine), 1985 auf Criss Cross (Holland); wiederum mit Catherine); der französische Pianist Gräulier 1984 auf Timeless (Holland). Daneben hatte Gräulier Baker zu einem Duo-Titel für sein eigenes Album „Dream Drops“ 1982 auf OWL (Frankreich; vgl. JP 10/83,48) eingeladen. Ist der Erlebniswert von Bakers Live-Konzerten immer wieder eine Glücksache (vgl. JP 8/84,29 und 11/

85,19) so kann man bei seinen LP-Einspielungen relativ sicher sein, Qualität vorzufinden - trotz der Gefahr routinierter Pflichterfüllung infolge seiner Überproduktivität; schließlich hat er hier ja auch die Möglichkeit, mehrere Takes einzuspielen und den besten davon zu veröffentlichen. Gleichwohl tragen einige seiner 80er-Einspielungen Spuren eilfertiger Routine. Von dem einen oder anderen Album - wie beispielsweise „Leaving“ auf Intercord oder CB/Steve Houben auf Carrere - kann schon jetzt gesagt werden, daß es entbehrlich war, bei den übrigen wird es sich erst einmal einem von zeitlicher Distanz und inhaltlicher Übersicht geschärften kritischen Rückblick offenbaren.

Aus heutiger Sicht wird „Candy“ jedenfalls nicht dazugehören. Die neue LP wurde nicht in der kühl-technischen Umgebung eines Studios, sondern im heimeligen Ambiente der mit einem Flügel ausgestatteten Bibliothek des Produzenten aufgenommen. Dies schlug sich hörbar in der Musik des Trios nieder: Die sieben Titel atmen eine wunderbare Gelöstheit und Entspannung, ohne anheimelnd oder weltentrückt zu wirken, sondern deren Themenpräsentation und Chorusse genügend Biß und spielerische Attacke aufweisen. Abgesehen von „Sad walk“, wo die typischen kurzen und abgerissenen Läufe anzutreffen sind, findet sich Baker hier in bester spielerischer Verfassung ein, bläst beseelt und kraftvoll mit strahlenden Vorstößen in die höheren Tonlagen (begeistert in der schnelleren Nummer „Tempus fugit“), wartet mit rhythmischen Absetzungen gegenüber seinen Mitspielern auf, die zusätzliche Spannungsmomente in den Spielfluß einbringen („Love for sale“) und ist in der Gesamtschau der Spielanteile außerordentlich dicht präsent. Natürlich fehlt auch nicht der obligate Gesangsteil mit Bakers Flüsterstimme, die den vormaligen Schläger aus den 40er Jahren aus den Tiefen der Trivialität holt und ihn zu einem wenngleich nicht überragenden, so doch recht passablen Jazztitel formt (Candy). Gräulier ist mit seinen Bill-Evans-inspirierten Lyrizismen und seinem intelligent-ökonomischen Akkordspiel ein Idealpartner für Baker, während Rassinfosse mit schulmäßigem Baßspiel ohne individuelle Besonderheiten auftritt. Unterdessen ist bereits die nächste Baker-LP auf dem Markt, diesmal ein Live-Mitschnitt aus dem Juni 1985 (Strollin', auf Enja) und das holländische Timeless-Etikett hat eine weitere Veröffentlichung angekündigt... die Inflation galoppiert, ruinöse Zeiten für Sammler.

Gerhard Litterst

Conrad Bauer

*
Flüchtiges Glück: Schrecklicht - Tibet - Bötz - Severin - Oderbruch - Flüchtiges Glück
Conrad Bauer tb solo
Aufg. 17.12.1984, Severin-Trinkwasserspeicher, Köln
Riskant 4017 Eigelstein Musikproduktion (Vertrieb Efa 5817)

Conrad Bauer, in wenigen Jahren zu einem der bekanntesten und gefragtesten Posaunenvirtuosen aufgestiegen, im Rang mit Albert Mangelsdorff vergleichbar, legt nun unter dem Titel „Flüchtiges Glück“ meines Wissens erst seine zweite Solo-LP vor (nach „Axel“ auf dem DDR-Label Amiga), nun „live“ aus dem Severin-Trinkwasserspeicher in Köln, der schon für das beispielgebende Projekt „Vor der Flut“ als Live-Studio diente (einer Idee, einem Konzept und einer Produktion von Hinnerick Bröskamp), das auch schon den Titel „Bötz“ (das längste Stück der neuen LP) mit beinhaltete. Für Reini-

gungsarbeiten war dieser Speicher kurzzeitig geleert worden, die hier vorliegenden Takes (live mit im Raum verteilten Mikrofonen aufgenommen) datieren vom 17. Dezember 1984. Der Plattentitel verweist auf die kurze Zeitspanne, die für die Plattenaufnahme zur Verfügung stand. Vergleicht man Idee, Konzept dieses Albums mit ähnlichen Projekten, so denkt man unwillkürlich an die Kölner Saxophon Mafia mit deren „Stadtklänge. Ungehört!“ oder, noch weiter zurückliegend, an die Aufnahme Paul Horns im Taj Mahal/Indien oder in der großen Pyramide in Ägypten oder auch an Tomasz Stankos Trompeten-Soloimprovisationen, ebenfalls im Taj Mahal sowie in heiligen indischen Höhlen oder auch an Paul Winter (The Calling), wo der Raum, die Natur Stimulator und Resonanzboden für Jazzimprovisationen sind, Projekte, die aus einer konzeptuellen Phase zu einer prozessualen und schließlich zu einer künstlerisch unerhört ergiebigen wurden. Conrad Bauer sagt selbst zum Raum und zum Fluidum des Severin-Speichers, mit einer Nachhallzeit von 45 Sekunden sicherlich einmalig, daß ihn trotz seiner vielen Erfahrungen in Solo-Posaunenkonzerten in hohen Kirchengewölben dieser Raum so begeistert habe, weil der Nachhall sich mit einer derartigen Länge und mit einem solchen Volumen sowohl auf die tiefsten als auch auf die höchsten Tonfrequenzen positiv auswirke, daß der Raum der Musik zeitlich entgegenzukommen scheine, sich dadurch ganz andere Spielentfaltungsmöglichkeiten ergäben. Dadurch entsteht sozusagen eine ganz andere Dimension, wenn der Ton lange stehenbleibt, man ihn umspielen, mit ihm umgehen, auf ihn reagieren kann, der Eindruck eines vielschichtigen Spiels, von Durchdringung entsteht. Wenn der Speicher dazu verleitet, laut zu spielen, um die Luft zum Zittern zu bringen, ergibt sich beim Anhören dieser Platte eher das Gegenteil. Conrad Bauer geht häufig sehr behutsam mit seinem Instrument, den Tönen um, um die Kontrolle über sein Spiel zu behalten. Die Verfremdungen, die sich aus den instrumentalen Möglichkeiten mit der phänomenalen Technik Conrad Bauers ergeben, schaffen hier häufig den Raum, die eigenen Möglichkeiten tun ein übriges dazu.

„Schrecklicht“ beginnt wie ein Militärsignal, ist ein Spiel mit dem Gewölbe und den vielen Posaunenspielweisen, ein Hineinhören in die Klangkaskaden, die sich aus der Brechung ergeben; der Nachhall macht die Töne plastischer, Stimmungen werden vielschichtiger, träumbar. „Tibet“ assoziiert fernöstliche Mönchsrитуale, indem durch Zirkularatmung durchgängiges Posaunenspiel und gleichzeitig Mehrstimmigkeit beim Vortrag nicht endenwollende Schwingungen entstehen. „Bötz“ sind durch den Raum laufende Wellen, die gleichsam durch einen Stein, der ins Wasser geworfen wird, verursacht werden, wo Conrad Bauer gleichsam aus ihrem Kreisen, ihrem Nachhall Motive für neue Abläufe findet, wobei er das hörbare Luftholen als rhythmischen Puls einsetzt. Sowohl Anklänge an europäische Musiktraditionen (Spanien, Italien) als auch Assoziationen von Delphin- und Walfschrufen sind nachvollziehbar. Je nach Lautstärke entstehen bei gleichen Konturen andere Klangfarben. In „Severin“ probiert Conrad Bauer die Möglichkeiten aus, durch ständige Motivwiederholungen ein motorisches Geräusch zu erzeugen, zusätzlich variiert er es mit einem Pfeifton; er erhält damit einen scheinbar ständigen Rhythmus, über dem er dann seine Improvisationen aufturnen kann. Fetzigere Töne wechseln mit weichen Anblasungen, auch das Fußtappen weist auf den Rhythmus. „Oderbruch“, eine langsame, getragene Tonfolge, mit orgelartigen Echos, die an Liturgien denken

läßt, bringt eine feierliche Stimmung hervor. Man vermeint, Glocken zu hören. Eine Landschaft wird greifbar, die von pastoraler Traurigkeit geprägt scheint. Posaunensignale, mehrstimmig, Rufe, Hornklang, übermütig und frech, skizzieren „Flüchtiges Glück“, wo das Kürzel, die Phrase, nicht der Spielfluß entscheidend werden, ein Raum, in dem man sich kurzzeitig ausatoben kann, der reagiert wie ein Lebewesen, überraschend, unerwartet, zart, doch auch heftig, einfühlsam, aber auch unnahbar. Im Gewölbe zurück bleibt ein von Conrad Bauer dezent geblassenes Homsignal. Das sind - wie Bert Noglik im Plattentext sagt - die Freiheiten des Hörens und des Hörers. Machen Sie sich die Mühe und lassen Sie sich von Bauers fliegenden Phantasien durch den Severin-Speicher tragen. Eine andere Welt!

Ulfert Goeman

Ruben Blades y Seis del Solar

Escenas (Scenes): Cuentas del Alma - Tierra Dura - La Canción del Final del Mundo - Sorpresas - Caina - Silencios - Muevete
Oscar Hernandez p, synth, Ricardo Marrero p, synth, perc, Joe Jackson synth, Mike Vihab b, Robert Ameen dm, Ruben Blades maracas, perc, voc, Edy Montalvo tumbadores, Ralph Irizarry timb, perc, Louis Rivera bongos, campana Güiro, Linda Ronstadt voc
Aufg.: New York/Los Angeles 1985
Messidor/Pläne 115937

Ruben Blades, der singende Rechtsanwalt aus Panama, und seine „Sechs vom Hinterhof“ legen nach „Buscando America“ nun „Escenas“ vor. In ganz Lateinamerika ist Blades ein Star, dessen Hits wie „Decisiones“ oder „Pedro Navaja“ die Radios von morgens bis abends herunterrudeln. Blades Musik ist, vom Synthesizer angereichert, keine reine Salsa. Eher trifft das Etikett „New Wave Salsa“ den Nagel auf den Kopf. Es sind besonders Ricardo Marrero und der Arrangeur Blades, die diese modernen Elemente in die Interpretation hineinschmuggeln. Das Erfolgsgeheimnis von Ruben ist leicht erklärt: Er ist ein außergewöhnlicher Komponist, der flotte Melodien, tanzbare Tempi und bewußt gestaltete Entertainerqualitäten bei seinen Auftritten zusammenbringt. Technisch hat er seine Stimme verbessern können, die Phrasierung ist nicht mehr so gequält wie noch vor einigen Jahren. Die Spannung zwischen Solo- und Coro-Passagen, das A und O des Erfolgs in der Salsa, hat Blades vorzüglich im Griff. „Cuentas del Alma“, ist ein solches Beispiel, wo filigranes Musikgefühl und atemberaubende Dynamik zusammenkommen.

Blades Musik verträgt keinen Stillstand. Als Impulsgeber holt er sich stets Musiker von außen. Linda Ronstadt, die Pop-Chicana (=US-Mexikanerin) aus Kalifornien, und Joe Jackson bereichern diese LP. Mit Linda Ronstadt singt Ruben das sehr einfühlsame Liebes-Duett „Silencios“. Eine Art Pedro Navaja Nr. 2 ist „Sorpresas“. Hier zeigt sich wunderbar, wie Blades mit den Musikstilen - Pop, Latin, Swing - spielt und seinen eigenen musikalischen Melting Pot schafft. Gelegentlich übertreibt der gute Ruben etwas: Da springt er - wenn auch leichtfüßig und gekonnt - auf die Disco-Schiene („Muevete“) oder singt Philosophie-Ekurse von Problemen dieser Welt im allgemeinen und besonderen. Dabei sollte der Schuster doch bei seinem Leisten bleiben: bei jenen kleinen Geschichten im Asphalt-Dschungel New Yorks, bei seiner erbarmungslosen Beobachtungsgabe, bei den verwickelten Alltagswi-

drigkeiten, die das Leben so schwer machen. Beim Latino-Flair und musikalischen Lebensgefühl der South Bronx. Bitte, auch als Star, nicht abheben. Kleiner Tip am Rande für Götz Wörner vom Heidelberger Messidor-Label: Ruben Blades Soundtrack-Album „Cross-over Dreams“ auf Elektra ist eine wahre Sensation. Da macht der Jurist sich mit anderen bekannten Latinos wiederum zu neuen Salsa-Ufern auf. Eine LP und ein Film, die auch in Deutschland einschlagen müßten. Blades ist und bleibt die Numero Uno im Salsa-Lager. Seine Musik ist innovativ und doch traditions-trunken. Keiner, der ihm das Wasser reichen könnte.

Wolf Stock

John Blake

The Twinkling Of An Eye: La Verdad - Dat Dere - Song For John And Carrie - Twinkling Of An Eye - Con Alma - Genesis
John Blake v synth, James Sid Simmons, Onaje Allan Gumbs p, Michael Raye synth, Gerald Veasley e-b, Avery Sharpe b, Wilby „Doctor Pocket“ Fletcher, Millard Pete Vinson dm, Leonard Doc Gibbs perc, Alan Blake voc, synth, Lita Blake voc
Aufg.: Januar 1985, New York City
Gramavision 18.8501 -1/Intercord

Die Kollektivbesetzung, die auf John Blakes zweiter LP unter eigenem Namen auf Gramavision angegeben ist, verwischt, daß es sich eigentlich um unterschiedliche Gruppen handelt, deren Instrumentarium und Ausdruck bzw. Absicht andere sind. Die Titel „La Verdad“, „Dat dere“, „Conalma“ und „Genesis“ sehen den Geiger John Blake als Leader eines konventionellen Klavier-Baß-Schlagzeug-Trios in Quartett-Besetzung, ebenso „Twinkling of an eye“, wobei hier Bassist Avery Sharpe vom E-Bassisten Gerald Veasley abgelöst wird. Gillespies „Con alma“, von Onaje „Allen“ Gumbs auf dem Klavier elegisch eingeleitet, verzichtet vollends auf das Schlagzeug, zeigt - von Gumbs arrangiert - ein sehr weich, fast schwermütig gespieltes Thema; der gestrichene Baß unterstreicht diese Grundstimmung, die sich im Geigen-solo wie auch in den Klavierimprovisationen (nur vom Baß begleitet!) ausdrückt. „La Verdad“, in mittlerem Tempo, etwas sentimental, etwas tynerisch, erinnert an Chick Coreas Schreibweise mit seinen spanischen Avancen. „Dat dere“ bleibt das Soulstück von Bobby Timmons, mit dem dunklen Sound der Geige, der Soloabfolge Gumbs, Sharpe und Blake. „Twinkling of an eye“ (Blinzeln) zeigt Blakes Geige sehr melodisch, doch mächtig vorwärtsdrängend; zuweilen vermißt man aber auch Reibungspunkte, etwa einen Bläser. Quasi den Übergang zum anderen John Blake stellt „Genesis“ dar, Mainstream, aber auch african, wo er mit seiner Geige die Background-Stimmen umschmeichelt, zuweilen mit Harmonien aus dem Repertoire von McCoy Tyner kokettiert, mit Assoziationen eines Karawanenzuges durch die große Wüste arbeitet, einem drängenderen Rhythmus huldigt. „Song for John and Carrie“ sowie „Ocean walking“ sind von der Besetzung und vom Ausdruck her Avancen an Pop- und Disko-Enthusiasten. Michael Ray an diversen Synthesizern und Wilby „Doctor Pocket“ Fletcher an E-Drums schaffen dafür den unerläßlichen wabernden Sound, in dem sich Blake traumwandlerisch zurechtfindet. „Song for John...“ mit dem typischen Synthesizersound, darüber den melodischen Linien John Blakes ist ein lockerer Poprhythmus unterlegt, soft-süßlich, mit einer dort üblichen Ausblendung. Auch „Ocean walking“ zeigt den eingeschlagenen Weg leichter Popkost, der bei einem stereotypen Singsang der Background-Vokalgruppe mit „She's walking instead of holding hands“ nur

das beschwingte Solo John Blakes mit glänzender Phrasierung entgegensteht. Ein in sich uneinheitliches Album, mit guten und schwachen Passagen, den guten in den konventionellen Stücken in Trio- und Quartett-Besetzung. Für den eloquenten und intonationssicheren John Blake würde man sich ähnlich wie in den Tyner-Gruppen oder bei Graver Washington einen Bläser als Katalysator wünschen!

Ulbert Goeman

Earl Bostic

Blows A Fuse: Night Train - 8.45
Stomp - That's The Groovy Thing - Special Delivery Stomp - Moonglow - Mambostic - Earl Blows A Fuse - Harlem Nocturne - Who Snuck The Wine In The Gravy? - Don't You Do It - Disc Jockey's Nightmare - Flamingo - Steam Whistle Jump - What! No Pearls - Tuxedo Junction - Seven Steps
Earl Bostic mit versch. Besetzung
Aufg.: New York/Cincinnati/Los Angeles, 1946-1958
Charly R & B CRB 1091 (Vertrieb: Loft, München)

Earl Bostics Altsaxophon ist im Rhythm & Blues einzigartig. Keiner erreicht ihn da - er steht fest wie ein kleiner Gott. Nun, vielleicht können sich Louis Jordan oder Leo Parker mit dem Earl messen. Jordans Stärken lagen allerdings beim Tenorsaxophon, Parker blies Bariton besser. Earl Bostic erlebte seinen musikalischen Höhepunkt Mitte der fünfziger Jahre, was diese LP mit einer Auswahl kurzer Titel aus den Jahren 1946 und 1958 sachgerecht dokumentiert. Hier finden wir all jene Highlights wie „Moonglow“ oder „Flamingo“ wieder, bei denen Bostics swingender Sound voll zur Geltung kommt. Dieser fetzige, fette, kraftvolle, schmalzige Ton, den ihm bis heute niemand nachmachen konnte.

Earl Bostic gehört sowohl in die Tradition des Swing und des ihm nachfolgenden Rhythm & Blues, wirkte aber speziell als Stilbildner des sogenannten Jump, der Swing und Rhythm & Blues wie eine Heftklammer zusammenhielt. Bostics Arrangements sind humorvoll angelegt, seine Improvisationen bisweilen verrückt, crazy war so eine Art Markenzeichen für die Bostic-Epoche. Und ebenso wie sein Swingbruder im Geiste Ben Webster bläst er sich die Seele aus dem Leib. Obwohl Bostics Musik extrem rhythmisch orientiert ist, setzt er Harmonien sehr wirkungsvoll ein. Er ist ein fabelhafter Techniker, der sein Alto bis an die Grenze, ja selbst darüber hinaus, bringt. Alte Bekannte finden sich als Sidemen auf dieser LP. Die Gitarre und das Tenorsaxophon hat Bostic in seinen Gruppen nahezu genial besetzt. Al Casey und Barney Kessel zupfen die Saiten, während John Qpltrane und Stanley Turrentine Löcher in die Luft blasen. Wenn dann noch Jimmy Cobb auf das Schlagzeug eindrischt, ja dann wird Jazz-Geschichte geschrieben.

Wolf Stock

Christy Doran's May 84

Lou Yuri - Dead On
Urs Leimgruber ss, ts, Christy Doran g, Rosko Gee b, Trilok Gurtu tablas, perc, Dom Um Romao perc, Dave Doran congas, Norma Winstone voc
Aufg.: live, Mai 1984, Roggwil/CH
Plainisphere PL-126718/Pläne 11.0000.18

Christy Doran, vielseitiger Gitarrist aus der Schweiz, nicht nur durch die frühere Gruppe OM hierzulande bekannt, sondern in neuester Zeit durch viele eigene Projekte (u. a. eine Solo-LP auf der akustischen Gitarre) hervorgetreten, hat auf dieser Platte mit dem Titel

„Christy Doran's May 84“ ein internationales Septett um sich geschart, das zum einen den mächtigen Sound einer großen Band entwickelt, zum anderen aber in Solodarbietungen nur Combo-Größe erreicht; Dynamikschwankungen und rhythmische Stop-and-go-Passagen lassen zuweilen an Miles Davis-Gruppen aus der Electric Jazz-Periode denken. Mit 3 Perkussionisten (Dom Um Romao und Christys Bruder Dave an den Congas, Trilok Gurtu an den Tablas) sowie dem Ex-Can-Bassisten Rosko Gee ist die rhythmische Schiene dieser Gruppe außerordentlich schwergewichtig besetzt, Urs Leimgruber auf dem Tenor- und Sopransaxophon sowie Norma Winstones Stimme sind die Melodie(instrumente) neben der elektrischen Gitarre Christy Dorans. Für eine Live-Aufnahme durch Radio DRS 3 aus Roggwil in der Schweiz ist die Tonaufzeichnung bemerkenswert konturen-scharf; andererseits ist der Nachteil handgreiflich, daß durch die den Mitspielern gewährten Improvisationsmöglichkeiten die Zeit sehr schnell verrinnt, nur zwei Titel aufgezeichnet worden sind, die zwar den spontanen Spielfluß vermitteln, zuweilen aber (besonders „Dead on“) fragmentarisch wirken und Appetit auf ein Mehr erwecken. „Lou Yuri“ stellt zunächst den vollen, big-bandartigen Sound des Septetts vor, der sehr transparent wirkt, wobei Norma Winstone die führende Stimme ist, der sich die tief klingende Gitarre Christy Dorans entgegenstemmt. Nach Gitarrensynthesizerausflügen zerfällt der pulsierende Rhythmus, Christy Doran improvisiert allein mit seiner Elektrogitarre, wobei er mehrschichtig Akkorde schlägt (Eindruck einer zweiten Gitarre!) und verstummt. Norma Winstone greift perkussiv-singend den Faden wieder auf, die Gitarre hält kontrapunktisch dagegen; geführt von Trilok Gurtu wird eine african-percussive Phase angesteuert, in der Urs Leimgruber auf dem Sopransaxophon schneidend-scharf artikuliert vor dem brodelnden Hintergrund der Perkussionisten. Das Thema, dessen Bebop-Charakter man jetzt erst richtig wahrnimmt, wird kurz angespielt und setzt im Augenblick auch schon wieder fast unmerklich aus. Auch „Dead on“ ist ein verwachsenes Bebop-Stück, in dem sich die Stimme Norma Winstones (wie ein zweites, höher gestimmtes Saxophon eingesetzt) und das Tenorsaxophon Leimgrubers umspielen, in dem letzterer auf seinem Horn zunächst eine Geschichte erzählt, von Christy Dorans Gitarre dezent begleitet, aber auch von Normas Stimme umschmeichelt, dann ins Fabulieren und Singen gerät (dabei an Garbarek erinnernd), ehe durch Einsatz der Congas ein schnellerer Rhythmus angeschlagen wird. Vom elektrischen Baß Rosko Gees angetrieben stürzen sich Tenorsaxophon und Stimme in eine aufgeregte Unterhaltung, führen Dialog und Streitgespräch, finden Übereinstimmungsphasen, wobei sich die Spannung auch durch den vom Baß verzögerten Rhythmus steigert und Christy Doran Zeit findet für eine kurze Soloimprovisation, die sich zerläuft, da der Rhythmus aussetzt und nur noch vereinzelte Handkantenschläge auf Conga und Tabla zu hören sind. Es folgt eine ausgedehnte Solodarbietung Trilok Gurtus auf den Tablas, sprechend, perkussiv, responsorial, ehe das Thema wieder kurz aufgegriffen wird. Zwei Live-Rohlinge mit den Vor- und Nachteilen eines teilveröffentlichten Konzerts.

Ulbert Goeman

Dutch „Difficult“ Music

Motobs: Low, Low Spirit - Hartte De Wit: Thin Cities - Peter Zegveld: Dynamica Tumultus - Noodband: Sono Kou-baly - New Hip Stilen: Mud - Remko Scha & The Machines: HGM 2 -

Jacques Painckx: De Kamermachine/Do The Doomdoomdoom/Het Huilen Van Urgje/Blind/Meer Groeten - Loos: Edge - Moniek Toebosch & Michel Waisvisz: Killpik
Aufg.: 1982-1985, Holland
Eksakt 021 (Eksakt Records, Poststraat 5, NL-5038 DG Tilburg)
Schon die Anführungsstriche verraten, daß es die Herausgeber dieses Samplers mit den „difficult“ so ernst nicht meinen - und in der Tat ist das meiste, was auf dieser Platte versammelt ist, keineswegs von sperriger Esoterik, sondern eher von direkter Klangsinnlichkeit geprägt, auch wenn die Musik der fröhlich fernsehenden Kleinbürgerfamilie auf dem Plattencover wohl kaum sonderlich gefallen dürfte. Mainstream ist es also nicht, was hier geboten wird: das Spektrum reicht vom noch vergleichsweise populären free funk der Noodband und der Den Haager Gruppe Loos bis zu den exzentrischen Klanghappenings eines Peter Zegveld, deren Instrumentation aus Sousaphon, Membranhörnern und den Fahrgeräuschen einiger bekannter Automarken besteht. Zwischen diesen Extremen gibt es dann beispielsweise den a-capella-Soul-Minimalismus (eine treffendere Stilbezeichnung will mir nicht in den Sinn kommen) der Motobs, eine aus Gitarrenklängen, perkussiven Elementen, Windeffekten und elektronischen Sounds geschickte dramatisierte Tonbandmusik von Harrie de Wit; das Soul/Jazz-Konglomerat der New Hip Stilen und die Klangexkursionen, die Moniek Toebosch, die „Dutch grand old lady of great weird singing“ (so die schöne Formulierung des Promotion-Texts) mit dem Synthesizerinnovator Michel Waisvisz unternimmt. Das musikalische Niveau schwankt zwischen eher dilettantisch und hochprofessionell, was aber angesichts der geballten Ideenfülle nicht weiter stört. Die Produktionsbedingungen - meist entstanden die Aufnahmen in Heimstudios - lassen etwas von den Schwierigkeiten ahnen, denen innovative Musik im Niemandsland zwischen Jazz-Mainstream, etablierter E-Avantgarde und kommerzieller Pop-Musik auch in den kulturell aufgeschlossenen Niederlanden begegnet. Bei mir zumindest hat diese Platte ihr Ziel erreicht: Neugier zu wecken. Vielleicht läßt sich auch der eine oder andere Veranstalter anstecken?

Peter Niklas Wilson

First Brass

Interlude No. 4 - October Sunshine - Kubismus 502 - Wiegenlied - Don't Shoot The Banjo Player - Toot Your Roots - The Lady In Blue - Alster Promenade - Chops A La Salsa - Love Waltz
Derek Watkins, Allan Botschinsky tp, flh, Bart van Lierth, euphonium, Erik van Lierth b-tb, tu
Aufg.: Oktober/November 1985, Hamburg
MA Records 7001 (Marion Kaempfert, Hamburg 61)

Es gehört schon eine gehörige Portion Courage dazu, in einer Zeit, da Drum-Computer, Elektronik-Arrangements und Synthesizer die Musikstudios beherrschen und einer seelenlosen Computermusik den Weg bereiten, eine Platte mit Jazz und Pop ohne all die „Errungenschaften“ moderner Musikproduktion, lediglich mit vier Blechbläsern einzuspielen. Mehr noch gehören dazu Interpreten, die über ein außergewöhnliches instrumentales-technisches Können und einen an Genialität grenzenden hohen Grad an Musikalität verfügen, sowie - und das nicht zuletzt - Kompositionsmaterial, dessen Substanz in melodischer und harmonischer Hinsicht schier unerschöpflich erscheint. First Brass erfüllen all diese Voraussetzungen auf geradezu ideale

Weise: Vier Blechbläser - jeder für sich ein absoluter Meister seines Instrumentes - alle hierzulande durch ihre Tätigkeit in Peter Herbolzheimers Rhythm Combination & Brass hinreichend bekannt, dazu die ansprechend-melodiosen Kompositionen und delikaten Arrangements Allan Botschinskys. Da werden in jedem Stück auf wahrlich virtuose Weise die technischen und klanglichen Möglichkeiten von Trompete, Flügelhorn, Posaune und Tuba bis an die Grenzen des Machbaren demonstriert, werden Rhythmusinstrumente wie Banjo und Baß überzeugend imitiert, so daß man nicht einen Moment die fehlende Rhythmusgruppe vermißt. Wer nun jedoch meint, hier würden in kaltem Virtuositentum Kabinettstücken aneinandergereiht oder des Selbstzwecks willen mit mehr oder weniger abstrakten Klängen experimentiert, der irrt sich gewaltig. Hauptanliegen dieser vier exzellenten Jazz-Solisten kann selbstverständlich nur das swingende Element sein und so wird auch in diesem Rahmen nach Herzenslust und doch auf hohem Niveau improvisiert. Allerdings wurde auch ein klein wenig getrixt bei diesen Aufnahmen: so spielte z. B. jeder Bläser gelegentlich zwei Parts im Mehrspurverfahren aufs Band, wodurch das Klangpanorama einer vollen Brass-Section mit 4 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba entsteht. Daß First Brass so ganz nebenbei eine Art moderne Bläserkammermusik kreiert, die bestens dazu angetan ist, derjenigen klassischer Prägung neue Impulse zu verleihen, ist zumindest bemerkenswert. Jedenfalls haben die derzeitigen Großmeister jener Sparte, Maurice Andre und Philip Jones vor dieser Produktion und natürlich deren Interpreten bereits sehr tief ihre Professorenhüte gezogen. First Brass ist Musik auf allerhöchstem Level und dies eine meiner Lieblingsplatten!

Rüdiger Böttger

First House

Erendira: A Day Away - Innocent
 Erendira - The Journeymen To The East
 - Bracondale - Grammenos - Stranger
 Than Paradise - Bridge Call - Doubt -
 Further Away
 Ken Stubbs ss, as, Django Bates p,
 Mick Hutton b, Martin France dm
 Aufg.: Juli 1985, Oslo
 ECM Records 1307

Die aus London stammende Gruppe First House besteht seit 1983. Das noch sehr junge Quartett hat sich dem New Jazz europäischen Strickmusters verschrieben. Die zweite ECM-Generation weiß durchaus zu überzeugen. Einflüsse von Jan Garbarek, Keith Jarrett und John Coltrane sind unüberhörbar. Hier wird das fortgeführt, was in den früheren Jarrett-Quartetten angedeutet wurde. Django Bates, der Pianist der Gruppe, steht deutlich in der Tradition von Keith Jarrett und dem frühen Herbie Hancock. Er und der Altsaxophonist Ken Stubbs dominieren die Gruppe. Die Musik von First House ist betont dialektisch aufgebaut. Chaotisch und doch diszipliniert, unkonventionell aber nie zufällig, freie Improvisationen und doch strukturiert, spielerische Eleganz gekoppelt mit melodischer Kraft. Der Wechsel von Tempo und Klangfarbe gelingt den vier jungen Engländern mit traumwandlerischer Sicherheit. Trotz ihrer Jugend erweisen sie sich an ihren Instrumenten überaus versiert. Mit der ersten LP „Erendira“ überzeugt die ECM-Kindergeneration aus Großbritannien. Nicht nur die Väter John Surman und Dave Holland dürfen stolz sein. Hier bleibt noch einiges zu erwarten.

Wolf Stock

Raphael Gimenez

Quand Meme - Genre Albert - Ah Noir
 - Retour Nul - Gonzo
 Fred Wallich sax, Jean-Jacques Hertz,
 Raphael Gimenez-Fauvety g, Philippe
 Talet b, Francois Verly dm, p, perc,
 Michel Risse dm, perc
 Aufg.: April/Mai 1981
 AROC 50001 /ADDA, Paris AD/37

Der Spanien-stämmige französische Gitarrist Raphael Gimenez-Fauvety ist einer jener mit südländischem Charme und Temperament akzentuierenden Instrumentalvirtuosen, der in seinem Sextett mit einem zweiten Gitarristen (Jean-Jacques Hertz nur mit Rhythmusfunktion) sowie Philippe Talet am Baß, Michel Risse am Schlagzeug sowie Francois Verly an Perkussionsinstrumenten (vorwiegend Marimba, Vibraphon), teilweise Fred Wallich, Tenor- und Sopransaxophon, Jazzrock-Rhythmen bevorzugt, die er meist in rasend schnellen, hochvirtuosen Läufen begleitet. Da er in den ausschließlich selbst geschriebenen und perfekt abgestimmten Kompositionen eingängigeren, auf wenige Akkorde beschränkten ostinaten Abläufen mit einfachen Harmonien den Vorzug gibt, ist es für ihn unerlässlich, die Arrangements so zu gestalten bzw. aufzufächern, daß sich eine eventuell auf die Dauer einstellende Monotonie durch eingeschobene langsamere akustische Phasen (meist im Duo mit J.-J. Hertz oder unter Hinzuziehung von wenig Perkussion, meist auf unverstärkten Gitarren mit Baßbegleitung), durch einen differenzierten Einsatz anderer Rhythmen (arabisch-orientalisch, südamerikanisch, spanisch) und unterschiedlicher Perkussionsinstrumente (Marimba, Vibraphon), durch Zurücknahme der Dynamik, durch Tempiwechsel und punktuellen Einsatz der Bläserstimme von Fred Wallich (hat als einziger einen größeren Freiraum für Soloimprovisationen) vermeiden läßt. Alle diese Techniken dienen Raphael Gimenez-Fauvety dazu, innerhalb seiner Kompositionen ein möglichst breites und abwechslungsreiches Klang- und Bandspektrum zu erzielen. „Quand meme“ lebt von diesen Strukturänderungen im Stück, Marimba-Background, zarten und rockigen Passagen, einer Sopransaxophon-Improvisation, mal lyrisch, mal rockig und frei, ein tickender, uhrwerkartiger Aufbau. Ähnlich ist „Genre Albert“ konstruiert, nur daß hier das Tenorsaxophon die Melodiestimme ist. Über einer arabisch-türkisch beeinflussten Einleitungsphase geht auch „Ah noir“ in ein rockiges Grundmuster über, teilweise mit einer fast chaotisch übersteuernden Elektrogitarre, einem stampfenden Rhythmus, der ausgeblendet wird.

„Retour nul“ auf der Platten-B-Seite bringt wiederum einen Wechsel akustischer und elektrischer Spielweisen *m Duo oder in Bandbesetzung), mal ruhig-melodiös, mal nervös-splittrig, mal flamencoartigen Anklängen, die vom Tenorsaxophon weitergetragen werden, während in „Gonzo“ auch noch das Sopransaxophon von Wallich zum Einsatz kommt, in einer lyrischen Zwischenpassage allein mit den beiden akustischen Gitarren, ehe mit einem Schlagzeugwirbel eine schnellere Gangart eingeschlagen wird, die elektrische Gitarre von Raphael Gimenez-Fauvety im Rockrhythmus auf jault, das Thema wiederholt wird, der Rhythmus im Hintergrund verklingt. Strukturierter Rockjazz mit südländischer Eleganz und mit Esprit!

Ulfert Goeman

Quinteto Maria João

Cem Caminhos: My Favorite Things -
 Arieas De Laga - Take Five - Cantar
 Cem Caminhos - Confirmation - Lush

Lite - Too Close (To Close)
Carlos Martins as, ts, Mario Laginha p,
David Gausden b, Carlos Vieira dm,
Maria João voc
Aufg.: Lissabon 1985
Nabel Records Nbl 8522/Efa 4622,
Matthiashofstr. 31, 5100 Aachen

Die Gentlemen Oscar Hammerstein & Richard Rodgers werden sich im Grabe umdrehen. Denn wohl keiner, der es wagte, in einem solchen Schweinsgalopp durch ihr „My favorite things“ zu rasen. Doch die Portugiesin Maria João, die Grande Dame der Jazz-Szene in ihrer Heimat, kann sich dies erlauben. Sie ist zwar sehr stark von amerikanischen Vokalistinnen wie Betty Carter oder Ernestine Anderson beeinflusst, gleichzeitig aber so weit vom US-Obliquo entfernt, um ein eigenständiges Konzept zu entwickeln. „Arias de La-ga“, eine einfühlsame und expressive Komposition mit starker melodischer Kraft, mag da eine Richtung weisen. Maria João heller, nicht sehr stark timbrierter Sopran besitzt weder das schwarze Gesangsfeeling der US-Vorbilder, noch den akademischen Duktus von Konservatoriums-Vokalistinnen wie Helen Merrill oder Sheila Jordan. Maria João liegt irgendwo im Niemandsland dazwischen. Ihre verspielten, merkwürdig traditionslosen Phrasierungen stehen etwas außerhalb des Üblichen. Ihre Stimme versucht sie meist auf der einfachen Mittelmarke zu halten, ohne die ganze Oktavbreite auszureizen. Obwohl auch bei hohen Tönen, die sie mit zahlreichen Vibrati anreichert, die Intonation scharf ist. Alles in allem: eine überdurchschnittliche Stimme - wenn auch leider ohne Charisma. In diesem Sinne hat sie viel gemein mit ihrer italienischen Kollegin Tiziana Ghiglioni. Man hört den Titeln dieser LP mit gedämpfter Freude zu. Es wechseln schwungvolle Standards mit gekonnten Eigenkompositionen, wobei letztere größere Überzeugungskraft besitzen. Dem einen oder anderen Titel fehlt es an Dynamik und Pfiff. Das Feeling für swingende Momente scheint nicht sehr konzentriert. Sie muß sich den Swing - hat man das Gefühl - erst, wie viele europäische Sängerinnen, „erarbeiten“. Die Begleitung: unauffällig, ganz im Schatten der Vokalpassagen. Nur Pianist Mario Laginha riskiert etwas und wagt mit Blockakkordik und verspielten Oktavläufen ein paar Ausfälle. Zweifelsohne eine ganz gute Vokalistin und ein ansprechendes Album. Doch um ehrlich zu sein: Ich mag diese Sängerinnen nicht besonders, die mit dem Kopf singen.

Wolf Stock

Vangelis Katsoulis

Minimal Suite - Double Image

Savina Yannatou voc, Yorgos Maglaras ev, Yannis Ekmektoglou eg, Minas Alexiadis ep, David Lynch as, Apostolis Anthimos dm, Vangelis Katsoulis synth, ep, bsynth, edm, Howard Davidson ss, cl, Paul Allen b.
Aufg.: Athen 1985/1986
Praxis Records GM 1006

Die „music for 18 musicians“ von Steve Reich stand Pate bei den beiden Stücken dieser Platte. Katsoulis interessiert sich besonders für das Grenzland zwischen Komposition und Improvisation. Er selbst kommt von der klassischen Komposition her. Die beiden Stücke, die hier auf Platte fixiert sind, stellen mögliche Versionen der Komposition neben vielen anderen dar. Die Kontradiktion von Improvisation und ihrer Fixierung auf Platte heißt nicht, daß etwas festgehalten wurde, was nicht beabsichtigt war, sondern daß die aufgenommene Improvisation nun zu einem Objekt wird wie jede andere Komposition. „Musik aber!“, schreibt Katsoulis

im Covertext, „die als Objekt gesehen wird und nicht als kreativer Prozeß, widerstrebt mir.“ So gründete er eine eigene Gruppe, um seinen Kompositionen improvisatorische Energien zuzuführen. Am Piano sitzt Minas Alexiadis, der griechische Hansdampf in Klassik, Jazz, Rock und griechischer Folklore, der auf Praxis auch schon seine eigene Soloplatte hat (GM1001). „Minimal Suite“ ist eine Komposition aus dem Jahre 1982 und wurde im selben Jahr beim Praxis-Jazzfestival in Athen uraufgeführt. Die nun auf Platte erscheinende Version ist kürzer, auch die Instrumentierung ist anders: Katsoulis verwendet hier vor allem elektronische Instrumente. „Double Image“ ist ursprünglich ein Konzert für Symphonieorchester mit einem improvisierten Pianopart. Es wurde 1984 von Athens State Symphony Orchestra aufgeführt, den Solopart übernahm Minas Alexiadis. In der nun auf Platte vorliegenden Version wurde das Instrumentarium des Orchesters durch Synthesizer und vor allem elektronische Instrumente ersetzt. Alexiadis tauschte den Konzertflügel mit dem elektronischen Piano ein. Beide Stücke sind eine hörenswerte Zusammenführung von Minimal-Music (Beitrag Katsoulis), Rockgitarre, reinem Jazz-Altsaxophon, indisch klingender Violine und der betörend sinnlichen Stimme von Savina Yannatou. Für die Liebhaber von swingendem, tanzbarem Understatement ein Muß!

Hartmut Geerken

Max Lässer's Ark

Into The Rainbow: Into The Rainbow - White Walls - More Sun Please - The Flood: New Morning/Precious Times - Follow The Signs/Ancient Melody
Max Lässer g, Christoph Stiefel p, keyb, Joel Reiff b, Walter Keiser dm, Pedro Haldemann perc
Aufg.: Lindau
Biber Records Bi 6270/Bellaphon Sound Service

„Into the rainbow“ ist nicht die erste LP des 1950 in der Schweiz geborenen Max Lässer, der seit 1972 freischaffender Musiker ist und wie viele andere auch zunächst mit diversen Folk-Rock-Bands, aber auch mit Liedermachern seine Erfahrungen und erste Einspielungen machte. Mit dem Sänger und Gitarristen Walter Lietha verbindet Max Lässer eine langjährige Zusammenarbeit, die auch in einigen Plattenproduktionen ihren Niederschlag fand; nach einem Amerika-Aufenthalt erfolgte eine Rückbesinnung auf altes schweizerisches Liedgut (u. a. alte Appenzeller und Engadiner Tänze) sowie die Einbindung als vielseitiger Studio-Musiker in eine Reihe anderer Projekte. Seit Ende 1984 gehört Max Lässer nun zur Gruppe um den Harfisten Andreas Vollenweider, übrigens zusammen mit dessen langjährigen Perkussionisten Walter Keiser und Pedro Haldemann, auch mit dessen neuestem Mitglied, dem Keyboarder Christoph Stiefel, die sowohl bei Vollenweider als auch auf Lässers „Into the rainbow“ adäquate Begleitmusiker sind. Nach Lässers Vorstellungen sind „Ark“ = die Arche, Insel der Rettung, Bild der Vielfalt und der kreativen Besinnung, Ursprung und Ausgangspunkt sowie „Rainbow“ = der Regenbogen als Himmelszeichen, Lichterscheinung in Form eines in den Farben des Spektrums leuchtenden Kreisbogens (als Grenzfläche zwischen der Luft und den in der Luft schwebenden Wassertröpfchen) bildliche Synonyme für die Vermählung vom Wasser mit der Sonne, die zusammen einen vollkommenen Kreis bilden und damit einen Anstoß geben zu einer Veränderung in Form einer Transformation. Dies ist der Grundgedanke der neuesten Platten-

einspielung, deren Leitlinie Freude sein soll, Lust an kleinen Veränderungen; Selbstverwirklichung in Form ruhiger und gelöster, aber auch swingender Passagen, die den langen Atem symbolisieren, den Raum und die Zeit für einen Weg durch das Ich, das Du, durch Erlebniswelten. Auch die Titel der Songs wurden nach diesen Kriterien mit dem Blick auf das Emotionale gewählt; vielleicht teilt hier Max Lässer auch Andreas Vollenweiders Vorliebe für einprägsame Melodien in häufiger Wiederholung, Musik, die lyrisch z. T. psychedelisch wirkt, ohne es eigentlich zu sein.

Das Titelstück gibt über einem dichten Perkussionsteppich Max Lässer Raum für einen Exkurs auf der akustischen Gitarre, erzählend, folkloristisch, manchmal zitherartig klingend (Appenzeller Tänze?), ehe fast übergangslos ein südamerikanischer Rhythmus angeschlagen wird, das akustische Klavier Christoph Stiefels Spannung auf- und abbaut, die Musik zurückgenommen und in Jarrett'scher Manier wieder aufgetürmt wird, Gitarre, E-Piano und wieder Gitarre Thema und dessen Schattierungen aufgreifen. Das rhythmischere und jazzigere „White walls“ lebt von den sehr hallig abgemischten Gitarrenlinien Lässers, einem vom Schlagzeug durchgängig gemachten Rhythmus, der Betonung auf einzelnen Haltepunkten, einer knappen E-Piano-Improvisation, dem Wechsel von Akustik/Elektrik in der Instrumentierung, während „More sun please“ beschwingten Rockjazz bietet, wo die elektrische Gitarre an Pat Metheny, teilweise Larry Coryell denken läßt, das Klavier von Stiefel dem ganzen einen heiteren Touch verleiht.

Auf der B-Seite scheinen Titel und die auf der Hülle wie auf der LP angegebenen Laufzeiten durcheinandergeraten zu sein. Ich beschränke mich auf das Gehörte: „Ice the flood“ mit sehr langtönenden, fast liturgisch wirkenden Klängen, soundmalerisch, mal akkordartig tönend (Anklänge an Methenys „As falls Wichita . . . ?“), auch mit an Vollenweider erinnernden, vom Schlagzeug betonten dramatischen Passagen, mit Glöckchen und PPG-Sound. Die akustische Gitarre in „New morning“ klingt ein wenig wie Jarrett, auf Gitarre übertragen, eine fröhliche rockige Spur, zuweilen verzögert, eingängig, sehr perkussiv. „Precious times“ gewinnt durch die Betonung der Baßlinie und den dunkleren Steelgitarrensound Lässers einen Bluestouch, der durch Lässers nonchalante Spielweise besonders ausdrucksstark wirkt. Mit „Ancient melody“ auf der akustischen Gitarre und auf dem Klavier, den einprägsamen Baßlinien von Joel Reiff, der sich wohl durch Overdubbing eine zweite Gitarre (steel guitar) verschwistet, klingt Max Lässer's Ark „Into the Rainbow“ schön und stimmig, z. T. auch etwas sentimental aus, deren Ziel es war, in einem breiten Klangspektrum heitere und fröhliche Etappen des Lebens in Musik umzusetzen, ohne auf die Sprache, den Duktus des Jazz zu verzichten.

Ulfert Goeman

Uli Lenz

Midnight Candy: Five For Bob - My Piano - Eraser - Four Corners - Balhasar - Midnight Candy

Uli Lenz p solo

Aufg.: 30./31. Oktober 1985, Berlin

Enja 5009

Uli Lenz, am 10. 3. 1952 in Frankfurt geboren, wurde schon früh von seinen Eltern (der Vater ist Kantor an einer Kirche in Neu-Isenburg) als musikalisch hochbegabtes Kind gefördert, besonders auf dem Klavier (zuweilen spielt er auch Schlagzeug), wo er auf der Frank-

furter Musikhochschule bei Frau Professor Gisela Sott im Jahre 1974 sein zweites Staatsexamen (Künstlerische wissenschaftliche Prüfung für das Höhere Staatsamt) mit dem instrumentalen Hauptfach Klavier ablegte. Schon in seiner Studienzeit fiel er durch sein absolutes Gehör auf, das auf Anhieb selbst sehr komplizierte Tonmodulationen erkannte; nie machte er Konzessionen an den Publikumsgeschmack (auch nicht auf dieser, seiner ersten LP), kompromißlos in seiner Aussage und völlig unorthodox in seiner Art, auf die Dinge zuzugehen. Es ist deshalb mehr als folgerichtig, daß er, seit 1974 in Berlin als Musiklehrer tätig, trotz Zusammenspiels mit den Gruppen Jazztide und Inner Urge vom Charakter her immer Solopianist geblieben ist, wo er keine Kompromisse einzugehen braucht und sich ohne Zwänge frei entfalten kann. Erzählt wird, daß er im Jahre 1970 als einer der ersten die Bedeutung Keith Jarretts als Jazzmusiker erkannte, als noch wenige auf ihn in der Gruppe um Charles Lloyd aufmerksam wurden, der sein früherer Orientierungspunkt wurde, ehe er 1971 in den Miles Davis Gruppen und später bei ECM die heutige, fast ehrerbietige Bewunderung fand und damit fast schlagartig das Interesse von Uli Lenz verlor. Trotzdem schimmern immer noch jarrett'sche Anklänge in den Lenz'schen Kompositionen und Improvisationen durch. Beeinflußt von Jarrett (als Sammelbecken moderner Ausdeutung der Spätromantik), Art Tatum (als virtuoser, sehr harmonischer Stridepianist), McCoy Tyner (als kreativster Mann im modalen Bereich) und Paul Bley (mit dessen subtilem Gespür für bedeutende musikalische Momente) hat sich Uli Lenz eine Ahnengalerie bedeutender Klavirkünstler geschaffen, in deren Klangwelten er sich vertieft hat und die er in eigener Ausprägung weiterzuführen bestrebt ist. Vergleiche zu Michel Petrucciani aus Paris und Enrico Pieranunzi aus Rom, die zuweilen angestellt werden, sind deshalb inhaltlich schief, da die Voraussetzungen hier wie dort andere sind.

„Midnight candy“ als Titelstück ist in verkürzter Form genauso wie der längste Titel „Balhasar“ suitenmäßig aufgebaut. Während hier zunächst sehr komplexe Figuren an Art Tatum erinnern, ehe abrupt ein langsames Zwischenspiel einsetzt, wo nach Bley'scher Art jeder Ton gesetzt, gezentert scheint, klingt der Song in einer medium-Passage romantisch aus. „Balhasar“ erinnert mit seiner anfänglichen Romantik an Jarrett, die aber bewußt zerhackt wird; es folgen Aneinanderreihungen von liebenswerten, ausgewogenen Stimmungen und bizarren Phrasen, Cluster und eklektizistische Tonauskostungen, kinderliederhafte Abschnitte und bei deutlicher Rhythmusmarkierung der linken Hand Folkelemente (Dollar Brand!), die an die berühmten Vorbilder denken lassen, ehe im Tiefenbereich des Klaviers wahre Klanggewitter losbrechen und schließlich Impressionen von rauschenden Wellen assoziierbar sind. Auch die vier Kompositionen auf der A-Seite der LP sind in sich unterschiedlich aufgebaut; ihnen allen ist gemeinsam die Vorliebe von Uli Lenz für Klangfarben und deren Schattierung. „Five for Bob“ erinnert in etwas luftigerer Form an McCoy Tyner, mit kleinen Brüchen, teilweise auch selbstversunken oder auch mit freien Abstürzen, ehe dynamisch-swingende Passagen (mit der sparsam eingesetzten linken Hand akzentuiert) einsetzen. „My piano“, sehr langsam, balladisch, zeigt das Lenz'sche Geschick für die Aufspürung bedeutender musikalischer Momente, die er lustvoll auskostet. „Eraser“ verweist in rhythmischer, zuweilen abschweifender und damit spannungssteigernder Weise auf den Blues als einer der wichtigen Quellen, mit überfallartig jumpenden Sequenzen, bewußten Breaks, dann kontrastreicher

mit Walking in den tiefen Lagen, einem jähen Abriß. Fast konturenlos der Übergang zur einzigen Fremdkomposition „Four corners“. Hier fällt die rhythmische Korsettstange der linken Hand zunächst weg, Abläufe werden mit der rechten konturiert, steigen auf und ab, ehe der Puls einsetzt, der Klang im Raum verweht. Ein hoffnungsvoller deutscher Pianist, nicht überspielt-ge-schwätzig, sondern mit einem detektivischen Gespür für das Wesentliche.

Ulfert Goeman

Humphrey Lyttelton And Wally Fawkes

... **It Seems Like Yesterday!**: Don't Monkey With It - Lady Jekyll & Mistress Hyde - Trog's Blues - Whatever Next? - K. C. Blues - The Doormouse - It Seems Like Yesterday - Blue Blow Blew - Don't Mention It - Lower Than Low - Midnight Creep
Humphrey Lyttelton tp, cl, Wally Fawkes cl, Bruce Turner as, d, John Barnes bs, cl, Pete Strange tb, Mick Pyne p, Paul Bridge b, Adrian Macintosh dm
Calligraph Records CLG LP 001 (P.O. Box 60, Barnet, Herts EN5 3LR, GB)

Ein Künstler, größer als sein Ruf, hat der Kritiker Bob Dawbarn einmal von dem englischen Trompeter, Klarinetisten, Saxophonisten, Bandleader, Schriftsteller, Kritiker und Karikaturisten Humphrey Lyttelton nicht zu Unrecht behauptet. Denn obwohl sein Spiel wesentlich jazziger, origineller und eigenständiger ist als das seiner „berühmteren“ Landsleute Chris Barber und Mr. Acker Bilk, hat er nie ganz deren Popularität erreichen können. Das liegt sicher zum großen Teil daran, daß der nunmehr 65jährige Humphrey Lyttelton keine Zugeständnisse an ein Massenpublikum macht. „Ich spiele, wie es mir gefällt“ ist deshalb nicht nur der beziehungsreiche Titel einer seiner Autobiographien, die er bereits im Alter von 33 Jahren schrieb, sondern stets die Maxime seines Musizierens. Entsprechend findet man auf diesem Album, das Lyttelton anlässlich einer Wiederbegegnung mit seinem langjährigen musikalischen Weggefährten Wally Fawkes aufgenommen hat, keine Hits nach Ice-Cream-Art, dafür aber abwechslungsreich und pointiert arrangierte Titel, die größtenteils aus der Ideenkiste von Humph & Wally entsprungen sind. Dabei zeigt die sehr homogen und adäquat agierende Band Chamäleon-Wandlungen: Während „Don't monkey with it“ klassisches Dixieland bringt, fühlt man sich mit dem „K. C. Blues“-nomen est omen - an die Basie-Band erinnert, und mit „Don't mention it“ wird Lytteltons bekanntes Barock-Ensemble wiederbelebt. Im Zentrum des musikalischen Geschehens steht Humphrey Lyttelton, der mit seiner prägnanten Tonbildung und ideenreichen Phrasierung einen großen Anteil am geschlossenen Gesamtklang der Band hat. Daneben seien noch besonders Wally Fawkes mit seinem geradlinigen Klarinettenstil und Pianist Mick Pyne erwähnt, der mit intellektuellem, „schlan-kem“ Klavierspiel durchaus moderne Spielauffassungen anklingen läßt.

Andreas Geyer

Shelly Manne's The Three & The Two

The Three: Flip - Autumn In New York - Pas De Trois - Three In A Row - Steeplechase - Abstract No. 1
Jimmy Giuffre ts, bs, cl, Shorty Rogers tp, Shelly Manne dm
Aufg.: 10. September 1954, Los Angeles

The Two: The Sound Effects Manne - Everything Happens To Me - Billie's

Bounce - With A Song In My Heart - A Slight Minority - Speak Easy
Russ Freeman p, Shelly Manne dm
Aufg.: 14. September 1954, Los Angeles
Contemporary Records OJC-172/International Music Service

Der im Herbst 1984 im Alter von 64 Jahren verstorbene Shelly Manne galt als wichtigster Schlagzeuger des West Coast Jazz und wurde von J. E. Berendt als „absoluter Melodiker“ bezeichnet, dessen „Spielweise sparsam und raffiniert, geistreich und kultiviert, doch oft aber auch etwas distanziert (ist). ...“ Dabei hatte Manne bei einigen seiner ersten Aufnahmen im Jahr 1943 mit den Swing-Meistern Coleman Hawkins, Eddie Heywood, Al Casey und anderen bewiesen, daß er sich auch trefflich auf den außerhalb des kühlen Intellekts entspringenden Swing-Rhythmus versteht. Davon ist auf dieser wiederveröffentlichten LP aus dem Jahre 1954 nur noch gelegentlich etwas zu spüren. Bei vielen der hier eingespielten Aufnahmen handelt es sich eher um Experimentaltstücke, die auch noch nach über 30 Jahren sehr avantgardistisch klingen. Dies gilt vor allem für die Trioaufnahmen, bei denen bewußt auf die sonst übliche Mitwirkung von Piano und Baß verzichtet wurde, um größere Entfaltungsmöglichkeiten für ein kommunizierendes, frei improvisiertes Spiel zu haben. Lange bevor von Free Jazz die Rede war, haben Shelly Manne, Shorty Rogers und Jimmy Giuffre, die beiden letztgenannten ebenfalls bedeutende Exponenten des West Coast Jazz, versucht, die harmonischen und rhythmischen Grenzen des damaligen Jazz auszuloten und oft sogar zu überschreiten. Das beginnt damit, daß Shelly Manne das Schlagzeug von der bloßen Rhythmusfunktion befreit und zu einem nahezu gleichwertigen Melodieinstrument werden läßt. Zeichen für diese Emanzipation ist das sehr klangmalerische Solo von Shelly in der Ballade „Autumn in New York“. In Shorty Rogers „Three in a row“ wird sogar mit der Zwölfton-Musik experimentiert, wobei die Grundtonreihe zwölfmal in verschiedenen Tempi und Intervallverhältnissen abgewandelt wird. „Pas de trois“ von Giuffre ist in Rondoform aufgebaut. Dabei wird das Thema kanonartig von Klarinette und Trompete wiederholt, und das Schlagzeug kommt als dritte Melodielinie hinzu. Ohne jede vorhergehende Absprache entstand „Abstract No. 1“, das sich ganz so anhört, wie es heißt. Es ist eine frei improvisierte ad hoc Nummer, ohne festgelegte Melodie- oder Akkordstrukturen.

Jeder versuchte, auf „die Ideen des anderen zu hören, einzugehen und sie ergänzend abzurunden“, wie Shorty Rogers hierzu bemerkte. Dennoch ist es für den Zuhörer verblüffend, mit welcher traumwandlerischen Sicherheit sich ihre Melodielinien entwickeln, um sich dann in polyphonen Knäueln zu verstricken oder in einzelne Themenkomplexe wieder aufzulösen. Es ist, wie wenn man ein Kaleidoskop dreht und dabei immer neue, wunderbare Farbkonstellationen entstehen. Ein derart kreatives Miteinander läßt sich nicht zuletzt dadurch erklären, daß die drei schon vor diesen Aufnahmen viel gemeinsam musizierten und sich daher voll aufeinander konzentrieren konnten. Nicht ganz so avantgardistisch und mehr auf swingendem Fundament sind die Aufnahmen von Shelly Manne mit Russ Freeman, auch wenn beide die sich durch das Duo-Spiel ergebenden Freiheiten voll ausnützen. Russ Freeman, bei dem Anklänge an Bud Powell und eine Portion Oscar Peterson nicht zu überhören sind, bedient sich vor allem mit der linken Hand dieses Spielraums, der durch den Wegfall eines Basses gegeben ist. Russ benutzt dabei die linke Hand nicht nur für rhythmische

Aufgaben, sondern spielt mit ihr auch häufig eine zweite Melodielinie, die der anderen kontrapunktisch gegenübergestellt wird, wie besonders deutlich bei „With a song in my heart“. Interessant ist, daß Manne und Freeman rhythmische Figuren meist nicht kontinuierlich entwickeln, sondern von Fall zu Fall, sprich von Takteinheit zu Takteinheit, spielen, was ihnen gerade einfällt. Deutlich tritt dies bei „The sound effects Manne“ zutage, bei dem Melodien- und Rhythmusbruchstücke effektiv wie bei einem Mosaik zu einem neuen Gesamtbild zusammengesetzt werden. Im abschließenden „Speak easy“ spielen beide Musiker praktisch gleichzeitig Soli; der Ausdruck wird so besonders dicht und intensiv.

Andreas Geyer

Mannis Swing Combo

Live in Bad Wildungen:

Hey-Ba-Be-Re-Ba - Lady Be Good - Organ Grinder's Swing - Pennsylvania 6-5000 - Sie will nicht Blumen und nicht Schokolade - Moonglow - Hallo, kleines Fräulein - St. Louis Blues - Glory Glory Hallelujah - Ich nenne alle Frauen Baby - What Is This Thing Called Love

Manfred „Manni“ Raupach c, voc, Dieter Schäfer p, Werner Dirlwanger b, Günter Christ dm

Aufg.: 24. 6. 1985, live im Kurkeller, Bad Wildungen
Bunker Records BR 20420 (Kontakt: Mannis Swing Combo, Tel. 05621/4809)

Die vier aus Bad Wildungen swingen mächtig, was zuvorderst dem ganz vor-

züglichen Pianisten Dieter Schäfer zu verdanken ist. Das Repertoire des Quartetts besteht aus fröhlichem Dixieland, bodenständigem Swing und deutscher Hot Dance Music der 30er Jahre. Manni Raupach hat sein Handwerk gelernt. Die raue Phrasierung seines Kornetts, hier und da mit unscharfer Intonation, ein sicheres Feeling für swingende Effekte und kluge Arrangements kitzeln das Ohr des Zuhörers. Am besten gefallen mir die original deutschen Beiträge. Bei „Sie will nicht Blumen und nicht Schokolade“ oder Benny de Weilles „Ich nenne alle Frauen Baby“ kann sich der unverwechselbare Sound der Band am ehesten entfalten. Bei schnellen Tempi ist die Gruppe stärker, doch befindet sie sich stets in der Gefahr, ins allzu Seichte abzurutschen. Störend wie so oft bei den Dixie-Männern: das bierselige Gekicher, das Gekirre der Bierhumpen um Hintergrund und manch nervtötender Zwischenruf eines Claqueurs. Dies hätte Mannis Swing eigentlich nicht nötig. Denn die Musik macht eine Menge Spaß. Doch so ganz ernst zu nehmen ist das ganze natürlich nicht.

Wolf Stock

Mara et Nana Vasconcelos

Ntsano: Gong - Gagaku - Argile - Ntsano - Credo - Desormais Maurice Bouchard fr, ss, bei, Denis Herbert p, org, Pierre Tanguay dr, Nana Vasconcelos perc, voc
 Aufg.: PSM Studio, Quebec City Canada, 14. Juli 1983
 Red Record VPA171

„MARA. La musique comme une rencontre“, überschreibt ein gewisser Pierre Boulet seinen Covertext, der in schwülstigen Worten Maras „Weltmusik“ anhimmt und die „Ideologie“ gleich mitliefert, derzufolge Mara eine Alternative zur Hektik der amerikanischen Metropolen propagiert. Wohlan! In der Tat verschreibt sich das kanadische Trio einem folkloristisch inspirierten Jazz, der allemal ausgewogene Klangflächen bevorzugt, was dynamische Steigerungen, vornehmlich der Rhythmusinstrumente, jedoch keinesfalls ausschließt.

Nur bei „Argile“ übernehmen diese einmal die Regie und setzen der behutsamen Ausgeglichenheit jene perkussive Ausgelassenheit entgegen, die man vom Brasilianer Nana Vasconcelos vielleicht häufiger erwartet hätte; bezeichnenderweise stammt diese Komposition vom Schlagzeuger Pierre Tanguay. Für alle anderen zeichnet Denis Hebert verantwortlich, der diese Einspielung denn auch maßgeblich prägt. Abgesehen von „Argile“ und dem beschwingt lustigen „Desormais“, charakterisiert Eindringlichkeit wohl am besten die vorherrschende Stimmung, Intensität, wie sie Maurice Bouchard auf Baßklarinette und Flöte besonders nachhaltig ausbildet. Auch das Jarrett-beeinflußte Klavierspiel von Hebert verbietet sich jedwede Expressivität, und genau diese introvertierte Beherrschung ist ja wohl vonnöten, wenn man der urbanen Hektik naturverbundene Ruhe entgegensetzen will.

Erk Walter

Mike Marshall - Darol Anger

Chiaroscuro: Dolphins - Saurians' Farewell - Beneath The Surface - Beloved Infidel - Piacenza - Coming Back - Dardanelles - Spring Gesture
 Darol Anger v, viola, eel, mand, synth, Mike Marshall g, mand, synth, chimes, tabla, conga, Barbara Higbie synth, Todd Phillips b, Michael Manning b, synth, Andy Narell steel dm, George Marsh triangle
 Windham Hill TA-C-1043

Unverständlich allerdings bleibt erst recht nach dem Ersthör-Genuß der LP, wie der beigelegte Waschzettel dreimal den Namen Dave Grismans fälschlich „Grisham“ wiedergeben kann: Schließlich ist das Holz-pur-Duo der Saitenfreaks und Multinstrumentalisten Darol Anger und Mike Marshall unter acoustic-Fans längst ein Top-Tip, und man kann ja, statt auf dem Zettel nur anzudeuten, ruhig sagen, daß Marshall der-einst in Grismans „Dawg“-Truppen die Gitarristen Tony Rice und Marc O'Connor (der auch als Fiddler Preise heimst) vertrat bzw. ablöste. Das sind, sorry, schließlich Referenzen, nicht wahr. Und dann weiß man, warum es geht: Um eine delikate akustische Musik (in der Barbara Highbies Synthie nur sehr marginale Aufgaben hat), deren Ursprünge eben im Kentucky-Jazzgrass stecken und die von diesen beiden Youngsters aus dem reinen Seldom-Scene-Drive herausgelöst worden ist und weise zwischen allen Kategorien hockt. Was Anger/Marshall da bringen, unterstützt von einer nicht weniger sensiblen und geschmackvollen Crew, muß Folkies ebenso gefallen wie Jazzgrassern oder konservativeren chamber-music-Protagonisten. Zuweilen kommt das herüber, als habe sich Volker Kriegel mit der guten, alten Fidel-Michel-Gruppe von Th. Kagermann zusammenge-tan (so man deutsche Parallelen will): konzeptionell ebenso reich wie an schönen Melodiebögen, nirgends wirklich aggressiv, von ästhetischer Sicherheit, die gleichwohl nie in ausgelatschte licks abrutscht.

Das ist „typisch Windham Hill“, wie Gitarrist und recording-Perfektionist Will Ackerman es vor Jahr und Tag ersonnen hatte.

Alexander Schmitz

Lyle Mays

Highland Aire - Teiko - Slink - Mirror Of The Heart - Alaskan Suite - Close To Home
 Lyle Mays p, synth, autoharp, A. N. Acunadm, Billy Drewesas, ss, Bill Frisell g, Marc Johnson b, Nana Vasconcelos perc
 Aufg.: 1985, New York City
 Geffen Records 924 097-1

Während sich Pat Metheny, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Band-leaderrolle, auf seiner neuen LP „Song X“ zugunsten Ornette Colemans ganz zurücknimmt, wird Lyle Mays, der als Keyboarder der Pat Metheny Group bisher eher im Schatten des Gitarristen stand, hier als Solist präsentiert. In zwei unbegleiteten Titeln und zwei langen Soli führt er seine brillante Technik (mit leisen Anklängen an sein Vorbild Keith Jarrett) vor und seine unübertroffene Art, breite Architekturen spannend zu gestalten. Mit Ausnahme des Saxophonisten Billy Drewes bleiben seine Mitmusiker im Hintergrund. (Das gilt auch für den Gitarristen Bill Frisell, dessen „gummiartige“ Gitarrentechnik sich schon auf Eberhard Webers LP „Later that evening“ mit Mays' Klavierspiel mischte.) Die LP ist als musikalische Reise gestaltet. Sie beginnt im schottischen Hochland (Dudelsackpfeifen in „Highland Aire“), führt nach Japan („Teiko“) und Alaska - dessen frostige Atmosphäre raffiniert durch die zurückgemischte klorrende - verzerrte E-Gitarre von Bill Frisell beschworen wird - und endet „Close to home“. Für mich das schönste Stück, dessen kindlich-einfache Melodie überraschend mit modulierenden Harmonien unterlegt wird und so wie ein düsteres Gesicht wirkt, das sich langsam zum Lächeln auflärt. Deutlich wird der Anteil, den Lyle Mays als Co-Autor am Sound der Pat-Metheny-Group hat. Sein geschmackssicherer und stilbildender Einsatz von Autoharp-Arpeggios und Synthesizer-Flöten gibt der Musik die charakteristische

weite Räumlichkeit. Wenn Amerika das Land der Unbegrenztheit ist, dann hat Lyle Mays dafür den treffenden musikalischen Ausdruck gefunden. Sowohl Mays wie Methenys neue Platte sind die ersten Veröffentlichungen der „Metheny Group Productions“, die nicht mehr von ECM sondern von Warner Brothers vertrieben werden. Zusammen dürften sie die Auflage einer Group-LP erreichen und so auch finanziell die neue Unabhängigkeit kein Mißerfolg werden. Wenn die Synthese der hier einzeln vorgeführten Musikalität erneut gelingen sollte, wird die nächste Platte der Pat Metheny Group überzeugender sein als die letzte.

Rainer Wilkes

M'Boom

Collage: Circles - It's Time - Jamaican Sun - Street Dance - Mr. Seven - A Quiet Place
 Joe Chambers, Eli Fountain, Kenyatte Abdur-Rahman, Warren Smith, Freddie Waits, Ray Mantilla vibes, marimba, xylophone, perc, Roy Brooks steel drum, musical saw, Fred King, Eddie Allen, Max Roach perc
 Aufg.: 16.-18. Oktober 1984, New York
 Soul Note SN 1059

Vierzehn Jahre bevor diese Platte aufgenommen wurde, hat Max Roach „M'Boom“ gegründet, dieses Ensemble, in dem ausschließlicher Schlagzeug- und Perkussionsinstrumente in den Händen hochkarätiger Musiker gespielt werden. Ein Problem dieses Projekts ist einfach auf den Begriff „Kontinuität“ zu bringen: Pausen von mehreren Jahren, bedingt durch außermusikalische Zwänge des Jazz-Musikbetriebs, liegen zwischen den meist kurzen Arbeitsphasen dieser Gruppe, zu deren Kern außer Max Roach noch Roy Brooks, Joe Chambers, Omar Clay, Warren Smith und Freddie Waits gehören. Zweimal, 1973 und 1982, konnte M'Boom auf Tournee gehen und war auch in Europa zu hören; von der ersten Tournee erschien ein Live-Mitschnitt (Baystate RVJ6001). 1979 nahm M'Boom eine Platte für Columbia auf (JC37066): die Konzerte der zweiten Tournee bestätigten die Vermutung, daß in der Plattenproduktion viel herumgeschnippelt worden ist - wobei die Schere meist nicht in den Händen der Musiker, wohl aber zu präsent in deren Köpfen war.

Schließlich nun diese „Collage“, fünf Jahre später wieder im Studio aufgenommen. Von dem veritablen und musikalischen Feuerwerk zum Beispiel des Züricher Konzerts 1982 ist nur ein schaler Abklatsch auf der Hülle übriggeblieben. Anläßlich einer Konzertprobe derselben Tournee bewunderte Disziplin scheint mir hier zu einem Individualitäten zuschüttenden Unterordnen perversiert. In den Columbia-Aufnahmen noch allenthalben durchschimmernde Persönlichkeiten tauchen hier überhaupt nicht mehr auf. Es bleibt weitgehend gleichgültig, welcher der Musiker auf welchem der über hundert Instrumente spielt. „Es“ wird viel gekloppt und geklingelt, westlich-harmonisch Melodiöses steht im Vordergrund und verwässert das Konzept einer afro-amerikanischen Schlagzeug-Gruppe. Selbst ein im Ansatz - zum Beispiel im Duo mit Archie Shepp oder im Quartett - aggressives Stück wie Max Roachs „It's time“ gerät hier zu einem soßen Vibraphoncocktail. Nimmt man diese Platte als alleinstehendes Ergebnis, dann ist sie zumindest ein aufnahme- und spieltechnisch überdurchschnittliches Dokument für die Arbeit eines qualifizierten Perkussionsensembles. Stellt man sie aber in den Zusammenhang früherer, zugegebenermaßen nur sporadisch dokumentierter Arbeiten derselben Gruppe, und zieht man außerdem die nicht-nur-mu-

sikalischen, anderweitig überzeugend realisierten Konzepte zumindest der maßgeblich beteiligten Musiker (Max Roach, Warren Smith, Joe Chambers) in Betracht, dann bleibt diese Platte (dies meine Meinung, und: hoffentlich) die schwächste Veröffentlichung von M'Boom.

H. Lukas Lindenmaier

Pat Metheny - Ornette Coleman

Song X: Song X - Mob Job - Endangered Species - Video Games - Kathelin Gray - Trigonometry - Song X Duo - Long Time No See
 Pat Metheny g, Ornette Coleman as, v, Charlie Haden b, Jack DeJohnette dm, Denardo Coleman dm, perc
 Aufg.: Dezember 1985, New York City
 Geffen Records 24096

Pat Methenys Ausflüge in herbe New-Jazz-Gefilde wirken wie eine Erholung von der letztthin fast süßlichen Musik der Metheny Group. So entstand nach „American Garage“ die Doppel-LP „80/81“ und nach „Travels“ „Rejoicing“. Es scheint, als erlaube er sich auf seiner neuen Platte all das, was er sich auf „First Circle“ versagt hatte: Kakophonische Kollektivimprovisationen statt kühler Kalkulation, ekstatische Ausbrüche, wo sonst eiserne Gruppendisziplin herrscht.

Nun ist es ihm also gelungen, Ornette Coleman zu einer Plattensitzung zu gewinnen, wie er es schon vor einigen Jahren ankündigte. Colemans Vorbild zieht sich wie ein roter Faden durch Methenys Werk. Seine Verehrung zeigt sich nicht nur in der Interpretation einiger Coleman-Kompositionen (zuletzt die drei Coleman-Stücke auf „Rejoicing“) und sogar -Aufnahmen (Horace Silvers „Lonely Woman“ auf eben der LP, das Coleman bereits Anfang der 60er aufnahm), sondern auch an der schrittweisen Annäherung an Coleman durch die Zusammenarbeit mit langjährigen Coleman-Begleitern. Neben Dewey Redman, der auf „80/81“ Saxophon blies, sind es Billy Higgins und Charlie Haden, die 1959 zum ersten New Yorker Quartett Colemans gehörten. Mit beiden nahm Metheny „Rejoicing“ auf.

Die Musik auf „Song X“ (der Titel soll wohl programmatisch die Abkehr vom Songdenken ausdrücken) ist demnach eine einleuchtende Verbindung aus Colemans free-music und Methenys schon immer souveräner „Multiharmonik“, die oft statt II-V-I-Verbindungen Terzschriffe und vieldeutige bitonale Akkorde kennt.

Ein breites Spektrum wird in den 8 Titeln der LP vorgeführt, wobei Coleman im Anteil am Improvisationsraum und als Autor im Vordergrund steht. Die irritierende 13-Minuten-Kollektivimprovisation „Endangered Species“ klingt am stärksten nach dem Coleman, der vor 25 Jahren den Jazz auf den Kopf stellte. Ganz anders die weiche Ballade „Kathelin Gray“, die mit ihren langen Melodiebögen an „The Bat“ von „80/81“ erinnert. Colemans unkonventioneller Umgang mit der Tradition zeigt „Mob Job“, das zwar nichts mit dem 12-Takte-Blues-Schema zu tun hat, aber eine Blues-Atmosphäre vermittelt, wie schon „Turnaround“ („80/81“) oder der „Broadway Blues“. Pat Metheny hat sich mit der Aufnahme sicher einen Herzenswunsch erfüllt. „Song X“ dokumentiert die Ernsthaftigkeit, mit der er Musik macht und mit musikalischem Erbe umgeht. Es erscheint mir reifer und wichtiger als die letzten Platten der Metheny Group.

Rainer Wilkes

JoeZawinul

Di-a-lects: The Harvest - Waiting For The Rain - Zeebop - The Great Empire - Carnavalito - 6 a.m. - Walking On The Nile - Peace
Joe Zawinul synth, guests: Bobby McFerrin, Carl Anderson, Dee Dee Bellson, Alfie Silas voc
Aufg.: Pasadena/USA
CBS 26813

Nach „Dr. Honoris Causa“ aus dem Jahre 1971 (Atlantic) und 15 Jahren Weather Report wieder ein Album unter eigenem Namen: „Dialects“. Was Zawinul selbst von seiner neuen Solo-LP hält, können wir im JP 1/86,5 nachlesen: Natürlich sei sie die beste, die er jemals gemacht habe. Der gebürtige Österreicher ist lange genug Profi im amerikanischen Musikbusiness, um zu wissen, wie man seine Produkte verkauft - das jeweils neueste Erzeugnis, das noch verkauft werden muß, ist immer noch besser als das beste, das bereits verkauft ist. . . .
Natürlich trägt diese LP unverkennbar die Handschrift des Weather-Report-Chefs, und würde man nicht Wayne Shorters geschmeidige Sax-Linien vermissen, könnte sie vom musikalischen Konzept her genauso gut die fünfzehnte WR-Platte, und zwar-einschließlich der Covergestaltung (malerisch umgesetzte Fotokollagen) - eine ganz passable Fortsetzung des erfolgreichen „Black Market“-Albums sein (bei dem ja auch nicht sämtliche Stücke afrikanische Einflüsse aufweisen). Dialects bietet weniger musikalische Mundarten, als es ankündigt, es ist nicht mehr als ein professionell gemachtes Ethno-Fusion-Album ohne großartige musikalische und musikantische Glanzpunkte. Afrika ist das dominante musikalische Ambiente, präsent in Rhythmus- bzw. Perkussions- und Gesangsart (schon auf Dr. Honoris Causa spielte übrigens afrikanische Perkussion eine gewichtige, wenn auch nicht den Gesamtcharakter der Musik bestimmende Rolle). Der textlose Gesang mit afrikanischem Lautbild findet auch bei dem mit süd-amerikanischem Rhythmus unterlegten Titel „Carnavalito“ Verwendung. Der Rhythmus-Track der Stücke kommt aus dem Drum-Computer unter Beimi-schung diverser hand gespielter Perkussionsinstrumente. Solistische Großtaten des selbsternannten Meisters aller Keyboardklassen gibt es nicht. Das trotz Hochgesang auf die Improvisation (vgl. den og. Artikel) streng kalkulierte melodische Geschehen auf den Tasten ist durchweg in den Dienst der Gesamtwirkung gestellt. Die Musik wirkt trotz aller Lebhaftigkeit und Dynamik artifiziell. Dialects ist kein Beispiel für lebendiges Musizieren und musikalische Kommunikation.

Gerhard Litterst

Bücher

... und abends swing

von Hawe Schneider
Gebunden, 200 Seiten
Gerhard Schillinger Verlag/Walter Verlag GmbH, Heitersheim

In Madrid aßen die Musiker im „Edelweiß“ je eine gut drei Kilo schwere Kalbshaxe und anschließend in einem „typisch spanischen Restaurant“ nochmals Spanferkel. Erst 20 Jahre später, nämlich im April 1984, wurde Hawe Schneider von einem, allerdings hühnereigroßen, Gallenstein entbunden. Trotz des reichlichen Essens, so erinnert sich der Posaunist der Leipziger Feetwarmers und Berliner Spree City Stompers, spielte bei dieser Tournee der Jazzband angesichts der Wein-

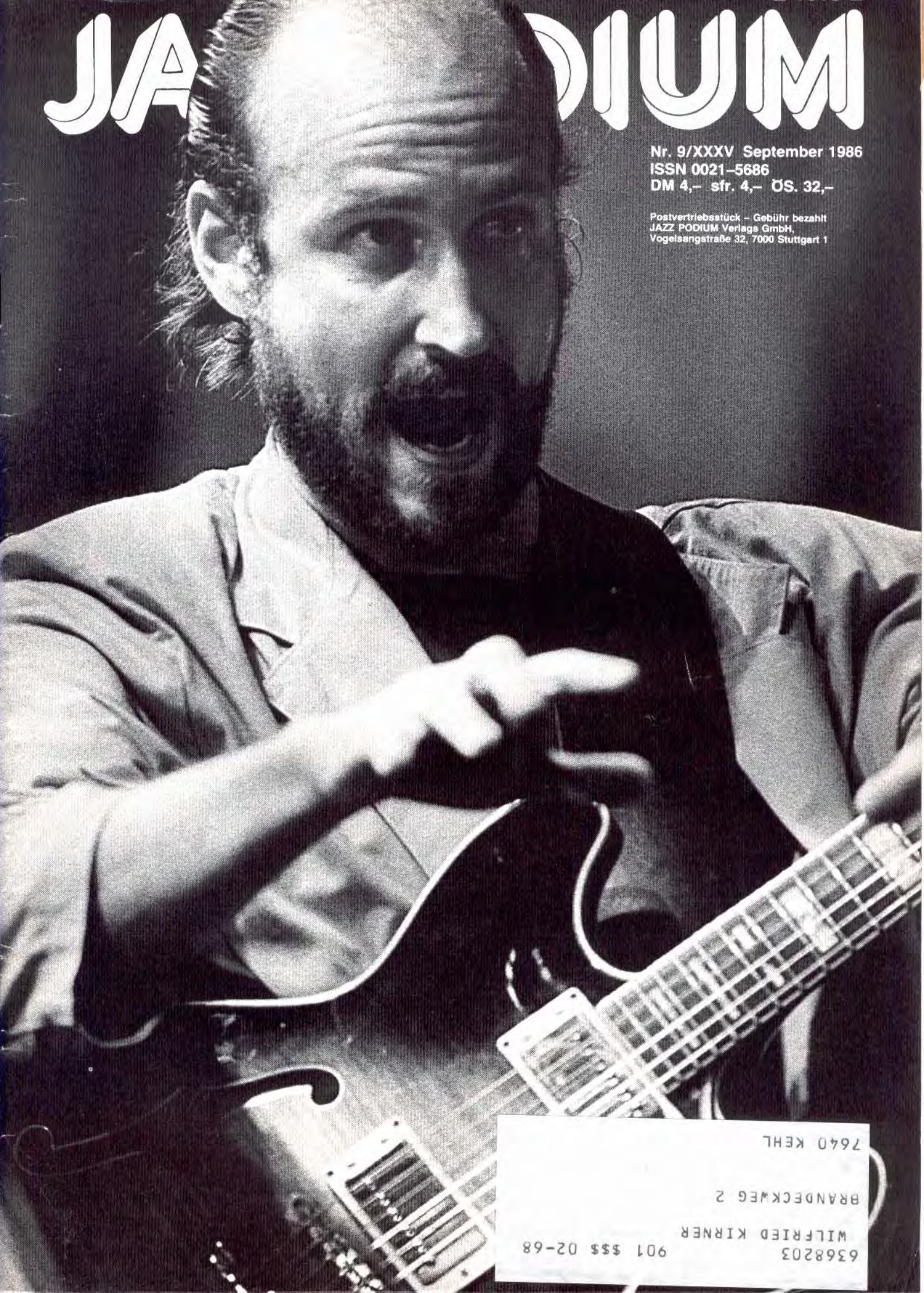
qualitäten und der Cognac-Preise das Trinken eine noch größere Rolle. „Eine herrliche Tournee“, findet er. Wenn Hans-Wolf (mit Bindestrich) Schneider zwei Seiten später an die Jugoslawien-Tournee der Spree City Stompers denkt, dann glaubt er noch heute, Slivowitz zu riechen. In der Tat begann damals die Tournee mit einem riesigen Slivowitz-Besäufnis. Doch bis zu dieser Seite 108 der 198 Seiten Anekdoten, Tagebuch-Aufzeichnungen, Jazz-Erläuterungen und Geständnisse, hatten Hawe Schneider und seine Mitmusiker schon bei zahlreichen anderen Reisen sich volllaufen lassen, Mädchen gemacht und waren mit dickem Kopf am jeweils nächsten Morgen aufgewacht. Es gab Wasserpistolenschlachten in einem Ulmer Hotel, ein Chaos in einem Darmstädter Hotel, Pillenschocks mit Schülerinnen in Norwegen, nuancierter Jubel in Polen und vieles, vieles mehr. So ist wohl auch treffend der Titel der Schneider-Autobiographie aus dem vorausgeschickten „alten Jazzer-spruch“: „Morgens Gin, mittags drin und abends Swing“ abgeleitet worden. „Ein Buch voll Jazz, nicht nur für Fans“ verspricht Hawe Schneider. Das stimmt. Helga und Christa aus dem Bekanntenkreis des Rezensenten kennen nichts Schöneres, als in Familien-Fotoalben herumzublättern und zu klatschen und tratschen. Mit dieser Einstellung geht der Leser wohl am Besten auch an Schneiders Tagebuch „... und abends Swing“ heran. Die Berliner Jazzlokale, die Spree City Stompers und die Besuche der Veteranen des Oldtime-Jazz feiern in Geschichtchen und Anekdoten Auferstehung. Auch stilistisch ist das Werk an Tagebüchern orientiert. Das kann sehr amüsant sein.

Zwischen chronologisch aufgereihten Kapiteln und Tournee-Berichten sind die Oberblicke über die Banjospieler, die Bassisten, die Pianisten und all die anderen Instrumentalisten eingestreut. Die „Boys der Band“ als Orientierungspunkte und Anhaltstellen für den Leser der ansonsten nette Beschreibungen aus Tourneeländern und von deren Bewohnern vorgesetzt bekommt, über die Musik allerdings weniger erfährt. Das ist keineswegs ein Versäumnis, sondern Absicht. „Ober Entstehung, Geschichte und Bedeutung des Jazz sind genügend Bücher geschrieben worden. In meinem Buch sollen die Musiker, die den Jazz gestalten, mit ihren Meinungen und Erlebnissen zu Wort kommen.“ Doch wer nach der Lektüre von 166 Seiten glaubt, daß Hawe Schneider und seine Bands die Größen der Oldtime-Szene seien, der wird eines Besseren belehrt. Denn in der Umschreibung seines Verhältnisses zum modernen Jazz versichert der Posaunist und Bandleader: „Ich bin deshalb bis heute der Meinung, daß der moderne Jazz nur von Profis gespielt werden kann (und soll). Nur wer eine umfassende musikalische und instrumentale Ausbildung genossen hat, nur wer die Zeit hat, täglich auf seinem Instrument zu üben, sollte und kann modern phrasieren. Das ist auch der Grund, warum ich jedesmal nach einiger Zeit wieder das Handtuch warf, wenn ich im Verlauf meiner fast 30jährigen Jazzerpraxis immer wieder versuchte, modern zu spielen.“ Allerdings tröstet sich der Musikerautor damit, daß „man im alten Jazz mit Begeisterung und Gefühl viel von der fehlenden Technik ersetzen kann“. Und so unbefangen wie sein Verhältnis zum modernen Jazz ist auch seines zur Tanzmusik - wie der „Alleinunterhalter Schneider“ als Titelbild auf der Kurzeitung Hinterzarten belegt.

An die 100 Schallplatten, neun Spielfilme und viele TV-Produktionen zeugen vom Erfolg der Spree City Stompers, heißt es auf dem Rückseitentext des Buches. Das war dann auch längst überfällig.

Klaus Mümpfer

JAZZ PODIUM



Nr. 9/XXXV September 1986

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

901 \$\$\$ 02-68

6368203



Karl Heinz Bechholz

Ella Fitzgerald

Nachfolgend drucken wir einen Auszug aus dem Buch „Ella Fitzgerald“ von Rainer Noiden, das im September in der Reihe Collection Jazz des Oreos Verlags erscheint, 256 Seiten umfaßt und DM 36,- kostet.

„Ella hat niemals das Ausmaß ihres Ruhmes oder die Größe ihres Talentes in vollem Maße erkannt. Sie ist immer wieder erstaunt über ihre Bedeutung.“

Leonard Feather

Die Stimme des Lichts

„Eines Nachts machte ich einen Bummel durch Harlem und geriet zufällig in den Savoy Ballroom. Als ich ein paar Runden getanzt hatte, hörte ich plötzlich eine Stimme, die mir kalte Schauer über den Rücken trieb. Ich hätte nie gedacht, daß mir das passieren könnte. Ich lief zur Bühne, um herauszufinden, wem diese Stimme gehört - und sah ein dunkelhäutiges, nettes Mädchen, das bescheiden dand und die neuesten Schlager sang.“

So erlebte die Pianistin Mary Lou Williams ihre erste Begegnung mit Ella Fitzgerald. Sie war nur eine aus dem Heer der Bewunderer, die Ellas Stimme immer wieder elektrisierte. Weder Kritiker noch Fans scheinen jemals müde zu werden, diese Stimme zu rühmen, und mit jeder Beschreibung versuchen sie, die vorhergehende noch zu überbieten. Dabei müssen sie früher oder später an die Grenzen ihres Einfallsreichtums stoßen, denn die Adjektive der Begeisterung sind notwendigerweise begrenzt, selbst unter Berücksichtigung der Superlative.

Eine sachliche Beschreibung ihrer stimmlichen Fähigkeiten dürfte etwa folgendermaßen aussehen: Ellas Stimme umfaßt rund drei Oktaven; das ist mehr, als man einem Opersänger gemeinhin abverlangt. Sie ist von einer beträchtlichen Wandlungsfähigkeit: Ella kann von den höchsten Registern in die tiefsten Lagen wechseln - und natürlich umgekehrt -, und das innerhalb von Sekundenbruchteilen. Dabei trifft sie haargenau den Ton, den sie treffen will. „Dirty singing“, ein Anschleifen der Töne, ist bei ihr stets Gestaltungsmittel, niemals Nachlässigkeit oder Unfähigkeit. Ihre Stimme kann in den Höhenlagen voll kindlicher Naivität sein; sie verfügt über eine volltönende, warme Mittellage und einen samtigen Baß, der bis zum heiseren Krächzen reicht. In dieser Tonlage hat sie mit dem „St. Louis Blues“ eine übermütige Parodie auf ihren Freund und Kollegen Louis Armstrong geliefert. „Ich wollte wie ein ‚Hom‘ klingen, als ich mit dem Singen begann“, sagte sie. Mit „Horn“ bezeichnet man im Jazz jedes Blasinstrument, und von jedem - von der Tuba bis zum Sopransaxophon - kann man in ihrer Stimme etwas hören. Zu den stimmlichen Qualitäten kommt ihre rhythmische Präzision, die erst dann so richtig auffällt, wenn sie aus dem Metrum steigt und ihrem eigenen, ganz persönlichen Rhythmus folgt. Aus diesem Antagonismus zwischen dem Takt, den das En-

semble hält, und ihrem individuellen Rhythmus, ergeben sich Momente äußerster Spannung, die man bereits bei einigen der frühen Swing-Aufnahmen ansatzweise hören kann. Obwohl sie es selbst leugnet, hat sich ihre Stimme mit zunehmendem Alter verändert: Der Glanz, den sie in ihren besten Jahren hatte - und die umspannen immerhin einen Zeitraum von rund dreißig Jahren -, ist ein wenig stumpf geworden. Auch ihrer stimmlichen Wandlungsfähigkeit sind engere Grenzen gesetzt worden. Durch die kluge Auswahl ihrer Lieder und geschickte Arrangements hat sie dieses Manko bis zu den jüngsten Plattenaufnahmen überspielen können. „Natürlich hat man ein bißchen Angst um seine Stimme, wenn man älter wird“, gibt sie zu. „Das Vibrato läßt nach, die hohen Lagen sind nicht mehr so brillant. Aber wenn meine Musiker die Songs ein oder zwei Töne tiefer spielen, kann ich eine ganze Vorstellung ohne Anstrengung hinter mich bringen. Außerdem habe ich in den letzten Jahren einige tiefe Töne singen können, die ich früher nie erreicht habe.“

Wie herausragend Ella als Sängerin auch sein mag, auf einem Gebiet ist sie nie so recht heimisch geworden: dem Blues. Der Blues ist, seinem Ursprung und Inhalt nach, ihr stets wesensfremd geblieben. Entsprechende Aufnahmen (zum Beispiel das Verve-Album „These are the Blues“)

I bestätigen diesen Eindruck eher, als daß sie ihn zerstreuen. Dafür gibt es mehrere Gründe. Ellas Karriere begann, als die Ära des klassischen Blues bereits zu Ende war. Als frühes Vorbild hat sie immer Connie Boswell genannt, die keine Bluessängerin war. Hinzu kommt, daß die Texte vieler Blueskompositionen zweideutig und erotisch sind. Das ist kein Ambiente, in dem sich Ella, die auf der Bühne alles andere als knisternden Sex-Appeal verbreitet, jemals wohlgeföhlt hat. Ein anderer thematischer Schwerpunkt des Blues ist die Trauer, die unvermittelt in beißenden Zynismus umschlagen kann. Das Publikum des Blues waren vorwiegend Schwarze, also Angehörige der Unterschicht. Das aber ist nie Ellas Publikum gewesen; sie sang zur Unterhaltung der Tänzer in den Harlemer Nachtclubs, die Zerstreuung verlangten („Das Amerika der Krise suchte nichts anderes als diese“, schreibt Polillo), und dafür ist der Blues denkbar ungeeignet.

„Sie ist die nackte Wirklichkeit: eine Frau, die ihr Herz mit einem Messer bloßlegt, daß es jeder sehen kann“, schrieb Carl van Vechten über Bessie Smith, der berühmtesten Vertreterin des klassischen Blues. Ella hat in ihren Liedern niemals „ihr Herz mit dem Messer bloßgelegt“; ihre Songs, ihre Interpretationen sind frei von jeglichem autobiographischen Anstrich. Eine Bluessängerin liefert sich aus

- dem Text, der Musik und dem Publikum. Ella dagegen bemüht sich bei aller Professionalität, mit der sie ihre Stücke vorträgt, immer auch um ein bißchen Distanz zu ihren Songs. „Der Blues singt von vielerlei, das man verloren hat: von verlorener Liebe und verlorenem Glück, verllorener Freiheit und verllorener Menschenwürde“ (Berendt). Das sind nicht Ellas Themen. Zwar ist in ihren Liedern auch von verllorener Liebe und verlorenem Glück die Rede - aber das sind keine Blues-Gesänge, sondern die „torch songs“, sehnsüchtige Liebeslieder aus den Broadway-Shows. Ellas Repertoire ist zum größten Teil aus den reichhaltigen Vorräten der Tin Pan Alley aufgebaut; der Blues aus dem Süden spielte für sie kaum eine Rolle.

Es ist unmöglich, sich Ella als Interpretin folgender, von Berendt zusammengestellten Blues-Zeilen vorzustellen: „I've been drinkin' muddy water, sleepin' in a hollow log ...“; „My baby treats me like a low-down dog ...“; „Broke an' hungry, ragged an' dirty too ...“; „'cause the world is all wrong ...“; „I wanna hold you, baby, hold you in my arms ...“; „I'm gonna buy myself a graveyard, of my own ...“. Die Verse stehen in totalem Gegensatz zu der Bemerkung, die Ella selbst in bezug auf ihr Repertoire gemacht hat: „Ich singe so, wie ich mich fühle. Und deshalb singe ich ‚happy jazz‘. Ich habe mich nie als ‚schwarze Sängerin‘ gesehen - ebenso wenig wie mein Publikum. Deshalb war ich erfolgreich. Mit meinem ‚A tisket - a

„Ich werde singen, solange mich mein Publikum hören will.“

Ella Fitzgerald

tasket‘ haben mich sogar die Schwarzen in den Südstaaten akzeptiert. Ich bin immer vom schwarzen wie vom weißen Publikum anerkannt worden.“ Aus diesem Grund hat sie auch in ihren Liedern nie politisch Stellung genommen, und es sind nur wenige Äußerungen von ihr überliefert, in denen sie zur Rassendiskriminierung oder zu schwarzen Politikern ihre Meinung vertritt. Entsprechende Erklärungen wirken stets wie eine Pflichtübung, die sie auf Wunsch der Interviewer absolviert. Stattdessen hat sie sich immer darauf konzentriert, ihre Aufgabe als Sängerin zufriedenstellend zu erfüllen. In den sechziger Jahren, als die Rockbesessenheit ihren Höhepunkt erreichte, nahm auch Ella Titel in ihr Repertoire auf, die nicht unbedingt zu ihrem Naturell paßten. „Goin' out of my head“, „You've got a friend“, oder Beatles-Songs präsentierte sie einem (zunächst verblüfften) Publikum, dessen Geschmack, wie Ella mutmaßte, sich unter dem Einfluß von Beat und Soul gewandelt haben müsse. Diese Konzession an ihre Bewunderer war ein geradezu rührendes Verhalten einer Fünfzigjährigen, die zeit ihres Lebens Jazzstandards gesungen hatte. Hinter diesen Abstechern in die Bereiche aktueller Tageshits, die nicht immer glücklich verliefen, steht Ellas Sorge, es möglichst vielen, am liebsten aber allen Zuhörern recht zu machen. Symptomatisch für dieses Bestreben ist folgende Episode: „Bei einem Konzert in Chicago sang ich ein paar Seat-Songs, und die Leute klatschten begeistert. Nur eine Frau fiel mir auf, die ziemlich unglücklich aussah. Ich ging zu ihr hin und fragte sie, warum sie so unglücklich aussähe. Sie sagte: ‚Ich verstehe nicht, was Sie singen.‘ Darauf lachten die anderen im Saal. Da sang ich für sie eine Ballade, und sie war glücklich. - Ich möchte mit meinen Vorstellungen alle zufrieden stellen. Country und Western, Seat, Balladen und Pop - das ist ja schließlich alles Musik. Wir Jazzmusiker haben die Aufgabe, daß das, was wir spielen, vom Publikum auch verstanden wird, und das Publikum hat ein Recht darauf, uns zu verstehen.“

Viele Sänger und fast alle Sängerinnen, von Rosemary Clooney über Aretha Franklin bis hin zu Liza Minelli, kommen früher oder später darauf zu sprechen, daß und in welchem Maße sie sich von Ella beeinflusst fühlen. Ihr Name fällt bei solchen Erörterungen ungleich häufiger als der ihrer Kolleginnen derselben Gene-

ration, Sarah Vaughan und Billie Holiday. Sarah Vaughan hat niemals die weltumspannende Popularität und Bewunderung erfahren, die Ella stets entgegenschlug. Billie Holiday dagegen hätte zu einer ernsthaften Konkurrentin für Ella werden können, wenn sie ihr Leben und ihre Karriere besser im Griff gehabt hätte. Denn Billie und Ella waren die Sängerinnen, deren Stimmen in den dreißiger Jahren vor allen anderen gehört wurden, wie Leonard Feather schrieb: „Billie, die rauhe und kratzende ‚Lady Day‘, deren Ton und von Armstrong beeinflusste Phrasierung selbst das zärtlichste Liebeslied zynisch und undankbar klingen ließ, deren persönliche Verbitterung gegenüber der Welt sie zu den Drogen führte, ihre Karriere ruinierte und ihre Stimme immer mehr zerstörte: eine Stimme, deren Größe bis zum Ende jedoch immer wieder durchschimmerte; und wie Billie die Stimme der Dunkelheit war, so war Ella die Stimme des Lichts, unbekümmert und mit glockenhellen Tönen, eine unaufhörliche Kette von trivialen Liedern singend, die sie mit einer fröhlich-rhythmischen Herausforderung eroberte und beherrschte. Ellas Stimme ist mit Honig vergleichbar; bei Billies Stimme spürt man das Aroma von Essig. Beide waren einzigartige Künstler, beide standen haushoch über den konventionellen Interpretationen derselben Popsongs, die andere Sänger mit den Bands von Benny Goodman, den Dorseys oder Bob Crosby vortrugen. Ella und Billie: das waren die beiden Stimmen der dreißiger Jahre.“

Zwischen Jazz und Pop

„Ich habe sehr viele verschiedene Platten mit sehr unterschiedlicher Musik gemacht. Mein Publikum mag alle Arten von Musik. Einige lieben Jazz, anderen gefällt besser Pop.“ Mit dieser Aussage zieht sich Ella Fitzgerald geschickt aus dem Dilemma, in das ihre Bewunderer immer geraten, wenn ihnen die „wahren“ Jazzfans vorhalten, daß das, was Ella singt, überhaupt kein Jazz, sondern bestenfalls „veredelte“ Popmusik sei. Damit sind die beiden Stichworte gefallen, zwischen denen Ellas Musik angesiedelt ist. Ist sie nun eine Jazzsängerin oder nur eine besonders talentierte Interpretin von Schlägern? Die Antwort scheint auf der Hand zu liegen, aber ich möchte sie nicht voreilig geben, sondern durch einige - hoffentlich überzeugende - Argumente untermauern.

In den ersten Jahren von Ellas Laufbahn bis hinein in die fünfziger Jahre gab es über ihre musikalische Zuordnung keinerlei Unstimmigkeiten. Man nannte sie „Stimme des Jazz“, „Queen of Jazz“ oder, demokratischer, „First Lady of Jazz“. Granz kündigte sie bei einem Konzert einmal sprachschöpferisch als „Greatest Sing in Jazz“ an. Das Wort „Jazz“ allerdings wurde zu Beginn der sechziger Jahre mehr und mehr durch



„Was Ella Fitzgerald (Bild) mit ihrer kindlichen und klingenden Stimme singt, gefällt allen denen, die melodische Lieder, gute alte Standards oder Tagesschlager lieben und denen, die den Jazz in seiner kecksten und beschwingtesten Form vorziehen.“

Foto: Paul Gerhard Deker

„Song“ ersetzt, denn ihr klassisches Jazzrepertoire war mittlerweile durchsetzt von populären, anspruchsvollen (diese beiden Adjektive schließen sich keineswegs aus) Liedern amerikanischer Broadway-Komponisten, von Songs der Beatles, Stevie Wonders oder Burt Bacharach. Sie habe dies getan, erklärte sie, damit sie auch der jungen Generation etwas zu bieten habe. Das ist jedoch eine äußerst fragwürdige Begründung, denn mit einem verjüngten Repertoire wird kein „altgedienter“ Künstler ein jüngeres Publikum herbeilocken können. Die Zuhörer kommen in erster Linie wegen des Sängers und erst in zweiter wegen des Repertoires. Bei anderer Gelegenheit kam sie der Wahrheit allerdings schon näher, als sie zugab, die Musik dieser neuen Komponisten zu mögen und sie, sozusagen, um sich selbst eine Freude zu machen, in ihr Programm aufzunehmen. Die meisten ihrer Bewunderer und Kritiker nahmen ihr das überhaupt nicht übel. Selbst diesen Tagesschlagern, so fand man, drücke sie ihren unverwechselbaren Stempel auf. „Was Ella Fitzgerald mit ihrer kindlichen und klingenden Stimme singt, gefällt allen denen, die melodische Lieder, gute alte Standards oder Tagesschlager lieben und denen, die den Jazz in seiner kecksten und beschwingtesten Form vorziehen,“ schreibt Polillo. „Aus diesem Grund hat der eine oder andere Kritiker wegen der

Breite und Vielschichtigkeit ihres Publikums, ihrer Vielseitigkeit im Repertoire aus einem Hang zu Spitzfindigkeiten heraus die Behauptung aufgestellt, sie sei keine Jazzsängerin, sondern eine - wenn auch phänomenale - Song-Interpretin. Eine, die sich in Gershwin-Balladen und Stücken von Burt Bacharach gleichermaßen zu Hause fühlt.“

In dieser Aussage ist das Wesentliche nur nebenbei erwähnt. „Vielschichtigkeit des Publikums“ ist der Begriff, auf den es hier ankommt. Und diese Vielschichtigkeit hat nicht nur Ella kennengelernt. Der Swing, so klagte ein Kritiker, sei in den letzten Jahren immer stärker degeneriert, bis er endgültig in die Niederungen populärer Trivialmusik abgerutscht sei. Jazz höre auf, Jazz zu sein, wenn er populär werde, wenn er seinen anfangs fremdartigen Charakter verliere und wenn der Stil selbst - New Orleans, Dixieland, Swing - in die musikalische Alltagssprache eingegangen sei. Das ist allerdings eine zumindest fragwürdige Argumentation. Falls Jazz dadurch definiert wird, daß die meisten nichts von dieser Musik wissen wollen, so gehört das, was Ella macht, zweifellos nicht zum Jazz: Ihr Erfolg spricht jedem Elitedenken Hohn. Wenn aber die Popularität im umgekehrten Verhältnis zum Jazzcharakter einer Komposition steht, dann werden die Kategorien, nach denen die Musik geordnet wird, gegenstandslos: Die

Grenzen zwischen Jazz und Pop verschwimmen und verschwinden schließlich vollkommen. Kompositionen wie Dave Brubecks „Take five“ oder Herbie Manns „Memphis underground“, ihrem Ursprung nach reine Jazzkompositionen, die außerordentlich populär wurden, müßten konsequenterweise aufgrund eben dieses Erfolgs zu Popsongs degradiert werden.

Was wirklich hinter solchen Abwertungen steht, ist die Angst des Jazzmusikers, seine künstlerische Identität zu verlieren, wenn eine Musik von der nivellierenden Unterhaltungsmusik aufgesogen wird, deren Vertreter in der Regel tatsächlich nicht über einen allzu großen Einfallsreichtum verfügen. Doch das ist keine Erscheinung erst des modernen Jazz. Bereits in den dreißiger Jahren waren Jazz und Unterhaltungsmusik kaum voneinander zu trennen: „Der Swing war - bei allen konzertanten Ambitionen einiger seiner bedeutenden Orchesterchefs - in erster Linie Tanzmusik. Genauer gesagt: Swing war ein Jazzstil, dessen primäre Funktion darin bestand, daß die Leute nach ihm tanzten“ (Jost). Als Gebrauchsmusik konnte sich der Swing kaum Experimente leisten, d. h. sich weiterentwickeln. Den musikalischen Fortschritt brachte dann erst der Bebop, der von vielen Jazzfans und -musikern zunächst abgelehnt wurde. Dabei wird allzuleicht vergessen, daß erst durch die Popularisierung eines Jazzstils der Anstoß zur Weiterentwicklung gegeben wird. Charlie Mariano erklärte in einem Interview, das er 1966 dem „Melody Maker“ gab: „Heutzutage möchte ich keine ‚angenehme‘ Musik hören. Ich will Kreischen und Brüllen, Treten und Beißen hören. Das sind nämlich die Geräusche, die heute in der Welt zu hören sind. Ich finde, die Musik sollte das Leben widerspiegeln. Das Leben ist chaotisch, und Jazzmusiker sollten meiner Meinung nach in ihrer Musik ausdrücken, wie das Leben gelebt wird.“

Diese Forderung können (und wollen) die meisten Jazzsänger(innen) nicht erfüllen - wenn man nicht den Seat-Gesang klassischer Prägung als einen Versuch in diese Richtung deuten will, dessen moderne Weiterentwicklung am ehesten Marianos Vorstellungen nahekommt. Die Jazzgemeinde, sagt der Jazzkritiker Henry Pleasants, habe zu Sängern wie Harry Belafonte, Billy Eckstine, Frank Sinatra, Rosemary Clooney, Lena Home, Billie Holiday, Ella Fitzgerald und anderen immer schon ein ambivalentes Verhältnis gehabt, insbesondere zu jenen, die sie am meisten bewundert. Nach Ansicht dieser Jazzfans entfernten sich die Interpreten zu weit vom afroamerikanischen Idiom, also den Ursprüngen des Jazz, um ihrem Publikum zu gefallen. „Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan und Billie Holiday werden von der Jazzkritik gemeinhin als Jazzsängerinnen angesehen. Im gleichen Atemzug behaupten diese Kritiker aber, Jazz könne nicht ge-

sungen werden. Die Damen - insbesondere Fitzgerald und Vaughan - haben sehr viel gesungen, was Jazzmusiker als Unterhaltungsmusik bezeichnen, und sie haben es so gesungen, daß es dem allgemeinen Publikumsgeschmack entgegenkommt. Aber sie haben auch mit einigen der größten Jazzmusiker zusammengearbeitet und wurden bei den jährlichen Umfragen nach den besten Sängerinnen sowohl in den Kategorien ‚Jazz‘ wie ‚Unterhaltung‘ genannt."

Auch Leonard Bernstein hat sich zu diesem Problem geäußert. „Es gibt Leute, die Jazz primitiv und drittklassig finden“, sagte er in einer Fernsehsendung mit dem Titel „Die Welt des Jazz“. „Meiner Meinung nach liegt es daran, daß dem Musiker jene Würde und Ernsthaftigkeit abgesprochen wird, die den Komponisten angeblich auszeichnet. Und das gilt nun im höchsten Maße für den Jazz, der fast ausschließlich von der Kunst des Ausübenden und damit weniger von der Komposition als vielmehr von der Improvisation abhängt. Was aber auch bedeutet, daß der Jazzmusiker in Wirklichkeit gleichzeitig Komponist sein muß und damit eine schöpferische und deshalb angesehenere Stellung einnimmt."

Die Kreativität, von der Bernstein spricht, beschränkt sich keineswegs auf die Instrumentalisten des Jazz; sie schließt auch die Vokalistin ein. „Natürlich muß

der Song so gesungen werden, daß er als solcher erkennbar bleibt; auch sind die Sänger und Sängerinnen von den Texten ihrer Songs abhängig. Aber in einem gewissen Sinn gibt es auch hier Improvisation. Sie liegt in Umschreibungen, Vertauschungen, Verstellungen, Alterierungen der Harmonisation, in einer besonderen Phrasierung - in einem ganzen Arsenal von Möglichkeiten ..." (Berendt).

„Nicht auf das Was, sondern auf das Wie kommt es an“, faßte Fats Waller in kluger Erkenntnis die Essenz der Jazzmusik zusammen. Das heißt, ein Popsänger kann einen Song gut oder schlecht interpretieren, aber seine vokale Variationsfähigkeit, d. h. sein Talent ist begrenzt. Er muß Text und Melodie wort- bzw. notengetreu wiedergeben, wenn ihm die Fähigkeit zur Improvisation fehlt. Sein Spielfeld wird begrenzt durch die Noten, die der Komponist niedergeschrieben hat. Ein Jazzsänger dagegen nimmt dasselbe Lied und macht ein Kunstwerk persönlicher Prägung daraus. Text und vor allem Melodie sind sozusagen nur ein Vorschlag für eine Interpretationsweise, die der Sänger akzeptiert oder je nach Talent bearbeitet. Das Spielen mit dem thematischen Material hat seine Wurzeln in dem „Durchführung“ genannten Teil des klassischen Sonate-hauptsatzes. Hier hatte der Komponist Gelegenheit, seine musikalischen Ideen zu verarbeiten.

Nichts anderes aber macht Ella mit ihren Liedern: Sie vollbringt eine jazzmäßige Durchführung des thematischen Materials. Während der Durchführungsteil in den klassischen Kompositionen jedoch ein für allemal fixiert ist - der Interpret muß sich an die vorgeschriebenen Noten halten, wenn er nicht den Zorn des Publikums und der Kritiker auf sich ziehen will - liefert Ella dagegen bei jedem Vortrag eine neue, nie zuvor gehörte „Durchführung“, zu der sie sich gerade inspiriert fühlt. Auf diesem Gebiet hat sie es zu unnachahmlicher Meisterschaft gebracht, wie zahlreiche ihrer Schallplatten und umjubelten Auftritte immer wieder beweisen. Sie veredelt das Produkt und hebt es auf ein höheres Niveau. In ihrer Interpretation oder „Bearbeitung“ wird ein banaler Schlager zum hörenswerten Ereignis, ein anspruchsvoller Song zu einem Kunstwerk, eine hervorragende Ballade zu einem musikalischen Edelstein. Damit wäre dann auch die zu Beginn dieses Abschnitts gestellte Frage beantwortet: Ella Fitzgerald ist eine Jazz-Sängerin. Eine Sängerin, die alle Modewellen, denen diese Musik ausgesetzt war und ist, unbeschadet überstanden hat. Ella mußte keine Swing-, Bebop- oder Cool-„Renaissance“ abwarten, um wieder im Gespräch zu sein. Und wer, außer ihr, könnte das in der Jazzmusik schon von sich behaupten?

Musikalischer Tribut an Kenny Clarke

Paris Reunion Band

Obwohl die Paris Reunion Band im Herbst 1984 gegründet wurde, um Kenny Clarke musikalischen Tribut zu zollen und um den Geist des Paris der 50er und der frühen 60er Jahre, als es die Jazzhauptstadt Europas war, Wiederaufleben zu lassen, sind die Verbindungen der Band multi-national. Zunächst einmal stammt die ursprüngliche Idee zur Gründung dieser Formation von einem englischen Autor, dessen Namen zu nennen mich die Bescheidenheit hindert; zweitens verdankt die Band ihre Existenz sowie ihre Kontinuität als gemeinsam arbeitende Gruppe zwei deutschen Damen - Ina Dittke aus Düsseldorf, die die Band von ihrem Büro, I. D. Productions, in New York, aus managt, und Gabi Kleinschmidt aus Durchhausen, die für die PRB eine große dreiwöchige Europatournee im Oktober und November diesen Jahres zusammengestellt hat.

Schließlich gibt es noch die schwedische Verbindung, denn es war das Label Sonet in Stockholm, das das Potential der Gruppe für Plattenaufnahmen erkannte und zu Beginn der letztjährigen Festivalturnee der Band im Sommer eine solche organisierte.

Wie Ina Dittke in ihrem Artikel in der „Jazz Times“ vom April 1985 erklärte, liegen die Wurzeln zu dem Konzept von PRB im Paris der 50er und 60er Jahre, als es das europäische Mekka für amerikanische Jazzmusiker darstellte: „Schriftsteller wie Sartre und Anouilh, die französischen Filmgesellschaften, die häufig Jazz für Filmmusik benutzten, und anerkannte Jazzkommentatoren wie Hugue Panassie und Andre Hodeir, bewiesen, daß die Franzosen den Jazz sehr schätzten, und machten Paris zu einem Paradies für amerikanische Musiker, von denen viele durch die Situation in den Staaten desillusioniert und durch Berichte über die große Anerkennung und den Respekt, den sie in Frankreich erwarten konnten, ermutigt waren.“

Kenny Clarke ließ sich 1956 in Paris nieder und wurde schließlich der geistige Führer der Kommune der Exil-Amerikaner. Er gründete eine Schlagzeug-Schule

in der Hauptstadt und wurde zum inoffiziellen Jazz-Konsul und -Berater für alle US-Musiker - ob sie nun dort wohnten oder nur kurz da waren.

1968 in einem Interview mit mir erinnerte sich Klook des „goldenen Zeitalters“ von Paris: „Es waren großartige Zeiten. Ich arbeitete zwei Jahre lang im Club St. Germain und spielte öfters mit Stan Getz, J. J. Johnson, Art Blakey's Jazz Messengers und dem Modern Jazz Quartet. Die Menschen drängten sich in den Club, um ihre Idole einmal leibhaftig zu erleben.“

Die Liste der amerikanischen Jazzler, die im Laufe der 50er und der 60er Jahre eine Zeitlang in Paris lebten, ist in der Tat beeindruckend. Die Jazzkolonisation von Paris begann so richtig 1951 als Sidney Bechet dorthin zog, obwohl Bill Coleman damals schon drei Jahre lang dort lebte. Später kamen Albert Nicholas, Klook, Memphis Slim, Quincy Jones, Mezz Mezzrow, Benny Waters, Jack Butler, Art Simmons, Don Byas, Aaron Bridgers, Dexter Gordon, Johnny Griffin, Art Taylor,

Donald Byrd, James Moody, Slide Hampton, Kansas Fields, Ron Jefferson, Woody Shaw, Larry Young, Billy Brooks, Nathan Davis, Don Cherry, Mal Waldron, Ted Curson, Jimmy Woode, Joe Turner, Lou Bennett, Jimmy Gourley, Nancy Holoway, Steve Lacy, Ornette Coleman, Kenny Drew und natürlich Bud Powell.

Der berühmteste Pariser Club der 60er Jahre war das Blue Note in der rue d'Artois, das von Ben Benjamin betrieben wurde. Ich sehe ihn heute noch vor mir, wie er mit seinem gewaltigen Umfang in der Tür des Clubs stand, die frische Nachtluft einatmete, die unvermeidliche Zigarette in der Hand und immer eine witzige Bemerkung auf den Lippen. Kenny Clarke traf Benjamin zum ersten Mal 1948, als der noch den Mars Club führte, und er begann 1959 nach der Eröffnung des Blue Notes für ihn zu arbeiten. Die nächsten sieben Jahre war Klook dort zu Hause. Auch Bud Powell gehörte fünf Jahre lang zur Hausband, wobei er von 1959 bis 1961 mit Klook und Pierre Michelot zusammen arbeitete.

Zu den großen Namen, die im Blue Note in den 60er Jahren vorgestellt wurden, gehörten Sonny Stitt, J. J. Johnson, Ben Webster, Victor Feldman, Pony Poindexter, Brew Moore, Jimmy Giuffre, Lee Konitz, Stan Getz, Elvin Jones, Charlie Byrd, Zoot Sims, Booker Ervin, Dexter Gordon, Kenny Drew, Johnny Griffin und Sonny Criss. Nicht weit vom Blue Note, in der rue du Colisee, lag ein weiterer bekannter Jazz-Treffpunkt, der seit 1963 bestehende Living Room, in dem sich das Art Simmons Trio mit dem Solopianisten Aaron Bridgers abwechselte. Der Living Room war ein Muß für Jazzmusiker, die Paris besuchten, und Nathan Davis kann sich besonders gut an eine Nacht im Novem-



Die Paris Reunion Band musiziert im Geiste von Kenny Clarke (Bild)

Foto: Hans Kumpf



Möchte die Paris Reunion Band am Leben erhalten: Nathan Davis Foto: Paul Gerhard Deker

ber 1965 erinnern, in der der Club gedrängt voll war mit Jazzberühmtheiten. Es fand gerade das Pariser Jazz Festival statt, und unter den Musikern, die im Living Room versammelt waren, befanden sich Jaki Byard, Joe Turner, Martial Solal, Teddy Wilson, Earl Hines, Hazel Scott, Ben Webster, Don Byas, Johnny Griffin, Art Blakey, Art Taylor, Freddie Hubbard, Lou Bennett, Rene Thomas, Mae Mercer, Percy Heath und Milt Jackson.

Als das PRB-Konzept im Herbst 1984 dank der enthusiastischen Unterstützung von Kenny Clarke und dem stetigen Einsatz von Nathan Davis, Musikprofessor an der Universität von Klocks Geburtsstadt Pittsburgh, der von 1963 bis 69 in Paris lebte, endlich verwirklicht werden konnte, war geplant, daß die Band ihr Debut 1985 auf dem sommerlichen, europäischen Festivalkarussell geben sollte. Kenny Clarke sollte dabei nur bei einigen Gigs mitspielen, um den Tourneeplan für ihn nicht zu anstrengend werden zu lassen, und man einigte sich darauf, daß Kollege Billy Brooks einige der Termine für ihn wahrnehmen sollte. Als Kenny dann unglücklicherweise am 26. Januar vergangenen Jahres an einem Herzinfarkt in Paris starb, entschieden Nathan und Daisy, Klocks Witwe, die Tournee der Paris Reunion Band dennoch wie vorgesehen durchzuführen, da Kenny das auch so gewünscht habe. Und so wurde die PRB zu einem lebenden Tribut an einen der größten Schlagzeuger und einen der wundervollsten Menschen im Jazz.

Ihren ersten öffentlichen Auftritt hatte die Formation beim Kongsberg Festival in Norwegen am 30. Juni 1985, und drei Tage später begannen in den Studios des Sonet Labels in Stockholm die Aufnahmen für ihre erste LP „French Cooking“ (Sonet SNTF 945). Die Mitwirkenden waren zu der Zeit Woody Shaw, Dizzy Reece, Trompeten, Nathan Davis, Johnny Griffin, Saxophone, Slide Hampton, Posaune, Kenny Drew, Piano, Jimmy Woode, Baß, und Billy Brooks, Schlagzeug. Danach trat die Band in England, Berlin, Paris, Athen, Den Haag (beim North Sea Festival), Montreux, Antibes, Pescara, San Sebastian, Mallorca und Middelheim auf.

Billy Brooks verließ die Gruppe nach dem Montreux Festival, da er sich von dem anstrengenden Leben auf Tournee erholen wollte. Ihm folgten als Schlagzeuger erst Victor Jones dann Alvin Queen. Auch Dizzy Reece ging, so daß die Band den Rest ihrer Sommertermine mit nur einem Trompeter, Woody Shaw, bestritt, bis Benny Bailey am 15. August in Middelheim dazustieß. In diesem Jahr kam die Paris Reunion Band am 16. März in Burghausen wieder zusammen, wobei Slide Hampton, der anderweitigen Verpflichtungen nachkommen mußte, durch Glenn Ferris ersetzt wurde. Im Juni gab die PRB ihr USA-Debut mit einem Engagement für eine Woche im New Yorker Blue Note, einem der bekanntesten Clubs der Stadt, der seinem ehemaligen Pariser Namensvetter Tribut zollte. Da Johnny Griffin für

das Blue Note-Label nach Japan mußte, stieß Joe Henderson für diesen und die folgenden Termine im Jazz Showcase in Chicago, in der Nightstage in Boston, beim Central Pennsylvania Jazz Festival, im Blues Alley in Washington, Detroit, und beim Montreal Jazz Festival zu der Band. Schlagzeug spielte in dieser Zeit Idris Muhammad. Im Oktober und November kommt die PRB zurück nach Europa, um in Deutschland, Frankreich, Skandinavien, Italien, Spanien und Irland aufzutreten, und voraussichtlich hat Sonet bis dahin ein Video mit einem Tribut der Band an Kenny Clarke, Interviews mit Klook und auch mit Auszügen aus seinem musikalischen Werk fertiggestellt. Da Johnny Griffin für diese Zeit bereits andere Verpflichtungen hat, wird Joe Henderson wieder neben Nathan Davis Tenorsaxophon blasen, und den Stuhl des Schlagzeugers wird der bekannte Al Foster, bisher der bevorzugte Schlagzeuger von Miles Davis und Sonny Rollins, einnehmen. Außerdem wird die Gruppe während dieser Tournee höchstwahrscheinlich eine zweite Schallplatte für Sonet aufnehmen.

Nathan Davis erklärt: „Wir möchten die Band am Leben erhalten, indem wir etwa 20 - 30 Mal pro Jahr auftreten, und den Kern der Musiker, die im Paris der 60er Jahre auf der Szene waren, beibehalten. Die Gruppe ist so etwas wie eine Huldigung des gesunden und stimulierenden Jazz-Klimas, das vor etwa 20 Jahren in der Pariser Szene herrschte, eine Szene, deren wichtigste Inspiration Klook war. Natürlich ist das Element der Nostalgie sehr stark, und wir hoffen, daß sie auch in Zukunft auf so weitgestreute Reaktionen beim europäischen Publikum stoßen wird. Aber, was noch wichtiger ist; sie bringt ausgezeichnete Musiker zusammen, um eines der - wie ich glaube - aufregendsten Jazz Ensembles, die es heute gibt, zu formieren.“

Ina Dittke meint: „Da ich die Gruppe manage wird man mich als befangen erklären, wenn ich sage, daß die PRB eine der großartigsten derzeitigen Jazz Combos ist. Doch muß man die Band nur einmal voll in Aktion erlebt haben, um zu verstehen, daß der Geist, der im Paris der 60er Jahre vorherrschte, noch heute in diesen Musikern lebt, die auch weiterhin von der Erinnerung an den verstorbenen, großartigen Kenny Clarke inspiriert werden, den sie zutiefst respektieren.“

Und Gabi Kleinschmidt fügt hinzu: „Im Promotion-Material wird die Paris Reunion Band als ‚eines der schönsten Dinge, die dem Jazz während der letzten zwei Jahrzehnte geschehen sind‘, beschrieben. Und nachdem ich sie gehört habe, kann ich diesem Urteil nicht widersprechen. Die gegenseitige Inspiration unter Musikern diesen Kalibers ist enorm, und das gibt der Musik der PRB eine kolossale Vitalität.“

Mike Hennessey

New Music-, New Jazz-Szene

New York

New York ist voller Musik. Schon bei der Ankunft im Busbahnhof Port Authority wird man, bevor man durch die große Schalterhalle ins Freie gelangt, von den ruhigen Tonwellen einer riesigen Klangskulptur sanft umspült - dabei in eine trügerische Ruhe versetzt. Draußen schlägt einem dann die harte Brandung aus Autolärm, Stimmengewirr und Taxihupen brutal entgegen, ein riesiges Geräuschmeer, zu dem sich häufig noch die Musik aus tragbaren Kassettenrecordern mischt, oder die „Live-Sounds“ der zahlreichen Straßenmusiker. Ob Jazz, Country & Western, Soul, Blues oder Rock - alles ist hier auf offener Straße zu hören. Etwa am Herald Square, wo auf einer Verkehrsinsel eine Band junger Farbiger mit rasantem Bebop gegen den „Rush-Hour“-Lärm der Straße anspielt oder am Astor Square, wo erdiger Rhythm & Blues die abgasgeschwängerte Luft erfüllt, gespielt von einem Trio im Schatten des überdimensionalen, schwarzen Würfelmonuments. Auch kann es passieren, daß auf einem Subway-Bahnsteig ein Quartett schwarzer Halbwüchsiger den Wartenden die Zeit mit geschmeidigen a-cappella-Interpretationen alter Soulnummern verkürzt oder auf dem Tompkins Square ein jugendlicher mit portablem Kleinverstärker und Baßgitarre - auf der Parkbank gegenüber - knackigen Hardrock zu üben beginnt. Straßenmusik, oft in der Gestalt musikverrückter Einzelgänger - wie jenem schwarzen Instrumentenbastler, der an einer Straßenecke in SoHo auf einem selbstgebauten, einsaitigen Baßinstrument aberwitzige Funk-Riffs herunterfetzt und die zwei Dutzend Zuhörer zu Begeisterungsrufen herausfordert. In New York lauert Musik überall.

Noch vielfältiger und bunter das allabendliche Konzertangebot. Neben Bekanntem aus Rock, Klassik, Folk und Jazz ist vor allem im Avantgarde-Bereich viel Bewegung, Neues im Entstehen. In New York wird Experimentieren groß geschrieben. Die Stadt: ein riesiges Versuchslabor für neue Klänge und Sounds - Brutstätte der Avantgarde.

Die meisten frischen Ideen kommen derzeit aus dem Umkreis einer Clique junger, weißer Musiker, die im East Village und auf der Lower East Side wohnen und von denen die meisten akademisch geschult sind. Mit dem Etikett „New Music“ - nicht

zu verwechseln mit dem Terminus der Neuen Musik europäischer Provenienz - hat die amerikanische Musikkritik die vielfältigen Aktivitäten dieser Szene zu fassen versucht, denen mit herkömmlichen Stilbegriffen nicht richtig beizukommen ist. Ist es Jazz? Neue Konzertmusik? Oder avantgardistischer Rock? Eher eine Synthese all dieser Stile und noch einiges mehr: Neben der Spontaneität und improvisatorischen Freiheit des freien Jazz, sind die Klangvorstellungen der neuen klassischen Musik unüberhörbar, gepaart mit der elektrischen Unmittelbarkeit der Rockmusik und angereichert mit den exotischen Sounds der unterschiedlichsten ethnischen Musikkulturen.

In Europa als Art Rock & Noise Music tituliert, umfaßt die New Yorker New Music-Szene ein musikalisch weitaus breiteres Spektrum, das von den brutal-geräuschhaften „industrial sounds“ der Gruppe Borbetomagus oder der klanglich wilden „Irrational music“ von Elliott Sharp über John Zorns rasant wechselnde „memory systems“ bis hin zu der ethnisch durchdrängten Bläsermusik eines Ned Rothenberg reicht, der dann auch meint: „Genau genommen ist es kaum möglich von nur einer Szene zu sprechen, so vielfältig sind die Aktivitäten hier. Jeder von uns ist ein Individualist und macht seine eigene Musik.“ Rothenberg, dessen Hauptinteresse dem Altsaxophon und der Baßklarinette gilt, ist Mitglied zweier Ensembles, arbeitet aber auch als Solist. In seinen unbegleiteten Bläserzirkulationen verknüpft er seine heisere Saxophonstimme mit den natürlichen Obertonschwingungen und anderen Eigengeräuschen seines Instruments zu kleinen, abgerundeten Kabinettstückchen. Wie so viele andere Musiker auch, gibt Rothenberg seine Musik auf dem eigenen Plattenlabel heraus, Lumina-Records mit Namen. Zwei bis drei Platten pro Jahr - manchmal mehr manchmal weniger - in einer Auflage von tausend bis zweitausend Stück. „Für große Schallplattenfirmen sind nur Platten interessant, die sich mehr als hunderttausend mal verkaufen,“ erklärt der junge Holzblasinstrumentalist. „Deshalb brauchen wir unsere eigenen Labels. Denn eine eigene Platte zu haben ist wichtig, um überhaupt Auftritte zu bekommen. Ich muß aber zugeben, daß es mir manchmal ziemlich lästig ist, auch noch meine

Schallplatten selbst herausbringen zu müssen. Das ist ein ganz normaler Bürojob, der mich nur von der Musik abhält.“

In der Gruppe Semantics spielt Rothenberg mit dem Multiinstrumentalisten Elliott Sharp zusammen. Sharp gilt in der New Yorker Downtown-Szene als einer der wichtigsten neuen Experimentatoren. Als Komponist und Bandleader verfolgt er seit Jahren ein Konzept, das er „Irrational music“ nennt, ein Begriff - als Wortspiel zu verstehen -, hinter dessen doppelter Bedeutung „Irrational/Ear-rational music“ sich die ganze Bandbreite Sharp'scher Klangexperimente verbirgt.

Auf der einen Seite die „Ear-Rational music“ - die ausgeklügelten rationalen, seriellen Kompositionen, deren harmonische Proportionen, polyrhythmische Strukturen und formaler Aufbau zuvor errechneten Zahlenreihen gehorchen, auf der anderen die „Irrational music“-dasungebändigte, verrücktspielende, nicht berechenbare Element seiner wilddurcheinanderwirbelnden Klangexplosionen, erzeugt durch das Hämmern mit den Fingerkuppen auf den präparierten Griffbrettern seiner Doppelhalsgitarre. „Ich will keine herkömmliche Musik machen“, beschreibt der 35-jährige Klangforscher seinen musikalischen Standpunkt, „vielmehr sollen meine Stücke wie Fenster sein, die man öffnet, um einen Blick auf einen bestimmten Teil der Wirklichkeit zu werfen.“

Um seine musikalischen Vorstellungen zu konkretisieren, hat sich Sharp jahrelang mit allen erdenklichen Arten von Musik beschäftigt. Er ist ein profunder Kenner serieller Kompositionsverfahren, wobei er sich vor allem mit den Theorien eines Henry Cowell, Edgar Varese und John Cage auseinandergesetzt hat. Auch hat er sehr intensiv sowohl die Improvisationskunst diverser Jazzmusiker studiert - vor allem das Werk John Coltranes und Ornette Colemans - als auch die experimentellen Sounderkundungen von Rockmusikern wie Jimi Hendrix und Captain Beefheart, und darüberhinaus noch die akustischen Klänge der tibetischen, indianischen und japanischen Volksmusik in sich aufgesogen. Auf einen solch breiten musikalischen Background kann der Komponist und „Schallplattenspieler“ Christian Marclay, der über die bildende Kunst zur Musik kam und dessen Musik-Theater-Performance „Dead Stories“ eine der meistbeachteten Aufführungen dieses Frühjahrs aus der „New Music“-Ecke war, nicht verweisen. Marclay ist kein Musiker im konventionellen Sinne, kreiert er doch seine komplexen Klangcollagen mit Hilfe von vier Plattenspielern und hunderten von Schallplatten, die er genau markiert und präpariert hat. In „Dead Stories“ entführte Marclay - und die sechs Sänger und Sängerinnen seines Ensembles - die Zuhörer in einen labyrinthischen Irrgarten aus toten und lebendigen (Schallplatten-) Stimmen, wobei dieses Verwirrspiel durch

die eigentlichen Lichteffekte und die schauspielerischen Aktionen der Musiker noch einen besonderen Reiz erfuhr. Parallel zur New Music-Szene der weißen Avantgardisten gibt es die New-Jazz-Szene der Schwarzen, deren Musik sich aus afro-amerikanischen Wurzeln speist. Zwischen diesen beiden festgefühten Musikercliquen bestehen erstaunlicherweise kaum Kontakte, kein Ideenfluß, nur sehr wenig Zusammenarbeit. Schwarze spielen hauptsächlich mit Schwarzen, Weiße mit Weißen, was der deutsche Bassist Peter Kowald - der ein Jahr in der Stadt gelebt hat - als „schockierend“ empfand. Die einheimischen Musiker quittieren diesen Umstand eher achselzuckend. „Das sind die Nachwirkungen der amerikanischen Geschichte“, so Elliot Sharp lapidar. Europäischen Musikern, die nicht in die eine oder andere Szene involviert sind, fällt es dagegen vergleichsweise leicht, die Rassenschranken zu überspringen. Auf Peter Kowalds Schallplattensession spielten Musiker beider Lager: Sowohl die Schwarzen Andrew Cyrille und Butch Morris, als auch die Weißen Fred Frith und Tom Cora.

Im Gegensatz zur experimentierfreudigen New Music-Szene der Weißen werden in der schwarzen New-Jazz-Szene neue musikalische Pfade derzeit eher gemieden, von einigen Ausnahmen abgesehen. Viele ehemalige Radikale pflegen heute die Tradition, das Schlagwort vom „Neo-Konservatismus“ im Jazz geht um. Der Bassist William Parker, der in den Gruppen von Cecil Taylor und Jemeel Moondoc weiterhin avancierte musikalische Konzepte verfolgt, klagt, daß viele Neuerer der sechziger und siebziger Jahre sich musikalisch rückwärts orientieren würden, wofür er das geistige Klima im heutigen Amerika verantwortlich macht. „Im Gegensatz zum freiheitlichen Geist der sechziger Jahre hat sich das geistige Klima in Amerika negativ verändert, was selbstverständlich auch auf die Musik übergreift. Viele ehemalige Avantgardisten sind sehr konservativ geworden. Heute legt man großen Wert auf ein sicheres Bankkonto und eine Lebensversicherung und spielt dann auch nur noch „richtige“ Töne“, spottet der New Yorker Bassist. Und die Vokalistin Jeanne Lee ergänzt: „Die Leute im heutigen Amerika sind sehr verunsichert und wenn jemand verunsichert ist, sucht er Halt am Altbewährten, an bekannten Dingen. Die kreativen Künste gehen aber gerade vom Bekannten zum Unbekannten - und das ängstigt die Leute. Deshalb ist die Situation für Neues heute ziemlich schwierig.“

Vor allem die bekannten Jazzclubs - wie Village Vanguard oder Blue Note - gehen in ihrer Programmgestaltung - auch aus ökonomischen Gründen - auf Nummer sicher, weswegen neue Töne hier nur noch selten zu hören sind. Und so ist die Big Band des Altsaxophonisten Jemeel

Moondoc, die - tief im schwarzen Erbe verwurzelt - ihren Weg zwischen tonalem Jazz und freier Improvisation sucht, gezwungen im Hinterzimmer einer Buchhandlung aufzutreten, die den bezeichnenden Namen „Neither/Nor“ trägt - weder noch.

Das ist die Situation der meisten freien Improvisatoren, egal ob weiß oder schwarz: Weder zahlreiche Auftritte, noch fette Gagen, sondern ein Leben immer „hart an der Kante“, wie es die Musiker nennen. Elliott Sharp klagt: „In letzter Zeit ist es wieder schwieriger geworden, in New York Auftrittsmöglichkeiten zu bekommen. Meine Gruppe Carbon spielt weit öfter in Europa als hier in der Stadt. Von den Konzerten in New York könnte ich nicht leben.“ Neben der prekären finanziellen Situation, macht den Musikern die umbruchartige soziale Veränderung

so vermutet Elliot Sharp, eine verheerende Wirkung haben. „Die Stadt ist zu teuer geworden, als daß noch junge Musiker mit neuen Ideen hier her ziehen könnten“, so seine Argumentation. „Und das bedeutet für die Zukunft, daß die Musik stagnieren wird, weil keine neuen Ideen einfließen.“ Eine dieser Gruppen, von denen Elliot Sharp vermutet, daß es sie in Zukunft nicht mehr in der Stadt geben wird, ist Pleasure, deren Bandname die musikalischen Intentionen deutlich herausstreicht. Pleasure wollen vor allem eines: Vergnügen bereiten, weshalb sie großen Wert auf den rhythmischen Aspekt ihrer Musik legen. „Wir versuchen in einem tanzbaren Kontext zu improvisieren“, sagt der Gitarrist Martin Wheeler. Die Musiker und Musikerinnen von Pleasure sind sehr offen für jede Art von Musik und so kann es kaum verwundern, daß in ihrer eigenwillig-



irrational Music: Semantics mit v. l. n. r.: Elliott Sharp, Ned Rothenberg und Samm Bennett
Foto: Hope Martin

ihres Wohnviertels zu schaffen. „Vor fünf Jahren war die Lower East Side eine gefährliche Gegend, wo man billig wohnen konnte“, erzählte Sharp. „Dann kamen die kleinen Läden, Kunstgalerien, Boutiquen und es wurde chic hier zu wohnen, was zur Folge hatte, daß die Mieten in die Höhe schossen.“

Viele Musiker können ihre Wohnung nur deshalb halten, weil sie schon lange hier wohnen und die Mieten jedes Jahr nur um einen gesetzlich festgeschriebenen Prozentsatz erhöht werden dürfen. Dabei ist Elliott Sharp noch in einer vergleichsweise glücklichen Situation. Zusammen mit den anderen Mietern hat er in den letzten Jahren das von ihnen bewohnte Mietshaus in Eigenarbeit vollständig renoviert - was für längere Zeit Schutz vor Kündigung bedeutet. Anderen sitzt die Angst vor Wohnungskündigung tiefer in den Knochen: „Ich bekomme regelmäßig einen Schreck, wenn ich Post von meinem Hausvermieter bekomme“, gibt die Vokalistin Jeanne Lee unumwunden zu. Für die innovative Musikstadt New York wird dieser Umstand,

freien, elektronischen Disco-Tanzmusik, sich sowohl Improvisationspartikelchen des New Jazz als Geräuschhaftes aus der New Music befindet, gespielt über den harten Schlagzeugbeat diverser Drumcomputer. Die vier Bandmitglieder haben hart zu kämpfen, um ihre Gruppe am Leben zu erhalten: Die elektronische Ausrüstung ist teuer und für Formationen ohne große Namen gibt es nur ein paar wenige Auftrittsorte in der Stadt, in denen man höchstens zwei bis dreimal im Jahr auftreten kann, für eine bescheidene Gage. Aus diesem Grund setzen die Pleasure-Musiker große Hoffnung auf ihre erste Schallplatte. „Kompromisse wollen wir keine machen, deshalb ist es sehr schwierig eine Plattenfirma dafür zu interessieren. Aber eines der vielen kleinen Labels wird schon anbeißen“, hoffen sie, derweil sie ihren Lebensunterhalt noch durch Nebenbeteiligkeiten bestreiten.

Den Vertrieb der Schallplatten all der kleinen Labels hat der New Music Distribution Service übernommen, eine Organisation, die auf Non-Profit-Basis arbeitet und des-

wegen staatliche Unterstützung erhält. Der jährlich erscheinende Verkaufskatalog - ein neunzig Seiten starkes Werk - umfaßt 2000 verschiedene Plattentitel von über 400 Labels. Der Verkauf der Platten erfolgt über Postversand, wobei jährlich fast dreißigtausend Interessierte, sowie zweihundertfünfzig Schallplattenläden, in den gesamten Vereinigten Staaten beliefert werden. Jährliches Umsatzvolumen: eine halbe Million Dollar. Die Anfänge des New Music Distribution Service reichen vierzehn Jahre zurück, als die Jazzkomponistin Carla Bley und der Jazztrompeter Mike Mantler für ein ambitioniertes Schallplattenprojekt - es handelt sich um die Avantgarde-Oper „Escalator over the hill“ - keine Schallplattenvertriebsgesellschaft finden konnten. Gezwungenermaßen mußte man den Vertrieb der Platten in die eigene Hand nehmen. Man gründete eine Vertriebsorganisation für nichtkommerzielle Musik. Anfangs reiste Carla Bley noch mit dem eigenen Wagen kreuz und quer durch die Vereinigten Staaten, den Kofferraum voll Platten - heute arbeiten im New Music Distribution Service fünf Angestellte. Man versteht sich als Dienstleistungsunternehmen für neue musikalische Tendenzen, als notwendige Ergänzung zur großen Schallplattenindustrie, reagiert aber keineswegs verstimmt, wenn erfolgreiche Musiker, wie etwa Laurie Anderson oder Phil Glass, zu größeren Firmen überwechseln. „Karrieren vorzubereiten - dafür sind wir doch da!“ meint Geschäftsführer Yale Evelyer.

Aber auch aus einem anderen Grund hält er die Existenz seiner Organisation für dringend notwendig, da - wie er meint - „die großen Schallplattenkonzerne doch kaum noch interessante Platten herausbringen. Deren Neuerscheinungen schmecken doch wie die Hamburger der Fast Food Läden - immer gleich. Dagegen kann man bei unseren Platten noch Überraschungen erleben.“ Etwa bei den Schallplatten des Schlagzeugers Jerome Cooper, die auf den verschiedenen kleinen Labels erschienen sind. Jahrelang hat Cooper als Sideman mit allen wichtigen Musikern des neuen Jazz gespielt, bis er sich Ende der siebziger Jahre selbständig machte. Er formierte zwei Gruppen, ein Quintett und ein achtköpfiges Ensemble, die aber mangels Auftrittsmöglichkeiten nur noch sporadisch zusammenkommen. Aus finanziellen Erwägungen hat Jerome Cooper in den letzten Jahren sein Hauptaugenmerk auf die Entwicklung eines Schlagzeug-Solokonzeptes gerichtet, mit dem Ziel, das Jazzschlagzeug von seiner primären Funktion als Rhythmusinstrument zu befreien und es als „Klanginstrument“ zu entdecken. Mittlerweile hat der vierzigjährige Trommler auch noch andere Instrumente in eine solistische Drummusik integriert: Ballaphon, Talking Drum, eine südamerikanische Schalmei sowie diverse Flöten, deren unterschiedlichste Klang-



Tief im schwarzen Erbe verwurzelt: Jemeel IV

ndoc

Foto: Konstanze Streese

färben Cooper zu einem faszinierenden, exotischen Tont Teppich verwebt - „Weltmusik“ heißt die Formel. Musikalisch sehr weit davon entfernt - obwohl auch aus verschiedenen Traditionen schöpfend - sind die Kompositionen des Kornettspielers Butch Morris, der derzeit als der wichtigste Neuerer der schwarzen Szene gilt. In seinem einstündigen, multimedialen Musikeskop „The Image of None“, das drei Tage hintereinander in der Performance Garage aufgeführt wurde, verdichtet Morris Operngesänge, Jazzphrasen, Gamelanklänge und klassisch eingefärbte Oboen- und Streicherlinien mit den Worten des Rezitators Willem Brugman zu einem riesigen Klanggebilde, das nur sehr langsam, den behutsamen Lichtveränderungen auf der Bühne entsprechend, seine Klangfarben änderte. Eine einzige rauschhafte Versenkung in alpträumhafte Klangvisionen von fast Wagner'scher Melodramatik.

Neben Christian Marclays Musik-Theater-Spektakel oder der Lyrikerin Jeanne Lee, markierte auch Butch Morris' Stück einen Trend sehr deutlich: Die improvisierende, musikalische Avantgarde ist dabei, die zu eng empfundenen Grenzen ihrer eigenen Disziplin niederzureißen um in der Zusammenarbeit mit Choreographen, Tänzern, Schriftstellern, Mimen, Beleuchtungskünstlern in neues, unbekanntes Terrain vorzustoßen: „Multimedia“ heißt das Zauberwort der Zukunft.

Für Pianisten möglicherweise „ambidextrous concept“, was übersetzt „Konzept-

tion der Beidhändigkeit“ bedeutet. Daran arbeitet - wie ein Besessener - der Tastenvirtuose Borah Bergman, der auf der Upper West Side wohnt und als musikalischer Einzelgänger weder mit der schwarzen noch mit der weißen Downtown-Szene viel zu tun hat.

Was Bergman vorschwebt ist eine Klaviermusik, für die die vollkommene Gleichrangigkeit beider Hände Voraussetzung ist. Die linke Hand soll aus ihrer dienenden Begleitfunktion befreit werden und der üblicherweise stärkeren rechten Hand absolut gleichgestellt sein. Um das zu erreichen, übt der 51jährige Tastenkünstler Stunden um Stunden täglich, manchmal noch spät in der Nacht, bis er vor Müdigkeit bei Fingerübungen auf seinen tonlosen Tastaturen einschläft. Piano Total - das ist Borah Bergman, dessen Kompositionen zwischen kargen, spärlichen Akkordfolgen und wilden, rasenden Free-Jazz-Passagen schwanken. Klaviermusik, die zwischen einem Gefühl der Einsamkeit und orgiastischer Exzentriz pendelt. Auch Borah Bergman kann von seiner Musik nicht leben, obwohl er schon vier Langspielplatten auf renommierten Labels veröffentlicht hat. Tagsüber arbeitet er als Lehrer. „Obwohl es schwierig ist in New York als Künstler zu leben, ist für mich und meine Musik die Stimulanz der Stadt einfach notwendig“, so seine Reverenz an die Welthauptstadt der musikalischen Avantgarde.

Christoph Wagner

Jazz around the clock

11. JVC North Sea Jazz Festival Den Haag

Drei Nächte Non-Stop-Jazz aller Stilrichtungen in zwölf Sälen, dazu Jazzfilme, Videos, Ausstellungen, Schallplatten, Bücher, T-Shirts und Jazz-Snacks: Den Haag war auch dieses Jahr wieder Schmelztiegel für 40 000 Zuhörer und 600 Musiker aus aller Welt. Doch wer die Wahl hat, hat auch die Qual: David Sanborn spielte zeitlich gegen Lee Konitz, beide zusammen gegen die Buddy Rich Big Band, Clark Terry trat zur selben Zeit wie Randy Brecker auf, und Anthony Braxton stand gegen Herbie Hancock und Art Blakey.

Unbestreitbares Verdienst von Organisator Paul Acket ist es, alljährlich nicht nur die Größten der Großen zusammenzuführen, sondern auch neue, unbekannte Talente vorzustellen. So wurde die Sängerin und Pianistin Ellyn Rucker aus Denver/Colorado schnell als Geheimtip hinter den Kulissen des Festivals gehandelt. Seit 49 Jahren lebt sie in Denver, ist nie über ihre Heimatstadt hinausgekommen und spielt dort seit 25 Jahren allabendlich in einem Club. Es gibt keine Schallplatten, keine großen Artikel - seit einem Vierteljahrhundert hat man sich an sie so in Denver gewöhnt wie an den berühmten Propheten, der im eigenen Lande nichts gilt. Paul Acket holte sie nach Den Haag, ließ sie drei Nächte dort spielen und erlebte mit, daß Ellyn stürmisch gefeiert wurde. In ihrem sensiblen Spiel vereint sie die Wärme und die Tiefe eines Bill Evans mit dem unglaublichen swing eines Oscar Peterson - und bleibt dennoch Ellyn Rucker, eine Frau, die am Piano viel zu sagen hat, und die singt, weil es ihr Spaß macht. So sicher es ist, daß Ellyn Rucker auch auf dem 12. North Sea Jazz Festival wieder spielen wird, so sicher sollten nun Schallplattenaufnahmen und Rundfunkmitschnitte erfolgen, wenn Ellyn nächstes Jahr wieder nach Europa kommt.

Eröffnet wurde das Festival wie schon im letzten Jahr von Miles Davis. Der „schwarze Prinz“ trat auch diesmal im schwarzen Glitzergewand auf und brachte mit nur wenigen Takten das ausverkaufte Festzelt zum Kochen. Stars dieser Größenordnung, so wurde erneut deutlich, können inzwischen spielen, was sie wollen und wie sie wollen - sie finden stets ein begeistertes Publikum. Inzwischen ist Davis auch zum Filmstar avanciert: In der U.S.-Fernsehserie „Miami Vice“ spielt er einen Bordellbesitzer.

Während Davis im Festzelt auftrat, imitierte ihn Jon Hendricks im Carrousel-Zaal: Mit „Bye bye blackbird“ erinnerte Hendricks an das legendäre Davis Quintet der fünfziger Jahre, und wer die Ohren spitzte,

konnte Davis auf der gestopften Trompete ebenso hören wie „early Trane“, den jungen Coltrane, der damals erste Ausbruchversuche startete - meisterlich nachempfunden von Jon Hendricks & Company. Jon Hendricks war offensichtlich stolz darauf, mit seiner Familie aufzutreten: Seiner Frau Judith, seiner jüngsten Tochter Aaria und mit Kevin Burke. Neben Songs von Ellington und Basie stand diesmal Thelonious Monk im Vordergrund, und zwischen Jon & Company und dem Publikum sprang schnell jener Funke über, der die Künstler zu Höchstleistungen treibt: Response. In seiner Pressekonferenz bekannte sich Al Jarreau zu Jon Hendricks als seinem Lehrmeister. Auch Al trat vor ausverkauftem Haus auf und wurde von gut 5000 Zuhörern begeistert gefeiert.

Hardbop bester Tradition boten Freddie Hubbard, Joe Henderson, McCoy Tyner, Avery Sharpe und Louis Hayes. Freddie sorgte dabei für einige Gags, indem er mit McCoy Tyner vierhändig das Intro zu „Caravan“ spielte und anschließend auch einige Takte sang, um dann über „Caravan“ eines der besten Soli seiner Laufbahn zu blasen. Noch nie habe er so lange zusammenhängend mit McCoy Tyner gespielt, bekannte Freddie Hubbard anschließend. Die Gruppe befand sich auf ausgedehnter Europatournee - und um „Hard core“ zu spielen, sei McCoy geradezu ideal. Doch ließ Freddie Hubbard keinen Zweifel daran, daß er am liebsten mit Herbie Hancock und Ron Carter zusammenarbeite. Beide waren ebenfalls in einem eigenen Konzert mit dem Schlagzeuger Al Foster und dem Saxophonisten Branford Marsalis vertreten. „Diesmal“, so sagte Herbie Hancock gleich zu Beginn, „gibt es nur akustischen Jazz“. Doch was heißt „nur“? Es bedarf nicht erst großer, elektronischer Spielereien, um „großen“ Jazz zu machen. Im Gegenteil: Manchmal scheint es so, als sei die mit Elektronik überladene Bühne eine übergroße Kompensation der nicht ganz so großen Fähigkeiten eines Solisten. Herbie Hancock „pur“ zeigte, daß er zu den Größten gehört. Demgegenüber stand Branford Marsalis, der schnell nach oben gekommen ist, noch etwas zurück und vielleicht auch im Schatten seines berühmten Bruders Wynton, der sein Erscheinen in Den Haag abgesagt hatte. Umwerfendes bot die Show-Gruppe „Wall Street Crash“ in den frühen Morgenstunden: Eine Revue um etliches spritziger als „Bubbling Brown Sugar“, mit Persiflagen, Gags und Limericks, die in Deutschland noch Pep in jede Otto-Show gebracht hätten. Viertausend Zuschauer rasten und tobten minutenlang nach beiden Sets. Carmen McRae war in ihrem zweiten Set Piano-Solo zu hören - die großartige Sängerin begleitete sich selbst am Piano und

brachte Charlie Parker's „Yardbird Suite“ meisterhaft zu Gehör.

Wie bereits in Münster, so enttäuschte Carla Bley auch diesmal in Den Haag ihr Publikum mit „Supermarket-Music“ - eingängig gewiß, solistisch hier und da nicht schlecht, aber dünn und dürrig was Carla Bley als Organistin anbelangte. Gelegentlich erinnerte sie fatal an jene zahlreichen Organisten, die am Wochenende in Ausflugslokalen anzutreffen sind. Demzufolge war ihr Konzert im Gegensatz zu früheren Jahren nur spärlich besucht. „Weichspüler“ alleine bringen es eben auch nicht. Zahlreich wie immer waren die Holländer auf dem Festival vertreten: Rogier van Otterloo demonstrierte am ersten Tag mit seinem Metropole Orchester auf welchem hohem Niveau sich Hollands konzertante Musik bewegt. Anklänge an Arrangements von Claus Ogermann blieben dabei unüberhörbar, doch insgesamt bot sich hier eine ausgesprochen schöne, hervorragend arrangierte Musik mit großen solistischen Freiräumen.

Bird Award Winner Rein de Graaff überzeugte mit seinen swingenden pianistischen Fähigkeiten und demonstrierte zusammen mit Dave Pike, weshalb ihm die Holländer in diesem Jahr den Bird Award neben Martial Solal und David Murray zugesprochen hatten.

Doch was wäre Den Haag letztendlich ohne seine Olympia Brass Band - einem fröhlich herumziehenden Verein von Veteranen, die „the real jazz“ spielten? Und was wäre Den Haag ohne hunderte von Helfern, die vor und hinter den Kulissen für einen reibungslosen und insgesamt unproblematischen Ablauf sorgten? Paul Acket zeigte auch dieses Jahr, daß sein Festival zum Besten gehört, was der Jazz alljährlich zu bieten hat. Wünschenswert freilich wäre eine bessere Beteiligung deutscher Musiker: Kein einziger war dieses Jahr vertreten.

Dieter Speck

Randbemerkungen zum

North Sea Jazz Festival

Geradezu überwältigend für den Erstbesucher des Festivals ist die tadellose perfekte Organisation! Ein Heer von Mitarbeitern sorgt für einen reibungslosen Ablauf. Immer freundlich und hilfsbereit - sogar noch nach der dritten langen Nacht - ob bei der Eintrittskontrolle oder den vielen, Ständen für Getränke und diverse Speisen, ob im Pressezentrum oder am Stand für Hotelreservierungen und Zimmervermittlung (ja, auch das gab es fast rund um die Uhr).

Hervorragend die Tatsache, daß das Hotel Bei Air, in dem alle Musiker und viele Festivalteilnehmer untergebracht waren, nur 100 m vom Kongreßgebäude entfernt

Jazz aktuell



Karl Heinz Bechholz fotografierte beim JVC North Sea Jazz Festival in Den Haag: Herbie Hancock (oben links), Carla Bley (oben rechts), Chico Freeman (unten links) und Ray Charles (unten rechts)



Jazz aktuell

ist. Man war praktisch immer zusammen - für Journalisten ein ausgezeichnetes Terrain - deshalb auch an allen Ecken und Enden Interviews und klickende Kameras. Dem Hotelpersonal ein ganz dickes Lob - Müdigkeit und daraus resultierender Mißmut oder Ungeduld konnte nicht registriert werden.

Im Festival-Programm der nur allzu nützliche Hinweis, daß man sich erst einmal mit dem Gebäude vertraut machen solle. Ein Tip, den man unbedingt befolgen mußte, wollte man nicht irgendwann ein wichtiges Konzert versäumen, weil man nicht wußte wie man zum entsprechenden Saal kommen sollte. Hatte man dann erst einmal sämtliche Etagen bewandert, sich vergewissert wo das große Zelt und die Dachterrasse waren, konnte man sich getrost auf sein Programm verlassen, denn mit Ausnahme einer einzigen Gruppe, fingen alle Konzerte und Darbietungen (weiß der Himmel, wie das bewerkstelligt wurde - man bedenke: 12 Bühnen!) pünktlich an. Eine zusätzliche Hilfe waren die Monitore, die überall aufgestellt waren und Hinweise auf die aktuellen oder in Bälde zu erwartenden Ereignisse gaben.

Um nicht in einen Festival-„Streß“ zu verfallen, war es wohl das Beste, sich gleich damit abzufinden, daß man unmöglich alles hören, überall gleichzeitig sein konnte. Also galt es, sich zu entscheiden und zu versuchen, über Versäumtes nicht allzu traurig zu sein. Wo sonst, wird von esoterischen Klängen über Blues und sämtlichen Jazz-Stil-Richtungen bis zum Solo-Konzert und perfekten Big Bands, von Miles Davis bis zur Broadway-Show alles, aber auch alles in drei Tagen und Nächten geboten? Einziger Trost für Versäumtes: Vielleicht gibt es 1987 eine Wiederholung! Es wäre unfair, einzelne Musiker hervorzuheben. Man hat eben so seine Favoriten. Beim North Sea Festival bietet sich auch die Möglichkeit einer privaten Begegnung mit den Künstlern. Wie schön, sich mit alten Bekannten oder solchen, mit denen man schon immer mal ein paar Worte wechseln wollte, zu unterhalten. Hatte George Shearing wirklich gesagt: „It was nice seeing you“? Und wird man es zu Hause glauben, wenn man erzählt, daß man frühmorgens um 5.00 Uhr zusammen mit Art Blakey, Carmen McRae, Clark Terry, Lionel Hampton, Branford Marsalis, Ray Brown und Stanley Turrentine an einem Tisch saß?

Sonntag, Presse-Konferenz mit Al Jarreau! Im überfüllten Pressezentrum stellte sich ein lächelnder, liebenswürdiger Al Jarreau den teilweise seltsamen Fragen. So gleich zu Beginn die Frage eines farbigen (wohl afrikanischen) Musikers, wie er dazu stehe, in einem Land, das eine Südafrikanische Botschaft beherberge, aufzutreten. Al Jarreau antwortete darauf, daß er eigentlich nicht zu sehr darüber nach-

denke, in welchem Land, welche Botschaften stationiert seien. Seine Musik sei ja kein politisches Bekenntnis. Wenn er jedoch darüber zu befinden hätte, ob man irgendwelche, in diesem Fall die südafrikanische, Botschaft entfernen solle, würde er dagegen sein, denn schließlich seien Botschaften Stätten der Begegnungen und Verhandlungen, die sicherlich auch Gutes bringen könnten.

Das Ambiente um das Kongreßgebäude herum verdient besonderer Erwähnung. Beim morgendlichen Jogging im herrlichen Mischwald gegenüber, konnte man sowohl verschiedenen Musikern als auch Journalisten begegnen. Dabei lief man zuerst an den noch friedlich in Schlafsäcken und Zelten schlummernden Zaungästen vorbei. Das Ganze vermittelte einen schönen Eindruck von heiler Welt. Polizei war übrigens nur auf Beobachtungsposten und wurde nur einmal gebraucht, als bei einem geparkten Auto die Alarmanlage losging und für längere Zeit nicht abzustellen war. Später traf man sich im naheliegenden Koffiehuus, das während der Festivalzeit rund um die Uhr geöffnet war und sich nicht nur durch sehr humane Preise, sondern auch wieder durch immerwährende freundliche Bedienung auszeichnete. Hier wurde dann in allen Sprachen begeistert über die Konzerte der vergangenen Nacht diskutiert.

Paul Acket, der Magier hinter diesem gigantischen Happening, wurde hin und wieder ganz gemächlich durch das Gebäude schreitend gesichtet. Man konnte ihn auch ansprechen - er war nie in Hektik - und dabei feststellen, daß er durchaus über alle Vorgänge ständig informiert war, und daß er wohl ein mathematisches Gedächtnis haben muß, um jeweils genau zu wissen, wo wer wann auftrat. Er wußte auch über an- und abwesende Gäste Bescheid. Dabei erwähnte er, daß „sein“ Festival schon oft durch die Anwesenheit vieler Botschafter geehrt wurde. Daß jedoch in all den Jahren der amerikanische Botschafter es nie für notwendig erachtet habe, zu erscheinen, obwohl doch sämtliche amerikanische Jazzgrößen beim North Sea Festival schon aufgetreten sind! Nun Paul Acket, vielleicht gibt er Dir und den Musikern seines Landes die Ehre im nächsten Jahr. In der Zwischenzeit jedoch fungiert sicherlich jeder Besucher des North Sea Festivals als ganz besonderer Botschafter für eben dieses unvergeßliche Erlebnis.

Lisa Boulton

Attraktionen Schlag auf Schlag

Jazzfestival Neuwied

Die Jazzinitiative Neuwied organisierte heuer das neunte Jazzfestival ihrer Stadt. Sie verlegte den Veranstaltungsort von Engers auf das Hauptschulgelände Nie-

derhieben. Sämtliche Konzerte fanden in der Sporthalle statt, die den Zuschauern hervorragende Sicht auf die Bühne bot und - angesichts ihres ursprünglichen Verwendungszwecks - gute akustische Verhältnisse.

Geschmeidig, behende und intensiv gestaltete die schwedische Formation Rena Rama ihr Programm. Tenor-, Alt- und Sopransaxophonist Lennart Aberg, Pianist Bobo Stenson, Kontrabassist Anders Jormin und Schlagzeuger Anders Kjellberg - allesamt einander ebenbürtig und gleich souverän im kommunikativen Umgang - entwarfen ihre Strategie nordisch-romantisch, kristallklar, außerordentlich gelassen, angriffslustig und energiebetont. Sie verzahnten Seele und Verstand. Sie markierten Steigerungsfähigkeit und Understatement. Sie entfalteten Individualität und Persönlichkeit und bewiesen eigenes Profil.

Begeisterungstürme entfesselten Trompeter/Flügelhornist Reiner Winterschladen, Bassist/Baßgitarist Aloys Kott und Schlagzeuger/Perkussionist Peter Eisold mit einer Spielauffassung ganz eigener Prägung. Das Trio, dessen Debütalbum „Sweet Machine“ (ENJA) den Preis der Deutschen Schallplattenkritik/Vierteljahresliste erhielt, konzentrierte konzeptbedingt Inhaltsangabe und Aussagekraft auf kleinsten Raum. Es schwamm im Kielwasser der Miles Davis, Parliaments und anderer schwarzer (Funk-)Protagonisten, blendete No Wave- und Punk-Partikel ein und ermöglichte sogar Phasen balladenverdächtiger Ausgeglichenheit. Es marschierte trickoffensiv und versiert, überwand Schemahörigkeit, die Freiheit beengte, und eroberte interpretatorisch Terrain.

Eine geballte Ladung Dynamit brachte Bassist Dave Holland mit seinem Quintett zum Explodieren. Er und seine Begleiter (Altsaxophonist Steve Coleman, Trompeter Kenny Wheeler, Posaunist Robin Eubanks und Schlagzeuger Marvin „Smitty“ Smith) setzten konsequent auf Wucht, Biß und Schärfe und mixten munter vom Solo bis zum Kollektiv, vom Blues bis zum New Bop, vom Minimalismus bis zum Großeinsatz. Sie umschmeichelten sanft und attackierten hart. Sie bauten behutsam auf und setzten entschlossen fort. Sie strafften streng und improvisierten süffisant. Dave Holland übernahm - ähnlich Charles Mingus - die Rolle des Energiespenders. Er sandte unermüdlich Impuls auf Impuls. Steve Coleman & Co. fingen auf und erweiterten. Sie bildeten mit ihrem Chef eine Einheit, die als Synonym für musikalischen Starkstrom stand und Druckwelle auf Druckwelle provozierte.

Ambitioniert und zukunftsbereit präsentierte sich das Quartett Airmail, dem der Gitarrist Harry Pepl, der Altsaxophonist und Flötist Wolfgang Puschnig, der Kon-

trabassistent Mike Richmond und der Schlagzeuger Wolfgang Reisinger angehörten, verlor jedoch Punkte. Obwohl alle Beteiligten mit Solo- und Ensembleleistungen brillierten, die sie als hervorragende Denker und Lenker auszeichneten, zogen sie viele Passagen zu stark in die Länge. Sie schwächten Überzeugungskraft und Wirkungsgrad. Sie pendelten zwar zwischen bodenständig und avantgardeträchtig; sie blieben auch technisch überlegen und gefühlsbeflissen; sie fanden aber nie die Einstellung, die Funken sprühen ließ und Flammen schürte.

Rockjazzgestützt, jedoch flexibel, elektrisch verstärkt, trotzdem nie übertrieben lautstark, eingängig und publikumsnah, aber nie banal, stürzten sich Gitarrist John Scofield, Keyboardspezialist Marc Cohen, Baßgitarrist Gary Graininger und Schlagzeuger Ricky Sebastian in ihr Repertoire, das sie auf ungezählte Höhenflüge katalpultierte. Sie steigerten Powerplay bis an die Grenzen dynamischer Interpretationskunst. Sie assoziierten meditativen Stillstand. Sie verknüpfen schwerblütige Rock-Lava mit swingender Unbeschwertheit. Sie kappten halbsbrecherische Rasanzen mit ausgleichender Besonnenheit. Sie verhalten dem Genre Rock-Jazz, das die vergangenen Jahre beängstigend abgewirtschaftet hatte, zu neuer Konjunktur: unbeschwert, innovativ und vorurteilsfrei. Das Neuwieder Jazzfestival zeichnete sich durch eine Programmpolitik aus, die verschwenderisch Höhepunkt an Höhepunkt reihte und den Verantwortlichen Fingerspitzengefühl und Sachkompetenz bestätigte; von der Wahl der Künstler bis zur Reihenfolge der Auftritte; und die Organisation ließ ohnehin keine Wünsche offen.

Michael Wangler

Förderverein gegründet für das

Landesjugend-Jazz- orchester - Hessen

Dem Beispiel anderer Bundesländer folgend konnte im März 1985 mit Unterstützung des Hessischen Ministers der Finanzen das Landesjugend-Jazzorchester - Hessen gegründet werden. Eine Formation, die in der klassischen Big-Band Besetzung schon Ende März des vergangenen Jahres in eine erste, einwöchige Arbeitsphase gehen konnte, zu der die Dozenten Prof. Jiggs Whigham aus Köln für die Blechbläser, der Frankfurter Schlagzeuger Thomas Cremer für die Rhythmusgruppe und Wolfgang Diefenbach aus Wiesbaden für die Saxophongruppe gewonnen werden konnten.

Wolfgang Diefenbach, renommierter Arrangeur, Dirigent und Studiomusiker hat auch die Leitung des jungen Orchesters



Billy Pierce (Mitte) bei den Unterrichtskursen des Berklee College of Music während Umbria Jazz
Foto: Mimmosossi Photo

übernommen, das neben Stücken aus dem traditionellen Big-Band Programm eines Count Basies und Thad Jones auch moderne Arrangements von Peter Herbolzheimer und Spyro Gyra im Repertoire hat. Schon der Start des neuen Ensembles war erfolgversprechend und die Resonanz auf die ersten Auftritte im Deutschen Fernsehen und im Hessischen Rundfunk waren mehr als positiv. Nach einer Reihe erfolgreicher Konzerte wurde im Oktober 85 mit den gleichen Dozenten eine zweite Arbeitsphase durchgeführt und dann erfolgte im April 86 nach der 3. Arbeitsphase eine Produktion für den Hessischen Rundfunk in Frankfurt.

Um noch mehr an Unterstützung für das Orchester zu gewinnen, wurde nun in Wiesbaden ein „Förderverein des Landesjugendjazzorchesters Hessen e. V.“ gegründet, dessen ausschließlicher Zweck „die Förderung und Weiterbildung junger Talente im Jazz-Bereich“ sein wird. Bill Ramsey hat die Präsidentschaft dieses gemeinnützigen Vereins übernommen, dem man für sein Vorhaben, junge Talente zu unterstützen, ebensoviel Glück wünschen möchte wie dem Bandleader Wolfgang Diefenbach und seinen jungen Musikern, wenn sie im Oktober in ihre nun schon 4. Arbeitsphase gehen werden.

Peter Köhler

Berklee Clinics bei

Umbria Jazz

Es war schon eine gute Idee, die Tage des Umbria Jazz Festivals mit den Unterrichtskursen des Berklee College of Music aus Boston, Mass. zu verbinden. So hatte sich ein Stab von Ausbildern mit einem respektablen Equipment an Unterrichtsmaterial von Amerika aus auf den Weg gemacht, um in Perugia die Clinics durchzuführen, die die 246 eingeschriebenen Musiker in Sachen Jazz auf weitere neue Wege bringen sollten. Unter der Leitung

des Vibraphonisten Gary Burton waren vertreten: Larry Monroe, Saxophon, Bill Pierce, Saxophon und Improvisation, Jeff Stout, Trompete und Theorie, Wayne Naus, Trompete und Ensemble, Paul Schmeling und Orville Wright, Piano, Brett Wilmott und Jim Kelly, Gitarre, Richard Appleman, Baß, Tommy Campbell und John Ramsay, Schlagzeug, sowie John Laporta, Improvisation und Big Band.

Als italienischer Direktor der Clinics war Giovanni Tommaso in Funktion. Nach einer Festlegung des Ausbildungsstandes am Instrument durch eine kurze Prüfung wurden Gruppen zusammengestellt, um das jeweils Fehlende zu vermitteln. Vormittags lief Harmonielehre, Theorie und Technik am Instrument. Nachmittags wurde Spielweise und Ausdruck, Phrasierung sowie anschließend Zusammenspiel praktiziert in Gruppen, etwa ähnlich einer Jam Session. Die Einteilung und der Ablauf des Unterrichts war ausgezeichnet organisiert und vorbereitet, und so ist es zu erklären, daß Anwesenheit und Begeisterung 100%ig waren. Alles in allem eine recht gelungene Kombination von Schule und Praxis, die durch die Anwesenheit und das Auftreten hochkarätiger amerikanischer Jazzmusiker in Konzerten und Clubs noch bereichert wurde.

Einen ganz großen Eindruck auf mich machte die Vorführung der Filme von David Chertok, die als historische Leckerbissen Auftritte und Jam Sessions zeigten mit Coleman Hawkins, Lester Young, Roy Eldridge, Billie Holiday, Ben Webster usw. Ein bedauerlicher Mangel ist es, daß diese Filme in Deutschland noch nicht zu sehen waren. In meinem Gespräch mit David Chertok betonte der seine freudige Bereitschaft, nach Deutschland zu kommen. Er wohnt in New York, West End Ave. 185. Auch für nächstes Jahr ist wieder eine Clinic von Berklee geplant und sehr viele der anwesenden Teilnehmer sagten schon gleich wieder ihr Erscheinen zu. Die geringe Teilnehmerzahl von deutschen

Jazz aktuell

Musikern ist zu erklären durch die so gut wie überhaupt nicht erfolgte Bekanntgabe durch deutsche Medien. Für nächstes Jahr habe ich schon diesbezüglich eine Verbesserung vorgeschlagen.

Helmut Strecker

Maximum an bekannten Namen beim

Festival International de Jazz de Montreal

Schon sechs Jahre nach seiner Gründung ist es dem Festival International de Montreal (FIJM) gelungen, auf internationaler Ebene hohes Ansehen zu erlangen. Daß es nun zu einem der größten Jazzfestivals der Welt geworden ist, läßt sich nicht bezweifeln: Es nahmen rund 1000 Musiker aus zwanzig Ländern daran teil; es gab vom 27. Juni bis 6. Juli 25 Veranstaltungen pro Tag, 4 Freiluftbühnen, 8 Konzertserien mit 5 Sälen, eine Filmserie und Jam Sessions in einigen Nachtlokalen im Stadtzentrum. Zehn Tage lang wurde ein Teil der St.-Denis-Straße zur Fußgängerzone erklärt. Laut Angaben besuchten schätzungsweise 425 000 Personen das Festival, wobei 100 000 Karten verkauft wurden.

In diesem Jahr - wie auch in den vorigen Jahren - bestand das Programm aus einer Mischung von eigentlichen Jazzkonzerten und einer Reihe von Musikveranstaltungen, die mit Jazz nichts oder wenig zu tun hatten (Antonio Carlos Jobim, Mil-

ton Nascimento, Astor Piazzolla). Trotz der Tendenz, Konzessionen an den Publikumsgeschmack zu machen, (denn das hiesige Publikum ist dem Jazz (noch) nicht allzu treu, waren immerhin noch mehr als zwei Drittel der Konzerte dem Jazz gewidmet, allerdings dem traditionellen Jazz.

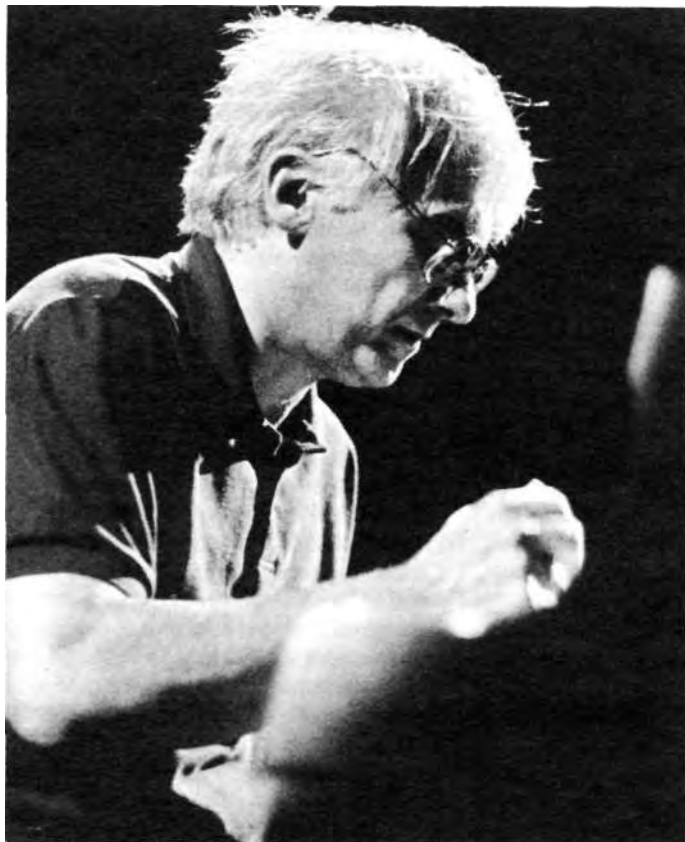
In diesem Zusammenhang scheint das Motto der Veranstalter gewesen zu sein, ein Minimum an künstlerischem Risiko einzugehen und ein Maximum an bekannten Namen anzubieten. Dies zeigte sich an Musikern wie Benny Carter, der trotz seiner 79 Jahre noch fit aussieht und immer noch gut spielt, oder Hank Jones und Tommy Flanagan, deren Duo zu den besseren Konzerten des ganzen Festes zählte, oder noch Gerry Mulligan, der im Smoking auftrat: Alle diese Musiker sind Vertreter einer verfeinerten Spielart, die aber in manchen Fällen schablonenhaft ist.

Daß das FIJM vorwiegend den traditionellen Jazz bevorzugt und die neuesten Entwicklungen ausschließt, stimmt nicht ganz, weil auch einige der Wegbereiter eines neuen Jazz dabei waren. Den 31jährigen Saxophonisten David Murray vorzustellen erübrigt sich, weil er zu denen gehört, die die Zukunft der Musik anbahnen. Nicht nur einmal, sondern sogar zweimal hatten wir die Gelegenheit, diesen kraftvollen Musiker zu hören, zunächst als Mitglied der Gruppe Clarinet Summit, dann als Leiter seines eigenen Quartetts. In der Jazzgeschichte kommt es selten vor, daß Musiker von drei Gene-

rationen zusammenspielen, besonders wenn jeder als ein wichtiger Vertreter einer Epoche gilt. Der süße Ton eines Jimmy Hamilton schwebte ruhig über der virtuellen Technik des in New Orleans lebenden Alvin Batiste und kontrastierte mit den Klangfarben John Carters und mit der sprudelnden Energie von David Murray auf der Baßklarinette. Würde man gefragt, was der Höhepunkt des ganzen Festivals war, so müßte man zweifellos diese Besetzung nennen, deren Leistung um so erstaunlicher war, als diese Gruppe erst zum vierten Mal seit ihrer Entstehung 1982 aufgetreten ist.

Am nächsten Abend spielte Murray mit seinem Quartett durchaus überzeugend, denn seine kraftvolle und packende Tenorstimme wurde durch die sehr wirkungsvolle Begleitung von John Hicks - auch hervorragend als Klaviersolist - dem Bassisten Ray Drummond und dem Meister-Schlagzeuger Ed Blackwell zum Sieden gebracht. Da seine Musik an Intensität selten nachließ, fehlte es gewissermaßen an Atem und Entspannung, außer in der durch Coltrane berühmten gewordenen Billy Eckstine Ballade „I want to talk about you“, der Murray Individualität verlieh und es damit vermied, die bekannte Interpretation des Meisters bloß nachzuahmen.

Während sich das Murray Quartett in den Soli auszeichnete, war das David Holland Quintett dank der interessanten Kompositionen und Arrangements des Bassisten ein Vorbild disziplinierter Gruppenarbeit. Wenn damit einerseits an Genauigkeit ge-



Brütendes Solo: Paul Bley



Fotos: Karl Heinz Bechholz

Beschlagener Profi, dessen Zeit knapp geworden ist: Pepper Adams

wonnen wurde, mangelte es andererseits an Brillanz, da die Bläser (Kenny Wheeler, Steve Coleman und Kevin Eubanks - letzterer Nachfolger des Posaunisten Julian Priest) entweder zurückhaltend oder nicht besonders inspiriert spielten. Besonders gut aber war Marvin „Smitty“ Smith, ein junger Schlagzeuger, wie es heutzutage kaum mehr welche gibt, da er sich nicht nur damit befaßt, die Gruppe zu begleiten, sondern sich auch erfinderisch zeigte. Ebenso stach David Holland hervor.

Dank der Unterstützung von 8 Sendern, Mitgliedern der UER, machten auch die Europäer bei uns mit. Jedes Land war durch eine Gruppe vertreten: Aus Holland nahm das Trio des Posaunisten Wierbos mit dem Altsaxophonisten Van Kemenade und dem Gitarristen Kuiper daran teil, eine Gruppe, deren Musik durchaus interessant und originell ist. Aus Dänemark gab das Duo John Tchicai und Pierre Dorge ein reizvolles Konzert, wie auch die Pianistin Irene Schweizer, deren Humor und Anspielungen auf Cecil Taylor mir gefielen. Aus Deutschland kam die Gruppe von Christoph Spendel, die nicht an dieser Serie beteiligt war, sondern auf einer der Freiluftbühnen hatte spielen sollen; wegen eines Gewitters mußte ihr Auftritt abgesagt werden, wurde auf den nächsten Nachmittag verschoben.

Besonders auffallend waren die vielen Klavierkonzerte, die darauf schließen lassen, daß das Piano das Lieblingsinstrument der Veranstalter ist. Beweis dafür ist die Pianissimo-Serie, die ausschließlich Solo-Aufführungen gewidmet war. Die Auftritte von Jaki Byard, Amina Claudine Myers, Ellis Marsalis, dem Franzosen Rene Urteger u. a. brachten leider grundsätzlich nichts Ungewöhnliches oder Neues. In einer anderen Serie spielte der junge Franzose Michel Petrucciani, dessen Ruf mehr auf seiner äußeren Gestalt als auf seinem Talent begründet ist.

Was unsere hiesige Jazz-Szene betrifft, so verfügen wir über viele gute Musiker, obwohl ihre Musik wenig originell und engagiert ist. Abweichungen von der allzu üblichen Norm gab es aber trotzdem, etwa beim Quartett von Jean Beaudet, einem Pianisten, der nicht unter dem Einfluß von Corea und Jarrett steht. Bemerkenswert war das Quartett Evidence mit Altsaxophonisten Yves Charuest, dessen Interpretationen von Monk-Themen mehr intellektuell als swingend wirkten.

Solcher Intellektualismus prägt die Spielart von Steve Lacy, der das Schlußkonzert der Serie „Jazz dans la nuit“ spielte. Während der ersten Hälfte trat die junge Sporansaxophonistin, Jane Ira Bloom, auf. Mit ihren elektronischen Verdopplung- und Widerhalleffekten klang die Musik etwas kalt, ohne wirkliche Seele. Jedenfalls finde ich es immer verdächtig, wenn bestimmte Musiker ihre eigene



Hinterließ einen guten Eindruck: Hank Jones
Fotos: Karl Heinz Bechholz

Identität mit solchen Mitteln erlangen wollen. Steve Lacy hingegen machte keinen Gebrauch von solchen Kniffen: Das rein akustische Spiel seiner Gruppe und seine eigenen Kompositionen wirkten für sich. Aber trotz der Eigenständigkeit seiner Musik spielten die sechs Musiker nicht immer in ihrer vollen Potenz. Außer einigen aufregenden Soli von Steve Potts klang die Musik etwas lethargisch und Lacy trat sehr lakonisch und reserviert auf.

Als ärgerlicher Zwischenfall sollte das Duo Paul Bley Chet Baker erwähnt werden. Die Veranstalter hatten gehofft, die beiden Musiker, die voriges Jahr auf Steeplechase Records aufgenommen wurden, hier „live“ vorzustellen. Nach einem brütenden Solo von Paul Bley platzte beinahe das ganze Konzert. Schwankend trat Chet Baker, der am selben Nachmittag aus Belgien angekommen war, auf die Bühne, hockte auf seinem Stuhl, bis er nach einer Weile vergebens zu spielen versuchte, und döste vor den verblüfften Zuschauern dahin, die ihn auspiffen, als er verstimmt ein Lied zu singen begann. Bedauernswerter als der Auftritt und Zustand dieses Künstlers war das Verhalten der Zuschauer, die ihn ausbuhten, weil sie für ihre 15-Dollar-Eintrittskarte nicht auf die Rechnung zu kommen meinten. Der Abend wurde aber gerettet, indem im zweiten Teil des Konzerts der Pianist mit großer Energie interessante Soli vortrug.

Nichts an seiner Gutmütigkeit verloren hat Pepper Adams, selbst wenn der Krebs ihn allmählich seiner Kräfte beraubt. Die Beziehung zwischen ihm und seinem Publikum war herzergreifend, ein großes Kompliment für einen beschlagenen Profi, dessen Zeit knapp geworden ist. Die Paris Reunion Band, deren Musik zur Blue Note Schule der fünfziger bzw. sechziger Jahren tendiert, spielte typisch swingende Themen von Nathan Davis, Slide Hampton und Woody Shaw. Diese Musiker (wie auch Joe Henderson, der Johnny Griffin ersetzte) wurden alle von Benny Bailey, wachgerüttelt, nachdem der Trompeter im dritten Stück sein erstes Solo geblasen



Kraftvolle und packende Tenorstimme: David Murray

hatte. Solche erstklassigen Musiker verliehen der Musik ein echtes und unbändiges Jazzgefühl, das sowohl dem Kenner als auch dem durchschnittlichen Musikfreund gefiel.

Am Abend des Abschlußkonzerts leitete Dizzy Gillespie das große Orchester von Vic Vogel durch mehrere bekannte Bebop Arrangements, die er Ende der vierziger Jahre für seine erste Big-Band komponiert hatte. Stücke wie „Manteca“, „Things to come“ und „Tin Tin Deo“, spielte das Orchester sehr gut, obwohl der Trompeter selber allmählich seine Kräfte verliert, wie seine kurzen Soli zeigten.

Alles in allem war die jüngste Ausgabe des Montreal Jazzfestes ein buntes Ereignis mit vielen unterhaltsamen Darbietungen und einigen Überraschungen. Nach zehn belebten Nächten hat man das Gefühl, mit Musik überfüttert zu sein. Solche großen Veranstaltungen tragen natürlich dazu bei, ein Interesse oder einen Bedarf zu schaffen, aber dabei entsteht zugleich ein Trend, die Musik zu kommerzialisieren. Hierin liegt das Problem bei allen internationalen Musikfesten: Von einem Jahr zum nächsten versuchen sie, ihre Größe zu übertreffen. Wenn das Montreal Jazzfestival diesem Trend auch nächstes Jahr nachgibt, könnte es seinem eigenen Ehrgeiz zum Opfer fallen.

Aufschlußreich ist das Defizit von 145 000 Dollars, das die Veranstalter gerade bekanntgegeben haben. Meinte dazu der Präsident, Alain Simard, die Lage sei so heikel geworden, daß es nächstes Jahr kein Jazzfestival geben werde, wenn das Defizit nicht mit öffentlichen Geldern getilgt werde. Daß ein Jazzfest selbsttragend bleiben kann, ist nur die erste Herausforderung; daß es jedes Jahr als Jazzfest überleben kann, ohne seine Bestimmung aus dem Auge zu verlieren, ist aber die zweite (und größere) Herausforderung, der sich die Begründer stellen. Was in der Schweiz mit dem Jazzfest von Montreux geschehen ist, sollte nicht vergessen werden.

Marc A. Chenard

Jazz aktuell

Vor allem berühmte Namen

Jazzfest Hollabrunn 1986

Die beiden ostösterreichischen Jazzfestivals haben wenig gemeinsam: Geht es den Musikinteressierten in Nickelsdorf unter entspannten, familiären, trotzdem aufmerksamen Bedingungen darum, relevante Neuwege des Jazz zu hören, so kommt's in Hollabrunn - wie man jedes Jahr, und heuer besonders merkte - der Mehrheit des quantitativ viel größeren Publikums primär darauf an, Namen, berühmte Namen und deren Gesichter zu sehen. Die offensichtliche Befriedigung, Zawinul, McLaughlin oder Metheny einmal gesehen zu haben, macht den Inhalt, die Qualität der Darbietungen für einen Großteil zur Randerscheinung, den Applaus daher für alle gleich. Vermutliches Kriterium: Hauptsache gekommen ist er, der Star...

Wenn man heuer trotz steppenartiger Klimate, die einem den letzten Saft rauben, und trotz der wunderbaren Hügellandschaft, die ständig dazu einlädt, anstatt zum Festival zu fahren, an Ort und Stelle zu bleiben, schließlich doch das eigentliche Ziel erreichte, so wurde man gleich mit einem musikalischen Aperitif gestärkt: Die Olympia Brass Band bereitete dem sich einfindenden Publikum mit ihrer von humorvoller Fröhlichkeit getragenen Show mitten auf den Straßen des Geländes ei-

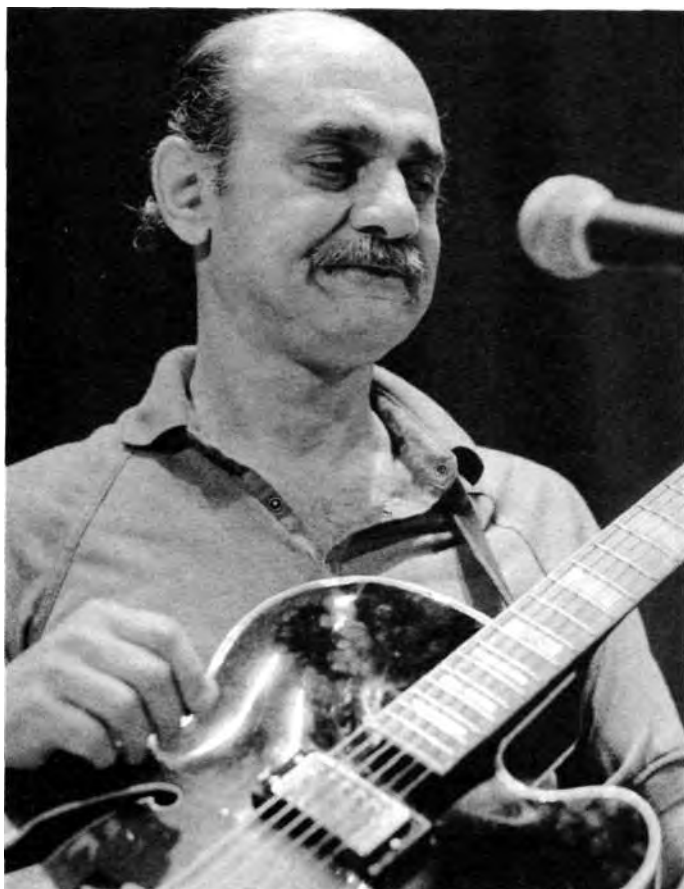
nen wirksamen Empfang im New Orleans Stil. Roots des Jazz zum Eingang also. Danach, quasi als offizielle Eröffnung des Festivals, gleich eines der Zugpferde von Hollabrunn: John McLaughlins inzwischen nicht mehr neues, sein zweites Mahavishnu Orchestra. Und weil man halt beim besten Willen die früheren, meist so intensiven Begegnungen mit McLaughlins aufregenden Ideen nicht einfach aus der Schublade, die da mit „Erinnerung“ beschriftet ist, wegdenken kann, fällt's schwer, kommentarlos hinzunehmen, daß der Mann im Niemandsland gelandet zu sein scheint. Im Niemandsland jener unzähligen Gruppen und Grüppchen, die nichts, rein gar nichts individuelles mehr an sich haben. Austauschbar in jenem Sound, der uns täglich die plumpe Werbung erträglicher machen will. Immerhin: Daß McLaughlin nach wie vor das Können hätte, McLaughlin zu sein, schien bei einigen Passagen, besonders bei einem Duo mit dem so talentierten Saxophonisten Bill Evans angedeutet. Ob sich die zweifellos fähigen Musiker in diesen wenigen Minuten der ansonsten ganz seichten, aufdringlich unaufdringlichen Kompositionen bewußt entledigt glaubten?

Daß David Sanborns nachfolgendes Business-Sextett noch drei Etagen kommerzieller baute, beim Publikum trotz (doch hoffentlich nicht wegen?) naiv-reißerischen, in ihrer Häufigkeit peinlichen

Showeinlagen ähnlich beklatscht wurde, will als Argument für McLaughlins Ausflug in die Lautsprecher unserer Kaufhäuser einfach nicht in meinen Kopf.

Immerhin dürfen wir für kurze Zeit das Gejammer einstellen und berichten, daß sich der erste Tag in Hollabrunn doch noch gelohnt hat. Zum einen durch Gil Evans, zum anderen durch ein die Erwartungen übertroffenes, einige der nach der letzten Solo-LP aufgekommenen Befürchtungen widerlegendes Wayne Shorter Quintett: Im Verbund mit dem sehr aktiven Mitch Foreman Keyboards, dem immer präsenten Gary Willis am Baß und dem mehr als nur grundierenden Schlagzeuger Tom Brechtlein präsentierte Shorter Selbstgemachtes, von dem Zawinul in seiner typischen egozentrischen Art gemeint hatte, es seien jene Nummern, die er - Zawinul - bei Weather Report nicht spielen haben wollen. Der Eindruck beim Festival: Es sind jene Nummern, die Weather Reports letzte Aktivitäten noch einmal interessant gemacht hätten. Reich an rhythmischen und melodischen Gedanken, von Shorter & Co trotz irrer Hitze mit klischeebefreiten, nach McLaughlin und Sanborn als befreiend empfundenen Soli vorgetragen.

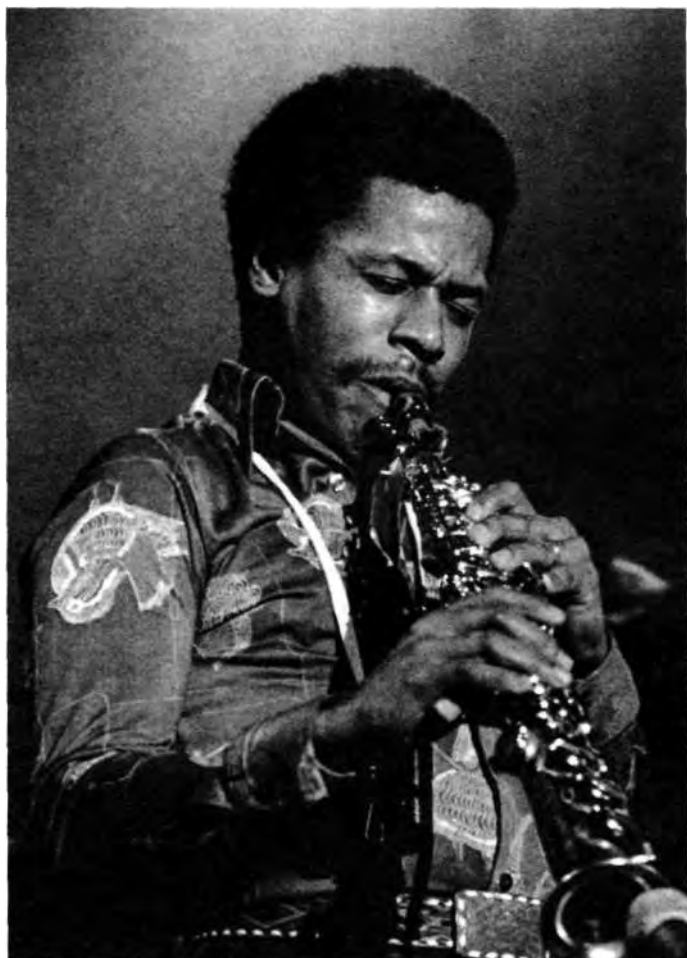
Den größten Anspruch auf konzentriertes Zuhören aber hatte am ersten Abend eine jener Jazzlegenden anzumelden, die auch im Alter von 74 Jahren sich nicht nach erlangter Berühmtheit zurücklehnen und



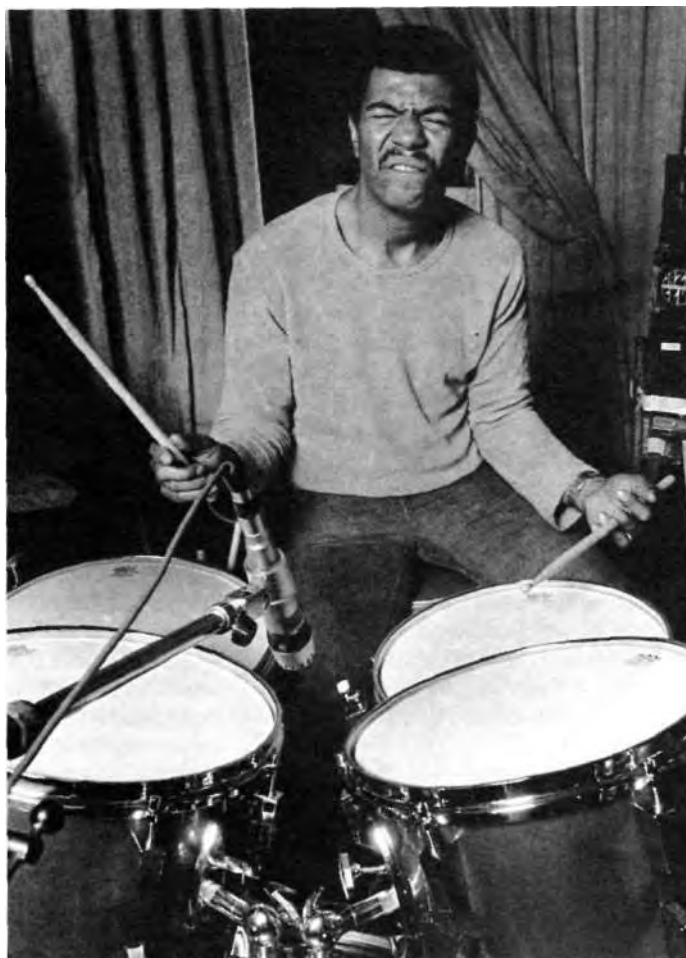
Liebenswürdiger Vertreter der Tradition: Joe Pass
Foto: Karl Heinz Bechholz



Immer geistig auf der Höhe der Zeit: Gil Evans
Foto: Karl Heinz Bechholz



Erwartungen übertroffen: Wayne Shorter



Lieferte mit Keith Jarrett Kammermusik: Jack De Johnette

Kaugummi-kauend alte Florida-Hits verkaufen: Gil Evans. Sein Orchester diesmal mit George Adams und John Surman im Bläsersatz, interpretierte Evans' Arrangements. Arrangements, die mit dem Gil Evans etwa der 60er Jahre nur mehr eines gemeinsam haben: Nach wie vor beeindruckend reiches Handwerk. Evans, immer geistig auf der Höhe der Zeit, die neuen musikalischen Entwicklungen mitvollziehend, ohne freilich den kommerziellen Routen zu vertrauen.

Der zweite Tag begann am Nachmittag wie der erste, mit einer herben Enttäuschung: Joe Zawinul brachte nach lautstarker vorhergehender Eigenwerbung seine „neueste“ Gruppe mit. Doch was heißt bei Zawinul neu? Daß vier der fünf „Weather Update“-Leute bisherigen Weather Report-Gruppierungen entspringen, der einzig wirklich neue, Steve Kahn, im Sound außer bei einigen Takten Solo nicht einmal entfernt auffällt? Und daß mit tötender Routine immer noch „Black market“-Themen abgespielt, besser: abgespult, werden? Aus welchem Grund Zawinul dann noch fortwährend „sein“ Victory-Zeichen ins Publikum wirft, bleibt Frage. Oder aber Antwort auf die soziologisch nicht unergiebigste Debatte, was aus einem maßlos selbstüberschätzten (Zawinul: „Ich bin der Weltmeister“ u. ä.) Mittel-Eu-

ropäer wird, einem Musiker, der den einst berechtigten Applaus als Eintragung ins Buch der Genies (miß-)verstanden und heute glaubt, mit Hilfe ansonsten so außerordentlicher Könnern wie Peter Erskine, Schlagzeug, und Robert Thomas Jr., Percussion, nur mehr Abziehbilder seiner selbst produzieren zu müssen. Schade? Ärgerlich!

Erfreulich dagegen die nächste Begegnung an diesem Tag, stellte sich doch mit der in Wien und Paris lebenden Timna Brauer eine Vokalistin vor, die vor kurzem durch Teilnahme am Eurovisions-Song-Contest beinahe in Verruf gekommen wäre. Ihre Qualität, die Improvisation vor allem durch klangliche Variationen mit einiger Phantasie zu forcieren, überraschte und überzeugte das für Brauers Jazzambitionen erstmals so große Auditorium. Das von weltmusikalischen Eckpfeilern zusammengeführte Ganze des Quintetts - fast jeder der Musiker stammt von einem anderen Kontinent - stand denn auch derart fest, daß die Entscheidung der Veranstalter, keine Zugabe zuzulassen, mit einem lauten Pfeifkonzert quittiert wurde. Einige Erwartungen an die Zukunft Timna Brauers bestehen.

Timna Brauer mit der kurze Zeit später aufgetretenen Carmen McRae zu vergleichen, wäre nicht nur plakativ, sondern

auch ungerecht - alleine der Altersunterschied beträgt 39 Jahre. Das Besondere Carmen McRaes, abgesehen von den längst allseits geschätzten Stimmqualitäten, stellt wohl ihr immer frisches, engagiertes, fast jugendlich-aktives Bestreben dar, den Nummern (nicht nur Standards, auch eigene Neukompositionen) jeweils andere Facetten abzugewinnen, ohne den Eindruck des zwanghaft Gewollten entstehen zu lassen. Begleitet von McRaes geschätztem Pianisten Eric Gunnison, wieder einmal Ray Brown am Baß und Mickey Roker am Schlagzeug, entstand gegen Ende zusätzlich eine unerwartete, freundschaftliche Session mit Stanley Turrentine und Milt Jackson. Daß Carmen zuletzt noch einmal auf die Bühne kam, sich als Zugabe alleine ans Klavier setzte, ging fast unter, da die Techniker schon begonnen hatten, die Mikrophone abzubauen, was fürs Hollabrunner Publikum Schlüsselreiz genug war, sofort das Zelt zu verlassen.

Konnte man die angesprochenen Techniker also durchaus flink nennen, wenn es darum ging, Zugaben abzuwürgen, so dauerte es plötzlich doch einigermaßen lang, als es mitten im Auftritt des Pat Metheny Trios dringlich wurde, plötzlich versiegt Stromquellen zu erneuern. Schade drum, denn Methenys, Charlie

Jazz aktuell

Hadens und nicht zuletzt Billy Higgins Fahrt durch die Nummern des Gitarristen fand somit genau da ein jähes Ende, als die drei Herrschaften spannend aus dem „Rejoicing“-Album zitierten. Zwei Stücke nach der langen Zwangsunterbrechung, darunter eine alte Horace Silver Ballade schlossen somit das fragmentarische und trotzdem erwartungsgemäß starke Erlebnis ab. Danach, aus der Sicht der Veranstalter und Sicherheitskräfte ideal, sonst eher fraglich, ein Archie Shepp Quintett, das nichts außergewöhnliches bieten wollte, konnte, sollte, sondern ziemlich cool Repertoire spielte. Nicht viel für Shepp, daher etwas zu wenig, wie man angesichts der großspurigen Besetzung (u. a. Cameron Brown und Dannie Richmond als Rhythmusgruppe) meinen könnte, aber - je nach Generation - nicht unbedingt meinen muß. Los Van Vans Tanzaufforderungen aus Kuba verabschiedeten die Massen wie John Luries Was-binch-Band Lounge Lizards 24 Stunden zuvor: Erst knapp bevor andere schon wieder aufstanden.

Mit Gitarrensoli ging's am Sonntag los. Joe Pass, erfolgreicher, liebenswürdiger Vertreter der Tradition, eröffnete mit „It's a wonderful world“ und gelangte am Höhepunkt, vom Einfall her durchaus nachvollziehbar, zur „Summertime“. Trotzdem, selbst nach hundertzweitausend Interpretationen dieses Evergreens bot Pass noch immer zeitlose, immer noch frische, witzige Variationen. Ganz anders, diesmal sogar diffizil (nicht nur schnell. ..) liefen Al Di Meolas Finger über die Saiten. Meditativ in der Bewegung charakterisierten eher klangliche denn melodische und rhythmische Verschiebungen Di Meolas augenblickliche Solo-Interessen. Daß das gerade dem Wind mißfiel, verwunderte: Dieser nämlich schob während Di Meolas Minuten das Festivalzelt bzw. dessen Planen und Rohre derart vehement, daß man meinte, 5000 vom Juckreiz befallene Sessel würden unablässig und lautstark hin- und her-rücken.

Nach ersten Versuchen im Vorjahr (Montreux etc.) probierte es Keith Jarrett heuer mit neuen Orten, darunter Hollabrunn. Eigentlich paradox, denn - so möchte man glauben - gerade die heikle „Jarrett-Atmosphäre“ hat mit der eines Festivals nicht viel zu tun. Daß daher Reibungen unumgänglich sind, bemerkte der Pianist nach wenigen Augenblicken, als die ersten archivarisches-besessenen Zuseher (nicht Zuhörer!) ihre laut klickenden und grell blitzenden Fotoapparate aktivierten, um auch nur ja die freien Stellen im wartenden Album zu füllen ... Jarrett zu Recht seine Aufforderung unterstreichend, während des Konzerts mit dem Unsinn aufzuhören: „It's not a horse race!“. Freilich, überzeugen von dieser

Klarstellung ließ sich das in der Sporthalle (ein Raum, dessen Akustik der eines mittleren Holzsarges mit Deckel um nichts nachstand) versammelte Auditorium ganz rasch. In der Atmosphäre, die an vorbildhafte Zeiten des Modern Jazz Quartets erinnerte, lieferte Jarrett mit Gary Peacock und Jack DeJohnette Kammermusik der obersten Etage. Das Standards-Programm, wieder erweitert, darf wohl besonders live zu den angenehmsten, erfrischendsten Oasen des aktuellen Musikgeschehens gerechnet werden. Ohne jedes pekuniäre schielende Auge entdeckte das Trio gerade jene so wunderbare Perspektive der Standardbearbeitung, die improvisatorische Freiheit ohne jede Einschränkung oder vorhergehende Abmachung als ihr Ideal wie selbstverständlich verwirklicht. Das hypnotisierte Publikum verließ erst nach zwei Zugaben diese zwei Stern-Stunden.

Hinterher noch einmal die Reserven zu lockern oblag jenem Duo, das durch eine in jeder Hinsicht wichtige, weil kraftvoll neue Inhalte andeutende LP („Schneetanz“, GamsbART 76.41534) die österreichischen Träger jener Linie vorstellte, die in der BRD durch Kolbe-Illenberger, in den USA durch Metheny-Mays vertreten

wird: Duo Due mit Wolfgang und Christian Muthspiel. Ideenreicher, vom Kopf her gedachter, vom Bauch vielschichtig umgesetzter Duo-Jazz in der Besetzung Possaune-Gitarre. Hätte man erwarten dürfen, daß sich der einzige rein-österreichische Beitrag nicht dem Holiabrunner, oft sehr reminiscenzschwangeren kommerziellen Klima unterwerfen würde?

Abschließend von der Musik noch einmal zu einer von vielen möglichen kritischen Beobachtungen: Nachdenklich stimmt's etwa, wenn die Herren Tonschieber-wieder einmal ganz nach Muster der Commercials - auch in den noch so kleinen Pausen, also zwischen Musik und Musik unablässig Musik (à la Supermarkt) dudeln ließen. Damit das so und so täglich fast 10 Stunden von der Bühne her live versorgte Publikum ja nicht erholt und somit eventuell einmal konzentriert den nächsten Auftritt verfolgen kann, oder?? Noch einmal Jarretts Mahnung: „It's not a horse race!“ Einige waren da sichtlich anderer Meinung; das Publikum ließ es tatenlos über sich ergehen. Den hart erkämpften und bisher so tapfer verteidigten Sitzplatz zu riskieren, um mehr von der Musik zu haben - wo kommen wir denn da hin ...

Wolfgang Gratzner



Spielte ziemlich cool Repertoire: Archie Shepp

Foto: Michael Steen

Sowjetischer Jazz in den USA

Das Ganelin Trio auf Nordamerika Tournee

Jazz aus Europa hört man in den Vereinigten Staaten schon selten genug. Aber wenn man den für US-Amerikaner weitgehend unentdeckten Jazzkontinent Europa noch weiter unterteilt und nach Jazz aus bestimmten Regionen fragt, wird die Zahl derer sehr klein, die ihre Hand heben können und sagen: „Da weiß ich was!“ Das gilt insbesondere für den osteuropäischen Bereich. Daß Jazz in der Sowjetunion überhaupt existiert, zum Beispiel, ist nicht wenigen amerikanischen Jazzfans durchaus neu. Und selbst ein so aufgeklärter Vertreter des Jazz wie der Pianist und Pädagoge Billy Taylor reagierte auf die Tatsache, daß Sowjets in einigen afrikanischen Staaten Entwicklungshilfe via Jazz betreiben, gerade so als wollten die Sowjets damit den Amerikanern den Jazz streitig machen. Jahrzehntelanges bewußtes Unterbinden des ohnehin spärlichen Informationsflusses und der Aufbau eines stupiden Feindbildes haben ihre Wirkung bei der amerikanischen Öffentlichkeit nicht verfehlt.

Was für die wenigen Sowjetjazz-Interessierten in den USA erhältlich war, beschränkte sich bis vor kurzem auf Musik von Exilanten wie zum Beispiel die des Jazzrock-Keyboarders Igor Yahilevich und seiner Gruppe Czar, oder mühsam importierten und schwer zugänglichen Platten aus England von Leo-Records. Man mag über das Genfer Gipfeltreffen der Supermächte denken wie man will; immerhin hat es zumindest in Sachen Jazz mehr Offenheit zwischen der UdSSR und den USA bewirkt.

So konnte etwa vor einigen Wochen ein amerikanisches Plattenlabel stolz die Veröffentlichung einer Serie von sowjetischen Jazzaufnahmen verkünden.

East Wind Records aus Hartford, Connecticut, ist ein neues, kleines Label, das im Zuge der kulturellen Vereinbarungen des Genfer Gipfels einen exklusiven Vertrag mit dem staatlichen Plattenlabel der Sowjetunion, Melodia, erhielt. Und so sind nun zum ersten Mal Aufnahmen sowjetischer Jazzmusiker offiziell US-amerikanischen Anhängern zugänglich. Die Serie enthält Aufnahmen des Pianisten Igor Bril, des Gitarristen Alexei Kuznetsov, der Gruppe Arsenal und des Trios um den Pianisten Vyacheslav Ganelin.

Was aber amerikanische Jazzenthusiasten noch mehr erfreute, war die Tatsache, daß in diesem Jahr auch endlich zum ersten Mal eine Jazzgruppe aus der Sowjetunion sich live in den USA präsentieren würde. Und dabei handelte es sich um das just erwähnte Ganelin Trio.

Hatte das Publikum beim Jazzfestival 1983 in San Bernadino, Kalifornien, doch wenigstens einen Eindruck von sowjetischem Live-Jazz durch Satellitenübertragung eines „Arsenal“-Konzerts gewinnen können, so wußten die meisten Zuhörer wohl bis zum Beginn eines Ganelin-Auftrittes nicht, was sie erwarten würde. Es war denn nicht verwunderlich, daß die Sowjets ein sehr weites Spektrum an Publikum anzogen. Das reichte von den „offiziellen“ Zuhörern wie dem sowjetischen Botschafter und den regionalen Kulturbefragten bis hin zu Schulkindern und Jazzunbedarften, die zufällig bei einem Auftritt ins Auditorium wanderten.

Was freilich auch zu dem großen Andrang beitrug war die Aufmerksamkeit, die die Medien den drei Musikern widmeten. Überraschenderweise war es zu diesem Anlaß nicht notwendig, die Werbetrommel so extrem zu rühren, wie das bei kommerziellen Veranstaltungen meist der Fall ist. Journalisten von Zeitungen und Radio risiken sich um Interviews mit den Musikern. Die Lage war um so prekärer, da nur der Schlagzeuger Vladimir Tarasov englisch spricht und so bei allen Interviews als Sprecher für die Gruppe fungieren mußte. In Ausblick auf die bevorstehenden Konzerte versuchten die Medien etwas mehr Licht auf den Jazz in der Sowjetunion zu werfen. Es war wohl aber doch hauptsächlich die magische Anziehungskraft des Unbekannten, die die meisten Zuhörer zu den Konzerten lockte. Praktisch alle Auftritte der drei Musiker in den Vereinigten Staaten waren ausverkauft.

Einem Europäer mag dieser erstaunliche Andrang etwas befremdlich erscheinen; bekommt man hier doch viel häufiger Gelegenheit, osteuropäische Musiker live auf der Bühne zu erleben. Und natürlich sind auch die kulturellen Unterschiede weniger extrem. Verwandtschaften in Stil und musikalischer Entwicklung lassen sich zwischen ost- und westeuropäischen Jazzmusikern wohl insgesamt leichter feststellen, als zwischen Europäern und Amerikanern. So tourten denn Pianist Vyacheslav Ganelin, Saxophonist Vladimir Chekasin

und Schlagzeuger Vladimir Tarasov durch Nordamerika, mit Konzerten an jedem Tag ihres Aufenthaltes.

Trotz ihres ermüdenden Zeitplans wirkten sie auch gegen Ende ihrer Tournee auf der Bühne noch sehr frisch und ideenreich. Als Tarasov beim vorletzten Auftritt in Philadelphia vom städtischen Kulturbefragten eine Miniatur des Stadtsymbols, der Liberty Bell bekam, stimmte er sie sogleich und baute sie als Perkussionsinstrument in seine Schlagzeugsoli ein.

Der strikte Zeitplan war auch der - zumindest offizielle - Grund dafür, daß keine Jam-Sessions zwischen amerikanischen und den sowjetischen Musikern stattfanden. Nur einmal, beim Konzert in San Francisco, trat das Trio mit amerikanischen Musikern, dem Rova Saxophone Quartet, zusammen auf. Die Musiker kannten sich freilich, denn Rova hatte schon zuvor in der Sowjetunion gastiert und gar ein Livealbum dort mitgeschnitten. Infolgedessen gehört das Saxophon Quartett auch zu den populärsten Avantgarde-Gruppen in der Sowjetunion, zusammen mit dem Jazz Composers Orchestra und dem Art Ensemble Of Chicago. Obwohl das Ganelin Trio diese Gruppen als Einflüsse nennt, ist die Musik der drei noch weitgehend eigenständig. Das ist natürlich auch Resultat der 15 Jahre Zusammenspiel, die das Trio jetzt hinter sich hat. In den Kompositionen und den Kollektivimprovisationen werden Einflüsse und Elemente aus sehr verschiedenen musikalischen Bereichen hörbar. Dixieland, Kammermusik, Folkklänge, ja sogar kirchliche Orgeltöne kann man da heraus hören. „Polystilistisch“ nennen sie ihre Musik, und „lyrische Avantgarde“. Struktur ist, worauf die drei Musiker besonderen Wert legen. In ihren Auftritten wechselt der Ausdruck und die Stimmung der Kompositionen wie Szenen in einem Theaterstück.

Nicht nur musikalisch, auch schauspielerisch scheinen die Musiker verschiedene Charaktere zu verkörpern. Jeder spielt eine Rolle. Und zusammen wird ihr Konzert zu einem Stück mit Konflikt und Aussöhnung. Freilich, die Musik ist und bleibt Free Jazz. Und das war wohl auch, was einige Zuhörer dazu bewegte, schon bald ihre Sitzplätze zu verlassen und dem Ausgang zuzustreben. So etwas hatten sie denn doch nicht als Jazz aus der Sowjetunion erwartet.

Nichtsdestotrotz, die überwiegende Mehrheit des Publikums war von den Konzerten begeistert; und fast obligatorisch gab es jeden Abend stehende Ovationen für das Ganelin Trio. Bleibt zu hoffen, daß diese Form des kulturellen Austausches zur Regel wird, anstatt zur Ausnahme, wie das bislang der Fall war.

Karl Heinz Kessler



Frisch und ideenreich: Vyacheslav Ganelin
Foto: Hans Kumpf

Eindringlich, spielfreudig, verstandesintensiv

Nickelsdorfer Konfrontationen '86

Der Kontrast artikulierte sich von selber. Wenige Stunden vor Beginn der Nickelsdorfer Konfrontationen am zweiten Juli-Weekend beklagte einer jener hitparaden-gewohnten Stars sein „Schicksal“, Konzerte geben zu müssen. Das sei doch wirklich das letzte, anstrengend und nur durch die erhoffte finanzielle Langzeitwirkung für die Schallplattenindustrie rentabel. Diejenigen, die auch heuer wieder Nickelsdorf angepeilt hatten, wußten demnach lexikalisch genau, warum sie jenen Herrn sicher nicht an der österreichisch-ungarischen Grenze zu erwarten hatten: In Nickelsdorf geht's seit Jahren nämlich - es klingt fast paradox in der heutigen Festivallandschaft! - um Musik, nicht um Charts-zentrierten Massen-Nepp.

Diesmal, quasi als akustisches Editorial, die Anliegen der Veranstalter deklarierend: „CI-4“, ein von Theo Jörgensmann sorgsam zusammengesetztes Klarinettenquartett, das Etiketten ad absurdum führen will und auch führen kann. Jörgensmann im Programmheft: „Wir sind auf der Suche nach einem musikalischen Ausdruck, in dem Elemente des Jazz, der Folklore und der europäischen Konzertmusik Ausgangspunkt für einen ganzheitlichen Weg der Improvisation bilden, einer thematisch neuen Improvisationsmusik.“ Solcherart hollistisches Gedankengut vermittelten Jörgensmann und seine Freunde Lajos Dudas, Eckhart Koltermann und Dieter Kühr mit, gerade in Koltermanns ironischem „Europawalzer“, überzeugend großer Spielfreude.

Völlig frei, trotzdem im Gesamteindruck klar und beeindruckend einheitlich, das seit gut 15 Jahren als wichtiger Pol in der europäischen Improvisationsszene verankerte Duo Irene Schweizer-Rüdiger Carl. Schweizers programmatischer, den Horizont unbewußt umreißender Einstieg, erfolgte wiederum synchron an den beiden Enden der Klaviatur, um für die mit dem Saxophonisten Carl dialogisch gestalteten Reden auch ja keine Möglichkeiten a priori auszuschließen. Die von mancher Seite prophezeiten Abnützungserscheinungen des Duos erschienen neuerlich nicht . . . Ähnlich beginnend, dann aber mehr und mehr Minimal-Music-Elemente forciierend, lotete das wegen Terminschwierigkeiten auf ein Duett reduzierte „New Winds“ - Ensemble die einander überschneidenden Ebenen von notierter und improvisierter Musik aus. Der vertrackten Eingangspolyphonie zum Trotz bedienten sich die beiden Saxophonisten Ned Rothenberg und J. D. Parran zwecks (übrigens gar nicht „windiger“) Konversation nämlich da

wie dort der ergreifbaren Vokabel. Daß Zirkulartechnik eben auch mehr als bloße Technik, vielmehr Inhalt mit Aussage sein kann, bewiesen die beiden vor allem bei ihren im Programm eingestreuten Solonummern.

Radu Malfattis „Ohrkiste“, mit 13köpfiger Besetzung (darunter Johannes Bauer, Phil Wachsmann und Fred van Hove) für Nickelsdorf zusammengesetzt, entsprach zwar einigermaßen den Erwartungen derer, die Malfattis bisherige Ideen kannten, überforderte aber nach den drei vorhergehenden Programmpunkten die bereits an Konzentration armen Zuhörer. An dieser Stelle wäre großzügig einzuhaken, um klar zu machen, daß drei, maximal vier Konzerte pro Abend weitaus genügen würden, daher in Zukunft nicht mehr Auftritte eingeplant werden sollten. Doch weiter mit Malfattis Ohrkiste: Zu abstrakt, punktuell und wohl auch zu lang (für die Zeit um Mitternacht) waren die kollektiv nachgezeichneten Klangskizzen („Getreide“ und „Absicht“) des gebürtigen, in der BRD lebenden Österreichers. Zum Abschluß, nach ein Uhr früh, schwenkten dann noch Tristan Honsingers „This, that and the other“ zu einer mühelos tanzbaren Collage quer durch die Strömungen über. Exakt im Ansatz, humorvoll locker dafür in der Ausführung - Sean Bergin, Saxophon, und Michael Vatcher, Schlagzeug, sollten herausgehoben werden -, zitierte das Sextett, um im Auftrag humorvoller Verdrehung zu manipulieren.

Die Eröffnung des zweiten Tages in Nickelsdorf besorgte Hannes Zerbe mit seiner Blechband. Zerbe, nach dessen Worten es für ihn „keine Barrieren zwischen improvisierter und 'ernster' Musik gibt“, nutzte konsequenterweise die Kräfte bei-

der Lager, um im ästhetischen Rahmen subjektiver Eisler-Rezeption blech-orchesterlares Handwerk zu demonstrieren. Daß einem bei den diversen Marschrhythmen - trotz Zerbes sinnumwäldenden Verfremdungen - die Gänsehaut aufläuft, mag als Indiz für die politische, assoziationsreiche Dimension dieser Musik in Erinnerung bleiben. Nach dem zusätzlich organisierten Auftritt des Streichtrios Ernst Glerum-Ernst Reyseger-Maurice Horsthuis stieg dann das Marty Ehrlich Trio auf die (räumlich enge) Bühne im Nickelsdorfer Gastgarten. Farblich nicht uninteressant durch die Kombination von zwei Saxophonen (Ehrlich und J. D. Parran) und Baß (John Lindberg) wendete sich so das Blatt zu sehr vielfächrigen Klangmustern - am publikumswirksamen bei Einbeziehung enggestrickter Minimal-Floskeln.

Gewisse Parallelen zum Kammermusikfest in Lockenhaus entstehen in der freundlichen Nickelsdorfer Atmosphäre, wenn sich Musiker dazu verleitet sehen, alle drei Tage am Ort zu bleiben, um entweder entspannt das Geschehen zu verfolgen oder aber noch in der einen oder anderen Formation mitzuwirken. So auch Irene Schweizer, die nach dem Duo mit Rüdiger Carl auch eine Rolle im „Triolog“ mit der ebenso vielbeschäftigten wie anerkannten Fagottistin Lindsay Cooper und der völlig emanzipierten Bassistin Joelle Leandre. Auffällig: Die permanent zu Klangüberraschungen - weil ihr Instrument elektronisch verfremdend - bereite Cooper, aber auch Leandre und Schweizer unterstützen den Hang zu Ostinatoflächen, aus denen immer wieder auszubereichen spannende Varianten gesucht - und in der Mehrzahl gefunden wurden. Die bei letzterem Trio nur fragmentarisch bedeutungsvolle Theatralik rückte Han Bennink, hingebungsvolle Vaterfigur europäischer Improvisationsanliegen, wieder einmal in den Mittelpunkt der Ereignisse. Nur eher selten im Vergleich schichtete Bennink mit nach wie vor unüberbotener Vitalität und dem reichen Energievorrat nahezu verschwenderisch haushaltend vom Schlagzeug aus das Fundament für seine Kollegen (Conny Bauer, Ernst Reyseger und Luc Houtkamp). Zwischendurch fand der Holländer etwa auch Zeit, im Zuhörerraum animierend - amüsantes Spontan-Theater zu bieten. Und zwar so zu bieten, daß selbst die Benninkgewohnten, auf der Bühne zurückgebliebenen Musiker sich, immer wieder aufs neue von der Tragfähigkeit solchen Free-Jazz-Theaters überzeugt zeigten.

Für einige der Zuhörer nicht mehr nachvollziehbar, lud der Bassist John Lindberg zuletzt noch einen Großteil der auch in anderen Partien mitwirkenden Musiker ein. Wieder mit Marty Ehrlich und J.D. Parran, dann auch u. a. Franz Koglmann, Dietmar Diesner und Radu Malfatti im Blä-



Mitglied von Tristan Honsingers „This, that and the other“: Tiziana Simona

Foto: Reiner Haebler



Stellte sich mit Radu Malfattis „Ohrkiste“ vor: Marc Charig



Forderte bei Lol Coxhill Aufmerksamkeit: Mike Cooper



Dialogisch gestaltete Reden mit Irene Schweizer: Rüdiger Carl

Fotos: Reiner Haebler

sersatz, Fred van Hove am Klavier und der unermüdliche, diesmal sich ganz unterordnende Han Bennink - Lindberg schien für seine, den eigenen Experimentierprozeß im vollen Gang bestätigenden orchestralen Interessen die notwendigen Kräfte zur Verfügung zu haben. Daß das Ergebnis diesmal trotzdem nicht ganz an die kompositorischen wie interpretatorischen Möglichkeiten herankam, kann eventuell doch mit fehlender Vorbereitungszeit erklärt werden. Überraschend daher nicht nur für jene, die ihn bisher noch nicht kannten: Butch Morris, einer der wohl prägnantesten Arrangeure und Improvisationsanreger des Neuen Jazz, hatte in nur zwei Tagen seine klanglich-komplex erdachten Kompositionen mit der prominent besetzten Big Band in der Art einstudiert, wie man es von diversen Star-namen der publicity-fetten Groß-Jazzfestivals erwarten könnte: eindringlich, spielfreudig und verstandesintensiv. Kriterien, die in Nickelsdorf mit ungezwungener Selbstverständlichkeit erfüllt wurden. Kurz: Das sicherlich geschlossenste orchestrale Arbeitsergebnis bei den Konfrontationen '86.

Ausgeprägtes Eigenleben bewies der heuer schon einige Male (bei verschiedenen Ensembles, auch Solo) in Österreich vertretene Sopransaxophonist und Vokalagitor Lol Coxhill. Im Trio mit ihm und dem nicht gerade kraftlos vorantreibenden Schlagzeuger Roger Turner war es aber diesmal Mike Cooper, der Aufmerksamkeit forderte. Cooper nämlich bezog sich auf die melodisch und rhythmisch linear gedachten Beiträge Coxhills und Turners immer wieder (mittels elektroakustischem Instrumentarium) durch jene spontan variierten Kommentare, die dem Parameter Geräusch angehören, daher besondere Konzentration voraussetzten. Nach dem teilweise ebenfalls um Geräuschhaftes bemühten, hörenswerten Quartett The Beef Connection (mit Barre Phillips, Joelle Leandre und den beiden Tubisten Pinguin Moschner und Benoit Virepaz) schien das Abschlußkonzert der drei Tage geradezu populär: Das World Saxophone Quartet, erfolgsgewohnter Prototyp dieser inzwischen vielfältig genutzten Instrumentalbesetzung, gab zum 10jährigen Jubiläum seine „greatest hits“ zum besten. „Gewohnt packend“, freuten sich die einen, „von Gewohnheit gepackt“, bedauerten enttäuscht die anderen.

Abschließendes Lob gebührt der wieder nach Freundlichkeit und unkomplizierter Problembewältigung sich von so manchen anderen Veranstaltungsorten abhebenden Nickelsdorf-Crew. Den großen Kollegen spottend: Ein inhaltlich tadelloses, geradezu vorbildliches Programmheft, welches das mangels Finanzen billige Äußere durch inhaltliche Dichte mehr als wettmachte.

Wolfgang Gratzner

Offener Charakter bewahrt

8. Jazz Festival Münster

Ein Festival, das oft vor dem Ende stand, kommt langsam in die Jahre: Zum achten Mal gab es am ersten Juli-Wochenende das Jazz Festival Münster. Nachdem es im letzten Jahr wieder einmal so aussah, als ob dieses Festival zum letzten Male stattgefunden hätte, fand sich ein Veranstalterbund zusammen, der eine Neuaufgabe für 1986 ermöglichte. Und nachdem in diesem Jahr die Besucherzahlen endlich einmal stimmten, scheint einer Fortsetzung nichts mehr im Wege zu stehen: Totgesagte leben länger. Verbunden mit der neuen Veranstalterkonstellation war ein Umzug in die Halle, was im Vorfeld zu der Befürchtung führte, das Münsteraner Jazzfest könnte seine intime, familiäre Atmosphäre, die es bei vielen Fans sehr beliebt machte, verlieren. Eine Befürchtung, die - das sei vorab gesagt - nicht bestätigt wurde: Münster hat seinen offenen Charakter bewahrt, ein Umstand, der sicherlich auch zu der wieder einmal sehr fruchtbaren musikalischen Ausbeute führte.

Dieses Festival legte ja immer Wert darauf, auch die heimische Szene zu berücksichtigen. So waren denn auch in diesem Jahr allein fünf Münsteraner Gruppen sowie eine Workshop Big Band unter Leitung von Heinz Sauer und Günter Lenz im Programm zu finden - eine Art von heimischer Kulturpflege, die andere Festivals mittlerweile leider kaum noch betreiben. So war es denn auch das Trio Trix aus Münster, das den Konzertreigen eröffnete. Funkig angehaucht sind seine Vorbilder wohl beim Siebengeschnetz oder dem Odean Pope Trio zu suchen.

Es ging dann weiter mit Stephan Micus, der im kleineren Weißen Saal auftrat. Leider war die bei diesem Festival praktizierte Zwei-Bühnen-Lösung noch nicht überzeugend gemeistert, da sich herausstellte, daß zum einen der Andrang des Publikums das Fassungsvermögen des Saales bei weitem überstieg und zudem durch die auf diesem Wege erreichten, extrem kurzen Umbaupausen kaum Zeit zum Atemholen zwischen zwei Konzerten blieb. Doch zu Micus' Konzert: Sein Konzept von Weltmusik beruht vor allem auf der Einbeziehung exotischer Instrumente, auf denen er recht simple Kompositionen vorträgt. Es war von teilweise ergreifender, schlichter Schönheit, bei der sich allerdings auch recht bald eine gewisse Monotonie einstellte. Trotzdem hatte er die Fans bald auf seiner Seite. Zupackender ging es dann beim folgenden Auftritt der Workshop Big Band unter Heinz Sauer und Günter Lenz zur Sache. Bereits beim letzten Festival hatte es ja ein derartiges Projekt unter Albert Mangelsdorff gege-

ben und diese Tradition soll lobenswerterweise auch beibehalten werden. Die Arrangements der beiden Leader waren von erster Güte und wurden auch adäquat umgesetzt.

Insbesondere der australische „special guest“ Sandy Evans, hierzulande leider völlig unbekannt, sowie die einheimische Sängerin Elisabeth Tuchmann, wußten in ihren Soli zu glänzen, ohne damit die Leistung der regulären Bandmitglieder schmälern zu wollen. Im Ohr bleiben wird wohl jedem Zuhörer Duke Ellingtons „Caravan“, bei dem Elisabeth Tuchmann den Saxophonsatz anführte, ein satztechnischer Kunstgriff, der den Charakter dieses Klassikers doch in eine überraschende Richtung veränderte.

Überzeugend an diesem Tage auch das Egberto Gismonti Trio. Der Star begann zwar etwas lustlos, doch nach einem langen Solo auf der akustischen Gitarre sprang der Funke vom Publikum auf die Musiker über und es war herzerfrischend, wie sich insbesondere Gismonti und Nan-

do Carneiro die musikalischen Bälle im zweiten Teil des Konzertes zuwarfen, unterstützt durch den Puls von Nene am Schlagzeug und diversen Perkussionsinstrumenten. Weniger gefallen konnten die Salamander aus Schweden, die mittlerweile auch der Funkrock-Verlockung erlegen sind, sowie das Charlie Mariano-Paul Shigihara Quartett, in dem Mariano in diesem stark von dem Schlagzeuger Thomas Alkier und dem Gitarristen Shigihara geprägten Funk-Kontext wie ein Fremdkörper wirkt.

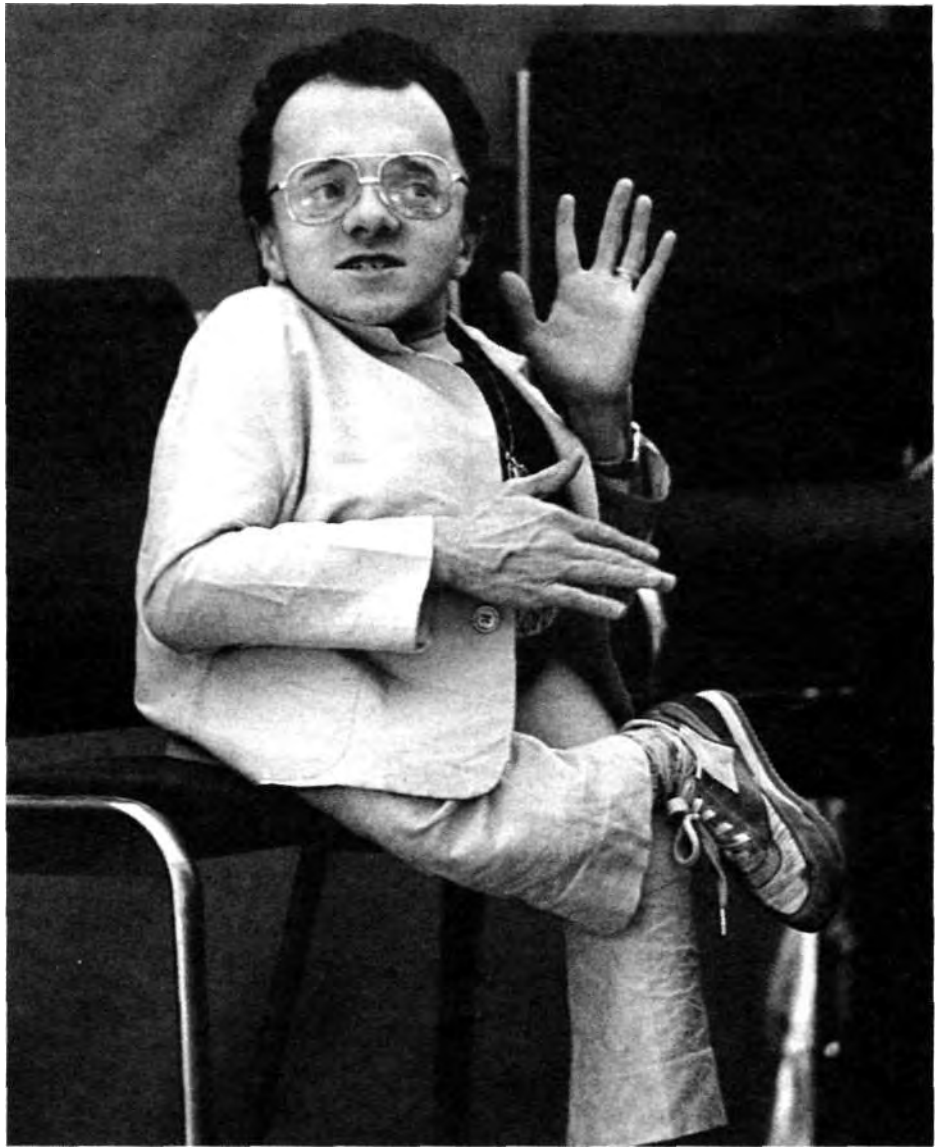
Der zweite Tag wurde von Väya aus Münster mit gepflegt gespielterm Mainstream eröffnet. Das Konzert blieb ein wenig unverbindlich, wenn auch alle vier ihr Handwerk perfekt beherrschten. Ihnen folgte Conny Bauers Doppelmoppel - vor Jahren bereits in Moers hochgelobt, konnte das Quartett in der ungewöhnlichen Doppelbesetzung mit zwei Posaunen und zwei Gitarren auch in Münster voll überzeugen. In ihrem Spiel findet sich sowohl die gesamte Free Jazz Tradition wie auch



Spielte eine herzergreifende Version des „Song for Che“: Aki Takase Foto: Klaus Mümper

das Spektrum der europäischen Musikgeschichte. So verbinden sich Flamenco-Anklänge mit harschen Gitarren-Clustern, Marschrhythmen mit Free-Jazz-Ausbrüchen - sie avancierten schnell zum Festivalbeliebten. Was nach ihnen Carla Bley mit ihrem Sextett vorbrachte, enttäuschte all die, die sich von ihrer Musik live mehr als von ihrer letzten LP versprochen hatten. Routiniert heruntergespielte Arrangements zu Kompositionen ohne Biß und Witz. Musik für gepflegte New-Look-Bars, was das Publikum schnell begriff und sich mit einer Zugabe begnügte. Um dann beim Konzert des 29th Street Saxophone Quartet zu zeigen, wie es begeisternde Musik zu feiern versteht: Bei Bobby Watson, Ed Jackson, Rich Rothenburg und Jim Hartog stand der Saal köpfe; kein Wunder, bilden diese vier doch das derzeit wohl originellste und überzeugendste Saxophonquartett der Jazzszene. Was die vier an Drive und Pulse ohne Rhythmusgruppe über die Bühne bringen, ist fast schon nicht zu glauben. Vor ihnen gab es noch das Aki Takase/Nobuyoshi Ino Duo zu hören, das den guten Eindruck, den es auf den Festivals von Willisau und Nürnberg hinterließ, auch in Münster bestätigte. Ihre Version des „Song for Che“, eingeleitet mit Klängen aus Beethovens Mondschein-Sonate war sicherlich ähnlich herzergreifend wie die legendäre Einspielung des Komponisten Charlie Haden mit dem Liberation Music Orchestra. Nach derlei viel mitreißender Musik hatte es Willem Breuker mit seinem Kollektief schon ein wenig schwer, das ganze noch zu einem weiteren Höhepunkt zu führen, wie überhaupt festzustellen ist, daß sechs Konzerte pro Tag eindeutig zu viel sind und die Veranstalter gut daran täten, das Programm um mindestens eine Gruppe pro Tag zu verkürzen. Das Breuker-Kollektief entledigte sich seiner schweren Aufgabe jedenfalls mit Bravour, ist seine Mischung aus Big Band Sound, gekonnter Solistik und musikalischem Klamauk doch nach wie vor dermaßen zwingend, daß selbst die Kollegen aus der 29. Straße lauthals lachend am Bühneneingang verweilten.

Zum letzten Festivaltag trat man allgemein recht müde an, hatte das Samstag-Konzert doch bis halb drei Uhr morgens gedauert, zudem schlug Boris seine Wimbledon-Asse, so daß Quasimodo aus Münster leider vor nur halb gefülltem Saal mit sauber und präzise gespieltem Neobop begann. Es folgte das Diesner/Malfatti/Hirts/Twelker-Quartett - das bestimmt anstrengendste Konzert des Festivals. Mehr der improvisierten Musik denn dem klassischen Free Jazz zuzurechnen ließen die vier die Klangfarben ihrer Instrumente sich aneinander reiben, bauten Klangkollagen im Raum auf, um sie bald wieder in sich zusammenfallen zu lassen. Ein ungeheu-



Genial und kreativ: Michel Petrucciani

Foto: Frank Knittermeier

er dichtes, intensives Konzert. Etwas kühl blieb Lajos Dudas mit seinem Landsmann, dem ungarischen Vibraphonisten Tommy Vig als Gast und ihrem gemeinsamen Quartett. Doch tat es gut, endlich einmal wieder mehr von Vig zu hören, als die leidigen Filmkompositionen, die man in den letzten Jahren von ihm gewohnt war, ist er doch wirklich Meister seines Instrumentes. Ganz im Gegensatz zu dieser Kühle der folgende Workshop de Lyon. Dieser harte Kern der Jazzszene in der - was den Jazz betrifft - zweiten Hauptstadt Frankreichs, faszinierte durch freie Improvisationen, die jedoch nie ganz den folkloristischen Boden verleugnen, dem sie entwachsen sind. Sie waren die Entdeckung des zweiten Festivals. Der vorletzte Set gehörte dem Michel Petrucciani/Jim Hall Duo. Trotz des großen Altersunterschiedes bildeten die beiden ein derart eng verbundenes Duo, daß man den Eindruck hatte, sie spielten schon jahrzehntelang zusammen. Hier paarte sich die Souveränität und Abgeklärtheit Jim Halls mit der Genialität und Kreativität

seines jugendlichen Partners. Den gelungenen Schlußpunkt unter dieses Festival voller Glanzlichter setzte dann Don Cherrys Nu. Durch eine Zahnwurzelentzündung stark gehandikapt, konnte Cherry nur unter schmerzstillenden Spritzen spielen, doch es spricht für den Altmeister, daß diese starke Beeinträchtigung seiner Spielfreude keinen Abbruch tat. Im Gegensatz zur Kollegin Bley zeigte er, daß er seinem Jazz treu geblieben ist, auch wenn er ab und an einen Abstecher in kommerzielle Pop-Gefilde wagt wie bei seiner letzten Plattenproduktion. Cherrys Weltmusik - hier scheint Lateinamerika durch, dort Indien, und vor allem immer wieder Afrika - ergreift seine Zuhörer immer wieder, zwingt sie quasi zum Tanzen und sein Stück „Guinea“ wird den Fans bestimmt noch lange in Erinnerung bleiben. So hofft man, daß im nächsten Jahr noch mehr Leute den Weg zum Jazz Festival Münster finden, denn es ist ein Weg, der sich in allen Jahren wirklich gelohnt hat.

Frank Schraven

Jazz aktuell

In Deutschland die größten Chancen?

Eddie C. Campbell

Seit dem Sommer 1984 lebt Eddie C. Campbell in Europa. Zunächst tauchte er in London auf. Hier knüpfte er nahtlos an seine großen Erfolge in den Staaten an. Innerhalb kürzester Zeit hatte er sich in der englischen Clubszene einen Namen gemacht. Kurz nach seinem Eintreffen in London verpflichtete ihn John Stedman als Gastgitarrist für eine Lowell Fulson LP-Produktion (JSP 1082). Wenige Wochen später nahm John Stedman dann unter dem Titel „The Baddest Cat on the Block“ die erste Campbell-LP in Europa auf. Während einer Tournee in den Niederlanden spielte er dann im Oktober 1984 auf dem niederländischen Black-Magic-Label eine weitere LP (Let's Pick It) mit holländischen Musikern ein.

Im darauffolgenden Jahr zog Eddie C. Campbell nach Amsterdam. Hier trat er regelmäßig mit niederländischen Bands auf, die qualitativ jedoch nicht überzeugen konnten. Ein Höhepunkt für seine Holland-Zeit sollte sicherlich im letzten Jahr sein Auftritt auf dem Amsterdamer Bluesfestival im Meervaart werden. Dabei spielte er u. a. mit Micky Waller, Bob Hall und Danny Adler. Doch konnte er nicht zufrieden sein. Die Band war nicht eingespielt und dadurch litt auch das Konzert erheblich. Nach seinem Amsterdamer Gastspiel verschwand Eddie C. Campbell ein wenig in der Versenkung. Gelegentlich hatte er dann noch Auftritte in kleinen holländischen Clubs. Doch brachte sein holländisches Management leider nicht viel zustande.

Eddie C. Campbell war dann heilfroh, daß im Oktober Rolf Schubert mit ihm und der Dusty Broom Blues Band eine zweiwöchige Deutschland-Tournee organisierte (u. a. mit Auftritten beim Jazz Light 1985

in Lünen oder beim ASTA-Blues-Fest in Marburg). Endlich fand er nun auch eine adäquate Begleitband, die voll auf ihn einging. Auf der Tournee erhielten Eddie C. Campbell & Dusty Broom Blues Band durchweg gute Kritiken - einer weiteren Zusammenarbeit stand nun nichts mehr im Wege. Nicht zuletzt die Herbsttournee 1985 mit der Dusty Broom Blues Band veranlaßten Eddie C. Campbell, sich mit Umzugsgedanken Richtung Deutschland zu befassen. Nach weiteren sechs sehr erfolgreichen Konzerten mit der Dusty Broom Blues Band im Februar 1986 faßte er den Entschluß, im Mai 1986 ganz nach Deutschland zu ziehen. Hier sieht er für die nächsten Jahre musikalisch die größten Chancen. Im Herbst dieses Jahres wird er aller Voraussicht nach eine LP mit neuem Material mit der Dusty Broom Blues Band aufnehmen. Die LP wird wahrscheinlich auf Siggie A. Christmanns Ornament-Label veröffentlicht.

Eddie C. Campbell wurde am 6. 5. 1939 in Duncan, Mississippi, geboren. Über Clarksdale gelangte er schließlich nach Chicago. Mit 9 Jahren begann er Gitarre zu spielen. Bis zum Alter von 11 Jahren übte er wie besessen. Muddy Waters spielte sehr oft in der Nachbarschaft. Dies hatte natürlich zur Folge, daß Eddie sich vorwiegend mit Muddy-Waters-Material beschäftigte. Mit 13 Jahren hatte er dann seinen ersten Live-Auftritt... mit seinem Idol Muddy Waters, dem der talentierte Junge bereits aufgefallen war. Später spielte Eddie mit Little Walter, Howlin' Wolf, Eddie Shaw, Jimmy Reed, Willie Dixon, Little Johnny Taylor - und sehr oft mit Magic Sam, mit dem er Tür an Tür wohnte. Später hatte Eddie mit Luther Allison und Willi James Lyons ein neues großes Vorbild: Otis Rush. Die drei versäumten keine Gelegenheit, Otis Rush zu sehen.

Eddie C. Campbell war immer ein vielseitiger

ger Gitarrist. Insbesondere hat er eine Vorliebe für - wie er sagt - „James Brown type stuff“. Bis 1975 tourte er regelmäßig mit Jimmy Reed. Gerne erinnert er sich auch an seine Zusammenarbeit mit Koko Taylor, die ihn dann 1976 an Willie Dixon weiterempfahl, in dessen Band er im Juli 1976 eintrat. Bis 1979 arbeitete er neben seinen regulären Jobs in der Dixon-Band als „freelancer“.

1979 kam er mit den American Blues Legends nach Europa. Hier ist er auch auf einer LP mit zwei Stücken vertreten, die begleitend zur Tour herausgebracht wurde. Inzwischen war Eddie C. Campbell auf dem Kontinent in den Beneluxländern, England, in Skandinavien und in Deutschland zu hören. Genau wie in den Staaten „gewinnt“ er sein Publikum in Europa durch seine freundliche Art ohne Starallüren. Hierbei entwickelt er seine „sunny boy“-Mentalität, die nicht zuletzt auch auf die Damen enorm wirkt. Seine Texte haben ein Hauptthema, die Liebe. Bei den Auftritten hat er immer nette Kommentare zu diesem Thema parat. Dazu paßt hervorragend der klare Sound seiner Fender Jazzmaster, die geschmackvoll - vielleicht vielen zu sehr im Hintergrund - gespielt wird. Eddie C. Campbell ist kein Freund großer Lautstärke. Für einen Soundcheck verwendet er immer sehr viel Zeit.

Seine Show ist sparsam - jedoch wirkungsvoll. In der Regel spielt er als Zugabe sein Stück „The Bug“ - hierbei bearbeitet er seine purpurfarbene Gitarre mit Zunge und Zähnen und zum Höhepunkt spielt er mit den Füßen - mit Schuhen, wohlgemerkt. Insbesondere hatte er mit seinem „sunny boy“-Image zu kämpfen. In Chicago war er auf der Westside bekannt wie ein bunter Hund. Die Frauenherzen flogen ihm zu. Zudem war er ein aktiver Sportler, Motorradfahrer (zahlreiche Narben sind übriggeblieben), Slot-Car-Racing sowie alles, was mit Motoren zu tun hat, interessiert ihn heute noch. Große Ambitionen hatte er auch in Selbstverteidigungssportarten. Er war lange Zeit ein vielversprechender Boxer und Karate-Sportler. Auch heute trainiert er seinen Körper noch regelmäßig - Alkohol meidet er völlig. Ansonsten hat er noch einen sehr guten Ruf als Koch. Stundenlang steht er in der Küche und zaubert hervorragende Gerichte.

Klaus B. Paul

Eddie C. Campbell LPs unter eigenem Namen
The Baddest Cat on the Block
JSP Records 1087
Aufg. in London 1984, produced by John Stedman
Eddie C. Campbell, g, voc, Hammy Howell, p, Wayne Elliott, b, John Dummer, dm
Es handelt sich um die erste LP, die Eddie C. Campbell in Europa einspielte. Sie gehört mit Sicherheit zu den besseren JSP-Produktionen. Die Band begleitet solide. Mit „The Baddest



Eddie C. Campbell

Foto: Klaus B. Paul

Cat on the Block" leistet er seinen Tribut zu den ganz Großen im Blues wie Albert King, seinem ersten Lehrmeister Muddy Waters, Otis Rush und Johnnie Taylor. Allen Stücken drückt er jedoch seinen Campbell-Stempel auf. Eddie sagt hierzu „I love to play soft. Too loud, it sounds more sort of distorted, I can't hear nothing.“ Insgesamt ist die LP empfehlenswert. Eddie C. Campbell ist auf dieser LP mit zwei Stücken aus eigener Feder vertreten: „I'm in love with you baby“ und „Tears are for losers“.

„King of the Jungle“

Rooster Records Nr. R 7602

Aufg.: Chicago, Juni 1977, remixed 1985, produced by Steve Wisner

Eddie C. Campbell, g, voc, Carey Bell, harm, Lafayette Leake, p, Robert Stroger, b, Lurrie Bell, b, Clifton James, dm

Diese Neuauflage der 1977 im Sound Studio in Chicago aufgenommenen LP enthält alle Titel aus der gleichnamigen LP auf Mr. Blues MB 7602 sowie 2 bisher unveröffentlichte Titel: „Still a fool“ und „Look whatcha done“. Lurrie Bell spielt bei diesen beiden Titeln Baß. Ansonsten sind mit Carey Bell, Lafayette Leake, Robert Stroger und Clifton James neben Eddie C. Campbell „first hand“-Musiker der Chicagoer Blues-Szene zu hören. Diese LP gefällt mir musikalisch am besten.

4 Titel stammen von Eddie C. Campbell, ein Titel ist eine Gemeinschaftsproduktion von Carey Bell und Eddie.

„Let's Pick It!“

Black Magic Records 9007

Aufg.: Oktober 1984 in Heelsum/Niederlande, produced by Gerard Robs, Marcel Vos und Kees van Wijngaarden

Eddie C. Campbell, g, voc, Willem van Dullemen, g, Ruud van Ingen, keyb, Lex Nijssen, b, Carlo Reys, harm, Harry Visscher, dm

Eddie's Gitarre klingt auf dieser LP rauher als auf der JSP und Rooster LP bzw. seinen Live-Konzerten. Holland widmet er ein fetziges Instrumental mit Namen „Double Dutch“. „Double Dutch“ und „Let's Pick It!“ lassen Erinnerungen an Freddie King aufkeimen. Insgesamt möchte ich diese LP als befriedigend einstufen.

Nur einen kleinen Etat zur Verfügung für das

Kölner Blues & Boogie Festival 1986

Mit einem stark abgespeckten Programm warteten in diesem Jahr die Organisatoren des Kölner Blues & Boogie Festivals auf. SONY war als Sponsor ausgestiegen und zum wesentlich publikumsträchtigeren Kölner Salsa Festival gewechselt. So mußte das Kölner Festivalbüro mit einem sehr kleinen Etat auskommen. Es traten auf: Todor Todorovic's Blues Company mit Patty Harrison als Gast, das Country Blues Festival mit Richard Bargel, Guitar Slim, Dr. Ross, „Bowling Green“ John Cephas und „Harmonica“ Phil Wiggins, Dave Peabody/Bob Hall/Charlie Musselwhite. Sie also bildeten das diesjährige Hauptprogramm. Angekündigt war außerdem noch Big Joe Duskin, der allerdings zwei Tage vor dem Festival aus Vancouver/Kanada absagte. Kurzerhand wurde für den Samstagabend noch die Duisburger Dusty Broom Blues Band verpflichtet, die aus Zeitgründen jedoch nur 4 Stücke

spielen konnte. Danach gab sie den Rahmen für die Festival-Session, an der sich noch Patty Harrison, Waschbrett/Gesang, der Pianist Bob Hall und der als Gast in Köln weilende englische Harmonikaspieler und Sänger Mox Gowland beteiligten. Charlie Musselwhite konnte an dieser Session leider nicht mehr teilnehmen, da er nachts noch nach Nürnberg fliegen mußte.

Sunday morning Blues

Am Sonntagmorgen ab 11.00 Uhr gab es dann den Festivalabschluß in der Kölner Südstadt im „Popocatepetl“. Etwa 150 Fans fanden sich im Laufe des Vormittags ein. Das International Blues Duo bildete

den Rahmen dieses Blues-Frühschoppens. Zu Sessions fanden sich noch Friedhelm Pötel (Dusty Broom Blues Band), Dave Peabody, Bob Hall und Mox Gowland ein.

Es bleibt zu hoffen, daß die Veranstalter für das nächste Jahr wieder mit einem potenten Sponsor ins Geschäft kommen. Ohne große Namen kann man eben nicht mehr als die am Samstag wohl anwesenden 900 bis 1000 Zuschauer anlocken. Erstmals blieb man in diesem Jahr vom traditionellen Kölner Blues-Festival-Regen verschont. Dieser setzte am Samstag zur Freude aller direkt und indirekt Beteiligten erst ca. 10 Minuten nach Beendigung der Session ein.

Klaus B. Paul



Beim Kölner Blues & Boogie Festival 1986: Guitar Slim

Foto: Hyou Vielz

Jazz aktuell

Besinnliche Impulse aus Europa

Reflexionen in New York

Ende Mai hat die Gruppe Reflexionen (mit den beiden Schweizern Urs Leimgruber und Bobby Burri, dem Franzosen Joel Allouche und dem Amerikaner Don Friedman) in New York fünf Konzerte gegeben. Ziel der Tour war es, Einstiegsmöglichkeiten in die amerikanische Szene zu finden und Kontakte zu knüpfen. Die Bilanz scheint positiv: Für nächstes Jahr ist erneut eine Tournee in Amerika geplant.

Das erste Konzert gab die Gruppe in der St. Peter's Church, einem modernen Kirchenbau im Citicorp Center mitten im Wolkenkraterviertel. Die Kirche ist bei Jazzfreunden beliebt, denn Pastor John G. Gensei organisiert regelmäßig Jazzkonzerte in dieser Kirche (George Wein hat in seinem Festival gar eine Hommage an Gensei eingebaut). Das zweite Konzert fand im kurz zuvor eröffneten Swiss Institute in der Nähe des Lincoln Center statt. Das Institut ist als Non-Profit-Forum für Schweizer Künstler und Kultur in New York gedacht. Vorgesehen sind Ausstellungen, Lesungen, Konzerte, Seminare und Spezial-Veranstaltungen. Der Reflexionen-Auftritt war das erste Jazzkonzert im Swiss Institute und das bestbesuchte Konzert der Gruppe in New York. Allerdings waren auch Einladungen verschickt worden. Das Auditorium war denn auch nicht ganz typisch für die New Yorker Jazz-Szene. „Es war ein Schweizer Publikum“, meint Urs Leimgruber, „fast wie zu Hause.“ Doch daß es kein reines Jazz-Publikum war, schätzt der Saxophonist: „Wir möchten mit unserer Musik ja auch andere als typische Jazz-Kreise erreichen.“

Dann spielte das Quartett einmal im Jazz Center of New York, im Universal Jazz Coalition, downtown an der Lafayette Street und zweimal im SoundScape an der 50. Straße. „Richtige Loft-Clubs“, stellt Leimgruber fest, „Publikum und Musiker sind näher dran. Es ist direkter. Wobei SoundScape im Moment leider nicht so aktiv ist.“ Vorgesehen waren dann eigentlich noch zwei Auftritte im Experimentaltheater La Mama, zusammen mit der Tanztruppe des Kolumbianers Alvaro Restrepo. Doch Reflexionen mußte sich mit einem Workshop mit den Tänzern begnügen. Restrepo hatte das Visa für die USA nicht rechtzeitig bekommen. Für Urs Leimgruber ist das Experiment damit aber noch nicht gestorben: „Wir werden das vielleicht später nachholen. Restrepo hat bereits mit meiner Musik gearbeitet und kennt sie.“

Vier Lokale, vier Stimmungen. Der große, akustisch gute, aber auch kühle Raum der Kirche. Die Säle des Swiss Institute, ebenso geeignet für Ausstellungen oder

Sitzungen. Echte Club-Atmosphäre im Jazz Coalition und SoundScape. Während in der Kirche die Töne gut aushallen, sich entfalten konnten, wirkte die intime Club-Atmosphäre im Jazz Coalition auf ihre Art: die Musik wurde dichter, hautnah.

Wenn Europäer sich in die hart umkämpfte New Yorker Jazz-Szene einschleusen, wird man sich von Anfang an vor Illusionen hüten müssen. Von einer „Eroberung“ der Szene kann keine Rede sein. Das scheint den Mitgliedern der Gruppe Reflexionen klar gewesen zu sein. Urs Leimgruber: „Wichtig ist, daß man sich

ja auch gang und gäbe, vor wenigen Leuten zu spielen.“ Was den finanziellen Aspekt der New-York-Tour betrifft, so muß die Gruppe dank der Unterstützung durch die Pro Helvetia (sehr entfernt vergleichbar mit dem Goethe-Institut) nicht drauflegen. Wichtiger als Publikums-Zahlen waren für das Quartett die Reaktionen des Publikums. Und da gab's Lob. Das expressive, dennoch lyrische Saxophon von Urs Leimgruber stieß immer wieder auf Anerkennung. Ebenso Bobby Burris virtuosos, intensives Baß-Spiel.

„Wir haben gemerkt, daß das, was wir



Vor dem Jazz Coalition auf der Lafayette Street: Reflexionen mit v. l. n. r.: Bobby Burri, Don Friedman, Joel Allouche und Urs Leimgruber
Foto: Meinrad Buholzer

nicht falsche Vorstellungen macht. Sie haben ja in New York alles und da ist es nicht selbstverständlich, daß sie in Scharen kommen, wenn eine europäische Gruppe spielt.“ Man sei vor allem gespannt gewesen auf die Reaktion der Leute auf die Musik der Gruppe. Und dann wollten die Musiker Kontakte knüpfen, die dann weiterführten. Sind diese Erwartungen erfüllt worden? Leimgruber: „Ja. Meine Erwartungen wurden erfüllt. Es war für uns ein Beginn, aber es ist wichtig, drüben gewesen zu sein. Wir haben Kontakte gefunden. So werden wir etwa im Juni 1987 - aufgrund unseres Auftritts im Swiss Institute - am Festival von Montreal (Kanada) teilnehmen und wiederum in New York ein paar Konzerte geben.“

Von einem Publikumserfolg wird man nicht reden können. Doch das stört die Musiker nicht: „Es braucht nicht immer viel Leute. Ein Vollblutmusiker spielt vor 20 oder 50 Leuten genau so gut wie vor 100 oder mehr. Die Musik ist nicht von der Zahl der Zuhörer abhängig. Drüben ist es

machen, für sie genauso exotisch ist wie das, was sie für uns machen“, resümiert Leimgruber die Reaktion der Leute. „Mich hat z. B. einer gefragt: ‚How can you play so long notes?‘ Die New Yorker Musik ist immer schneller. Aber es spielt halt jeder aus seinem Leben, aus seiner Situation heraus.“ Ganz allgemein seien die Leute in New York direkter als in Europa, sowohl in Lob wie in Kritik. Aber sie hätten meist auch etwas Substantielles zu sagen. „Um Reaktionen zu erhalten, muß man aber schon recht intensiv spielen, dran sein. Diese Auseinandersetzung innerhalb der New Yorker Szene hat mich schon vor vier Jahren, als ich das letzte mal dort war, fasziniert.“

Ein berufener Jazzkenner, der erwähnte Reverend Gensei, zeigte sich nach dem Auftritt von Reflexionen in seiner Kirche beeindruckt. Er empfand die Musik als besinnlich, als einen wichtigen Impuls aus Europa. „Sie haben uns da etwas gegeben, zum mit nach Hause nehmen.“

Meinrad Buholzer

Jazz-Sommer in Nürnberg

Nu - Paquito D'Rivera - Vienna Art Orchestra

Wochenlang herrschte das schönste Wetter und gerade als die dreiteilige Open-air-Konzertreihe „Jazz an einem Sommerabend“ in der Ruine des Katharinenklosters beginnen sollte, hat sich's der Wettergott mal wieder anders überlegt. Wie gut hätte er doch ins Kloster-Gemäuer, gepaßt, Don Cherry, der Introvertierte, von dem J. E. Berendt behauptet, er sei der „universalste Jazzmusiker“, er habe das „umfassendste Bewußtsein von Weltmusik“. Westafrikanische, brasilianische, nordindische, indianische, tibetanische, chinesische, balinesische, japanische, arabische Einflüsse wurden fachkundig in seiner Musik ausgemacht.

Ich kann das nicht beurteilen und denke, daß es einer solchen Katalogisierung auch nicht bedarf. Deutlich wird, hier handelt es sich um einen Musiker, der einen sehr sensiblen Umgang mit der Trompete und dem vorfindbaren Tonmaterial pflegt. Er ist in erster Linie Jazzmusiker, nicht Guru. Daß er ethnische Musikelemente verarbeitet, liegt an seiner Aufgeschlossenheit für fremde Kulturen, an den vielen Reisen, die er als Jazzmusiker zurück gelegt hat. Reisen bildet.

Don Cherry ist ein zurückhaltender, bescheiden auftretender Musiker. Er ist sehr ernst bei der Sache. An seiner Seite Ed Blackwell und der brasilianische Percussionist Nana Vasconcelos. Beide agieren auch - sehr differenziert - als Sänger und Vokalist. Saxophon und Flöte spielt Carlos Ward. Den Kontrabaß bedient gekonnt und einfallsreich Mark Helias, der einzige Weiße im Quintett. Eine sehr homogene Gruppe aus gleichwertigen Musikern.

Don Cherry ist ein Trompeter der klaren Linien, fast ein Asket. Man spürt: Jeder Ton ist ihm wichtig. Das ist keine Musik für den schnellen Verschleiß. Die überlegt aufgebauten, übersichtlich strukturierten Stücke gewähren auch Ruhepausen. Da wird nicht ständig der eine vom anderen gehetzt. Da dürfen Töne auch mal verklungen. Hauchtöne, Dialoge, call and response. Poesievoller, jedoch nie verklart wirkende Klangbilder entstehen, erdhafte, eindringliche Motive. Neben der Pocket-Trompete afrikanische Saiteninstrumente. „Ich bin Weltmusiker.“ Ihm nimmt man das ab.

Open-Air in der Katharinenruine

Der Herr mit Hut und roter Feder ist der Boß. Die Ikonographie ist wichtig, auch bei den Jazzern. Der Strohhut steht für Cuba, das feine, grau karierte Jackett und die Blue Jeans für die Karriere in der Jazzmetropole N.Y. „New York war für mich immer das Ziel meiner Wünsche.“ Während

einer Tournee durch Spanien hatte er sich 1980 abgesetzt. Ein Asylant also. „Nur die Musik zählte für mich.“ Von der Karibik ins Wolkenkratzermeer, von Havanna nach Überall und Nirgendwo. Zwischen Rumba, Samba, Bossa Nova, cubanischem Son und Bebop ist er zu Hause. „Die cubanische Musik und der Jazz - das macht meine Identität aus.“

Paquito D'Rivera spielt sehr sicher, fast mit der linken Hand. Sein Ton ist kraftvoll und plastisch. Angenehm ist, daß er nicht ständig auf Full Power setzt, wie es Gruppen dieses Genres gerne tun. Gerade in den ruhigen Passagen macht Paquito deutlich, was er kann. Hier zeigt sich der Meister. Hier kommen denn auch die überraschendsten Wendungen. Dies sind die Momente der Inspiration. Schön, wie er intoniert und phrasiert - manchmal fast etwas zu salopp.

Ansonsten ist unser Musik-Asylant ein großer Freibeuter in Sachen Jazz und Drumherum. Die Gratwanderung endet bisweilen hart vor dem Absturz, etwa bei der herzerreißenden Mundharmonikaschnulze „Christmas without you“. Toots Thielemans stand da wohl Pate. Senor Paquito nimmt das auf die leichte Schulter. „Why not?“ heißt eines seiner Alben das er geschäftstüchtig ständig ins Gespräch bringt. „Musik ist apolitisch.“ Während die Rhythmusgruppe eher durch Mittelmaß in Erscheinung trat, offerierte Claudio Roditi sensible Trompeten- und Flügelhomeinlagen. Die Fledermäuse im Ruinenrund von Sankt Katharina ließen sich davon nicht irritieren. Zugabe unter gestirntem Himmel. Claudio Roditi versucht sich als Sänger auf Antonio Carlos Jobims Spuren: „Corcovado“. Ein Bossa Nova als Praline für den Nachhauseweg.

Es war höchste Zeit, das Vienna Art Orchestra einmal nach Nürnberg zu holen. 1977 in Wien gegründet, ist es inzwischen zum Inbegriff für unkonventionelles, ideenreiches, orchestrales Musizieren geworden. Begonnen hatte es in einem klei-



Jeder Ton ist wichtig: Don Cherry
Foto: Sänne Mayer

nen Jazzlokal. Man spielte im Duo, steigerte sich zum Trio, zum Quartett, zum Septett, und es wurden immer mehr. So entstand eine Big-Band mit Familiencharakter. Das ist auch das Besondere dieses 14-Mann-und-eine-Frau-Orchesters. Hier wurden nicht irgendwelche Solisten für irgendwelche Aufgaben engagiert, hier trafen sich Freunde, die von vornherein an einer gemeinsamen Sache arbeiten wollten. Deshalb die kollegiale Atmosphäre, deshalb der Enthusiasmus, deshalb die Homogenität der Band. Orchesterdemokratie. Und wie gut dies der Musik tut, wird niemand bestreiten, der das Vienna Art Orchestra im überfüllten Festsaal des Nürnberger KOMM gehört hat.

Tourneen quer durch Europa und nach USA zeugen vom Erfolg der Wiener-Art-Idee. Moskau und Mozambique, Moers und München, Thailand und Indien. Man ist überall zu Hause. Im Jazz und in der E-Musik, im Alpenländischen wie im musikalischen Untergrund, bei Mozart und Satie, bei Bach und Bartók, bei Monk und Mingus.

Zunächst ein sanfter, fließender Einstieg, wie's die Wiener so lieben . . . Orchester und Bambusflöte. „Leider ist die Akustik in diesem Saal nicht ganz optimal.“ Ein gänzlich neues Programm war angesagt. Uraufführung für Deutschland. Balladesk philosophiert mit Flügelhorn Herbert Joos über Grenzschwierigkeiten „zwischen Waldheim-at und Un-freistaat“. „Back to nothing“. „Two little animals“ für Tuba (John Sass), Stimme (Lauren Newton) und Hallodri-Orchester plus Rap-Gesang. Über handwerkliche Sicherheit spricht man nicht, die hat man. Hinter jedem Solo ein Könner. Exzellent wie immer am Tenor Roman Schwaller. Exorzismen für Sopran (Harry Sokal) und Trompeten (Hans Kottek und Karl „Bumi“ Fian). Fulminant. Atem- und Wisperübungen. Lauren Newton besticht durch präzise Intonation. Akrobatisches. Hypnotiseure sind sie! Rhythmische Vielfalt garantieren Wolfgang Reisinger und Joris Dudli. Manches erinnert an die Don Ellis Band. Japanische Erinnerungen auf dem Flügel (Uli Scherrer). Kabarettistisches, Jodler-Einlagen zum Schluß. Überraschende Klangkombinationen, reizvolle Sounds. Das war schon ein Hörvergnügen besonderer Art! Mathias Rüegg führt das Orchester als Gleicher unter Gleichen mit traumwandlerischer Sicherheit durch die kompliziertesten Gefilde. Gestaltung ist gefragt. Auf Kosten der Spielfreude geht das jedoch nie. Das ist gewiß keine Musik mit Ewigkeitswert. Das will sie auch gar nicht sein. Aber toll ist's, was diese österreichisch-deutsch-schweizerische Großformation zu bieten hat. Langer, langer Beifall. Schade, daß diesmal das Wetter nicht mitgespielt hat.

Bernd Ogan

Herzlich, freundlich, entspannt

Jazz-Sommer in Bozen

Das Städtchen Bozen dürfte wohl jedem bekannt sein, der schon einmal seinen Urlaub in Italien verbracht und als Fahrstrecke den Weg über den Brenner gewählt hat. Meist macht man dort eine kurze Rast, geht vielleicht in den engen Straßen und Gäßchen der Altstadt spazieren, kauft auf dem idyllischen Obst- und Gemüsemarkt seinen Reiseproviant ein und genießt den ersten echt italienischen Kaffee auf der Piazza. Gemischte Sprachfetzen fliegen da durch die Luft - oft zweisprachig in einem einzigen Satz, Südtiroler Deutsch und Berg-Italienisch wild durcheinander. Die Stadt war schon immer diesen inneren Streitigkeiten ausgeliefert gewesen, oftmals gab es bürgerkriegsähnliche Situationen, und auch heute noch - so wird mir erzählt - sind es diese nationalistischen Zwiste, die Aktivitäten kultureller Art lähmen, wenn nicht gar unmöglich machen.

Gottseidank gibt es aber auch hier Enthusiasten in Sachen Jazz, die seit einiger Zeit Jazzkonzerte organisieren, fast jeden Monat eine größere Veranstaltung und seit drei Jahren im Sommer ein kleines, aber feines Jazzfestival veranstalten. Sie kümmern sich nicht nur um Unterkunft und Verpflegung der Musiker, sondern teilweise auch um Transporte und persönliche Betreuung von ganz besonders herzlicher Art. Die Atmosphäre ist dementsprechend: herzlich, freundlich, entspannt. Ein Konzert pro Abend, das macht regelrecht Freude. Kein großer Rummel um die Musiker seitens Publikum und Presse... man möchte ihnen ein paar Tage Entspannung hier wünschen, zwischen den dicht aufeinanderfolgenden Konzertterminen.

Auf dem Programm stehen sieben verschiedene Gruppen, an den ersten beiden Abenden sind es je zwei, an den anderen Tagen je eine pro Konzert. Das Publikum strömte herbei von nah und fern, und mit großem Interesse wurden die Veranstaltungen aufgenommen und kommentiert. Den Anfang machten Formationen, die in letzter Zeit immens für den Aufschwung des Jazz gesorgt haben, vorneweg das junge Trio Third Kind of Blue, deren erste Platte eine deutsche Produktion ist, und die auch wirklich hier in Deutschland nach kurzer Zeit schon ein begeistertes Publikum gefunden haben. Die drei jungen New Yorker Musiker lassen ein reiches Soundspektrum entstehen: fast alle Blasinstrumente, von der Baßklarinette bis zur Sopranflöte werden von John Purcell beherrscht, Ronnie Burrage spielt akustisches Schlagzeug und mischt gleichzeitig Drumcomputer, Tastensynthesizer und Vocals dazu, das alles in keiner Weise

chaotisch oder wild gemischt, sondern höchst sensibel abgestimmt, in schönem Einklang mit seinem Partner am akustischen Baß, Anthony Cox. Das Konzept dieser Gruppe ist das einer sehr individuellen Konstellation dreier Einzelmusiker, die ihre Individualität hervorragend unter einen Hut zu bringen vermögen. Auch hier in Bozen waren sie einer der Höhepunkte des Festivals.

Der andere Höhepunkt war am letzten Abend der Konzertwoche zu verzeichnen: das Duo Michel Petrucciani/Jim Hall. Sie schafften es, im Konzertsaal eine unglaubliche Aufmerksamkeit und Konzentration herbeizuzaubern. Die Spannung ihres Spiels übertrug sich auf fast unmerkliche Art auf das Publikum, egal ob Balladen, Soli des einen oder anderen, oder beim einfühlsamen Zusammenspiel der beiden Virtuosen, es knisterte im Saal. Jim Hall hatte Petrucciani zu sich gerufen, weil er seine Konzerte in Europa diesen Sommer mit ihm teilen wollte, und dieser Wunsch kam nicht von ungefähr. Das Zusammenspiel der beiden harmonierte in höchst sensibler Weise, beide waren mit totaler Konzentration bei der Sache und gingen menschlich und musikalisch voll aufeinander ein. Das Publikum ließ sich fangen, war aufmerksam, fasziniert und dankte am Ende des Konzerts mit stürmischem Applaus. Bei Spaghetti und Vino round midnight (nach dem Konzert) wollte auch ich noch persönlich Danke sagen für diesen schönen Abend: „You played just wonderful, I can't believe it... Jeeesus Christ...!“ Worauf Petrucciani schelmisch lächelte und nur sagte: „Oh, you can call me Michel!“ - Es erscheint fast unheimlich, mit welcher Energie dieser begabte Musiker über seine schwere Behinderung hinwegkommt, wie er all seine Kraft in seine Hände schickt, die er auch durch tatsächliches „Körpertraining“ täglich kräftigt und bewegt. Er klopft mit den einzelnen Fingern Rhythmen der tückischsten Zählart, spreizt, dehnt und stretcht sie, wie ein Tänzer mit seinem ganzen



Ihre Solostücke auf dem Flügel waren ein Genuß: Eliane Elias Foto: Sänne Mayer

Körper arbeitet, um ihn zu voller Belastbarkeit zu bringen; das bedeutet die Beherrschung des Instruments. Dazuhin ist er ständig zu Witzen aufgelegt, sogar über sich selber - es ist unfaßbar.

Auch die anderen Bands waren hörensenswert: das Anthony Braxton Quartett, das World Saxophone Quartet, das italienische New Emily Jazz Orchestra mit seiner Mischung aus traditionellem und „modernisiertem“ Sound - jeder Abend bot etwas Besonderes. Das Randy Brecker Quintett (angekündigt als Sextett) spielte einen teilweise müden, „weißen“ Funk. Wobei man sagen muß, daß Randy Brecker auf seinem Instrument nach wie vor stark ist, nur sein häufiger Gebrauch des Pedalsynthesizers ließ oft vergessen, daß es eine echte Trompete ist, aus der die Musik kommt. Dafür hat Eliane Elias, seine Frau, musikalisch und auch durch ihre warme Persönlichkeit für gute „vibrations“ auf der Bühne gesorgt. Ihr war wohl viel zu verdanken, was das Zusammenspiel anbelangte, ständig war sie in Kontakt mit den anderen Musikern, und auch ihre Solostücke auf dem Flügel waren ein Genuß. Die Güte von Musikern wie Barry Finnerty (Crusaders) und Tommy Barney (David Sanborn/AI Jarreau) litt allerdings ein wenig unter dem etwas krampfhaften Spiel des Drummers. Vielleicht war es aber auch die allgemeine Festivalmüdigkeit, sie hatten noch ein Konzert zu spielen, dann ging es zurück nach New York.

Beim Carla Bley Sextett war zwar ebenfalls für sehr gute Unterhaltung gesorgt, aber sonst schien auch hier alles ein wenig ausgelaugt. Trotzdem zeigten sechs hervorragende Musiker, wie man aus Klängen, Tönen, Rhythmen und Melodiebögen einen schönen, bunten Teppich voller Musik weben kann. Wayne Krantz an der E-Gitarre brillierte zusammen mit dem Bassisten Steve Swallow in wunderschönen Melodie- und Rhythmusgefügen, wobei oftmals ein Rollentausch stattfand in der Form, daß die Gitarre den Rhythmus übernahm und der Baß zu einem sensiblen Melodieinstrument wurde. Larry Willis am Flügel spielte ausgezeichnet, sowohl bei einem Solo, als auch mit der Band zusammen, und die beiden Vollblutrommler Victor Lewis/ Don Alias lieferten einen bewegten, spritzig-gefühlvollen Boden aus Rhythmus und Percussion, auf dem sich die ganze Band homogen und meist südamerikanisch swingend bewegte. Carla Bley selbst schien an diesem Abend in eine untergeordnete Rolle geschlüpft zu sein. Sie war auch nicht ganz glücklich mit ihrer Keyboard-Situation, elektronische Probleme bei der extra angelieferten Hammond-Orgel waren für sie ein nahezu unüberwindliches Auftrittsproblem geworden, und so hielt sie sich eher zurück, wirkte nur an der Oberfläche bzw. im Hintergrund.

Alles in allem: ein schönes Festival mit netten Menschen, guten Musikern, in angenehmer Atmosphäre an einem schönen Ort - also: wer's einrichten kann als Auftakt zum nächsten Sommerurlaub: „Stop over and listen!“ Es lohnt sich.

Susanne Mayer

Abschied von Teddy Wilson

Wieder ist ein ganz Großer aus der Welt des Jazz von uns gegangen. Kurz nach dem Tode von Benny Goodman starb am 31. Juli in New Britain, Conn., nach langem Leiden der Mann, der für die heutige ältere Generation, die dem Jazz schon vor mehr als 5 Jahrzehnten voller Begeisterung zujubelte, zum Inbegriff des perfekten Swingpianisten wurde: Teddy Wilson. Seine ungezwungene und mühelos swingende Art, zu spielen, zog seine Anhänger und Zuhörer in Bann, und keiner von ihnen vermochte es zu unterlassen, unbewußt dabei mit den Füßen zu wippen. Er war der Prototyp des kammermusikalischen Jazz, der auch vielen anderen Pianisten zum Vorbild wurde.

Wilson wurde bekannt, nachdem Benny Goodman außer seiner Big Band, in der in der Glanzzeit Jess Stacy am Klavier saß, auch kleine Formationen aufstellte. Hier konnten sich die Solisten auf ihren Instrumenten besser entfalten und ihr Können unter Beweis stellen, besonders bei den wirklichen Jazzenthusiasten. Die Plattenindustrie sorgte dafür, daß die schönsten Aufnahmen vom Trio und Quartett in den Handel kamen, so daß jeder Sammler die Qualität dieser Gruppen beurteilen konnte. Auch wir in Deutschland konnten davon profitieren, zumal mit die begehrtesten der beliebten Evergreens auf „Electrola“ oder als Importe - manchmal allerdings unter dem Ladentisch erhältlich waren.

Teddy Wilson wurde am 24. November 1912 in Austin, Texas, geboren. Nach seinem Musikstudium in Tuskegee, Texas, und am Talladega College, Alabama, bekam er 1929 sein erstes Engagement bei Speed Webb und arbeitete anschließend in vielen Bands u. a. auch mit Erskine Tate in Chicago. Den europäischen Jazz-Collectors fiel sein Name erstmalig 1932/33 auf, als er in Formationen um Benny Carter, Louis Armstrong und Mezz Mezzrow spielte. Leckerbissen wie „The Sheik of Araby“/„Rigamarole“, Aufnahmen, die er 1935 bei Willie Bryant machte, ließen uns aufhorchen. Er gehörte zu den Stars der damaligen Jazzszene.

Wir kannten unseren geliebten Fats Waller schon aus den 20er Jahren, der dann später zum Protagonisten als Spaßmacher am Piano avancierte, Earl Hines'



Swing-Idol auf den Tasten: Teddy Wilson

Foto: Roland Fischer

Trompetenstil war uns ein Begriff, und Art Tatum verblüffte uns mit seiner Spieltechnik und Geläufigkeit. Aber bei Wilson faszinierte uns etwas Neues, etwas, das in dem Maße bisher auf dem Piano in so dezenter Form kaum praktiziert wurde. Es war der Swing, der im Untergrund bei manchen Interpreten vielleicht schon vorhanden war, aber noch nicht zur Reife gelangte. Teddy Wilson wurde zum Swing-Idol auf den Tasten.

Man suchte nach ihm auf Platten, die unter seinem Namen in den verschiedensten Gruppen mit den besten Solisten in beträchtlichen Mengen vornehmlich auf „Brunswick“ herauskamen. Welche Aussagekraft hatten diese Dokumente, die seit 1934 bis in die Kriegszeit hinein uns immerhin zugänglich waren? Das war faszinierender, musikalisch einwandfreier Jazz und das um so mehr, als dann auch seit 1937 Aufnahmen mit Billie Holiday sich in den Vordergrund drängten, die von Teddy Wilsons Studio-Gruppen untermauert wurden. Zwischendurch tauchte sein Name hier und da auf, so bei Mildred Bailey, Red Norvo, Bob Howard und vielen anderen.

Die ganz große Popularität Teddy Wilsons setzte schließlich ein, als Benny Goodman mit seinen Kleinformationen, wie schon oben erwähnt, aufwartete. Als dritter Mann kam beim Trio Gene Krupa als Drummer hinzu, und Lionel Hampton am Vibraphon vervollständigte das Quartett. Das war die Spitze der damaligen kleinen Swing Combos. Eine neue Ära des Jazz begann, und der Swing behielt lange Zeit seinen berechtigten Stellenwert, und hat den bei vielen bis heute noch!

Ein eigenes Orchester, das verhältnismäßig nur kurze Zeit existierte, war nicht vom erhofften Erfolg gekrönt, so daß sich Ted-

dy entschloß, als Entertainer in Shows und Clubs aufzutreten. Schließlich war er dann auch in verschiedenen Radiostationen zu hören. Er gab Kurse und Privatunterricht bis er nach Beendigung des 2. Weltkriegs, auf Tourneen ging, die ihn auch nach Europa und auf andere Kontinente führten. Eine große Station seiner Erfolgslaufbahn war das Gastspiel zusammen mit der alten Benny Goodman Gruppe in Rußland im Mai 1962.

Wir erlebten ihn „in the flesh“ wohl erstmalig anlässlich des Berlin Festival Workshops am 30. Oktober 1965 zusammen mit Earl Hines, John Lewis, Lennie Tristano, Bill Evans und Jaki Byard. In dieser so angenehmen Gesellschaft zeigte er seinen eleganten und brillanten Swingstil, wobei ein Höhepunkt ein Duo mit Earl Hines war. Teddy Wilson war ein gefragter Mann, und als solcher pendelte er zwischen Amerika und Europa.

Seine letzte Gastspielreise unternahm er vor gut 3 Jahren mit der Great Eight, zu der auch Red Norvo, Slam Stewart, Billy Butterfield, Johnny Mince, Tal Farlow, Buddy Tate und Sam Woodyard gehörten. Welches Erlebnis war es, unseren Star in seinem Element zu wissen, in dem der Swing blühte. Kurz nach seinem Heidelberger Konzert trat er schon nicht mehr auf. Er mußte die Tournee abbrechen, um sich in Boston einer Magenkrebsoperation zu unterziehen. Danach hörte man kaum mehr etwas von ihm bis uns jetzt die schmerzliche Nachricht über seinen Tod informierte. Er galt vielen Pianisten als Vorbild und war wohl in der Welt der Swingfreunde einer der ganz Großen im Jazz. Wir trauern um ihn, sind aber glücklich, seine Plattenaufnahmen weiter hören zu können. Er bleibt uns unvergessen.

Hans Blüthner

Jazz News

Beim **5. European Jazz Competition**, der im Rahmen der Leverkusener Jazztage stattfindet, werden sich 6 Gruppen dem Endwettbewerb stellen. Es sind dies: Barbara Dennerlein, Westdeutschland, Acoustic Version, Bulgarien, Jens Winther, Dänemark, Gitano, Schweden, Walk Away, Polen, und Naima, Tschechoslowakei. Diese 6 Formationen wurden aus nahezu 100 aus 15 verschiedenen Ländern von einer Vor-Jury ausgewählt. Die siegreiche Formation erhält einen Geldpreis in Höhe von 5000 DM, der von AGFA-Gevaert gestiftet wurde, zudem wird an den besten Solisten der Titel des „European Young Jazz Artist 1986“ verliehen. Die Musik der Bands wird auf einer Platte vorgelegt, das Wettbewerbskonzert vom Westdeutschen Rundfunk mitgeschnitten.

In der Kategorie **Jazz** erhielten bei der Vierteljahresliste 3/86 des Preises der deutschen Schallplattenkritik folgende Platten die meisten Stimmen: Louie Bellson & Explosion, Pausa, Benny Carter „A Gentleman And His Music“, Concord, Bobby Hackett and Miff Mole „At Nicks 1944“, Commodore, Wolfgang Mitterer und Wolfgang Puschnig „Obsoderso“, Moers Music, Benny Wallace „Twilight Time“, Blue Note, und The First & Second Esquire Concert, Jazzline.

Arts Praxis gewann die Endauscheidung des Hörfest '86 in der Hamburger Fabrik. Die einzelnen Mitglieder der Formation, die Preisträger des Jazzpodium Niedersachsens ist, engagieren sich zunehmend an anderen Projekten. So war unlängst Trompeter Lars Rudolph mit Cecil Taylor und seiner Euro-American Group in Berlin zu hören. Der Saxophonist Martin Verborg und der Bassist Reinhart Hammerschmidt wurden Anfang Juli mit dem Ersten Improvisierenden Streichorchester im ARD-Fernsehen in einer Live Performance vorgestellt. Nach Studioproduktionen kann Arts Praxis ab Herbst wieder gebucht werden, Kontakt: Reinhart Hammerschmidt, Ritterstr. 17, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/ 87 73.

Das **Impulse** Label ist jetzt via MCA Records wiederaufgestanden. Bisher erschienen Veröffentlichungen von Count Basie, Duke Ellington-Coleman Hawkins, Charles Mingus, Sonny Rollins, Art Blakey, Ahmad Jamal, Benny Carter, Gil Evans, Quincy Jones, Oliver Nelson, sowie Aufnahmen von John Coltrane auf CD. Das Label nahm auch bereits vier Musiker neu unter Vertrag: Michael Brecker, Henry Butler, Henry Johnson und Mike Metheny.

Christoph Spendel unternahm im Juni mit seiner Group eine Tournee durch Kanada für das Goethe Institut. Der Keyboarder wurde von der Israel Jazz Society für einige Konzerte nach Israel eingeladen. Im August produzierte Spendel einige Auftragskompositionen für den WDR. U. a. wurden die Zyklen „Minimal Songs“ und „Neue Deutsche Pianosonaten“ realisiert.

14. Deutsches Jazz-Forum der UDJ in Fürth

Das einzige bundesweite und von den Musikern selbst organisierte Jazz-Festival, das 14. Deutsche Jazz-Forum der UDJ, wird vom 7.-9. November in der Stadthalle von Fürth durchgeführt. Das Jazz-Forum schlägt auch in diesem Jahr den großen Bogen von einem Querschnitt zeitgenössischen Jazzschaffens bis hin zu den berechtigten kulturpolitischen Anliegen von Musikern und Publikum. Angeboten werden 2 Abendkonzerte, eine Nachwuchsveranstaltung, Info-Börse, Foto-Ausstellung, Galerie, Happenings, Work-

shops, Sessions, Noten- und Schallplattenmarkt, sowie kulturpolitische Diskussionsveranstaltungen. In Fürth kooperiert die UDJ mit dem Kulturreferat der Stadt, der Initiative „Nürnberger Jazz-Musiker e. V.“, mit dem Bayerischen Rundfunk und der IG Medien - Druck und Papier, Publizistik und Kunst. Darüberhinaus wird das Festival vom Bezirk Mittelfranken und vom Bayerischen Ministerium für Unterricht und Kultus unterstützt. Kontakt: UDJ, Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55.



John Gensei mit Vera Auer

Foto: Jutta Hipp

Shepherd of the night flock ist der Titel eines 90minütigen Fernsehdocumentarfilms über den Pastor John Garcia Gensei von der St. Peter's Kirche in Manhattan. Duke Ellington setzte Gensei einst mit der Komposition „The shepherd who watches over the night flock“ ein musikalisches Denkmal, zumal sich der Pastor seit vielen Jahren um die Jazzmusiker annimmt. In dem Fernsehfilm, der 1978 gedreht und kürzlich wieder im amerikanischen Fernsehen gezeigt wurde, sind Genseis Freunde, Duke Ellington, Jim Hall, Howard McGhee, Frank Foster und Zoot Sims zu sehen und zu hören.

Gabriele Hasler nimmt Anfang September mit Foolish Heart, bestehend aus dem Pianisten Bob Degen, dem Bassisten Manfred Bründl sowie dem Schlagzeuger Jörn Schipper, ihre zweite LP mit dem voraussichtlichen Titel „God is a She“ in Ludwigsburg auf. Die Platte wird Mitte Oktober auf dem eigenen Label Foolish Music erscheinen und von Pläne, Dortmund, vertrieben. Im Anschluß daran geht die Sängerin mit Foolish Heart auf eine dreiwöchige Deutschlandtournee. Kontakt: Gabriele Hasler, Leobener Straße 29, 7000 Stuttgart 30, Tel. 07 11/ 8 56 85 81.

Werkstattkurs: Vocals in Jazz, Rock, Pop

Die Akademie Remscheid veranstaltet vom 24.-28. November einen Werkstattkurs für Musiker und Musikpädagogen zum Thema „Vocals in Jazz, Rock, Pop“. Neben Grundübungen zur Atemtechnik und Stimmbildung bietet der Werkstattkurs selbständiges Arrangement von „vocal voicings“, von der Improvisation entwickelt bis zum Konzert-Arrangement, Singen - solo und im Chorsatz, mit

und ohne Mikrophon, mit und ohne Instrumentalbegleitung. Stilistisch ist vom Rocksong über den mehrstimmigen Swingsatz und Latin bis zum New Jazz alles vorgesehen. Die Leitung des Kurses hat Werner Rizzi, Dozent für Musikpädagogik. Kosten 200 DM, inkl. Unterkunft und Verpflegung. Kontakt: Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 0 21 91/7 94-1.

Das **Guitar Study Center** der New School in New York hat sich u. a. das Ziel gesetzt, Gitarristen so auszubilden, daß sie die Kluft zwischen Rock, Blues und Jazz überbrücken lernen. Das Unterrichtsprogramm der Jazz Guitar Kurse umfaßt „Fingerstyle Jazz“, „Jazz Skills“, „Jazz Improvisation“ und „Advanced Jazz“. Kontakt: The New School, The Guitar Study Center, 66 West 12th Street, New York, N.Y. 10011, USA.

Ein **Jazzfilm Festival** wird vom 23. März bis 2. April 1987 im Wiener Stadtkino durchgeführt. Der Initiator Helmut Weihsmann plant 33 Vorstellungen zum Thema „Roots & Blues“. Er sucht hierzu noch Hinweise auf weitere Filmverleihe, und Filme zu schwarzer Musik zweier Welten (Afrika, Karibik, Afro-Amerika). Kontakt: Helmut Weihsmann, Ars Nova Medienverlag, Schlagergasse 5/14, A-1090 Wien, Tel. 4 28 65 54.

Jimmy Gourley, 60, in St. Louis geborener Gitarrist, der mit zahllosen Jazzmusikern spielte und seit 1951 in Paris lebt, wurde während seines Urlaubsaufenthalts in New York in Bradley's Restaurant am University Place geholt, wo er mit dem Bassisten Steve La Spina auftrat. Jimmy Gourley, der 1954 bis 57 in Chicago lebte, dann wieder nach Paris ging, hatte dort Platten mit Clifford Brown, Zoot Sims, Bob Brookmeyer und Roy Haynes aufgenommen und spielte im Blue Note mit Kenny Drew, Kenny Clarke, Pierre Michelot und Rene Urtreger.

Das **Hudson River Museum** in Yonkers, New York, führte im Juli und August mit Hilfe der Radiostation WFAS-FM, Westchester eine Jazzkonzertreihe durch. Dabei stellten sich vor: Benny Golson, Lester Bowie's Brass Fantasy, Paquito D'Rivera, Luther Johnson & The Magic Rockers u. a.

Ein **Gospelfest** wurde bereits zum zweiten Mal in New York von der Zeitung Daily News in Verbindung mit Mc Donald's durchgeführt. Dabei wurde ein Wettbewerb für Gospelgruppen veranstaltet, zudem traten bei zwei Konzerten im Apollo Theatre die Clark Sisters auf. Der Reinerlös des Gospelfestes ging an den United Negro College Fund.

Harold Ousley gab kürzlich mit dem 11 köpfigen Jamaica Arts Center Jazz Ensemble im „New Farmer's Market“ Konzerte bei freiem Eintritt. Das Ensemble wurde vor drei Jahren am Art Center gegründet.

Steve Lacy, in Paris lebender Sopransaxophonist, hatte im Juli das erste New Yorker Nachtclub-Engagement mit seinem Sextett mit dem Sopransaxophonisten Steve Potts, der Geigerin und Sängerin Irene Aebi, dem Pianisten Bobby Few, dem Bassisten Jean-Jacques Avenel sowie dem Schlagzeuger Oliver Johnson. Das Sextett hatte Lacy schon in den frühen 70er Jahren in Paris gegründet, doch war es für ihn immer äußerst schwierig, in New York Arbeit zu finden.

Die **Bop Cats**, Hamburger Jazz-Gruppe, führten in der zweistündigen NDR-Livesendung „Soundtake“ im neuerbauten Konzertsaal der Hochschule für Musik „durch 100 Jahre Jazzgeschichte“. Das Publikum und die Hörer erhielten einen Einblick in die Entwicklungsstufen des Jazz und erlebten Musikbeispiele der Stile New Orleans Jazz, Swing, Bebop, Cool Jazz, Free Jazz, Rock-Jazz und Latin-Jazz. Das Stück „Comin' home, baby“ wurde als Beitrag zur Frage „Wie improvisiert man?“ in einzelnen Partien zerlegt und aufgeduldet. Interviews zum 20jährigen Bestehen der Bop Cats rundeten die Sendung ab.

Toshiko Akiyoshi wurde am 1. Juli mit der New Yorker Mayor's 1986 Liberty Medal geehrt. Die Medaille wurde an insgesamt 86 New Yorker Bürger vergeben, die im Ausland geboren wurden und mit ihren persönlichen Leistungen die Lebensqualität der Stadt New York verbessern halfen und damit für die Freiheit ein Exempel statuieren.

Heinz Sauer geht ab Mitte September mit seinem Quartett wieder auf Tournee. Im Dezember plant der Saxophonist Auftritte mit der Sängerin Maria Joao. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/ 51 54 92.

Joe Carter - Cecil Payne werden mit dem Bassisten Stafford James und dem Schlagzeuger Al Harewood am 4. September im Roosevelt Hotel in New York im Rahmen des 5. Jazz Times Convent auftreten. Das Quartett wird dabei auch Musik von Cecil Paynes Platte „Casbah“, die der Baritonsaxophonist auf dem Empathy Label vorlegte, spielen.

Claude Boiling stellte sich kürzlich im New Yorker „Fat Tuesday's“ mit einem Quintett vor, das Jazz und klassische Musik verband. Mit dem Pianisten spielten die Flötistin Pamela Sklar, der Gitarrist Jack Wilkins, der Bassist John Goldsby und der Schlagzeuger Vincent Cordelette. **trioscope** nennt sich eine neue Gruppe aus dem Aachener Raum mit dem Posaunisten Jörg Drawing, dem Bassisten Werner Lau-scher und dem Schlagzeuger Marc Lehan. Die Musik des Trios bewegt sich zwischen swingendem New Jazz und hartem Groove, unter Einbeziehung der Jazztradition und diverser folkloristischer Elemente. In der zweiten Augsthälfte war die Gruppe auf Italien-tournee, im Herbst stellt sich Trioscope auch in Deutschland vor, u. a. am 10. Oktober auf dem „Geöffnete Ohren Festival“ in Aachen. Kontakt: Jörg Drawing, Karlsgraben 45, 5100 Aachen, Tel. 02 41/3 72 95.

Herbie Mann bestritt eine Reihe von Jazz Cruises auf der S. S. De-Witt Clinton für die Seaport Lines, New York. Auch das Terrence Blanchard-Donald Harrison Quintett spielte auf einem Schiff, das vom Seaport Dock am East River aus startete.

Don Cherry stellte sich kürzlich im New Yorker Village Vanguard mit einem Quartett vor, zu dem der Tenorsaxophonist Jim Pepper, der Bassist Cameron Brown und der Schlagzeuger Ed Blackwell gehörten. An zwei Tagen stieß der Trompetenveteran Jabbo Smith zur Don Cherry Gruppe, die die Kompositionen dieses Jazz-Pioniers spielte.

Das **World Saxophone Quartet**, die Saxophongruppe mit Julius Hemphill, David Murray, Oliver Lake und Hamiet Bluiett, hat sein Repertoire um Kompositionen von Duke Ellington erweitert. Die vier Saxophonisten nahmen für das Nonesuch Label eine Platte mit Ellington Musik auf.

Frank Foster, der vor einiger Zeit die Leitung des Count Basie Orchesters übernahm, hat inzwischen einige neue Arrangements für die Band geschrieben, die stark in der Basie-Tradition wurzeln.

Stan Getz trat Anfang Juli in dem New Yorker Jazzclub „Whippoorwill“ auf. Der Tenorsaxophonist stellte sich dabei mit dem Pianisten Kenny Barron, dem Bassisten George Mraz und dem Schlagzeuger Al Foster vor. Mit dieser Rhythmusgruppe hat Getz für das Label Blackhawk auch kürzlich eine neue Platte aufgenommen.

Gerry Mulligan hat mit seinem Saxophonkollegen Scott Hamilton für Concord eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Soft lights and sweet music“ vorliegt. Die **Energy Band** des Gitarristen Lothar Schmitz wurde jetzt zum Sextett erweitert. Zu dieser Groove Jazz Formation gehören neben Schmitz der Trompeter Claus Stötter, der Posaunist Ernst Hutter, der Keyboarder U. Möck, der Bassist Rolf Kersting und der Schlagzeuger Markus Hassold. Kontakt: Lothar Schmitz, Erdmannhäuser Str. 12, 7142 Marbach, Tel. 0 71 44/ 1 37 73.

Dhanraj Skau, der junge indische Gitarrist aus Bombay bekam vom Berklee College of Music in Boston ein Stipendium in Höhe von 2 500 Dollar, weitere 2 500 Dollar steuert die Stanley T. Johnson Foundation für die Ausbildung bei.

Markus Lonardoni bestritt mit seinem Ensemble am 28. Juli in der Berklee Recital Hall in Boston ein Konzert, bei dem Stücke von Chick Corea, Miles Davis, John Coltrane sowie von Lonardoni selbst aufgeführt wurde. Der aus Aalen stammende Percussionist, der z. Zt. am Berklee College of Music studiert, spielt dort auch im Berklee Art Blakey Ensemble. Lonardoni ist einer der 700 ausländischen Studenten, die aus 75 verschiedenen Ländern stammen und die ihre musikalische Ausbildung am Berklee College of Music vervollständigen möchten.

Like A Human Voice ist der Titel einer Eric Dolphy Diskographie, die Uwe Reichardt vorlegte. Sie ist zum Preis von DM 15,80 erhältlich über Norbert Ruecker, Postfach 12, 6384 Schmitten 1, Tel. 0 60 82/6 88.

Die **Stephan Abel Band** wurde um ein Mitglied erweitert und heißt somit Stephan Abel Tenor Jazz featuring John Marshall, Gesang und Gitarre. Die weiteren Mitglieder der Gruppe sind Uli Hanke, Elektro-Orgel, und Ralf Heinrich, Schlagzeug. Der stilistische Schwerpunkt bleibt Soul und Cool Jazz der 50er und 60er Jahre, wobei Einflüsse des modernen Pop-jazz ein wichtiges Element sind. Kontakt: Uli Hanke, Musikproduktion, Masurenallee 251, 4100 Duisburg 26, Tel. 02 03/7 29 25/6. **Jackie McLean** stellte mit seinem Sohn, dem Saxophonisten Rene McLean, im Whippoorwill sein neues Sextett mit dem Pianisten Hotep Galletta, dem Bassisten Nat Reeves, dem Schlagzeuger Carl Allen und dem Perkussionisten Kimati Dinizulu vor, nachdem er sich zwei Jahre lang von der New Yorker Jazz-Szene zurückgezogen hatte, um sich hauptsächlich seiner Lehrtätigkeit in der Abteilung für afro-amerikanische Musik an der Universität von Hartford widmen zu können.

Ruth Brown, die 57jährige Rhythm- und Blues-Sängerin, wird bei einer 26teiligen, im Dezember beginnenden Reihe über die Geschichte des R & B „Harlem Hit Parade“ beim Radiosender PBS durch die Sendung führen. Zuvor hatte man noch die Möglichkeit, Ruth Brown Ende Juli in Sweetwater's Club auf der Amsterdam Avenue ihrer Heimatstadt New York zu hören, wo sie für die kranke Dakota Staton einsprang. Mit ihren Mitmusikern, dem Bassisten Earl Mays, dem Gitarristen Billy Butler, dem Pianisten George Caldwell und dem Schlagzeuger Michael Carvin, trug sie Stücke aus dem Repertoire Dinah Washingtons, Ella Fitzgeralds, Etta James', Ella Johnsons und anderen vor.

Die **Quartet** mit Tony Oxley, Gerd Dudek, Ali Haurand und Rob van den Broeck spielten im August in Wales sowie beim Breacon Jazz Festival. Gerd Dudek wird auch zuweilen von Nathan Davis ersetzt. Eine neue Platte von dem Quartett mit Ernst-Ludwig Petrowsky erscheint im September bei Konnex Berlin (ST 5008). Das vorangegangene Album der Gruppe „Relation“ wurde beim Poll der Europäischen Zeitschrift Jazz Forum unter die besten 5 Produktionen 85/86 gewählt.

Ray Charles hat auf Columbia unter dem Titel „From the pages of my mind“ eine neue Platte vorgelegt, die starken Country Music Drall aufweist.

Enrique „Mono“ Villegas, Argentinien's verdientester Jazz-Pianist, starb am 12. Juli im Alter von 72 Jahren in Buenos Aires an einem Herzinfarkt.

Das **Thomas Proff-Jan Christoph** Duo wird Ende November/Anfang Dezember auf Tournee gehen. Das Bremer Duo mit der Besetzung elektrische Violine und Keyboards/Klavier wird im Sommer eine Kassette mit eigenen Stücken aufnehmen. Kontakt: Thomas Proff, Hohentorsheerstr. 7, 2800 Bremen 1.

Overtone, die Gruppe um den Pianisten Chris Beier und den Kontrabassisten Rainer Glas will Anfang Januar 1987 als Quintett mit dem Geiger Jörg Widmoser, dem Saxophonisten Leszek Zadlo und dem Schlagzeuger Abbey Rader auf Tournee gehen. Kontakt: W. O. R., Rainer Glas, Gründlacherstr. 7 a, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/60 35 68.

Dietmar Hippler gastierte mit seiner Duopartnerin Joelle Leandre beim Free Music Festival Antwerpen, das unter einem Vokal-Motto stand. Der Trompeter bestreitet auch Auftritte mit dem Aktionsmaler Francesco Rosatis. Kontakt: Dietmar Hippler, Osterfelderstr. 145, 4250 Bottrop, Tel. 0 20 41/ 2 37 38.

Peter Ponzol stellte mit dem Gitarristen Thomas Kreis, dem Bassisten Manfred Zepf und dem Schlagzeuger Michael Demmerle ein Quartett auf, das Anfang August im Frankfurter Jazzkeller gastierte. Alle vier Musiker sind Dozenten der Frankfurter Musik Werkstatt und können für Workshops und Konzerte verpflichtet werden. Kontakt: Peter Ponzol, Frankfurter Musik Werkstatt, Gaugrafenstr. 18, 6000 Frankfurt 90. **Drumpact**, die Schlagzeugerguppe mit Gert Kilian, Tonton Salut und Pascal Moeza geht im November wieder auf Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland, die Schweiz und Österreich. Dabei wird die Gruppe, die kürzlich unter dem Titel „Journey into the world“ ihre erste Platte vorgelegt hat, ein zweites Album aufnehmen. Kontakt: Gert Kilian, Westerbachstr. 73, 7311 Notzingen, Tel. 0 70 21/ 39 98.

Freddie Moore, der Anfang der 30er Jahre bei King Oliver's Jazz-band trommelte, tritt heute noch jeden Sonntag mit der Creole Coo-kin' Dixieland Jazz Band im Front Restaurant im Greenwich Village in New York auf. Der 86jährige Schlagzeuger spielt dabei Wash-board und singt.

Illinois Jacquet feierte kürzlich das 45. Jubiläum seines historischen „Flying home“ Solos mit zwei Auftritten seiner Big Band. Der Tenorsaxophonist stellte sich mit Ella Fitzgerald beim Great Woods Music Festival in Mansfield und danach im New Yorker Village Vanguard vor.

Curly Rüssel starb Mitte Juli im Alter von 66 Jahren an einem Emphysem in New York. Der Bassist arbeitete mit Don Redman, Benny Carter, wuchs dann in den Bebop hinein mit Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Miles Davis, Bud Powell und Coleman Hawkins, spielte mit Buddy De Franco und lebte in den letzten Jahren sehr zurückgezogen.

Sprinx, Arts Praxis, Virulent Violins, drei Bremer New Jazz bzw. Art Rock-Bands, veröffentlichten auf dem „WUDUI-Mc's“-Label ihre Debüt-Musicassetten. Kontakt: WUDUI-Mc's, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/32 31 68.

Jazz News

Mirnix Dirnix, eine nordbadische Jazzfunk-Formation, hat ihr Erstlingswerk in Form einer Kassette mit dem Titel „Nachts um halb drei“ Anfang Juli veröffentlicht. Bernd Brummer, Erhard Philipp, Hans-Peter Ruck, Matthias Wagner und Hanns Sczepanek haben darin eine Facette ihrer Stilvielfalt verewigt. Kontakt: Hanns Sczepanek, Berliner Ring 144, 6980 Wertheim, Tel. 0 93 42/4U34.

Anita O'Day und Chris Connor waren kürzlich gemeinsam im „Michael's Pub“ in New York gebucht. Die Sängerinnen gehörten bereits in den 40er Jahren zum Stan Kenton Orchester und haben sich in all den Jahrzehnten danach auf der Jazz-Szene behaupten können.

Die Dixie Crackers spielen jetzt in der Besetzung Hawe Peter, Klarinette, Sopransaxophon, Tenorsaxophon, Bing Thomas, Banjo, Gesang, Eckart Ditting, Sousaphon, Klavier, und Clint Cooper, Schlagzeug, Washboard. Das Quartett hat bereits Schallplatten auf den Labels Stockfish und PP vorgelegt. Kontakt: PP-Entertainment, Box 4303, 3300 Braunschweig, Tel. 05 31/79 60 27.

Michel Pilz hat mit dem Bassisten Kai Kanthak und dem Schlagzeuger Klaus Kugel ein Trio gegründet, das im Oktober auf Tournee geht. Für November sind Konzerte in erweiterter Besetzung - mit dem in Paris lebenden Trompeter Itaru Oki - geplant. Kontakt: Maria Hegel, Löwenburgstr. 12, 5204 Lohmar 21, Tel. 0 22 05/8 34 79.

Heinz Sauer geht mit seinem Quartett, zu dem der Pianist Bob Degen, der Bassist Günter Lenz und der Schlagzeuger Thomas Cremergehören, ab Mitte September wieder auf Tournee. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 54 92.

Das **Zweitett** plant für die Zeit vom 24. November bis 7. Dezember eine Tournee durch Süddeutschland und Österreich. Das Duo der beiden Gitarristen wird im September und Oktober mit dem Percussionisten Gert Kilian einige Konzerte in Frankreich und Deutschland geben. Kontakt: Thomas Horstmann, Heinrichsweg 4, 7400 Tübingen. Die Free Dig Big **Band** aus Freiburg wird nach ihrer ersten Platte mit Albert Mangelsdorff demnächst ihre zweite herausbringen. Sie besteht ausschließlich aus Beatlesstücken, die von dem Bandleader Werner Englert arrangiert wurden. Im Oktober ist eine Tournee durch Deutschland und das angrenzende Ausland geplant. Kontakt: Dominik Wagner, Hansjakobstr. 22, 7614 Gengenbach, Tel. 0 78 03/41 64. Circle heißt der neue Jazzclub in Hamburg, der am 13. Juni von Dieter Glawischnig, Rupert Wernsdorf, Demir Gökgöl und Ralf Tiron eröffnet wurde. Im September werden sich im Circle, Klosterwall 11, vorstellen: Peter Kowald - Louis Moholo, Azimuth Chris McGregor Trio, Serene. Kontakt: Ralf Tiron, Dorotheenstraße 68, 2000 Hamburg 60.

Jazzförderpreis Gelle 1986

Am 6. Dezember wird die Jazz Initiative Celle e. V. zum 4. Mal den Bandwettbewerb um den Jazzförderpreis Celle ausrichten. Dieser mit 5000 DM dotierte Preis hat den Sinn und Zweck, junge Solisten und Jazzformationen aller Stilrichtungen vom Trio bis zur Big Band zu fördern, insofern soll möglichst vielen Jazzmusikern die Chance eines öffentlichen Auftritts geboten werden. Bei der Preisvergabe, die von einer Jury unter Vorsitz von Otto Wolters vorgenommen wird, soll außerdem berücksichtigt werden mit welcher Maß-

nahme (Geldpreis oder Workshop) eine ganze Band oder einzelne Solisten am sinnvollsten in ihrer Entwicklung gefördert werden können. Aufgerufen sind alle Musiker und Gruppen von Allgemeinbildenden Schulen in Niedersachsen, wobei innerhalb einer Band maximal zwei Mitspieler älter als 25 Jahre sein dürfen. Bewerbungsschluss ist der 1. November. Kontakt: Jazz Initiative Celle e. V., c/o Jürgen Wippich, Kastanienstr. 18, 3107HambührenII, Tel. 0 50 84/4712.

Jazz in der Volkshochschule Bremen

Am 24. September beginnt an der Bremer Volkshochschule ein neuer Kurs unter dem Titel Einführung in den Jazz. Der erste Teil des Kurses umfasst 10 Abende (jeweils mittwochs 19.00-21.12 Uhr, Gymnasium am Barkhof, Bremen). U. a. werden folgende Themen behandelt: Versuch einer Definition des Jazz, musikalische Elemente des Jazz, stilbildende Musiker des Jazz, Jazz u. sog. E-Musik, Sozialgeschichte des Jazz. Ziel des für jazzinteressierte Laien

gedachten Kurses ist es, theoretisches Grundwissen zu vermitteln, das zu kritischem Hören und eigener qualifizierter Auseinandersetzung mit dem Jazz befähigen soll. Das ausführliche Unterrichtskonzept ist beim Kursleiter erhältlich (gegen einen mit 80 Pf. frankierten Rückumschlag): Ulrich Vanek, Im Steller Sande 28 a, 2805 Stuhr 2. Anmeldungen zu diesem Kurs sind noch über die Geschäftsstelle der Bremer Volkshochschule möglich.

Jugend lazzt Wettbewerb in Dortmund

Am 18./19. Oktober findet zum neuntenmal der Landeswettbewerb Nordrhein-Westfalen „Jugend lazzt“ in der Dortmunder Musikschule statt. Auch diesmal wird eine Fachjury, bestehend aus bekannten Dozenten und Koryphäen der deutschen Jazz-Szene, die diesjährigen Preisträger ermitteln. Sie werden am 9. November um 11 Uhr beim Abschlusskonzert im

Dietrich-Keuning-Haus vorgestellt. Die Umrahmung und Begleitung wird wieder vom JugendJazzOrchester Nordrhein-Westfalen übernommen. Ausschreibungen und Anmeldungen zum Wettbewerb können bis Ende September in der Musikschule, Steinstr. 35, oder telefonisch unter 542/2 39 45 oder 2 32 50 eingeholt werden. Anmeldeschluss ist der 1. Okt. 1986.

34. Down Beat Kritiker Poll

54 internationale Jazz-Kritiker gaben beim 34. Poll der amerikanischen Jazz-Zeitschrift Down Beat ihre Stimmen ab. Das Resultat in der Kategorie etablierter Talente bzw. Talente, die mehr Beachtung verdienen (tdwr) sieht wie folgt aus:

Hall of Fame: Gil Evans, Lifetime Achievement Award: Orrin Keepnews, Platte des Jahres: James Newton „The african flower“, Blue Note, Plattenlabel: Black Saint/Soul Note, Plattenproduzent: Michael Cuscuna, akustische Jazzgruppe: Art Blakey's Jazz Messengers (Adams-Pullen Quintet), Wiederveröffentlichung des Jahres: Charles Mingus „The complete Candid Recording's“, Mosaic, und Ben Webster „The complete Ben Webster on EmArc“, Big Band: Count Basie (Willem Breuker Kollektief), Electric Jazzgruppe: Miles Davis (Jamaaladeen Tacuma), Komponist: Carla Bley (Henry Threadgill), Arrangeur: Gil Evans (Mathias Rüegg), Trompete: Lester Bowie (Terence Blanchard), Posaune: Jimmy Knepper (Ray Anderson), Sopransaxophon: Steve Lacy (Jane Ira Bloom), Altsaxophon: Ornette Coleman (Steve Coleman), Tenorsaxophon: Sonny Rollins (Bennie Wallace), Baritonsaxophon: Pepper Adams,

(John Surman), Klarinette: John Carter (Kenny Davern), Flöte: James Newton (Ira Sullivan), Geige: Stephane Grappelli (John Blake), diverse Instrumente: Toots Thielemans, Mundharmonika (Andy Narell, Steeldrums), Vibraphon: Milt Jackson (Walt Dickerson), Klavier: Cecil Taylor (Geri Allen), E-Piano: Chick Corea (Lyle Mays), Orgel: Jimmy Smith (Amina Claudine Myers), Synthesizer: Joe Zawinul (John Surman), Gitarre: John Scofield (Bill Frisell), Kontrabaß: Charlie Haden (Cecil McBee), E-Baß: Steve Swallow (Gerald Veasley), Schlagzeug: Max Roach (Marvin „Smitty“ Smith), Percussion: Nana Vasconcelos (Famoudou Don Moye), Sänger: Joe Williams (Dave Frishberg), Sängerin: Sarah Vaughan (Sheila Jordan), Gesangsgruppe: Manhattan Transfer (The Nylons), Pop-Rock-Gruppe: Stevie Wonder (Laurie Anderson), Soul/R & B-Gruppe: Ray Charles (Neville Bros).

Einen **Jazz-Postkartenkalender** 1987 legte die Verlagsgesellschaft Wolke, Hofheim/Ts vor. Er enthält 12 Musikerporträts u. a. von Günter „Baby“ Sommer, Joelle Leandre, Enrico Rava und Tony Oxley und ist zum Preis von DM 10,- erhältlich.

Bernd Konrad wird im September auf Einladung der Universität Macomb/Illinois in den USA Konzerte geben und einen Workshop leiten sowie in New York ein neues Orchesterstück einstudieren. Der Saxophonist wird sich danach auf Italiertournee mit der Hannes Zerbe Blechband begeben. Konrad erhielt einen Kompositionsauftrag des Bodensee-Sinfonie-Orchesters für Orchester und Jazz-Ensemble, das im Oktober mit diesem Werk auch in der Schweiz und in Österreich gastieren wird. Solisten sind u. a. die Sängerin Lauren Newton, der Pianist Paul Schwarz und der Percussionist Ferdinand Forsch. Im Oktober und November wird Konrad mit dem Pianisten Zerbe und dem sowjetischen Schlagzeuger Wladimir Tarassow Konzerte in Deutschland geben, auch eine 10tägige UdSSR-Tournee ist geplant. Die **Kreisjazzwerkerschaft Marburg** arbeitet seit einiger Zeit wieder regelmäßig mit der Sängerin Rose Nabinger. Die Dixie- und Swingband besteht aus Heinz Teitge, Trompete, Wolfgang Fett, Posaune, Arnold Menk, Klarinette und Altsaxophon, Helmut Strecker, Tenorsaxophon, Werner Kargel, Banjo und Gitarre, Charles Trier, Baß, und Harald Herget, Schlagzeug. Kontakt: Helmut Strecker, 3550 Marburg, Biegenstraße 50, Tel. 0 64 21/6 73 36.

Schallplatten- und Musikbörsen finden im Herbst wieder in 12 deutschen Städten statt. Händler und Sammler aus dem gesamten Bundesgebiet und dem benachbarten Ausland präsentieren dort ein Riesenangebot an neuen und alten Schallplatten, CDs, Musikvideos und -Kassetten, Musikliteratur und-zubehör. Auch ein Such-Service wurde eingerichtet mit einem speziellen Infostand. Zu den Börsen gibt es jeweils noch ein Rahmenprogramm mit Live-Musik, Ausstellungen, Auktionen und Autogrammstunden. Termine: 5.10. Aachen, Unimensa, Turmstraße,

12.10. Bonn, Zentralmensa, Endenicher Allee 19,19.10. Wuppertal, Stadthalle, 26.10. Paderborn, Paderhalle, 2.11. Bochum, Zeche, 2.11. Wiesbaden, Tattersaal, 9.11. Hannover, Capitol, 16.11. Hagen, Stadthalle, 19.11. Oberhausen, Stadthalle, 30.11. Kassel, Philipp-Scheidemann-Halle, 14.12. Münster, Halle Münsterland, 21.12. Gießen, Kongreßhalle. Standplatzreservierung über Tel. 02 71/5 15 01.

Norbert Dömling war mit dem Saxophonisten Leszek Zadlo, dem Gitarristen Juraj Galan, dem Schlagzeuger Giorgos Trandalitis und dem Percussionisten Haristo auf Griechenlandtournee. Ab Mitte September gibt Dömling mit Giorgos Trandalitis, dem Saxophonisten Tony Lakatos und dem Gitarristen Laslo Attila Konzerte in Singapur und Bombay. Im November wird der Bassist wieder im Duo mit Juraj Galan in der Bundesrepublik Deutschland unterwegs sein. Kontakt: Norbert Dömling, Schulstraße 46, 6104 Seeheim, Tel. 0 62 57/ 8 45 73.

Schallplattenbesprechungen

Chet Baker

Sings Again: All Of You - Body And Soul - Look For The Silver Lining - I Can't Get Started - My Funny Valentine - Alone Together - Someone To Watch Over Me - How Deep Is The Ocean
Chet Baker voc, tp, Michel Graillier p, Ricardo Del Fra b, John Engels dm
Aufg.: Oktober 1985, Monster/Holland BaystateRJL8108/TIS

Als ob er jemals aufgehört hätte zu singen - Chet Baker sings again heißt diese neue holländisch-japanische Co-Produktion mit dem singenden Trompeter Chet Baker in Begleitung von Michel Graillier am Flügel, Ricardo Del Fra am Kontrabaß und John Engels am Schlagzeug. Zumindest ein Gesangstitel war auf den meisten seiner LPs zu finden, hier jedoch singt er bei allen acht Titeln des im Oktober in Holland eingespielten Albums (ohne den Schlagzeuger Engels nahm er im Mai 1983 im gleichen Studio das Trioalbum „Mister B.“ auf, dort entgegen den Coverangaben ohne Gesangstitel, Timeless SJP192). Ob es in Bakers älterer Discographie bereits ein Gesangsalbum gibt, auf das der vorliegende Titel Bezug nehmen könnte, ist dem Rezensenten nicht bekannt.

Als habe er sich eine lange Erholungspause von Tournee- und Studiohatz gegönnt, den (drogen-)strapazierten Körper zu neuen Kräften kommen lassen und die Stimme mit Löffeln von Honig verwöhnt - was er freilich nicht getan hat, denn im Juni 85 trat er u. a. auf dem Jazzfestival in Münster auf (Live-Mitschnitt auf ENJA) und nahm in Schweden (wiederum mit Graillier) das Album „Candy“ auf (Sonet) -, tritt er hier in einer Verfassung und Musizierlaune auf, die denjenigen, der seine Aktivitäten näher verfolgt, staunen macht. Wie oft mag er diese acht Standards schon zum besten gegeben haben? Und dann auch noch diese ausgelutschte Paradenummer über die lustige Valentina („My funny Valentine“), die er in keinem seiner Live-Gigs ausläßt und die hier zum soundsovielten Male auf Platte zu finden ist. Kann man dem überhaupt noch eine lust- und geistvolle Version hinzufügen, die es wert ist, auf Platte konserviert zu werden? Er kann. Mit fast jugendlich-geschmeidiger Stimme, die eine - für seine Verhältnisse - erstaunliche Modulationsbreite aufbietet, singt er die Themen der Jazz-Evergreens und fügt ihnen mit kraftvollem Ansatz und Haltevermögen auf dem Instrument melodisch wohlgeformte, rhythmisch zuweilen delikat variierte Chorusse bei. Beides hörbar lust- und hingebungsvoll - ohne Frage: für diese Einspielungen hat er einen guten Tag erwischt. Was zur Stimulation der Mitspieler beigetragen haben muß, denn diese gehen ebenfalls engagiert zur Sache. Eine im Vergleich zur sonstigen Trio-Besetzung sehr effektiv wirkende rhythmische Bereicherung mit einer für diese leise Musik gebotenen perkussiven Zurückhaltung ist das Mitwirken des erfahrenen holländischen Schlagzeugers John Engels.

Ansonsten: Ansprechendes Coverdesign (wobei für die Zeichnung auf der Frontseite ein schon bekanntes Foto aus den 50er Jahren als Vorlage diente - so jugenhaft sieht Baker heute beileibe nicht mehr aus), gute Aufnahme und Abmischung, gute Prefßqualität. Da bleibt nur ein Resümee: Empfehlenswert.

Gerhard Litterst

Art Blakey And The Jazz-messengers

„Blue Night“: Two Of A Kind - Blue

Minor - Blue Night - Body And Soul - Mr. Combined
Art Blakey dm, Terrence Blanchard tp, Donald Harrison as, Jean Toussaint ts, Mulgrew Miller p, Lonnie Plaxico b
Aufg.: 17. März 1985, Monster, Holland Timeless SJP 217

Nach dem Live-Album „New York Scene“ (s. JP1/85) hat Art Blakey mit derselben Besetzung die vorliegende Studio-LP aufgenommen. Wie es bei ihm schon lange usus ist, stammen, mit Ausnahme des Standards „Body and Soul“, alle Stücke von den jungen Jazz-Botschaftern, die damit neben instrumentalen Fertigkeiten auch ihr kompositorisches Können unter Beweis stellen dürfen. Und wie eindrucksvoll sie das tun! Bei dem neuen Star am Trompeterhimmel Terrence Blanchard, der sich das hübsche „Two of a kind“ ausgedacht hat, verbindet sich technische Perfektion mit ausdrucksstarker, einfühlсам warmer Intonation. Sein ausgereiftes Spiel kommt besonders in baladesken Passagen zur Geltung, und selbst, wenn seine Improvisationen in Höhen fliegen, bleibt kein Ton in der Luft hängen. Auch hat er in seinen Soli ein sicheres Gespür, einen Höhepunkt anzusteuern.

Nicht weniger überzeugend die beiden Saxophonisten Donald Harrison und Jean Toussaint, deren Skala von kraftvoll sprudelnden Phrasen bis zu lyrischen Tonfolgen reicht. Mulgrew Miller zeigt eine Vorliebe für feingespinnene Melodiefäden, gestützt durch eine kultiviert eingesetzte linke Hand. Hingegen atmet das Spiel von Lonnie Plaxico viel erdige Ursprünglichkeit, womit er in seiner Auffassung nicht weit entfernt von seinem Chef liegt. Plaxicos vitales Gefühl für den Blues drückt sich sehr schön in dem von ihm komponierten „Blue night“ aus, das mit seiner eingängigen Melodie nicht von ungefähr der Platte ihren Titel gab. Bleibt noch der unverwüsthche Art Blakey, der häufig als Motor der Messengers bezeichnet wird. Um im Bild zu bleiben: Der Motor läuft nach wie vor in allen Drehzahlbereichen wie geschmiert, Abnutzungserscheinungen sind nicht festzustellen, der Zündfunke springt sofort über. Deutlich ist hörbar, mit welcher Begeisterung Blakey die jungen Musiker leitet, ohne sie zu gängeln oder sich gar in den Vordergrund zu spielen. Dieser Jazz-Missionarismus wird Blakey sicherlich dadurch entgolten, daß viele, die in seinem Jazznest ausgebrütet wurden, heute anerkannte Jazzmusiker sind. Es ist anzunehmen, daß auch die jetzige Messenger-Generation, ist sie erst einmal ganz flügge geworden, ihren Weg in der Welt des Jazz finden wird.

Andreas Geyer

Lillian Boutte And Her Music Friends

I Sing Because I'm Happy: What A Friend - Precious Lord - Where He Leads Me - Old Time Religion - His Eye Is On The Sparrow - In The Sweet Bye An Bye - Lead Me - Soon It Will Be Done - Where You There - Bye And Bye
Lillian Boutte voc, Seren Houлинд dm, Hans Knudsen p, Arild Holm bj, Bob Culverhouse b, Thomas l'Etienne as, ts, d
Aufg.: 1985 (?), Holland Sunny/Timeless JC11003

Zu den Höhepunkten der Festa New Orleans Music in Ascona gehören stets die Auftritte der aus New Orleans stammenden Sängerin Lillian Boutte und ihrer „music friends“. Der Grund für die Popularität der farbigen Sängerin ist sicher darin zu suchen, daß sie mit natür-

lichem Charme, symphatischem Auftreten und enormer Musikalität ihr Publikum begeistern, ja verzaubern kann. Ihre ungekünstelte Anmut, ihre menschliche Wärme lassen sofort den Funken überspringen. Die starke persönliche Ausstrahlung von Lillian Boutte ist auch auf dieser LP zu spüren, auf der größtenteils traditionelle Gospelnummern zu finden sind. Erstaunlich die wandlungsfähige, ausdrucksstarke Stimme der jungen Dame aus der Crescent City, vom innigen Gospel-Timbre bei „His eye is on the sparrow“ und „Where you there“ bis zum mitreißend im klassischen New-Orleans-Stil vorgetragenen „Bye an Bye“. Ihre vielseitige Begabung läßt sich auch daran ablesen, daß sie neben Gospel- und New-Orleans-Musik ebenso erfolgreich Musicals gesungen hat und bei der letztjährigen „Harlem Jazz Party“ mit den Swing-Veteranen Arnett Cobb, Al Grey und Sammy Price glänzende Vorstellungen gab. Hauptsolist neben Lillian Boutte, vornehmlich auf der Klarinette, ist ihr Ehemann Thomas l'Etienne, der außerdem den Gesang seiner Frau mit sensiblen Melodielinien harmonisch umspielt und ergänzt. Kennzeichnend für ihn ist der duktil geschmeidige Ton, den er förmlich aus seinem Instrument herauszustreichein scheint.

Mit Bob Culverhouse, Seren Houлинд, Hans Knudsen und Arild Holm steht Lillian Boutte zudem eine eingespielte Rhythmusgruppe zur Verfügung, die sich vorzüglich auf den relaxten New-Orleans-Two-Beat versteht; in dieser günstigen Konstellation entstand ein hübsches Album, das voll seinem Motto gerecht wird: „I sing because I'm happy“.

Andreas Geyer

Jonathan Butler

Introducing Jonathan Butler: Baby Please Don't Take It - Crossroads Revisited - Haunted By Your Love - 7th Avenue South - Calm Before The Storm - Afrika - Thinking Of You - Gentle Love - Rumours - Song For Jon Eddie Salkin as, Barry Eastmond keyb, Jonathan Butler g, voc, Wayne Brathwaite b, J. T. Lewis/Buddy Williams dm, Bashiri Johnson perc
Aufg.: New York City/London Jive 6.26312/TELDEC

Als hätte er bei Jack Nitzsche ein bißchen geschmilt, dem herzensbrechenden Komponisten von „Up where you belong“ aus „An officer and a gentleman“ - er liebt, was mit weichen, angejazzten changes so richtig direkt in die Seele greift, diese IV - Ulm' - IV⁹-I-Geschichten, die immer ein bißchen an Hollywoods Hügel erinnern, zwischen denen Wes Montgomery vor einer Big Band herspaziert. Jonathan Butler, Sohn eines südamerikanischen Jazzgitarristen, Linkshänder und neben Steve Eliovson und seinem Duo-Partner Johnny Fourie so ziemlich der einzige seit kurzem bedeutsame Exponent dieses Gitarrenspiels in seiner Heimat, stellt sich nun in geschmackvollen Besetzungen mit einem Plattenerstling vor, der zwar ebenso gut in Pop-Charts Platz hätte, aber für Freunde der Jazzgitarre, die, sagen wir, von Earl Klugh den Kanal voll haben, gleichwohl zu empfehlen sei - mit sanftem, nur federleicht elektrisiertem Spaß an - s. o. - sehr schönen progressions und butterweichem Ton.

„table music“ oder „dinner jazz“ hatte man das genannt, als vor Jahr und Tag Laurindo Almeida mit Bud Shank erste Quartett-Versuche unternahm, Ästhetisches für Audio-Softies, sozusagen, die den jungen Mann - 25 ist er - erkennen werden als lupenreinen Intonierer, der seine Pralltriller und sonstigen Verzie-

rungen perfekt wie ein Klassiker beherrscht. Schwierig ist hier nichts, das meiste doch eher gefällig gehalten, rund und in sich geschlossen, Musik für die gee small hours. Wes Montgomery und George Benson seien - neben dem schon in Teeny-Jahren entdeckten Coltrane - seine wesentlichen Präger, heißt es. Mag sein, die beiden haben ja, im Zenith ihres Erfolgs, den gewissen kommerziellen Touch auch nicht verachtet, und auch sie machten diese Konzessionen, ohne den Puristen gleich einen Tort anzutun. Jonathan Butler hat damit mindestens sein Gesellenstück erfolgreich abgeliefert. Das ist doch schon mal was.

Alexander Schmitz

Black Swan Quartet

Double Up - Justification - Prelude To A Kiss - Komor - For Rita - Inside Mr. Outside - Libation Suite - Spider Dance-All Talk
Akbar Ali v, Abdul Wadud, Eileen M. Folsoneel, Reggie Workman b
Aufg.: Juni 1985, New York City Minor Music 009

Das erste Ensemble dieser Art im Jazz ist - ungeachtet des Presstexts von „minor music“ - das Black Swan Quartet zwar nicht (zumindest Jürgen Wuchners String Project gebührt hier die zeitliche Priorität), aber, Pedanterie einmal beiseite: natürlich ist es ungewohnt und erfrischend, wenn sich eine Violine, zwei Celli und ein Kontrabaß zusammmentun, um das schier unerschöpfliche Potential ihrer gestrichenen und gezüpten Klänge in den Dienst improvisierter Musik zu stellen. Natürlich ist es unkonventionell-faszinierend, wenn vier Streicher unbefangen das Terrain zwischen Ellington-Standards („Prelude to a kiss“), Hard Bop (Kenny Dorrhams „Double up“), modalem Jazz („Justification“), freier Improvisation („Spider dance“ und „All talk“) und europäischen Kammernusikklängen („For Rita“) sondieren. Diese Unbefangenheit und Offenheit ist natürlich zunächst einmal eine Stärke, birgt aber auch Gefahren in sich. Deutlich wird das, so meine ich, bei den Anleihen, die das Quartett des Geigers Akbar Ali bei der Streicherseligkeit europäischer Provenienz vornimmt. Derartige Romantizismen, will man über sie verfügen (ganz gleich, ob dies in ernsthafter oder ironisch-karikierender Absicht geschieht), setzen nämlich eine Souveränität des Zitiertens voraus, die das Black Swan Quartet schon auf spieltechnischer Ebene nicht bieten kann. Was elegant und witzig-spielerisch daherkommen will, wirkt so unfreiwillig derb und grobschlächtig. Intonationschwächen und beißende Schärfe des Klangs (die durch eine wenig schmeichelhafte Aulnahmetechnik noch akzentuiert wird) trüben das Vergnügen, das der polystilistische Ansatz der Gruppe an sich bereiten könnte (und in den gelungeneren Passagen auch tut). Am überzeugendsten klingt das Quartett folglich dann, wenn es die Streichquartett-Tradition völlig vergißt und sich auf die Stärken der afroamerikanischen Tradition und der freien Improvisation verläßt (so im originell arrangierten „Prelude to a kiss“, in größeren Teilen der zwanzigminütigen „Libation Suite“) und in den beiden gänzlich frei improvisierten Pizzicato-Miniaturen „Spider dance“ und „All talk“). Dann kommen die unbezweifelbaren Stärken der Gruppe am besten zur Geltung: Spiel- und Experimentierfreude, und nicht zuletzt: Swing. Reverenzen an die europäische Klassik, seien sie anbiedernd oder ironisch-distanzierend, bedarf es da nicht.

Peter Niklas Wilson

George Cables - Warren Gale - John Handy

Bebop and Beyond: Longhorn - On A Misty Night - Moon Magic - Super Trooper - Evidence - Monk's Mood - One For All
Mel Martin ts, ss, John Handy as, Warren Gale tp, flh, George Cables p, Frank Tusa b, Eddie Marshall dm
Aufg.: Februar 1984, San Rafael, Kalifornien

Concord Jazz Inc. CJ-244
Dies ist ein aufregendes Album, das weitergeht als das, was man gemeinhin im Neobop-Kontext erwartet. Neben vier Originals der Bandmitglieder sind zwei Monk-Titel und die schöne Dame-ron-Ballade „On a misty night“ eingespielt worden. Ein weites musikalisches Feld, das tatsächlich über den Bebop hinausreicht. John Handy findet sich in dieser Umgebung recht gut zurecht und gestaltet durch sein Solo ein sehr eindringliches „Monk's mood“. Auch der zweite Monk-Titel, „Evidence“, gerät ganz nach den Intentionen des Meisters, der hieran sicherlich seine Freude gehabt hätte.

Sperrig-verschrobene Arrangements wechseln sich auf dieser LP ab mit hartem und zupackendem Drive in bester Hardboptradition, wie z. B. in „Longhorn“. „Moon magic“ dagegen, eine Komposition von Frank Tusa, fällt aus dem Rahmen. Hier geht es zart, auch lyrisch und sehr progressiv zu. George Cables, Frank Tusa und Eddie Marshall steuern eine sehr delikate Einleitung bei, Mel Martin ein inspiriertes Solo und schließlich noch einmal Frank Tusa einen längeren Alleingang auf dem Baß. Sehr schön auch die arrangierten Ensemblepassagen: ein ganz dichter Sound, der sich kunstfertig um die reizvollen Harmonien windet. Dieses Album hat mir sehr gefallen, als Ensembleleistung und auch in bezug auf die solistischen Beiträge. Zu guter Letzt möchte ich noch Warren Gale erwähnen, dessen scharfe und spitze Trompete individuelle Akzente setzt.

Ulrich Vanek

Nat „King“ Cole Trio

Historical Radio Recordings - The Vocal Sides: Gee Baby, Ain't I Good To You - Embraceable You - I'm Thru With Love - You Call It Madness, But I Call It Love
Nat Cole p, voc, Oscar Moore g, Johnny Miller b
Aufg.: 30. Nov. 1943/15. Dez. 1943/19. Mai 1945/1. Mai 1946, L. A.
What Can I Say, After I Say I'm Sorry
Bes. unbekannt
Aufg.: zwischen März/Mai 1946
When I Take My Sugar To Tea - Too Marvellous For Words
Nat Cole p, voc, Irving Ashby g, Johnny Miller b (wahrscheinlich)
Aufg.: August 1947, Los Angeles
You're The Cream In My Coffee
Besetzung + Aufnahmedatum unbek.
If I Had You
Nat Cole p, voc, Ashby g, Miller b
Aufg.: Oktober 1947, New York
For All We Know - 'tis Autumn
Nat Cole p, voc, Irving Ashby g, Joe Comfort b, Jack Constanzo (?) bongos
Aufg.: März/April 1949, New York
Jazz Live & Rare Vol. 9/Jazzline 20 808 (Delta Music GmbH, Frechen)
Nat „King“ Cole erlebt zur Zeit leider nicht als Pianist, sondern als Sänger eine kleine Renaissance. Vorliegende Platte ist in mehrfacher Hinsicht eine Rarität. Die Aufnahmen aus den vierziger Jahren liegen vor der Zeit der ganz großen kommerziellen Erfolge mit vielen verschiedenen großen Orchestern. In der kammermusikalischen Atmosphäre seines berühmten Trios in, dem er immer auch pianistisch zu hören war, kam sein warmer, geschmeidiger Gesang am besten zur Geltung. Zum anderen bietet das Album selten präsentierte Aufnahmen. Die großen Hits

„Sweet Loraine“, „Route 66“, „It's only a papermoon“ und vor allem „Nature boy“ fehlen. Es gibt kaum Überschneidungen zu den unzähligen Reissues, die momentan auf dem Markt sind. Außerdem ist die Klangqualität überraschend gut. Alle guten Eigenschaften des Trios sind zu hören: lockere Interaktion, cool-swingendes Spielideal, verhaltener Einsatz der Instrumente, weicher Gestus im Klang und die immer ein wenig zu tief intonierende Stimme von Nat „King“ Cole. Wen stören da schon die schmalzigen Texte der Schlager-Evergrees? Künstlerische Sophistication und leichte Unterhaltung gaben sich selten so gekonnt die Hand.

Detlev Reinert

Chris Collins And Company

Fly I Can Fly - No Church Today - Soul De Felice - Fly Away With Me - Oriental Garden - Sun And Sand - Cowboys In India - Incident
Chris Collins vib, p, co-arranger + Company
Ashlands Records AR 9778

Chris Collins mit ihrer Gruppe bietet Party- und Strandmusik aus dem sonnigen Kalifornien, durcharrangiert, mit hübschen Vokal- und Bläsaussätzen: Musik auf der Hotelterrasse, so kühl und soft wie ein Longdrink mit sehr viel Eis und sehr wenig Gin.
Für den Jazzfreund ist das allerdings gänzlich unerheblich.

Ulrich Vanek

Art Farmer-Slide Hampton

In Concert: Half Nelson - Darn That Dream - Barbados - I'll Remember
April
Art Farmer flh, Slide Hampton tb, Jim McNeely p, Ron McClure b, Adam Nussbaum dm
Aufg.: 15. August 1984, Tübingen
EN JA 4088
Es ist schon etwas Besonderes, zwei so großartige Jazz-Solisten wie Art Farmer und Slide Hampton gemeinsam auf der Bühne zu erleben. Hans Gruber, Initiator und Organisator des in Tübingen 1984 durchgeführten 2. International Jazz Workshop machte es möglich. Alle in diesem Live-Mitschnitt zu hörenden Musiker waren als Dozenten an jenem Workshop beteiligt und dürften mit diesem gemeinsamen Konzert außerdem für den absoluten Höhepunkt der Veranstaltung gesorgt haben. Zumindest kann man sich wohl schwerlich vorstellen, daß eine derart großartige Musik, wie die an jenem Abend dargebotene und auf dieser Platte festgehaltene, leicht zu übertreffen wäre. Alle Beteiligten befanden sich in absoluter Höchstform: Art Farmer wird seinem guten Ruf, einer der wichtigsten Flügelhornisten des Jazz unserer Tage zu sein, mehr als gerecht. Von „Half Nelson“ bis „I'll remember April“ scheint er sich von Chorus zu Chorus ekstatisch zu steigern, ohne jedoch nur einen Moment die Kontrolle über sein Instrument und seine Ideen zu verlieren. Mit „Dam that dream“ liefert er eine seiner lyrischen Balladen-Interpretationen, auf wahrlich meisterhafte Weise subtile Tongebung mit swingender Phrasierung zu einem höchstpersönlichen Sound verbindend. Slide Hampton erweist sich durchaus als kongenialer Partner. Auch er versteht es vortrefflich, sein ohnehin spannungsgeladenes und technisch perfektes Posaunenspiel einem Höhepunkt entgegenzusteigern. Pianist Jim McNeely, Bassist Ron McClure und Drummer Adam Nussbaum garantieren nicht nur für tadellofes Zusammenspiel und swingenden Rhythmus, sondern steuern außerdem kreative und ebenfalls inspirierte Soli bei.

Großartige Musik kann man bekanntlich schlecht beschreiben, man muß sie ein-

fach hören! Und ohne weitere Bewertung ist dies eine hervorragende Platte, die man immer wieder auf den Plattenteller legen wird.

Rüdiger Böttger

Billie Holiday

Historical Radio Recordings - Live 1937/56: They Can't Take That Away From Me - Swing Brother Swing
Billie Holiday & Count Basie Orchestra
Aufg.: 30. Juni 1937
Do You Know What It Means To Miss New Orleans
Billie Holiday & Louis Armstrong + Orchester
Aufg.: 8. Februar 1947, Carnegie Hall, New York
I Don't Stand A Ghost Of A Chance With You
Billie Holiday + unb. Orchester
Aufg.: ?
I Cover The Waterfront - All Of Me - Keep On Rainin' - Lover Come Back To Me - Stormy Weather
Billie Holiday voc, Buck Clayton tp, Lester Young ts, Count Basie org, Carl Drinkard p, g?, Walter Page b, Jo Jones dm
Aufg.: 27. August 1949, New York City; 14. November 1952, Carnegie Hall, New York City; 6. Mai 1956, Carnegie Hall, New York City
Jazz Live & Rare Vol. 8/Jazzline 20 809 (Delta Music GmbH, Frechen)
Diese Platte belegt einmal mehr die schamlose Vermarktung von Billie Holiday. Der größte Teil des Materials ist bereits auf zahllosen mehr oder weniger obskuren Labels veröffentlicht worden. Von einer Rarität kann keine Rede sein. Gerade live bot Billie Holiday in der letzten Dekade einen schwachen Abglanz ihrer einstigen Fähigkeiten. Die besten Stücke des Albums sind zugleich die „raresten“: „They can't take that away from me“ und „Swing brother swing“ mit kurzen Soli von Trompeter Buck Clayton und Saxophonist Herschel Evans. Ein Etikettenschwindel ist der dritte Titel. Billie singt hier nicht mit, sondern nach Louis Armstrong. Fast könnte es sich um den gleichen Titel handeln, der zweimal bei dem Konzert in der Carnegie Hall aufgenommen wurde, so unterschiedlich ist die Stimmung bei beiden Sängern. Billie und Louis haben diesen Song auch gemeinsam in dem Film „New Orleans“ gesungen, der Anfang 1947 Premiere hatte. Allerdings ist dies eine der letzten Aufnahmen der „jungen“ Billie Holiday. Danach begannen die Probleme, der langsame Abstieg, der sich dann in ihrer belegten, unsicheren Stimme niederschlug. Die Klangqualität der Live-Aufnahmen ist bekanntermaßen dürrig. Weder für Sammler, noch für Einsteiger eine empfehlenswerte Platte.

Detlev Reinert

Henning Paur's New Orleans Wanderers

King Joe - 100 Jahre King Oliver:
King Joe - New Orleans Stomp - Mabel's Dream - I Ain't Gonna Tell Nobody - Room Rent Blues - Chattanooga Stomp - Snake Rag - Riverside Blues - Where Did You Stay Last Night - Working Man Blues - Buddy's Habits
Henning Paur c, g, Elmar Feldmann tb, Günter Backhaus, Engelbert Wrobel sax, cl, Volkmar Trüb bj, Ingrid Paur p, Stefan Roth b
Aufg.: 9/10. November 1985, Porz-Lind
Vertrieb: Henning Paur, Droste-Hülshoff-Str. 12, 4200 Oberhausen 12
Menschliche Tragödien gab es in der Jazzgeschichte häufig. Eine davon erlebte der Trompeter und Bandleader Joe Oliver, der am 8. 4. 1938 verarmt, verbittert und von allen vergessen in Savannah im Alter von kaum 53 Jahren gestorben ist, ein knappes Jahrzehnt, nachdem er als „King“ Oliver gefeierter

Herrscher im Jazzreich gewesen war. Sein Stern verblaßte, als der seines Schülers Louis Armstrong, den Oliver 1923 in seine Creole Jazz Band nach Chicago geholt hatte, immer heller zu strahlen begann. Die zahlreichen Schallplatten, die Joe Oliver von 1923-1931 einspielte, sind, den damaligen Möglichkeiten entsprechend, von dürtiger technischer Qualität, weshalb sich eine Auseinandersetzung mit diesem historischen Tonmaterial nicht gerade einfach gestaltet. Umso erfreulicher, daß sich die Band von Henning Paur aus dem Köln-Bonner-Raum intensiv auf Jazzvater Oliver bezieht und anläßlich seines 100. Geburtstags die vorliegende Memorial-LP herausgebracht hat. Daß die New Orleans Wanderers, die ohne Schlagzeuger spielen, bei allem Respekt nicht an ihrem Vorbild kleben wie ein ausgelutschter Kaugummi auf dem Fußboden, hört man den Aufnahmen deutlich an. Ihre frische, von der Begeisterung getragene Interpretation der Musik von King Oliver und die originellen Arrangements lassen nie Monotonie aufkommen. Das zweite Kornett, einst Armstrong vorbehalten, wird durch das Saxophon ersetzt und beim „Snake Rag“ wurden die im Original zu hörenden Tailgate-Posaunen-Breaks von Honore Dutrey durch recht witzige Banjo-Breaks ersetzt. Stilistisch liegen die New Orleans Wanderers genau auf jener musikalischen Linie, die sich durch kontrapunktische Kollektivimprovisationen mit kurzen Soloeinlagen und den Two-Beat-Rhythmus auszeichnet. Daneben sind andere musikalische Einflüsse auszumachen, die dem damaligen Jazz die Würze gaben: Das Piano klingt immer etwas nach Honky-Tonk oder Kinoorgel und manche Phrase kann ihre Herkunft aus der Marsch- und Zirkusmusik nicht leugnen. Henning Paur gebraucht sein Kornett ganz im Geiste von Joe Oliver, dessen kraftvollem, bodenständigen Spiel noch ganz der triumphale Ton eines Louis Armstrong fehlte. Auch die anderen Bandmitglieder, deren Vorbilder wie etwa Johnny Dodds in den Gruppen von King Oliver zu finden sind, können mit ihren solistischen Leistungen gefallen und vor allem das harmonische, nicht einstudiert wirkende Zusammenspiel bei den kollektiven Teilen überzeugt. Hier spielt eine Band, die ohne die verfälschende Revival-Brille der fünfziger Jahre in die Jazzhistorie blickt.

Andreas Geyer

Annette Peacock

I Have No Feelings: Nothing Ever Was Anyway - Butterflies - I'm Not Perfect - I Have No Feelings - The Cynic - The Carousel - You 've Left Me - Sincereless - Freefall - This Almost Spring - The Feeling's Free - A Personal Revolution - Not Enough
Annette Peacock all instruments, voc, comp, arr, Roger Turner perc
Ironic Nr. 4 (P. O. Box 58, Workingham, Berks RG11 7HN, England)

Über ihre stimmlichen Qualitäten könnte man geteilter Meinung sein. Ihr Klavierspiel ist unauffällig-solide, ihr Saxophonspiel gar schlicht zu nennen. Rein technisch könnte man also resümieren: es ist gehobener Dilettantismus, den Annette Peacock hier bietet. Damit aber würde man dieser Platte nicht im mindesten gerecht werden. Denn mag Annette Peacock auch keine Virtuosin sein: Ideenreichtum in außergewöhnlichem Maß wird ihr keiner absprechen können, auch der nicht, der nichts von ihrer bald zwanzigjährigen Karriere als Avantgarde-Musikerin, -Performerin und -Schauspielerin weiß. „Free form song“: so Annette Peacocks eigene Bezeichnung für ihre Musik, und diese Charakterisierung trifft es genau: das Liedhafte, zugleich aber

Rhapsodisch-Offene ihrer Stücke, die oft ohne durchgängiges Metrum auskommen, die von einer recht persönlichen, tritonusreichen Harmonik geprägt sind, die von ihrer elegant-sprunghaften Melodik leben. Die Stilelemente reichen von Pop bis Free Jazz und wechseln rasch, ebenso wie die Instrumentation, in der besonders der intelligente Gebrauch des Synthesizers auffällt. Der Perkussionist Roger Turner fungiert nur selten als timekeeper, sondern fügt Klangfarben hinzu, färbt Pausen zwischen Textzeilen ein. Das Schwanzen zwischen (selteneren) eher banalen Momenten und (häufigeren) innovativen Passagen spiegelt sich in der ebenfalls wechselnden Qualität der (selbstverfaßten) Texte wider, die meist persönliche Reflexionen über Liebe, Tod und Politik sind. Eine eigen-artige Platte im besten Sinn: eine, die Ausdruck einer ganz persönlichen, unverwechselbaren musikalischen Haltung ist. Und das zählt allemal mehr als handwerkliche Gediegenheit.

Peter Niklas Wilson

The Oscar Peterson Four

If You Could See Me Now: Weird Blues - If I Should Lose You - On Danish Shore - L'Impossible - If You Could See Me Now - Limehouse Blues
Joe Pass g, Oscar Peterson p, Niels-Henning Orsted Pedersen b, Martin Drew dm
Aufg.: 9. November 1983, Berkeley/CA
Pablo Records 2310-918/Bernhard Mikulski Schallplatten Vertriebs GmbH

Im Grunde bleibt nur schleierhaft, warum nun ausgerechnet im letzten der sechs Stücke als dem raffiniertesten, dem „Limehouse Blues“, Joe Pass in den ausgiebigen call-and-response-Passagen ohne Rhythmusgruppe seine Gitarre eingestellt hat, als würde sie in eine leere Erbsendose hineingespült; warum er im Quartett-Part dann umstellt auf den Sound, den man an ihm liebt. Das aber ist wirklich nur das einzige, was man bemäkeln könnte (wenn es denn unbedingt sein muß). Denn diese neue Vierer-Scheibe ist Kraftkost und Labsal zusammen, ein Fest der Sinne, für das sich Niels-Henning mit „On Danish shore“ auch gleich noch das Richtige zurechtkomponiert hat: eine veritable Bass-Orgie in wahnwitzigem Tempo.

„Weird Blues“ heißt die knackige Ouvertüre, aber, beim Lord, so sehr „weird“ ist sie ja gar nicht, sondern der perfekte Einstimmer für alle, die Oscars erste „Nightrain“ nimmer mehr aus den Ohren kriegen. Und wer dieses Kleeblatt gern mal in Bossa-Groove will, kommt mit „L'Impossible“ auf seine Kosten, obwohl, gemacht, das Quartett immer dann am mitreißendsten ist, wenn es schnurgeradeaus marschiert. Ein sattes Fest. Mehr Eulen gehören da nicht nach Athen.

Alexander Schmitz

Rochester/veasley Band

One Minute Of Love: Showtime - Secret Weapon - Beat Bop - Tokyo Strut - The Feeling - One Minute Of Love - Give It To Me - Art Of Seduction - The Struggle (Free South Africa)
Willie Williams ss, ts, John Zorn as, Uri Caine deyb, Gene Terramanie, James Blood Ulmer g, Gerald Veasley b, voc, Cornell Rochester dm
Aufg.: Februar/März 1985
Gramavision 18-8505-1/Intercord

Als wäre Cecil Taylors wilde, verwegene Schar dem Spike Jones in die Fänge gegangen oder Brubecks „Blue Ron-do“ zeitgemäß instrumentiert neu zusammengesetzt worden: Bassist und gelegentlicher Vokalist dieser Quintett-Formationen, ist Gerald Veasley, der

Motor und Trommler Cornell Rochester dessen unbestechlich rotierende Kurbelwelle - ein Derwisch-Verein, in dem Saxmann Williams in höchsten Tönen quietscht, Uri Caine an den Keyboards dazwischen jubelt, als wäre seine Tastenmaschine aus Gummi und Gene Terramanies Gitarre zirpt in hohler Disco-Manier.

Aber nicht die raren Gäste John Zorn und Blood Ulmer auf je einem der Stücke machen „One minute of love“ zum fröhlich-verrückten Ohrenschmaus mit Rhythmuspower und jeder Menge Anleihen zwischen Blues, Jazz und Kommerzgetummel, sondern die feine Gabe dieser Band, architektonisch keinen Stein auf dem anderen zu lassen. Wer sich gerade relaxt dem Genüsse einer durchgehenden Motivlinie hingeben will, reckt sogleich verdattert und amüsiert den Hals empor: Jedes Stück ein Happening, eine Wundertüte und Pandora-Box, aus der am laufenden Band leuchtend bunte Fragmente springen, die sich unterm Strich dann doch zusammenfügen. Dies ist piffig angelegtes Crossover, das man sich live wünscht, interdisziplinäres Haut-den-Lukas, dampfende schwarze Spielfreude, in der Ulmer (in „The struggle . . .“) und Zorn (in „Give it to me“) fast sang- und klanglos untergehen: Veasley/Rochester scheren sich ebenso wenig um „Autoritäten“ wie um Lehrbuch-Abläufe. Ihr Trumpf ist nunmal das geordnete Chaos mit dem Smiley-Gesicht: New Jazz für Hörer mit Sinn für den höheren Blödsinn . . .

Alexander Schmitz

Sonny Rollins Trio in Stockholm 1959

St.Thomas: St. Thomas - There Will Never Be Another You - Stay As Sweet As You Are - I've Told Every Little Star - How High The Moon - Oleo - Paul's Pal

Sonny Rollins ts, Henry Grimes b, Pete LaRoca dm

Aufg.: März 1959, Stockholm

Dragon DRLP 73

Es ist schier unergründlich, von welchen Maximen die Veröffentlichungspraktiken der Schallplattenfirmen bestimmt werden. Das schwedische Label Dragon hat kürzlich diese vor über 27 Jahren aufgenommenen Rollins-Einspielungen erstveröffentlicht. Es handelt sich dabei um sechs Titel, die für den schwedischen Rundfunk im Studio produziert wurden, und einen Live-Titel,

„St. Thomas“, bei dem die Aufnahmequalität allerdings miserabel ist

Nicht nur für die Anhängerschaft von Sonny Rollins ist diese Platte ein absolutes Muß, beinhaltet sie doch inzwischen schon als historisch zu bezeichnende Tondokumente seiner zweiten Schaffensperiode, unmittelbar bevor er sich eine mehrjährige Zwangspause auferlegte. Die Aufnahmen entstanden im Verlaufe einer Europa-Tournee, die außerordentlich viel Begeisterung beim Publikum und der Kritik auslöste. Nun sind diese Aufnahmen wahrscheinlich nicht der absolute Höhepunkt dieser Schaffensperiode von Rollins; dieser wäre wohl eher mit der „Freedom Suite“, die im März 1958 eingespielt wurde, zu markieren. Interessant dabei ist, daß Rollins schon bei der „Freedom Suite“ die Trio-Besetzung favorisierte. Seine Sidemen waren Oscar Pettiford und Max Roach. In der hier vorliegenden Triobesetzung, die für einige Zeit seine ständige Gruppe war, geht Sonny Rollins stilistisch einen Schritt weiter. Er selbst, der seinerzeit als „young and angry man“ bezeichnet wurde, versammelt hier ebensolche (ganz junge) Kollegen um sich. Musikalisch wird diese Absicht von Rollins nach der Periode seines Schweigens im Sommer 1962 wieder aufgegriffen und weiterentwickelt, als er u. a. zusammen mit Don Cherry und Billy Higgins spielte.

Die Musik dieses Albums entzieht sich glücklicherweise allen Interpretationsversuchen. Sie beinhaltet die Quintessenz seines künstlerischen Werks bis 1959. Sehr eindringlich wird noch einmal deutlich, wie machtvoll bei Sonny Rollins die gegensätzlichen Einflüsse der Instrumentalkonzeptionen von Lester Young und Coleman Hawkins aufeinanderprallen. Bei Sonny Rollins gerinnen diese Einflüsse zu einer Synthese. Im gelingt die Vereinbarung eines athletischen, kraftvollen und direkten Spiels mit dem schlanken Ton und der subtilen, gedämpften und indirekten Sprache, die die Tenoristen der Lester-Young-Schule auszeichnet. In diesem Zusammenhang finde ich seine Balladen-Interpretation von „Stay as sweet as you are“ sehr bewegend und anrührend. Große Reife, auch menschliche Erfahrung, spricht aus seiner ergreifenden Improvisation. Zu keiner Zeit danach fand er diesen nämlichen Weg bei der Bewältigung solcher Art musikalischen Materials. Henry Grimes und Pete LaRoca, die mehr als eine Begleitfunktion erfüllen, entledigen sich ihrer Parts gänzlich unbefangen und bravourös. Im Trio läßt es sich eben nicht so leicht pfuschen, wie es schon in Quartettbesetzung mit Piano eher möglich ist. Zu jener Zeit war Rollins mit sich und den erreichten Ergebnissen überhaupt nicht zufrieden. Schon im Juli 1958 sagte er im Verlaufe eines Interviews mit dem Down Beat: . . . ich

fühle, daß ich einige Zeit fortgehen muß. Mir fehlt so vieles, vor allem Zeit . . . Zeit, um zu studieren und einige Gedanken zu vollenden, die ich vor einiger Zeit begonnen habe“. Für uns Heutige ist es allerdings ein Glücksfall, daß er nach dieser Aussage noch einige Platten einspielte, bevor er sich dann zurückzog, um mit seinem legendären Album „The Bridge“ wieder für großes Aufsehen zu sorgen.

Abgesehen davon, daß auf dieser Platte großartige und zeitlose Musik gespielt wird, handelt es sich wohl auch um Aufnahmen, die im Gesamtwerk Sonny Rollins' einen hervorragenden Platz einnehmen.

Ulrich Vanek

Saxophone Joe & Friends

Balance: Herzsprung - Day Dream - Caminando - Any Way -1000 Gründe - Long Run - Day Dream - Walzer - Another Way

Josef Kucera sax, fl, Bill Billmann keyb, Carlos Mierez, Ron Randolph g, Hans

Hartmann, Gerard Batrya, Paul Esslinger b, Michael Clifton, Rolo Rodriguez dm, Jose J. Cortijos perc, Jesse Ballard, Ron Randolph voc

Aufg.: Berlin

Team Records, Berlin Bestell-Nr. 61001

Josef Kucera alias Saxophone Joe aus der CSSR erlernte als Autodidakt nicht nur das Saxophonspielen, sondern machte sich auch früh mit der Klarinette und der Flöte vertraut. Nach der Mitwirkung an 15 LPs und zahlreichen Auftritten in dem Musical „Hair“ sowie Tourneen, unter anderem mit der „Paradise Island Band“, erschien im September seine Debüt-LP „Balance“.

Unter der Mitwirkung von internationalen Musiker-Freunden entstand diese Platte, durch die sich das lyrische Saxophonspiel von Joe wie ein roter Faden zieht.

Dieser rote Faden droht allerdings nur in den beiden Stücken „Any Way“ und

„Another way“ durch die etwas gelokerte, freiere Spielweise von Joe und seinen Freunden Hans Hartmann und Bill Billman zu zerreißen. Auf allen anderen Stücken trifft die im Titel der LP angedeutete Ausgeglichenheit zu. Das Stück „1000 Gründe“ und vor allem „Caminando“, in dem Carlos Mierez aus Uruguay die dominierende Rolle übernimmt, tendieren zum entspannten Latin-Jazz. Von den beiden Vokal-Einspielungen „Day dream“ und „Long run“ ist das Erstgenannte überflüssig, da dieses Stück sich von der gleichnamigen instrumental Version, abgesehen vom Gesang, kaum unterscheidet. Alles in allem ist diese Scheibe sehr gut als „Background-Musik“ geeignet.

Hans-Jürgen Vennemann

Markus Stauss Quartett

Neulich im Studio: Neulich im Studio, 1. Version - Happyyness - Ein Raub der Flammen - Neulich im Studio, 2. Version
Markus Stauss as, Joseph Poffet as, b-cl., Pit Kayser synth, Jacques Widmer dm
KNSE Company KNSE LP-05851 (KNSE, CH-4145 Gempfen)

Diese erste Platte des jungen Schweizer Saxophonisten kommt spontan, etwas aufdringlich und ein bißchen schrill daher. So auch das Cover der Platte: New-Wave-Styling. In diesem (Disco-) Sinne poltern auch meistens Schlagzeug und Synthesizer daher. Das Gezeter der beiden Saxophone ist hektisch, nervös. Die ruhigeren Phasen dieser Musik wirken etwas gewollt, etwas verkrampft. Mehr als das Gefühl von Vitalität und Spielfreude können die Musiker mir jedenfalls nicht vermitteln. Ihre Musik bleibt (und will wohl auch bleiben) an der Oberfläche.

Peter Gockel

Third Kind Of Blue

I'm Back - Upon Arrival - Q. W. - Free To Love - In The Realm Of Thought - Colette's Interlude - It Just Can't Be This Way - Ballad After Us - Opening
John Purcell fl, ss, ts, b-cl, oboe, engl-h, keyb, voc, Anthony Cox b, voc, Ronnie Burrage dm, synth, voc
Aufg.: Oktober 1985, Ludwigsburg
Minor Music 006

Wer, wie ich, dieses Trio bisher nur vom Interview in der Februar-Ausgabe des Jazz Podiums kannte, wird auf diese erste Platte gespannt gewesen sein. Immerhin sind John Purcell, Anthony Cox und Ronnie Burrage drei Musiker der jüngeren Generation, die ihr Talent schon in diversen renommierten Gruppen unter Beweis gestellt haben, so daß die Erwartungen an das Trio hoch gesteckt sind. Um es gleich zu sagen: meine Erwartungen hat die Platte nicht ganz erfüllen können. Kein Zweifel, hier sind drei begabte, technisch makellos spielende, sensible und zudem bestens aufeinander eingespielte Musiker am Werk, und doch bleibt das Trio hinter seinen Möglichkeiten zurück. Warum? Nun, der (von den Musikern offen ausgesprochene) Wunsch, ein Massenpublikum anzusprechen, artikuliert sich nur zu deutlich in einigen der neun Stücke auf dieser LP. Einiges rückt verdächtig in die Nähe seichter Motown-Balladen („Upon arrival“, „Free to love“), und da, wo die „Publikumsköder“ Synthesizer und Gesang eingesetzt werden, folgt der Abfall des musikalischen Niveaus meist auf dem Fuße. Der Synthesizer produziert entbehrliches plüschiges Füllwerk, und die Banalität der Texte ist offenkundig (Textprobe: „Don't you know I love you, girl? - Yes, I do...“).

Diese Schwächen sind um so bedauerlicher, als das musikalische Potential der Gruppe zweifellos groß ist. Der präzise und kraftvolle Baß von Anthony Cox, das treibende, fantastisch aufmerksame Schlagzeug Ronnie Burra-

ges und die Vielfalt der Klangfarben von John Purcells zahlreichen Blasinstrumenten - das sind Trümpfe, die für manche Substanzschwächen des Repertoires entschädigen, und das mühe-lose Changieren zwischen Mainstream, Funk und freiem Jazz eröffnet Möglichkeiten, die eben leider nur ansatzweise genutzt werden. Am besten haben mir die beiden Kompositionen von Anthony Cox gefallen: „Q. W.“, ein fröhliches, offenes Stück, in manchem an den früheren Ornette Coleman erinnernd, und „Opening“, ein stilistisch inhomogenes, aber um so interessanteres Stück mit einem reizvollen Englischhorn-Thema. Und noch etwas Erfreuliches: immer spürt man, daß es sich bei Third Kind of Blue um ein wirklich gleichberechtigtes Ensemble handelt, bei dem die musikalische Hierarchie nie festgefügt, sondern immer im Fluß ist. Fazit: eine Gruppe, die ich gerne einmal im Konzert erleben würde und deren nächste Platte ich mir mit Sicherheit auch anhören werde.

Peter Niklas Wilson

29th Street Saxophone Quartet

Watch Your Step: T. P. T. - Watch Your Step - K. C. Q. - Hotel De Funk - Lafiya
Ed Jackson as, Robert Watson as, Rich Rothenberg ts, Jim Hartog bs
Aufg.: Frühjahr 1985, New York City
New Note NN 1002 (über Jazz by post, München)

Es gibt das Rova Saxophone Quartet, das WSQ, die Urban Sax und... das 29th Street Saxophone Quartet!! Nach ihrer ersten Live-LP „Pointillistic Groove“ legen sie jetzt ihr zweites Album vor. Die Band wurde 1981 als sogenannte „Street band“ gegründet. Gewiß haben sie ihre Vorläufer. Sie erfüllen nicht gerade den Free Geist oder die Avantgarde eines ROVA oder WSQ, auch fehlt die Monstrosität und Show von Urban Sax. Jedoch geht es

einem beim Hören dieser Platte genauso wie im Konzert. Schon nach dem ersten Stück „T. P. T.“ geht es unheimlich ab, reißt mit, und ein Stillsitzen beim Hören der Platte wird unmöglich. Die fünf Stücke haben allesamt bopig funkige Themen mit stilistisch ausgereiften offenen Improvisationen. Die rhythmischen Tuttipassagen bestimmen den Gruppenklang und schaffen durch sagenhaftes Timing der Saxophone den swingenden Groove, zu dem improvisiert wird. In den Themen wird alles verarbeitet: Vom Bebop, Free Jazz, Rhythm and Blues bis hin zum Funk und Rap bietet sich eine große stilistische Palette, die voll ausgenutzt wird. Bei den Soli sorgt ein ausgeglichenes Konzept für Abwechslung, was jedoch niemals langweilig oder eintönig wird. Endlich ist auch „Hotel de Funk“, eine Komposition aus Clustern von Funk-, Improvisations-, Rap- und Gedichtfetzen, auf Platte zu hören. Dieses absolute Vergnügen war bisher lediglich Konzertbesuchern vergönnt. Aber die ganze LP spiegelt die ungezügelte Spielfreude einer Straßenband wider, die man im Konzert genau so erleben konnte. Oberhaupt ziehen Bobby Watson & Co alle Register und lassen an Power heraus, was die Hörner hergeben. Daß man bei so teuflisch swingender Musik nicht stillsitzen kann und der Funke auf den Hörer übergeht, ist also kein Wunder.

Thomas J. Krebs

James Blood Ulmer-George Adams Phalanx

Got Something Good For You: Upside Down - Funky Lover - Past Time - A Night Out - Rough Traders - Love And Two Faces - House People
George Adams ts, voc, James Blood Ulmer e-g, voc, Amin Aji e-b, Calvin Weston dm
Aufg.: September 1985, Hamburg
Moers Music 02046

Natürlich läßt sich mit einigem Stolz mitteilen, daß diese Platte, da sie rezensiert wird, schon in der zweiten Auflage steht- eine Platte, die wie alle anderen von James Ulmer, diesem im wahrsten Wortsinn „blendenden“ Gitarristen, Streitobjekt ist zwischen den Denk- und Empfindungsgebäuden von „tradies“ und um jeden Preis zeitläufige-gemäßen Hörern, Hätte der Blut-Ulmer den Ex-Mingusianer Adams und - erst recht - den Bassisten und den Schlagzeuger nicht, dann wäre er gewiß sehr viel rascher zu entlarven. Was dieser Zupfer „no wave“ taufte, dieses seltsam scheinbar gegen den Kulturstrich geplättete Ersatzteillager mehrerer „Is-men“, ob nun funk beat, harmolodic stuff oder Souljazz, macht sich als Namensalibi natürlich gut. Nur, gegen Ulmer ist Chuck Berry noch ein Segovia oder Sharrock ein ehrpinniges Sensibelchen. Schwer zu sagen, was einst Ornette Coleman sich dabei gedacht hat, ihn in seine „Prime Time“ zu holen - oder des Presstexters Berufung auf „Sounds“, demgemäß Ulmer im Subkultur-Gejazz so was ähnliches ist, wie es Hendrix einst gewesen. Nein, Ulmer ist ein Gruppen-Musiker, der allenfalls und allenthalben seine double-stop-Banalitäten als spannungssteigerndes Patchwork in den Kontext einzubringen weiß, zirpende Einfalt auf der h- und e-Saite . . . Was hier das Gelbe vom eckigen Ei ausmacht, ist, wie gesagt, das rhythmische Geflecht, der machtvoll sprechende E-Baß, oft raffiniert gegen das Schlagzeug gesetzt: spannend, dschungel-dicht, dräuend auch, lyrisch bebildert: zum Sprung geduckte Katzen-Assoziation. Und, natürlich, Adams, ein Derwisch irgendwo zwischen Booker Ervin und Albert Ayler (man höre nur die „Flying-Saucers-Organie . . .“), der an Komplexität und sozusagen polyglotter Elektronik genau das mitbringt, was dem Gitarren-Trickster fehlt.

Für „Einsteiger“ vermutlich ein empfehlenswertes Stück Vinyl; für bereits Ulmer-Geschädigte eher das, was für kleine Kinder der „schwarze Mann“ war, Honni soit qui mal y pense.

Alexander Schmitz

Cassandra Wilson

Point Of View: Square Roots - Blue In Green - Never - Desperate Move - Move And Hate -1 Am Waiting -1 Wished On The Moon -1 Thought You Knew

Steve Coleman as, perc, Grachan Moncur III tb, Jean-Paul Bourellyg, Lonnie Plaxico b, Mark Johnson dm, Cassandra Wilson voc

Aufg.: Dezember 1985, New York City JMT Productions 860004

Point of View ist ein sehr gutes Debutalbum: Die junge Sängerin Cassandra Wilson kann hier ungezwungen das ganze Spektrum ihrer gesanglichen Möglichkeiten präsentieren. Dabei überzeugt sie vor allem in den langsamen, balladesken Stücken. Da trägt ihre kraftvolle Stimme, da überzeugt ihre Phrasierung, da stimmen Technik und Aussage überein. Zu einem guten Debutalbum gehören aber auch gute Begleitmusiker - und die hat Cassandra Wilson wahrlich um sich versammelt. Der Posaunist Grachan Moncur III präsentiert sich hier als gebändigter Free Jazzzer, Steve Colemans Altsaxophon singt und swingt, und der Bassist Lonnie Plaxico gibt zusammen mit dem Schlagzeuger Mark Johnson der Gruppe einen ungeheuren Drive. Die Entdeckung der Platte ist für mich aber der Gitarrist Jean-Paul Bourelly. Er bringt besonders in „Square roots“ und in „I thought you knew“ viele Blues- und Rockelemente in die Musik ein, durch

die die Platte noch abwechslungsreicher wird. Jean-Paul Bourelly jedenfalls ist ein Name, den man sich merken muß. Dasselbe gilt auch für Cassandra Wilson.

Michael Klein

Pete York/Brian Auger/Colin Hodgkinson

Steaming: No One - Freedom Jazz Dance - Catcote Rag - San Francisco Bay Blues - Take The A-Train - Prelude To A Kiss - The Hawk Talk - Season Of The Witch - All About My Girl - Going Down Slow - Compared To What

Pete York dm, Brian Auger org, Colin Hodgkinson e-b
Aufg.: 4/1985, Freiburg inak855CD

Der britische Drummer Pete York, der seit Anfang der achtziger Jahre mit seiner Band New York unspektakulären, doch soliden Jazzrock präsentiert, zuvor jedoch - abgesehen von der Jubilee-Tour mit Doldingers Passport - seine auffallenderen musikalischen Erfolge im Pop- und Rockgenre verbuchte (Spencer Davies Group, Hardin & York, Mitarbeit bei den Rock- und Klassik-Symbiosen von Eberhard Schoener), stellte für eine Live-Tour im vergangenen Jahr ein Trio mit dem Organisten Brian Auger und dem E-Bassisten Colin Hodgkinson zusammen, zwei Landsleuten also mit verwandter stilistischer Attitüde. Der vorliegende Mitschnitt stammt von einem Auftritt im Cafe Atlantik in Freiburg und läßt den Hörer vor allem drei Dinge nacherleben:

(1) Klassischer britischer Jazz-Blues-Rock, wie er durch Augers erfolgreiche Bands der 60er Jahre (BA-Ensemble, in dem übrigens auch John McLaughlin seine Lehrjahre absolvierte, Steampacket, Trinity), aber auch der Graham Bond Organisation oder den Gruppen Colosseum, If und vor allem Soft Machine zu einem eigenständigen Profil geprägt wurde, (2) glänzend aufgelegte Musiker, die mit einem zupackenden Groove die Jazzstandards „Freedom Jazz Dance“, „Take The A-Train“, „Prelude To A Kiss“, „The Hawk Talk“ und „All About My Girl“ in rassigen Rhythm'n'Blues/Jazz-Versionen vorlegen - allen voran Auger mit Glanzvorstellungen auf seinem Instrument, mit denen er endlich wieder einmal an vergangene Großtaten (wie beispielsweise die Instrumentalseite der 1967 erschienenen Trinity-LP „Open“ sowie das im Jahr darauf folgende Album „Definitely What“) anschließen kann, (3) prickelnde Live-Atmosphäre.

Kompliment aber auch an die zurückhaltend-effektive Schlagzeugarbeit von Initiator Pete York, der sich nicht ins Rampenlicht drängt, sondern sich in guter Abstimmung mit dem versierten Blues-Bassisten Hodgkinson (über zehn Jahre bei Alexis Korner) ganz in den Dienst der rhythmischen Basis für Augers Melodieführung stellt. Schwächstes - und leider auch längstes - Stück: „Season Of The Witch“ - seinerzeit ein Erfolgstitel von Julie Driscoll und der Trinity - wirkt hier mit dem langatmigen Instrumentalteil auf der verhext jaulenden Orgel - Effektrelikte aus der Zeit vor dem Siegeszug der Moog-Synthesizer- nicht mehr aufregend.

Gerhard Litterst

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 10/XXXV Oktober 1986

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 \$\$\$ 02-7

Jazz als Lebensinhalt

Bernd Konrad

Er lebt in einem ganz anderen Rahmen als man es von einem weltoffenen Jazzmusiker und Komponisten erwarten würde. In einem kleinen, malerischen Vorort von Stuttgart hat er ein kleines Häuschen bezogen mitten im alten Kern des Städtchens. Sein Arbeitszimmer ist vollgepfropft mit Platten, Noten, technischen Geräten, und eine Wand ist vollgehängt mit Flöten und allerlei primitiven Instrumenten, die er von seinen weltweiten Tournée mitgebracht hat. Auffallend ein Bild von Marilyn Monroe an der Wand. Sie ist nicht etwa die Traumfrau von Bernd Konrad, doch hat ihn ihre Person, ihr Aufgeriebenwerden in der Welt des Glammers und falschen Scheins zu einer Komposition angeregt.

Bernd Konrad hat es geschafft, sich durch seine vielfältigen Aktivitäten einen guten Lebensstandard zu sichern. Er arbeitet nicht nur als freier Jazzsolist, er setzte sich auch als Komponist durch und unterrichtet an der Musikhochschule in Stuttgart. Normalerweise sind diese Tätigkeiten in einem ausgewogenen Verhältnis, doch hat sich zu Beginn des Jahres eine Verschiebung ergeben. Nachfolgend Auszüge aus einem Gespräch, in dem Bernd Konrad sich zu seinen Aktivitäten und Meinungen äußerte. Gudrun Endress

„Der Anteil von den Konzerten ist bei weitem höher geschneit, als ich mir gedacht habe. Im ersten Halbjahr konnte ich 74 Konzerte geben, Produktionen miteingerechnet. Ich komponiere weiterhin, unterrichte auch regelmäßig, doch ist die Konzertsituation bei mir im Moment erfreulich gut geworden. Diese Verschiebung zugunsten des Spielens ist mir sehr, sehr recht. Ich habe eigentlich mit dem Komponieren vor 10 Jahren nur deshalb angefangen, weil ich es für notwendig erachtete, mich auch in dieser Richtung zu betätigen. Komposition ist Neigung, man schreibt auch für sich selbst, für die Gruppe und es gehört meiner Ansicht nach zum Jazzmusiker, daß er komponiert. Es gibt sehr wenige, die es nicht tun.“

„Zwischen Stückschreiben und Komponieren liegt doch wohl ein großer Unterschied. Die Komposition im Jazz ist ein Kapitel für sich, streng genommen gibt es nur eine Handvoll Komponisten. Was sind für dich die Grundvoraussetzungen einer Jazzkomposition?“

„Ich unterscheide schon zwischen Stückschreiben für die eigene Gruppe, zwischen thematischem Material, das man

für einen Auftritt oder eine Platte braucht und zwischen dem, was ich unter Komposition verstehe, nämlich eine inhaltlich sehr ausführliche Denk- und Sichtweise über ein nicht nur musikalisches sondern auch inhaltliches Material. Das inhaltliche Material spielt bei meinen Kompositionen eine sehr große Rolle, da ich mich vielen Themen zuwende, die weit über das Musikalische hinausgehen. Marilyn - das ist eine Thematik, die mich fasziniert, ich beschäftigte mich eingehend mit dieser Frau, die im Showgeschäft kaputtgemacht wurde, ich informierte mich über ihre psychologische und soziologische Situation und versuchte dann, von diesem erarbeiteten Stellenwert aus etwas zu schaffen.“ „Das ist dann auch eine stark gefühlsmäßige Aussage durch die Musik . . .“

„... eigentlich fast nur - im Endeffekt setze ich mich hin und schreibe. Ich schreibe rein gefühlsmäßig. Ich habe zwar an der Hochschule gelernt, alles aufzusplitten und nach Parametern zu denken, in Tonhöhen und Klangfarben, doch das hat sich alles verschoben, ich komponiere heute fast nur spontan.“

„Doch anhand dieses erlernten Handwerkzeugs?“

„Mit diesem, das ist klar, das ist wie ein Jazzmusiker, der seine Improvisation lernt, durchdenkt, erarbeitet und nachher aber gefühlsmäßig spielt. Charlie Parker drückt es so aus: „Du mußt alles lernen, du mußt dein Instrument beherrschen lernen, alles wissen über dein Instrument und die Musik. Und dann vergiß alles - und spiele!“

Die Jazztradition aufarbeiten

„Meinst du, daß du diesen Prozeß des alles Vergessens und emotionell Spielens geschafft hast?“

„Nein, ganz sicher nicht, da ist man immer noch dabei. Ich lerne heute mehr denn je. Ich interessiere mich viel mehr als früher für historischen Jazz. Du siehst hier aufgeschlagen die Noten von ‚Donna Lee‘ auf dem Pult liegen, das sind Sachen, an die ich viel mehr rangehe, um sie aufzuarbeiten. Ich bin in einer Musik großgeworden, in der man einfach gespielt hat, ohne groß zu überlegen, auch ohne ein besonderes Traditionsbewußtsein zu besitzen. Und ich glaube, daß man es einfach braucht. Man muß viel von dem aufarbeiten, was es im Jazz überhaupt gegeben hat, nachempfinden wie es zum Bebop, später zum Free Jazz gekommen ist. Das

sind alles Dinge, die mich heute viel brennender interessieren als damals, da ich einfach gesagt habe: wir spielen. Es ist für mich ein ganz wichtiger Prozeß, der sich aufgrund meiner pädagogischen Arbeit ergeben hat, wobei es gilt, die Zusammenhänge transparent werden zu lassen. Man ist selbst gefordert, wenn man es jemandem erklären, näherbringen muß.“

„Hat dieses Beziehen auf die Tradition bei dir mit dem Eintritt in eine neue Lebensphase zu tun? In jungen Jahren hat man vor allem ein Ziel vor Augen, das es zu erreichen gilt. Hat man es erreicht, merkt man erst, was man dabei alles auf der Strecke gelassen hat.“

„Ich will nicht sagen auf der Strecke gelassen. Es war für mich ganz wichtig, daß ich in den ersten Jahren sehr kompromißlos arbeitete - tue das auch heute noch, aber mit einem anderen Bewußtsein. Für mich ist es unglaublich spannend und interessant zu hören, was Parker seinerzeit gespielt hat. Dabei kann man seine eigene Arbeit gut relativieren, seinen eigenen Stellenwert besser erkennen. Und man kann eben wahnsinnig viel davon lernen, auch wenn man auf einer ganz anderen Ebene arbeitet. Es ist unermeßlich, was man davon bekommt, wenn man sich wirklich hineinkniet.“

„Was meinst du genau mit der Ebene, auf der du arbeitest - die Bewußtseins- oder die kulturellen und soziologischen Faktoren?“

„Das fängt rein musikalisch an. Parker hat aus einem ganz anderen Selbstverständnis heraus gearbeitet und sich ein System geschaffen, an das er sich gehalten hat. Dieses System einmal zu durchschauen, sich damit näher zu beschäftigen, es gangbar zu machen, auch wenn man nachher nicht Parker spielt, das gibt einem unglaublich viel. Das ist für jeden Jazzmusiker wichtig. Trotzdem ich, wie gesagt, meine eigene Denk- und Spielweise behalten und kompromißlos arbeiten möchte. Das bin einfach ich.“

„Fängst du bei dem Saxophonensemble, das du an der Stuttgarter Musikhochschule leitest, mit Parker-Themen an?“

„Wir fangen mit Parker-Themen an, die Leute, die bei mir studieren, werden sich immer ein bis zwei Semester lang mit Parker beschäftigen müssen. Im Bebop-Bereich wird die Sache halt wirklich interessant. Wenn es junge Musiker gibt, die wissen möchten, wie der Ellington-Saxophonsatz gespielt hat, wie Johnny Hodges phrasierte, dann kann ich das mit ihnen auch behandeln. Aber die Grundlage ist eigentlich Parker. Das Feld ist unglaublich weit. Um Parker überhaupt einmal zu verstehen, braucht man doch das ganze Leben dazu.“

„Es wird in deinem Saxophonensemble an der Musikhochschule bestimmt junge Musiker geben, die technisch das Instrument ganz gut beherrschen, die aber mit dem Improvisieren Schwierigkeiten ha-



Bernd Konrad mit einem seiner Nebeninstrumente, dem Sopransaxophon (links), und seinem Hauptinstrument, dem Baritonsaxophon (rechts)
Fotos: Siegfried Dannecker

ben. Wie leitest du sie an?"

„Das ist mitunter ein sehr großes Problem, weil man heute viel leichter ein Parker-Solo nachspielen kann als noch vor 20 Jahren, als es fast keine gedruckten Noten gab. Es gibt heute eine riesige Vielfalt von Notenmaterial, fast jedes Solo von Charlie Parker oder John Coltrane ist niedergeschrieben und jeder, der einigermaßen technisch versiert ist - auch ein Klassiker - kann sich so ein Solo zu eigen machen und es abspielen. Das ist aber nicht Sinn der Sache. Sinn ist es, auch den zeitlichen Bezug zu verstehen, zu wissen, in welcher Situation Parker war, die soziale Komponente zu erfassen und über die gesamte Lage des Jazz Bescheid zu wissen. Ich halte nichts davon, nur rein technisch ein Solo abzuspielen, das geht im Prinzip an der Sache vorbei, der inhaltliche Aspekt fehlt und wenn man den nicht hat, nicht erfüllen kann, dann braucht man gar nicht erst anzufangen. Aber ich glaube, man merkt das beim Spielen.“

„Viele kommen aus unserer Sicht nicht über das Etüden-Spielen hinaus. Was machst Du mit einem jungen Musiker, der in diesem Stadium verharret, keinen Ruck nach vorne tut, d. h. im Grunde genommen tiefer geht?“

„Mit so jemanden müßte man eigentlich anders arbeiten. Bei ihm sollte man erst einmal z. B. mit einem Blues anfangen, oder mit leichten harmonischen Materialien, über die er eigene Sachen spielen kann und anhand derer man vergleicht, was ein anderer - meinetwegen Parker, wenn wir gerade dabei sind - darüber gespielt hat. Ich glaube, daß es das wichtigste für junge Musiker ist, daß sie in der Szene drin sind. Daß sie in die Jazzclubs gehen, mal eine Tournee machen, sich mit Berufsmusikern unterhalten. Sie müssen in die Szene reingehen, sonst werden sie es nicht schaffen. Einfach nur üben und sagen jetzt spiele ich und dann ist es wie bei einem Vortragsabend, das ist einfach ein falscher Ansatz.“

Die Jazz-Szene: schockierend

„Zwischen dem, was ein junger Musiker erwartet, der wohl zumeist aus der Mittelschicht kommt und dementsprechend ausgebildet ist, und dem, was sich dann vollzieht, klafft eine riesige Diskrepanz. Die Szene bietet eine Menge schmerzlicher Erfahrungen, Diskriminierungen.“

„Ja, das ist interessant. Ich habe in den letzten Monaten eine Umfrage gemacht,

habe etwa 2000 Fragebogen verteilt und verschickt und bekam - auf mein Drängen hin - etwa 800 davon zurück. Anhand der Auswertung der Fragebogen konnte ich mir ein Bild machen, wie es in der Clubszene, überhaupt im gesamten Jazzbereich aussieht, und das hat mich insgesamt schockiert. Meine Auswertungen zeigten ein noch entsetzlicheres Bild als ich das befürchtet habe. Im Alter von 20 bis 30 gibt es unglaublich viele semiprofessionelle Musiker, zwischen 30 und 40 erhöht sich die Zahl der professionellen Musiker, die semiprofessionellen werden weniger, ebenso die Amateure. Zwischen 40 und 50 ist die Entwicklung noch gravierender, es werden immer weniger Musiker, die meisten springen ab, da sie keine Existenzmöglichkeiten sehen, wandern in andere Berufe ab und zwischen 50 und 60 bleiben nur noch ein paar professionelle Musiker übrig. Auch die stilistische Ausrichtung ist im Fluß, im Lauf von 30 Jahren war ein großer Wechsel, neue Richtungen kamen dazu, eine völlige Umstrukturierung der Szene ging vonstatten. Der Rock-Jazz-Bereich wurde von den 70er zu den 80er Jahren wieder wesentlich kleiner, er war eine Modewelle und pendelte sich dann wieder auf ein Normalmaß

ein. Mit der Fragebogenaktion wollte ich soviel über die Szene erfahren, daß ich mir klar darüber werde - auch für den Ausbildungssektor -, wie man eigentlich vorgehen muß, wo die Bedürfnisse liegen, was die Leute machen sollen und wollen, wo es mangelt, wo man ihnen helfen kann, wo hier angesetzt werden muß. Ich habe auch mit den Ministerien Gespräche geführt, ob nicht eine spezielle Jazzmusikförderung unternommen werden kann. Das alles sind Themen, die mich im Moment berühren. Sie haben nicht viel mit meiner künstlerischen Arbeit zu tun, sie gehen in den pädagogischen Bereich über. Ich möchte, daß die jungen Musiker, die hier studieren, auch einmal eine Grundlage haben, um existieren zu können."

„Stellst du dir solche Modelle der staatlichen Musikerförderung vor, wie es der Bund improvisierender Musiker, der BIM, in Holland erreicht hat oder wie es in Schweden praktiziert wird?"

„Zum Beispiel. Ich habe mich darüber informiert. In Schweden klappt das ganz gut, in Holland auch. Das sind Modelle, die man einfach ins Auge fassen muß. Und um mit den öffentlichen Stellen in Kontakt treten zu können, muß man Unterlagen in der Hand haben, wie die Situation tatsächlich aussieht. Die jungen Musiker lernen immer mehr, machen immer mehr, die Ausbildung ist immer gründlicher und spezialisierter, sie dauert immer länger, die Anforderungen werden immer höher geschraubt - aber was erwartet sie nachher? Immer weniger Arbeitsmöglichkeiten! Sie stehen nachher buchstäblich auf der Straße und haben nichts zu tun. Aus dem Heer der jungen Musiker von heute werden in 10 oder 20 Jahren nur noch 20 oder 10% da sein. Nicht mehr. Die meisten werden irgendwelche administrativen Tätigkeiten ausüben, sie gehen zu den Rundfunkstationen, in Verlage, es gibt viele Möglichkeiten. Aus der Fragebogenaktion ging eindeutig hervor, daß unter den 40- bis 50jährigen nur 10% ihren Musikerberuf noch ausüben, 90% sind inzwischen in andere Berufe übergewechselt."

„Für dich war es nie eine Frage, du hast dir vorgenommen: Ich bleibe dabei?"

„Ich habe gedacht, daß ich mit dem, was ich mir vorstelle, niemals Geld verdienen kann. Deswegen habe ich ein klassisches Musikstudium absolviert, es gab damals auch kein Jazzstudium, und ich habe mich da nicht nur notgedrungen sondern auch ganz gern mit klassischer und Neuer Musik befaßt, und sie hat mir auch sehr gut gefallen. Nein, ich habe nicht gedacht, daß ich einmal vom Jazz leben kann, aber nun bin ich froh, daß ich durchgehalten habe. Und ich meine, wenn wirklich der Wille da ist, man die Kraft dazu hat, dann wird man es auch schaffen."

„Nun, erwiesenermaßen haben nicht allzu viele die Kraft, besser gesagt die psychi-

sche Stärke."

„Ja, es gehört psychische Stärke dazu. Man muß Durststrecken einfach durchstehen können. Es geht nicht anders. Man muß sich immer Mut machen. Es gibt für gute Musiker auch entsprechende Möglichkeiten. Es war für mich von Anfang an ein Glücksfall, daß ich in diese Kompositionssache reingekommen bin. Ich habe auch viele Hörspiel- und Filmmusiken gemacht, was heute nicht mehr mein Aufgabenbereich ist. Ich habe in den letzten zwei Jahren fast ausschließlich im Jazz oder jazzverwandten Bereich gearbeitet."

Kompositionen für Orchester und Jazzensemble

„Bei deinen Kompositionen war meistens beides - Jazz und Klassik oder Neue Musik - gefordert. Treffen sich die beiden Bereiche auch immer darin?"

„Für mich schon. Ich versuche nicht nur, ein Stück zu schreiben, bei dem hier das Orchester spielt und dort mal die Jazzgruppe improvisiert, sondern Projekte, in denen beides tatsächlich zusammenkommt. Trotzdem sind die klassischen Musiker niemals in der Lage - und nach dem heutigen Ausbildungssystem wird sich daran auch nichts ändern - zu improvisieren. Dabei ist noch wichtig: Diese Leute müßten sich schon in der Hochschule mit Jazz beschäftigen. Dann würden sie später auch viel lieber diese Musikverbindungen spielen und hätten mehr Verständnis dafür. Deswegen plädiere ich auch immer für die allgemeine, allumfassende Bildung, daß nicht nur ausschließlich Klassik gemacht wird, sondern daß auch bei denen, die sich vorwiegend mit der Klassik beschäftigen, ein Verständnis für den Jazz erarbeitet werden müßte."

„Aus der Thematik deiner Kompositionen läßt sich herauslesen, mit was du dich gerade zu jener Zeit, als du sie geschrieben hast, beschäftigt hast. Ich denke an die Pablo Neruda Gedichte, an Greenpeace mit dem Wal oder an die Marilyn. Welche Thematik hat die Komposition, die du gerade schreibst?"

„Es sind zwei Kompositionen, an denen ich gerade arbeite. Das eine ist eine Art Requiem, ein Nachruf auf verschiedene Menschen, die gestorben sind - und die Musik entsteht aus verschiedenerlei Sicht heraus, u. a. auch aus einem religiösen Standpunkt heraus. Ich denke oft daran und habe Materialien gesammelt, die irgendwie zu diesem Requiem führen können. Es wird im Oktober uraufgeführt mit Lauren Newton, einem Jazzensemble und dem Bodensee Sinfonieorchester, es wird heißen „Wen die Götter lieben ... den nehmen sie früh zu sich." Dazu gehört auch Marilyn, die eine Kultfigur war, jedoch kaputt gemacht wurde, sie ist eigentlich daran zerbrochen. Diese Situation des Kulturbetriebs, die möchte ich mit hineinpacken. Es geht also nicht nur um histori-

sche Stoffe, sondern vor allem liegt der Akzent auf dem realen Aspekt."

„Bei einer so komplexen Thematik sollte der Hörer aber darüber Informationen erhalten, denn aus der Musik allein kann er das wohl nicht entnehmen."

„Jemand der nur zuhört, nimmt zuwenig auf. Ich glaube, daß man heute beim Hören eines Musikstückes sehr viel mehr wissen muß, ob es bewußt oder unbewußt geschieht. Jemand, der im Jazzbereich zu Hause ist, weiß viel mehr als jemand, der Jazz zum ersten Mal hört. Der hat vielleicht überhaupt kein Verständnis dafür. Jemand, der von Orchestermusik eine Ahnung hat und von Jazz, auch von der Ideologie, die hinter dem Werk steckt, der wird sich gewiß am stärksten hineinver tiefen können. Jemand, der die Schwierigkeiten des Kulturbetriebs kennt, wird es wahrscheinlich am besten verstehen. Insofern wird es ein spezielles Stück werden, doch ich hoffe, daß durch die Emotionalität, die in dem Stück steckt, doch etwas rüberkommt."

„Bei deiner Komposition ‚Der Wal' wird das Stück stark von einem emotional solistischen Einsatz getragen, die anderen Stücke sind weitaus stärker für Orchester und Jazzensemble konzipiert, da stehst du nicht so stark als Solist im Vordergrund."

„Nein, die meisten Stücke sind für Orchester und Jazzensemble - ich habe auch einiges für Lauren Newton geschrieben, wo sie solistisch im Vordergrund steht, bzw. einzelne Solisten - aber jetzt werde ich für die New Yorker noch ein Stück schreiben, das ein reines Saxophonkonzert ist, also das Saxophon die Hauptrolle spielt."

Problem: Die Klarinette jazzmäßig spielen

„Du hast ja Klarinette studiert, eine klassische Ausbildung genossen; hat sie jemals in dir das Gefühl erzeugt, daß du dich nicht mit der erforderlichen jazzmäßigen Intensität ausdrücken konntest?"

„Ja, ganz sicher. Ich habe angefangen, auf der Klarinette Dixieland zu spielen, als ich so 14, 15 Jahre alt war. Also lange bevor ich auf die Hochschule kam. Das war mein Einstieg zur Musik bzw. zum Jazz, und deswegen dachte ich, ich sollte Klarinette studieren. Ich war damals noch auf der Geige sehr gut, habe aber dann damit aufgehört und Klarinette studiert. Mein Ziel war es, in den Jazzbereich einzusteigen. Während meiner klassischen Ausbildung gab es dann aber Riesenprobleme, als mein Lehrer, der mir das Jazzen peinlich untersagt hatte - mich einmal beim Jazzspielen mit Kommilitonen erwischte. Ich habe immer gerne nebenher Jazz gespielt, aber mit der Zeit verlernte ich, jazzmäßig Klarinette zu blasen. Ich bin auf die Baßklarinette ausgewichen und damit konnte ich emotional und vom Tonlichen her noch das Jazzmäßige brin-

gen, auch auf dem Saxophon, da konnte ich die Kraft, die ich mir eigentlich vorgestellt hatte, verströmen. Doch bei der Klarinette habe ich erst in den letzten Jahren wieder ein bißchen probiert, jazzmäßig anzufangen, obwohl ich dieses Instrument technisch am besten spielen konnte. Doch ich konnte es psychisch nicht mehr und kam dann in große Schwierigkeiten."

"Die Klarinette nimmt im Jazz nach wie vor eine Sonderstellung ein. Musiker wie Eddie Daniels, die das technische Know-how haben, können jetzt richtig modernen Jazz auf der Klarinette blasen, auch John Carter, aber sonst kaum jemand."

"Als wir diesen Clarinet Summit in Baden-Baden gemacht haben - zuvor hatte ich nur mit Theo Jörgensmann gespielt, der eine kraftvolle, energiegeladene Klarinette bläst - da versuchte ich, so einen Mittelweg zwischen Jörgensmann und John Carter, der sehr klassisch orientiert war und mehr vom klassischen Klang her kam, zu finden. Ich spiele jetzt wieder häufiger Baßklarinette, auch wieder Klarinette und vielleicht kann ich in den nächsten Jahren mehr damit machen."

"Einige Musiker klagen über die Dualität, die in der Klarinette liegt. Es gelingt ihnen nicht, eine organische Verbindung zwischen den oberen Registern und den unteren, warm klingenden, herzustellen. Wie empfindest du es?"

"Ich glaube, es war Barney Bigard, der am Anfang nur in den tiefen Lagen gespielt hat. Als er dann die weiteren instrumentalen Möglichkeiten entdeckte und die technischen Schwierigkeiten überwunden hatte, auch in der Mittellage zu blasen, da klang er nicht mehr nach Barney Bigard. Dann spielte er wie alle anderen. Dieses sogenannte Chalumeau-Register hat einen Reiz, aber man kommt einfach mit der Rhythmusgruppe nicht durch. Deshalb sind viele Klarinettenisten auf die hohe Lage umgestiegen, haben dann dieses Schrille, was mir überhaupt nicht gefällt, was mich sogar an der Klarinette abgestoßen hat, erzeugt. Es ist toll, wie Jimmy Giuffrè spielt, er bläst mehr in der Mittellage und den Tiefen, das ist phantastisch, aber dazu gehört vor allem die richtige Musik."

"Im Grunde genommen lotet er das Instrument nicht ganz aus."

"Ja, aber John Carter macht es, er spielt in den hohen ebenso gut wie in den tiefen Lagen, und er hat einen sehr angenehmen Sound in der hohen Lage. Das ist alles so, wie es vom Klassischen her auch gedacht ist."

Behaftet mit dem Dolphy-Image: die Baßklarinette

"Und wo siehst du das Problem der Baßklarinette? Im Grunde genommen hat sie noch immer so ein Eric Dolphy-Image."

"Ja, immer noch. Wenn nicht jemand kommt, der ganz andere Aspekte mit hineinbringt, wird es immer auf Eric Dolphy



Können unheimlich gut zusammenspielen: Bernd Konrad und Hans Koller

Foto: Rainer Rygalyk

hinauslaufen. Auch die neueren Saxophonisten, die Amerikaner, die spielen es im Prinzip immer noch Dolphy-mäßig. Ich kenne niemand, von dem auf der Baßklarinette neue Impulse ausgegangen sind. Es ist auch schwierig. Wie soll man spielen? Was kann man mit der Baßklarinette noch tun? Vielleicht würde sich mehr Neues ergeben, wenn mehr Musiker Baßklarinette spielen würden. Dolphy war einfach genial, er hat das Instrument so umfassend gespielt, wie es nicht mehr zu überbieten ist."

Hauptinstrument: Baritonsaxophon

"Du bläst jetzt hauptsächlich Baritonsaxophon. Was hast du dabei für ein Gefühl, kannst du dich auf diesem Instrument eigenständiger ausdrücken?"

"Das Bariton hat tolle Möglichkeiten. Ich kann von all meinen Instrumenten damit am meisten machen. Ich habe mit dem Tenor angefangen, aber das spiele ich heute fast überhaupt nicht mehr. Das Alt und das Bariton sind im Moment die beiden Instrumente, die mich faszinieren, wobei mir das Bariton von allen Instrumenten am meisten liegt, darauf spiele ich wohl am eigenständigsten."

"Warst du auf dem Tenor überschattet von irgendwelchen Vorbildern?"

"Ich habe am Anfang Coltrane-mäßig gearbeitet, wie mir auch immer wieder vorgehalten wurde. Dann klang meine Spielart nach Gato Barbieri oder so zwischen den beiden. Das ging einfach nicht. Ich habe das Tenor dann beiseite gelegt, habe Sopransaxophon und Baßklarinette geblasen und dann kam das Bariton- und Altsaxophon. Ich habe jetzt alle Saxophone durch und glaube, das Bariton ist mein Hauptinstrument."

"Irgendwann findet man zu dem, was einem paßt."

"Genau das ist es und das Bariton hat für mich die Wärme, die unglaubliche Kraft. Ich liebe das Instrument sehr."

"Es gibt darauf wohl auch noch viel Neuland zu erforschen."

"Mit Sicherheit. Es gibt zu wenige - ich kenne im Prinzip alle Baritonsaxophonisten oder habe zumindest Platten gehört - und da liegt noch viel brach. Ich werde jetzt mit John Surman spielen und das wird auch interessant werden, John hat in den 70er Jahren eine neue Spielweise erdacht, die er auch durchgesetzt hat. Er ist ein vielseitiger Musiker, der einerseits sehr ruhig und klanglich gespielt hat, für den es aber auch Zeiten gab, in denen er sich ganz konventionell einsetzte, in denen er das Instrument anders handhabte, als es heute so von den ECM-Platten her bekannt ist."

"Surman hat sich intensiv mit der Elektronik auseinandergesetzt, und du hast sogar elektronische Musik studiert, aber machst meines Wissens nichts mehr damit."

"Ich habe elektronische Musik studiert, kam dann aber an einen Punkt, an dem ich nicht mehr mit der Elektronik weitermachen wollte, weil ich sonst auf das Instrument verzichten hätte. Die Elektronik war wie eine Sucht, wie ein Stück Zucker, das auf einem Tablett liegt und nach dem man nur zu greifen braucht. Das Saxophon dagegen ist mit harter Arbeit verbunden, bis da der Zucker auf dem Tisch steht, dauert es viel länger. Ich mußte der Versuchung widerstehen, sonst hätte ich mich nur noch an die Elektronik gehalten. Es war sehr einfach, ich habe viele elektronische Stücke komponiert und gespielt und war auf vielen Festivals mit neuer

Musik, bei denen ich elektronische Sachen vorführte. Ich war auch in einigen Studios, wo die Filmmusiken von der Elektronik getragen waren. Ich hatte zudem die Möglichkeit, ein recht gutes Studio an der Hochschule benutzen zu können, was die Gefahr verstärkte, nur noch Elektronik machen zu wollen."

„Welche Dimension fehlte dir bei der Beschäftigung mit der Elektronik?"

„Es war für mich wie gesagt fast zu einfach. Man hat Klänge produziert, die man im Kopf gehabt hat und die ich alle allein gemacht habe. Die Kommunikation hat mir gefehlt. Und irgendwann habe ich darunter einen Strich gezogen. Vielleicht beschäftige ich mich mal wieder mit der Elektronik, ich weiß nicht. Wenn man sich aber dafür entscheidet, dann muß man sich auch voll damit beschäftigen. Das kostet Zeit. Dann muß man von morgens bis abends im Studio sitzen, am Synthesizer arbeiten und neue Klänge erforschen und aufnehmen. Das ist eine Zeitinvestition, die mich vom Üben abhält. Seit einigen Jahren übe ich wieder sehr viel. Das wäre neben der Beschäftigung mit der Elektronik nicht gut gegangen."

„Hast du dir beim Üben konkrete Ziele gesetzt?"

„Ja, schon. Ich muß sehr viel üben, weil ich, was die Finger betrifft, das Gefühl habe, es läuft nicht. Ich habe früher gedacht, es falle mir alles in den Schoß und es würde genügen, wenn ich viel spiele. Dieses Gefühl habe ich heute überhaupt nicht mehr. Wenn ich heute mal einen Tag nicht übe, oder sogar eine ganze Woche, dann meine ich, keinen Ton mehr spielen zu können. Ich merke es am Ansatz, an den Fingern, an den fehlenden Ideen und dann spielt man irgendwie nicht mehr sicher. Ich muß meine technischen Übungen machen, ich muß Skalen spielen, Literatur spielen - das Ziel ist letzten Endes, das auszudrücken, was man im Kopf hat. Das heißt aber nicht nur frei zu spielen, sondern auch harmonische Strukturen. Ich habe ja von einer ganz anderen Sicht her angefangen und da ist es schwierig, auch mal harmonisch komplizierte Sachen in anderer Form wiederzugeben. Man muß da unheimlich daran arbeiten, schauen wie man bestimmte Sachen harmonisch ausspielen kann. Man muß nachher gar nicht das spielen, was man übt. Aber man muß es verstehen und damit kommen wir wieder auf das Historische im Jazz zurück. Man muß einfach darüber Bescheid wissen, um wirklich Neues zu machen, das kann man nicht im luftleeren Raum, sondern da muß man einfach Anschluß finden. Wenn man ihn findet, muß man vielleicht von seiner eigenen Sichtweise, die ganz oben ist, einen Schritt zurückgehen, um danach wieder vorzugehen."

„Welche Musiker spielen heute deiner Ansicht nach harmonisch am interessantesten?"

„Es gibt viele, vielleicht am meisten Dave Liebman. Ich habe mich jetzt sehr dafür interessiert, wie Dave spielt. Auch Phil Woods ist interessant, er denkt harmonisch anders als es Parker getan hat, obwohl er sehr viel Parker in seinem Spiel aufweist. Liebman war sicher auch von Parker beeinflusst, er hat trotzdem eine andere Sichtweise entdeckt und denkt in seinen Kompositionen sehr interessant. Auch die Musiker des World Saxophone Quartets, die ich alle unglaublich schätze, machen phantastische Musik. Ich habe kürzlich eine Platte von Oliver Lake gehört, auf der er über eine Samba völlig anders improvisiert hat, als man das erwarten würde. Er versagt sich dabei völlig dem Höranspruch und spielt etwas ganz anderes darüber. Äußerst interessant. Ich glaube, im Moment kommen wieder ganz neuartige Sachen auf. Jedoch vermisste ich sie hier in Deutschland, wo ist diese Faszination?"

Glücksgefühle durch musikalische Begegnungen

„Du suchst und findest seit Jahren die Auseinandersetzung mit profilierten Jazzsolisten, etwa mit Steve Lacy, Hans Koller oder Warne Marsh. Du nimmst bestimmt von diesen Begegnungen einiges mit."

„Enorm viel. Mit Steve Lacy zu spielen, war sehr schön, weil er sich ausschließlich aufs Sopran konzentriert, was auch lange mein Lieblingsinstrument war.

Es ist für mich schwer zu beurteilen, ob ich bei derartigen Konstellationen über mich selbst hinausgewachsen bin, rein subjektiv meint man das. Als ich vor 10 Jahren anfang, mit Hans Koller zu spielen, da hat er mich nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch angesprochen. Und davon haben sich irgendwelche ganz tollen Möglichkeiten eröffnet, und wir können heute noch unheimlich gut zusammenspielen. Ich spiele überhaupt nicht so wie Hans, aber ich konnte mich dann so einfügen, daß ich selbst überrascht war, wie gut wir zusammenspielen. Diese menschliche Komponente ist auch toll. Warne Marsh hat ein paar Tage bei mir gewohnt und auf einmal drängte er mich, wir müßten in die Stadt fahren wegen einer Pfanne. Er ging in ein Geschäft und kam mit einem Pfannenstiel zurück, ging zu Haus' in die Küche und befestigte den neuen Stiel an meiner Pfanne und kochte dann ein ganz phantastisches Essen für uns, worauf wir dann zusammen gespielt haben, und wie - das ist mir unvergänglich. Viel gegeben hat mir auch die Teilnahme bei den New Jazz Meetings des SWF. Ich gab dabei ein Konzert mit Rashied Ali, und das wurde zu einem schönen Erlebnis. Es gibt sehr viele gute Musiker, aber nicht allzu viele, die eine starke Aura haben, auch noch ein faszinierendes Feeling ausstrahlen. Rashied hat mir viel von John Coltrane erzählt, er hat jahrelang mit ihm

gespielt, und es war einfach aufregend, mit ihm kommunizieren zu können, Musik zu machen. Es ist da eben von vornherein unheimlich viel da. Diese Begegnungen können ein Glücksgefühl erzeugen, das man durch nichts ersetzen kann und das einen letztlich motiviert, diese Musik zu spielen. Das ist wie eine Droge. Ich habe das im letzten halben Jahr gemerkt, als ich so viele Konzerte gab. Es wurde von Konzert zu Konzert immer besser, und ich hatte Angst davor, mit dem Spielen aufhören zu müssen. Einzelne Konzerte sind schlimm, weil man da zu verspannt ist, aber ganze Reihen, fortlaufende Konzerte, das ist schön."

„Hierzulande sind viele Musiker doch recht isoliert, um so wichtiger ist es, mit einer festen Gruppe arbeiten zu können. Du hast eine Formation, ausgehend vom Quartett über das Quintett und diverse Gastsolisten, aber du arbeitest auch mit allen möglichen anderen Ensembles."

„Ich bin im ersten halben Jahr mit 10 verschiedenen Formationen unterwegs gewesen, am wenigsten mit meiner eigenen Gruppe, die ich gerne immer haben möchte. Es ist stets ein Problem, denn man muß die Gigs selbst einbringen, man muß Kontakte haben, sein eigenes Management aufbauen. Es ist ein knochenhartes Geschäft, und die meisten Musiker haben Schwierigkeiten, sich selbst anzubieten. Es gibt ja auch so gut wie keine Agenturen, weil es auf dem Gebiet nichts zu verdienen gibt. Von den Tourneen bleibt nichts übrig, wenn man nicht noch ein, zwei große Festivalauftritte hat. Die meisten sagen, Deutschland sei das gelobte Jazzland, und man kann auch, wenn man sich intensiv darum kümmert, im Monat 10, 15 sogar 20 Gigs wahrnehmen, vielleicht sogar über einen Zeitraum von einem halben Jahr. Doch ich möchte es nicht so machen, denn die Situation, in der man dann spielen muß, ist zu hart. Ich habe in letzter Zeit ziemlich viel die Ostblock-Länder bereist und im Dezember werden wir nach Rußland gehen. In der DDR habe ich gemerkt, wie dankbar die Musiker und das Publikum sind, wenn jemand aus dem Westen dort auftritt. Ich habe Leute kennengelernt, die mir Sachen, die ich geschrieben habe, vorsangen, sie kannten das eine oder andere meiner Stücke von Platten her. Die DDR-Szene ist zwar klein, aber rege. Auch Konzerte in der Tschechoslowakei waren wunderbar, die Leute waren begeistert - viel mehr als das hier der Fall ist."

Die Jazz-Pädagogik wird sich ändern müssen

„Du engagierst dich stark an der Jazz-Pädagogik. Die Zahl der Kurse, Seminare und Workshops, die hierzulande angeboten werden, steigt ständig, es ist fast ein Überangebot, gemessen an dem, was später an Jazzmusikern Arbeit finden

kann. Wie siehst Du es?"

„Ich habe einmal nachgeschlagen, es sind 80 oder 90 Kurse hierzulande, die pro Jahr angeboten werden, vor 15 Jahren waren es vielleicht nur 3, 4, 5 Kurse, man konnte sie an einer Hand abzählen. Heute werden unheimlich viele Kurse gemacht und damit die Musiker animiert, daß sie sich berufen sehen, auch professionell zu arbeiten, und darin liegt das Problem. Man ist zu abhängig von dieser Jazz-Pädagogik, man bekommt etwas vorgesetzt, es ist sehr, sehr einfach geworden das zu spielen, im Gegensatz zu früher. Die meisten spielen tatsächlich nur ab und meinen, daß sie jetzt im Jazzbereich eine große Nummer sein können. Es gibt enorm viele Musiker, aber nur ganz wenige, die wirklich Jazz machen können.“

„Es wird wohl auch immer so bleiben, daß die meisten Musiker nur Handwerker sind und nur ganz wenige sich als Künstler ausweisen. Die meisten kommen über das Stadium des Handwerkers nicht hinaus.“

„Da sehe ich das Problem und es hemmt in gewisser Weise auch die Szene, denn die wird getragen von der Gesamtheit der Musiker. Es gab immer ein paar Spitzen, jedoch war es in den letzten Jahren so, daß sich sehr viele Musiker schon als Jazzmusiker bezeichnet haben, die mit Sicherheit noch keine sind. Oder überhaupt niemals welche werden. Und ich warte darauf, daß jetzt wieder junge Musiker auftreten, die der Jazz-Pädagogik eine gewisse Skepsis entgegenbringen. Und die Jazz-Pädagogik wird sich auch ändern müssen. Die Kreativität muß wieder stärker einbezogen werden. Es geht nicht nur um das Nachspielen und Herausschreiben, auf das Üben von Skalen und das Spiel zu Aebersold-Platten. Es muß irgendwie eine neue Komponente hinzukommen, die andere Sichtweisen freisetzt, die eine Durchlässigkeit bewirkt, daß man neue Möglichkeiten schafft und nur da sehe ich auch den eigentlichen Sinn der Jazz-Pädagogik.“

„Es geht also wieder um die Anleitung zur Kreativität und geistigen Freiheit. . .“

„... die es ja schon immer gab. In den 60er Jahren mit der antiautoritären Erziehung, dann kamen die 70er Jahre und da gab's einen Schnitt, dann wurde wieder anders verfahren. Ich glaube, daß die Musik, auch die gesamte Kunst, ein Spiegel der Gesellschaft ist - auch die politische Situation spiegelt sich in der Musik. Sie spiegelt sie jedoch nicht nur, sondern es kann sich in der Musik auch der Gegenpol zur Gesellschaft, zur herkömmlichen Musik bilden. Und diese Bewegungen vollziehen sich immer wieder auf der Szene, sie führten zum Bebop, zum Cool Jazz, zum Hardbop, zum Free Jazz. Die Bewegung nivelliert sich dann wieder, eine Zeit folgt, in der im Prinzip alles gleich bleibt, dann kommen wieder neue Impulse, eine andere Richtung wird eingeschlagen. Ich glau-

be auch nicht, daß es den Jazz schlechterhin gibt, so wenig es die Jazz-Szene gibt. Und weil es so vielfältige Erscheinungsformen und Auswirkungen gibt, bin ich sicher, daß sich die Szene in den nächsten 30 Jahren wieder völlig verändert darstellt, es wird sich sehr viel tun. Als Jazzmusiker muß man heute offen sein, man darf nicht nur auf eine Sache fixiert sein. Fixiert sein schon, wenn man an seiner Sache arbeitet, aber man muß offene Ohren haben für alles, was um einen herum passiert.“

Das Zentrale im Jazz: Die Kommunikation

„Du beschäftigst dich auch mit außereuropäischer Musik. Was profitierst du davon - für dein Jazzspiel?“

„Ich weiß nicht, ob ich davon profitiere, von meiner Denkweise profitiere ich sicherlich. Ich spiele z. T. mit einem indischen Ensemble zusammen und habe dabei gelernt, wie die Inder ihre Musik verstehen. Sie spielen nicht in Tönen, jedes Intervall hat eine Beziehung zu einem Gott oder zu einer Person. Man kann ein bestimmtes Intervall nur am Morgen spielen, ein anderes nur am Abend. All diese Beziehungen sind sehr interessant. In einem Kloster in Japan habe ich diese Konzentration, aus der heraus die dortigen Musiker ihre Musik machen, erfahren. Sie meditieren erst einmal vor dem Spiel, machen Atemübungen. Bei uns heißt es in den deutschen Schulen „hol' tief Luft und blase raus“, vielleicht auch noch „spanne dein Zwerchfell an“. Und dort ist es verbunden mit einer Ideologie, daß man den Atem als Lebensspender betrachtet, den man in sich aufsaugt in einer bestimmten Haltung, ihn auch in einer anderen bestimmten Haltung wiedergibt. All dies ist verbunden mit Ideologien, die mich einfach interessieren, ob ich sie in Anspruch nehme oder nicht.“

„Zumindest ist das einmal ein gangbarer Weg der Konzentration oder des Sich-entspannt-fühlens. Der westliche Mensch greift zu irgendwelchen Drogen oder Hilfsmitteln. Du wirst auch diesen Zustand kennen, daß du dich, bevor du auf die Bühne gehst, verkrampft, angespannt fühlst. Vor allem, wenn der Tag hektisch war. Wie kommst du dann zur inneren Ruhe, was machst du da?“

„Das ist schwierig. Ich bin ein Mensch, der sehr viel tun muß. Ich kenne im Prinzip keinen Tag, der vergeht, ohne daß ich etwas tue. Das hat sich bei mir so eingebürgert, egal, was es ist. Ich habe eine Zeitlang mit der Möglichkeit des Yoga, der Entspannung geliebäugelt. Als ich dann in Japan war, habe ich mit Leuten Kontakt bekommen, die mir erklärten, daß so wie ich es zu machen versuche, eine Entspannung gar nicht gelingen kann. Man kann sich nicht nur hinsetzen und Entspannungsübungen machen, man muß

ganz dafür leben. Ich habe dann Menschen getroffen, die wirklich mit allem aufgehört haben und sich nur dem hingegen haben. Yoga ist für sie nicht Mittel zum Zweck, sondern es ist für sie eine Lebensweise, sie haben ihr Leben ganz danach eingerichtet und haben sich dem höchsten Gott geweiht. Ich habe einen Schulfreund, der am Tag 12 bis 24 Stunden meditiert und darin seine Erfüllung sieht. Als Musiker kann ich darin nicht die Erfüllung sehen, das ist nicht meine Welt. Und deshalb vermag ich nur insofern, alles zu akzeptieren, als ich es für mich gangbar machen kann, daß es ein Aspekt für mich als Musiker, als denkender oder auch als politischer Mensch ist, den ich brauche, um vielleicht meinen Atem unter Kontrolle zu haben, um mich in gewisser Weise auch zu versenken, weil das auch ein Aspekt meiner Musik ist.“

„Der Jazzmusiker ist im Gegensatz zu den asiatischen Musikern stärker extrovertiert, er braucht die Kommunikation mit dem Hörer. Gilt das nicht auch ganz stark für dich?“

„Kommunikation ist für mich das Zentrale im Jazz. Es ist schön, wenn man die Möglichkeit hat, einmal Solosachen zu machen, doch die Kommunikation, dieses Lebendige, die Auseinandersetzung, die zwischenmenschliche Interaktion ist einfach wichtiger als der Alleingang. Ich habe in Japan auf dem Festival in Tokio einige Stücke mit japanischen Musikern gespielt. Sie haben auch diese Kommunikation untereinander, trotzdem ist es so ein Dualismus. Jeder von ihnen hatte einen Schrein im Zimmer stehen, sie meditieren und können gleichzeitig vom Bewußtsein her rein europäisch denken. Daß sie beides können, werte ich als Paradoxon, doch sie sind von ihrer Erziehung her dazu in der Lage. Mir erscheint die Erziehung in Deutschland, in ganz Europa im Moment zu einseitig.“

„Viele Jazzmusiker brauchen irgendwann einmal Phasen der Besinnung, neue Kreativität läßt sich manchmal nur durch äußere und innere Ruhe erzeugen. Wie ist es bei dir, du verausgabst dich auch stark?“

„Ich bin ein totaler Phasenmensch. Ich brauche Wochen, in denen ich mich ganz zurückziehe. Ich bin, wenn ich komponiere für nichts mehr zu sprechen. Da kann ich auch in dem Sinn nicht üben. Dastehe ich alles zurück und konzentriere mich ganz auf die Sache.“

„Wie verhält es sich mit deiner Disziplin beim Komponieren? Kannst du morgens hinsitzen und komponieren?“

„Nein, ich kann auch nicht richtig essen, es kribbelt in meinem ganzen Körper und ich bin in einer Art Faszination. Wenn die sich nicht einstellt, kann ich nichts schreiben. Wenn ich morgens aufstehe, beschäftige ich mich mit dem Thema - ob ich komponieren kann oder nicht. Wenn vor Mitternacht nichts herauskommt, dann

fange ich eben erst da an. Ich träume nachts davon, bin so von der Sache durchdrungen, daß ich Tag und Nacht nur damit beschäftigt bin. Und das geht über Wochen. Danach bin ich so geschlaucht, daß ich eine ganze Zeitlang gar nichts mehr machen kann, dann muß ich zwei, drei Wochen total ausspannen, dann kommt vielleicht eine Phase, wo ich nur spiele. Die Zeiten, in denen ich komponiere, sind für meine Umwelt fürchterlich. Auch kann ich meistens nur in den Ferien komponieren, weil ich da nicht ansprechbar sein muß."

Totale Hingabe beim Spielen

„Beim Spielen hast du bestimmt auch oft das Gefühl, du verausgabst dich völlig?"

„Ja, das ist eine Sache, die muß ich total machen. Wenn ich spiele, brauche ich dieses völlige Hingeben, auch das körperliche Element, aber auch den Gegensatz. In vielen Kompositionen ist einmal dieses ruhige, meditative Element darin, und dann dieses Moment, in dem ich über meinen Körper hinaus etwas abgeben will, bis an die noch machbare Grenze. Die Tage sind zu vollgepfropft, fürs Regenerieren bleibt wenig Zeit. Ich habe es jedoch in den letzten zwei Jahren besser in den Griff bekommen als die Jahre zuvor, in denen ich zu viele Hörspielmusiken gemacht und fürs Fernsehen gearbeitet habe."

„Und dieses ständige Gefordertwerden hat bei dir bestimmt auch negativen Streß erzeugt?"

„Ja, ich war dauernd unterwegs, ich habe für die verschiedensten Sender irgendetwas produzieren oder für irgendwelche Firmen etwas erarbeiten müssen und das wollte ich auf die Dauer einfach nicht mehr. Außer Geld hat es mir im Prinzip nicht viel gebracht. Es war vielleicht wichtig und notwendig, aber ich fühle mich bedeutend wohler, seit ich hauptsächlich Sachen machen kann, die nur mit Jazz zu tun haben."

„Die dir Spaß machen und die in sich eine Entwicklung tragen."

„Genau das ist das Wichtige. Ich habe das damals nicht gesehen, jedoch ist es mir klar, daß junge Musiker alles machen müssen, was es gibt, einfach um zu überleben. Die meisten derartigen Angebote, die ich heute bekomme, gebe ich an junge Musiker weiter. Für sie ist es wichtig, daß sie mal im Theater spielen, eine Hörspiel-Produktion machen und sehen, was es für Aufnahmemöglichkeiten gibt. Sie müssen im Prinzip lernen, alles zu kennen und zu können: z. B. eine normale Studioproduktion zu bewältigen, bei der es darum geht, irgendwelche Backgrounds zu synchronisieren. Es hat mir früher sehr viel gebracht, einmal mit dem Kopfhörer im Studio zu stehen und zu arbeiten. Das sollen die jungen Musiker auch schon deshalb machen, um zu sehen, was ihnen gefällt und wohin sie wollen. Ich kann nicht je-

dem Musiker bescheinigen ‚Du wirst einmal ein großer Jazzmusiker!‘ Vielen macht die Studioarbeit Spaß, und ich hoffe, sie wachsen in die Szene hinein."

„Die Entwicklung in den USA zeigt, daß der Jazz wieder mehr im Kommen ist, einmal erscheint eine Flut von Wiederveröffentlichungen aus früheren Jahrzehnten, zum anderen hat die Pop-Szene einen starken Jazz-Drall bekommen. Glaubst du, daß die Situation für den Jazz allgemein wieder etwas besser wird?"

„Ich glaube, daß der Jazz mit neuen Impulsen ein viel größeres Gewicht haben wird als jetzt im Moment. Das Problem ist jedoch, daß man beim Jazz auch etwas geben muß, es ist keine Musik, von der man nur nehmen kann. Man muß bereit sein, dazu zu stehen. Und wenn es nur das Zuhören ist. Was die Popmusik bietet, läuft runter, das ist im Moment die musikalische Bildzeitung. Dagegen ist der Jazz anspruchsvollere Literatur, da muß ich bereit sein, etwas von mir zu geben, mich hineinzuvorführen."

„Es wird mehr konsumiert als sich intensiv mit etwas auseinandergesetzt. . ."

... was immer so sein wird. Die Situation unter den Jugendlichen ist ja auch schlecht, viel schlechter als vor 20 Jahren. Sie müssen heute z. T. Berufe erlernen - wenn sie überhaupt dazu eine Möglichkeit bekommen -, die ihnen überhaupt nicht liegen. Meine Generation hat noch sagen können, ich möchte dieses oder jenes machen und sie konnte es auch tun. Heute sind sie zum größten Teil schon im Berufsleben gefrustet, und was machen sie dann?"

„Wahrscheinlich muß der Impuls, sich für etwas zu engagieren, schon von der Erziehung, vom Elternhaus her gegeben werden."

„Für mich war der Jazz, der Blues schon als Kind wichtig. Das hat mich fasziniert, da habe ich meinen Lebensinhalt gefunden. Ich habe alles über Jazz gesammelt, was es in dieser Zeit gegeben hat. Vielleicht sind diejenigen, die so tief in etwas hineinsteigen können, privilegiert. Das Gros der Menschen hat nichts, was sie so stark beschäftigt, ihnen auch so viel gibt. Der Jazz war eine ganz starke Bewegung, die Jugendlichen waren infiziert vom Swing-Fieber und dann von der Bebop-Zeit. Dann kam die Free Jazz Zeit, die in den 60er Jahren analog einer politischen Strömung aufkam. Diese Bewegungen gibt's heute in diesem Sinn gar nicht mehr."

„Der Jazz tendiert heute zum Kunstgenuß ..."

... das ist es, Kunstgenuß, wenn überhaupt Genuß. Wenn man so in die Jazzkeller schaut, es kommen immer weniger Besucher, auch bei einem Sondergastspiel. Die einheimischen Gruppen bringen zwar noch so ihre Fangemeinde mit, aber das ist etwas anderes. Die Leute gehen nicht hin, warum?"

„Der Kreis der Jazzfreunde wird immer mehr aufgespalten. Dadurch, daß die Musik so sehr in die verschiedensten Stile zerfallen ist, klappt auch das Publikum immer weiter auseinander. Du siehst beim Dixie ein anderes Publikum als beim modernen Jazz oder beim Rock-Jazz. Das bißchen Publikum, das der Jazz hat, ist noch weiter unterteilt und es wird wahrscheinlich auch nicht mehr zusammengeführt werden können."

„Ich setze innerhalb des Hochschulbereichs schon da an, da ist ein Riesenpotential, und da kann man mit Sicherheit einiges bewirken, daß man diese Offenheit einfach auch mit ins Spiel bringt. Ich glaube sicher, daß sich etwas bewirken läßt. Ich habe mit Albert Mangelsdorff einmal darüber gesprochen, daß wir vielleicht überrascht sein werden, wie im Jahr 2000 die Szene aussieht, daß wir es möglicherweise selbst gar nicht mehr verstehen werden. Daß man meint, man kann es auch gar nicht mehr tolerieren. Damals, als der Jazzrock aufkam, haben die meisten Jazzmusiker gesagt, das können wir nicht mitmachen. Oder Free Jazz, da hieß es auch bei den Musikern, das habe mit Jazz nichts mehr zu tun. Inzwischen gibt es alles, alles läuft parallel nebeneinander her."

Interesse: Zeitbegriff in der Musik

„Eine letzte Frage, was sind deine Zielvorstellungen? Möglichst viel zu spielen?"

„Es gibt einen Unterschied zwischen spielen und spielen. Ich möchte nicht nur irgendwie Musik machen, sondern will Gehaltvolles, Interessantes bieten. Ich möchte das spielen, was ich will, auch wenn ich dankbar bin für alle Mitspiel-Gelegenheiten. Aber ich habe einige schöne Projekte im Kopf, überlege mir, was ich innermusikalisch noch machen kann. Da ist etwa der zeitliche Aspekt. Ich interessiere mich sehr für die Zeit in der Musik und verfolge das seit Jahren, habe einiges auch in kleinen Projekten verwirklicht, möchte es aber gerne in einem großen Projekt angehen. Die Zeit ist ja auch im Jazz ein zentraler Begriff, ob man von der kleinsten Zeiteinheit ausgeht, vom Beat, oder von dem, was man unter Timing versteht, was ja auch schon ein erweiterter Zeitbegriff ist, eine individuelle und subjektive Einstellung dazu. Aber das noch zu erweitern und einen neuen Zeitbegriff für mich zu finden, der den Aspekt, den wir heute kennen, um ein vielfaches sprengen wird, darum geht es mir. Daß ein Klang da ist, der in einer Zeitdimension steht, die jetzt im Moment noch völlig unvorstellbar ist. Daß man etwa eine Zeitausdehnung von zwei Tagen oder zwei Wochen hat, in einem einzigen Stück von einer Kontinuität aus gesehen, wie in der Minimal Music, die mich auch eine Zeitlang beschäftigt hat. Das sind alles interessante Sachen, und ich weiß nicht, ob sie sich jemals realisieren lassen."

John Coltrane

Chasin' the Trane

Nach den Büchern von Dizzy Gillespie, Charlie Parker und Miles Davis hat jetzt Walter Richard Langer das von J. C. Thomas geschriebene John Coltrane Buch „Chasin' the Trane“ für die Reihe „The History of Modern Jazz“ des Hannibal Verlages, Wien, ins Deutsche übersetzt. Es umfaßt 211 Seiten Text und weitere 16 Seiten Bilder und Diskographie, liegt als Hardcover vor und kostet DM 39,80. Nachfolgend ein Auszug daraus.

Im April 1960 formierte Coltrane das musikalische Ensemble, mit dem er - von wenigen Ausnahmen abgesehen - für den verbleibenden Rest seiner Karriere arbeiten sollte: das John Coltrane Quartett. Es war nicht das „klassische“ Quartett, das mit McCoy Tyner am Klavier, Jimmy Garrison am Baß und Elvin Jones am Schlagzeug; noch nicht. Keiner dieser drei Musiker war in der ersten Gruppe, obwohl Trane bei dem Pianisten als erstes an Tyner dachte. Er kannte Tyner seit dessen 17. Lebensjahr; sie hatten in Philadelphia miteinander gespielt, in Cal Masseys Band und bei anderen Gelegenheiten. Jedoch Tyner war im Augenblick nicht verfügbar, er war der Pianist des Art Farmer/Benny Golson Jazztets und vertraglich gebunden. Dennoch hatte Coltrane sich entschlossen, diesen Schritt jetzt zu unternehmen. Der Zeitpunkt dafür war nicht ungünstig. Sonny Rollins machte gerade wieder eine seiner schöpferischen Pausen; schon vor einem Jahr hatte er sich zurückgezogen und sein nächstes Auftreten in der Öffentlichkeit sollte noch ebensolange auf sich warten lassen. Machte Rollins wieder „Platz“ für Coltrane, wollte er durch seine Abwesenheit von der Szene Tranes Karriere unterstützen, so daß die Aufmerksamkeit von Publikum und Kritik sich auf ihn als den neuen Tenoristen konzentrieren konnte? Rollins hat sich nie dazu geäußert. Coltrane brauchte also einen Pianisten, zumindest so lange, bis McCoy Tyner seine Verpflichtungen erfüllt hatte und zur Verfügung stand.

Schließlich entschied er sich für einen 22-jährigen Harvardabsolventen namens Steve Kuhn, der in der Band des Trompeters McKinney Norham spielte. Kuhn war ein talentierter Musiker, der sich bei Bach ebensogut auskannte wie bei Tranes Blues und von allen Pianisten, die sich anboten, der einzige, der sowohl bei Standards als auch bei Coltranes Kompositio-

nen die richtigen Akkorde spielen konnte. Der Pianoplatz war damit besetzt; als Bassist kam Steve Davis aus Philadelphia, mit dem Trane schon in der Hausband des Show Boat zusammengearbeitet und in dessen Haus er Naima kennengelernt hatte. Jedoch der Platz des Drummers war noch offen. Trane wußte über Elvin Jones und dessen Arbeit Bescheid; er hatte ihn öfters in Detroit gehört, wo der in Pontiac geborene Jones spielte, bis er 1955 nach New York übersiedelte. Im Augenblick saß Jones aber im Gefängnis von Rikers Island wegen einer Rauschgiftsache und Coltrane war sich aus diesem Grund auch nicht sicher, ob er ihn später in seiner Band haben wollte. Steve Kuhn empfahl ihm schließlich Pete La Roca als Schlagzeuger. Dessen wirklicher Name war Sims, aber er hatte jahrelang in Latin Bands gearbeitet und sich dabei ein spanisches Pseudonym zugelegt. La Roca spielte gerade bei Slide Hampton, nahm aber Tranes Angebot sofort an, gerade rechtzeitig für ein achtwöchiges Engagement in der Jazz Gallery. Die Jazz Gallery war der neue Club der Brüder Termini und lag nur ein paar hundert Meter vom Five Spot entfernt. Die Termini erfüllten ihr früher gegebenes Versprechen, Coltrane zu engagieren, sobald er ihnen mitteile, er habe eine eigene Band.

Jedoch die Band existierte in dieser Besetzung nur sechs Wochen, dann schied Steve Kuhn aus. „Ich fühlte mich nicht so richtig wohl in dieser Gruppe“, erinnerte er sich, „ich glaubte immer, mein Beitrag war nicht so, wie er hätte sein sollen. Mein eigenes Spiel begann mich zu langweilen, und ich war soweit, von selbst zu gehen.“ Daß es dazu nicht kam und daß John ihn bat, zu gehen, so diplomatisch und feinfühlig er es auch anfang, hinterließ ein bitteres Gefühl bei Kuhn. Eines Abends nach dem letzten Set legte John seinen Arm um Steves Schultern, nahm ihn zur Seite und sagte in der exakten Formulierung, die er in Zukunft immer wieder verwenden sollte, wenn persönliche oder künstlerische Angelegenheiten nicht zu seiner Zufriedenheit verliefen: „Steve, ich muß eine Veränderung vornehmen.“ Als Kuhn nach dem Grund fragte, meinte Coltrane: „Es gibt Dinge, die ich hören will und die du nicht bringst.“ Später, nachdem er imstande war, die Situation mit größerer Objektivität zu analysieren, sagte Kuhn: „Das Problem war, daß ich zu sehr

ausuferte, daß ich es Trane gleich tun wollte, Solo für Solo. Das wollte er nicht. Er wollte einen Pianisten, der ihn begleitet, der ihm mehr Backup gibt als irgendetwas sonst.“ Diese Funktion erfüllte McCoy Tyner perfekt. Er schaffte es, von seinen Verpflichtungen im Jazztet freizukommen und übernahm Kuhns Platz für die restlichen zwei Wochen des Jazz Gallery - Jobs.

Ebenso wie John Coltrane freute sich Steve Davis, wieder mit McCoy Tyner spielen zu können. Die beiden waren in derselben Gegend von Philadelphia aufgewachsen, hatten eine Zeitlang bei demselben Lehrer studiert und zwei Schwestern geheiratet, was sie zu einer Art von Schwägern machte. Alle vier waren Moslems; Davis' Frau hieß Kadija und Tyners Frau Aisha. Erstaunlicherweise benützten die beiden Musiker ihre arabischen Namen in der Öffentlichkeit nicht, und so wußten nur wenige über ihr Religionsbekenntnis Bescheid.

Davis und Tyner waren, wie ihr Chef, ruhige und bescheidene Menschen. Davis war klein und schlank, Tyner größer und breiter. Beide trugen kleine Schnurrbarte, auch Coltrane hatte einen, der allerdings so unauffällig war, daß nur eine genaue Überprüfung seine Existenz enthüllte.

Trane lächelte nun häufiger, denn die Band klang Nacht für Nacht immer besser. Kuhn war ein subtiler aber sanfter Pianist; Tyner dagegen, nicht weniger subtil aber wesentlich kraftvoller, näherte seine akkordische Begleitung viel mehr dem an, was Coltrane hören wollte. Davis war ein kräftig swingender Bassist mit exzellenten harmonischen Kenntnissen; er fügte sich mit viel Finesse und Geschicklichkeit in die Rhythmusgruppe ein, folgte den Soli des Leaders und gab ihm verlässliche, flexible Unterstützung. Aber John Coltrane lächelte noch bei weitem nicht genug. Nicht, daß er sich in der Öffentlichkeit irgendetwas anmerken ließ; jedoch er fühlte, wenn er die Band hinter sich hörte, daß trotz der Verbesserungen noch nicht alles so war, wie es sein sollte. Tyner und Davis waren soweit in Ordnung; La Roca war lebendig und swingend, aber nicht stark genug, er besaß nicht die Power eines Philly Joe Jones, den Trane während seiner Zeit bei Miles oft wegen seiner Unverlässlichkeit verflucht, dessen Sound er aber geliebt hatte. La Roca war auch kein Jimmy Cobb, ebensowenig wie ein Elvin Jones, an den John Coltrane dauernd denken mußte. Jedoch Jimmy Cobb war immer noch bei Miles. Und Elvin Jones war immer noch im Gefängnis. Gerald McKeever war aus dem Gefängnis entlassen. Sie nannten ihn „Spliby“, was ähnlich wie „fly“ einen gerissenen, mit allen Wassern gewaschenen Typ bedeutet, was sich aber auch auf die Sounds beziehen konnte, die er aus seinem Behelfs-Schlagzeug herausholte. Das hatte er in dem Gefängnis in der Umgebung von



John Coltrane zur Zeit seines „Klassischen“ Quartetts

Foto: Impulse

New York gelernt, wo er fünf Jahre wegen Einbruchs absitzen mußte. Sein rhythmisches Gefühl entwickelte er durch eine nächtliche Jazzsendung, während der seine Finger auf dem kalten Metallrahmen seiner Pritsche trommelten.

McKeever war ein magerer ausdrucksloser brutal wirkender Mann mit den kalten Augen des Ex-Sträflings. Verbittert, feindselig und ohne Job lebte er bei seiner Mutter in einer Brooklyn Wohnung. Die ganze Welt war ihm egal und konnte ihm gestohlen bleiben, bis auf zwei Ausnahmen: Eine war seine Mutter, die er liebte und die gut und freundlich zu ihm war; die andere war ein Mann, den er wie einen Gott verehrte: John Coltrane. Splyby hörte im Gefängnis „Kind of Blue“,

und Tranes Solo in „So what“ traf ihn ins Mark: Dieser treibende energiegeladene Strom von Tönen, jeder einzelne so unglaublich fest unter Kontrolle, diese Intelligenz hinter der Leidenschaft, diese Disziplin, die der Kreativität die Richtung wies! Eines Nachts hing McKeever in einer Bar im Greenwich Village herum und spielte immer wieder Coltrane-Platten in der Juke Box. Der Barkeeper, der das bemerkte, sagte schließlich: „Wenn du so sehr auf ihn stehst, Mann, dann hör ihn dir doch live an!“ „Huh?“ Pause. „Wo denn?“ Der Barkeeper sagte es ihm. Minuten später stand Splyby in einer Warteschlange vor der Jazz Gallery. Nach weiteren 20 Minuten zahlte er seine eineinhalb Dollar Eintritt und drückte sich in die „bleachers“, den Teil des Zuschauerraums, wo man

ohne Konsumationszwang zuhören konnte. Auf dem Bandstand, am äußersten Ende des tunnelförmigen Raumes, war das John Coltrane Quartett. Die Musiker sahen hübsch und nett aus in ihren dunklen Anzügen, die der Leader bevorzugte. Der Ex-Sträfling in ausgebleichten Jeans, einem Hemd, an dem zwei Knöpfe fehlten und abgetretenen Schuhen fühlte sich unbehaglich und begann sich zu fragen, was er eigentlich hier suche; es schien ihm, als sehe er noch schlimmer aus als der zerlumpteste Schnorrer aus der Bowery. Solange, bis Trane zu spielen begann. Das Lied war „Summertime“.

„Ich saß da, völlig außer mir, ich schrie, ich weinte“, erzählte Splyby, „ich fühlte alles, was er sagen wollte, und ich hätte auf einmal selbst soviel zu sagen gehabt, der ganzen Welt, aber ich wußte nicht, wie ich es herausbringen sollte. Er war mein Gott!“ Der Club schloß um vier; Splyby war immer noch da. Nach der letzten Nummer ging er nach vorne zum Bandstand und sagte: „Mr. Coltrane, Sie sind mein Gott!“ Coltrane blickte ihn an. Seine Augen waren voll Mitgefühl und seine Stimme sanft, als er erwiderte: „Bitte, sagen Sie nicht so etwas.“ „Ich kann nichts dafür; Sie geben mir einfach dieses Gefühl“, sagte McKeever und ging weg. Am folgenden Abend kam er wieder und brachte sein Kazoo mit; ein ganz gewöhnliches grünes Kazoo, ein Kinderspielzeug, 49 Cents bei Woolworth's. Wieder saß er in den Bleachers und während der Pausen blieb er dort und spielte Coltrane-Nummern auf seinem Kazoo. Er war gut damit, denn er hatte fleißig geübt; außerdem besaß er ein gutes Gehör und einen geschmeidigen Mund. Er beschäftigte sich mit den Akkorden einer Ballade, die Coltrane gerne spielte: „I want to talk about you.“

Wieder blieb er bis zum Schluß und ging dann hinüber, um mit Trane zu reden, nur sagte er diesmal nichts von Gott. Der Saxophonist war berührt; er konnte sich in die Situation des anderen hineinversetzen und fühlte intuitiv, daß Gerald McKeever, indem er ihn Gott nannte, sein tiefstes Inneres bloßgelegt hatte, wie ein gläubiger Katholik seine Sünden beichtet.

Gerald McKeevers Leben änderte sich in vieler Hinsicht dadurch, daß er und John Coltrane einander näherkamen. Durch den Einfluß Tranes lernte er, seine Feindseligkeit gegenüber der Gesellschaft abzubauen und viel mehr Menschen Liebe entgegenzubringen, als er jemals für möglich gehalten hätte, allerdings ohne die von tief eingewurzelter Naivität getragene Ansicht des Saxophonisten über die Welt anzunehmen. Er wurde so involviert in Tranes Musik, daß er rein nach dem Gehör die richtigen Changes von Kompositionen wie „Naima“, „Dear Lord“ oder „Wise one“ erlernte; er spielte sein Kazoo in perfektem Unisono mit Tranes Soli auf den Schallplatten. Splyby hörte auch auf mit Alkohol und Drogen - solange, bis

John Coltrane starb. Danach, wohl um die immense Leere auszufüllen, die Coltranes Tod in seinem Leben hinterließ, griff er wieder sowohl nach der Flasche als auch nach der Nadel. Inzwischen aber muß er längst auf beides verzichten; seine Nieren sind in einem Zustand, der ihn zwingt, jede Woche für zwei oder drei Tage zur Dialyse in ein Krankenhaus zu gehen. An den übrigen Tagen sitzt Splyby still zu Hause bei seiner Mutter, spielt immer noch auf seinem Kazoo mit Coltranes Schallplatten mit und hält sich aufrecht durch die Musik und die Erinnerungen an John Coltrane. An diesem Abend nahm Coltrane Splyby schließlich in ein Restaurant mit und lud ihn zum Essen ein; anschließend fuhr er ihn mit dem Wagen nach Hause. Auf dem Weg nach Brooklyn spielte Splyby auf seinem Kazoo einen vollen Chorus von „Cousin Mary“. Als Trane ihn vor seiner Wohnung absetzte, sagte er: „Du kennst meine Musik besser als ich selbst!“

Das John Coltrane Quartett ging auf Tournee. Im Mercury-Combi des Leaders fuhren die Musiker gegen Westen. Sie verdienten mindestens 200 Dollar die Woche, in manchen Clubs auch mehr. Sie wohnten in Hotels, die für reisende Musiker eingerichtet waren, manchmal um nur 6 Dollar die Nacht, in einfachen Lokalen bezahlten sie oft nur 1,25 Dollar für eine Mahlzeit. Trane allerdings suchte überall nach einem Reformkostladen und einem Drugstore; im ersten kaufte er seine rohen Karotten und seinen Pflaumensaft, im zweiten versorgte er sich mit Butter Rum Live Savers. Wenn er nicht spielte oder an neuen Nummern arbeitete, zog Trane sich in einen stillen Winkel oder in sein Hotelzimmer zurück und übte; oft auf dem Tenor, in letzter Zeit aber häufiger auf dem Sopransaxophon. Seit mehr als einem Jahr studierte und arbeitete er nun mit dem kleinen geraden Horn, das durch sein extrem hohes Register nur schwer zu stimmen war und außerdem einen engeren festeren Ansatz verlangte, wenn es richtig gespielt werden sollte. Die Band spielte im Minor Key in Detroit und hier, in der Motorstadt, erteilte Pete La Roca sein Schicksal.

Es war ganz einfach so, daß Trane La Roca nicht mehr hörte. Er entließ den Drummer, bezahlte ihm eine Abfindung und ein Flugticket nach New York. Dann nahm er Kontakt mit Billy Higgins auf, der zuletzt in Los Angeles, dem nächsten Ziel der Band, mit Ornette Coleman gespielt hatte. Als sie dann das erste Mal mit Higgins probten, war das Problem wieder da: Auch er klang nicht so, wie Trane es von ihm erwartete. La Roca hatte hinter dem Beat gespielt, Higgins spielte genau auf dem Beat.

Das war auch nicht das, was John Coltrane wollte. Es war eine jener Situationen in seinem Leben, wo er selbst nicht genau wußte, was er wollte, solange bis er

es dann bekam. Während er in Los Angeles war, traf Trane den Trompeter Thad Jones, der mit der Basie Band unterwegs war und der ihm erzählte, sein Bruder Elvin würde demnächst aus dem Gefängnis entlassen. Thad gab Trane eine New Yorker Telefonnummer, unter der Elvin zu erreichen war. Das Quartett mit Billy Higgins am Schlagzeug trat seinen nächsten Gig in San Francisco an und mindestens einmal, manchmal auch zwei- oder dreimal täglich, rief Trane in New York an und versuchte, Elvin Jones zu erreichen. Endlich, am Ende der ersten Woche des zweiwöchigen Engagements, bekam er Antwort. „Elvin?“ „Yeah ... hey, bist du nicht...“ „John Coltrane“. Pause. Dann: „Elvin, bist du sauber?“ Lange Pause. Dann Elvin, leise: „Ich bin sauber.“ Ein langer Seufzer der Erleichterung. „Kannst du nächste Woche in Denver zu uns stoßen?“ „Hey, Trane, mit dir spiele ich überall, sogar auf dem Scheißhaus!“ Nun wurde Coltrane rührig: Er sorgte für die Rückfahrt von Billy Higgins nach Los Angeles und sandte Elvin Jones ein Flugticket nach Denver. Als dieser dort eintraf, wartete auf dem Bandstand ein nagelneues Schlagzeug auf ihn; ein Geschenk vom Boss.

Steve Davis erzählte: „Die erste Nacht, als Elvin in der Band war, spielte er so laut und kraftvoll, daß du ihn draußen einen Häuserblock weit hören konntest. Aber das war es, was Trane haben wollte. Er wollte einen Drummer, der richtig loslegte, und Elvin war einer der stärksten, wildesten Drummer der Welt. Als wir in dieser Nacht fertig waren, legte Trane seinen Arm um Elvins Schultern, führte ihn in ein Barbacuelokal um die Ecke und lud ihn zu Schweinsrippchen ein. Von da an waren die beiden dicke Freunde.“ Das nächste Engagement des Quartetts war in der Sutherland Lounge in Chicago. Drei Sets pro Abend waren zu spielen, dazwischen übte Coltrane unaufhörlich auf Tenor- und Sopransaxophon und stillte seinen Hunger in Miss Fortune's Reformrestaurant Ecke Cottage Grove und 63th Street, aber dennoch fand er Zeit für Gespräche mit Don DeMichael, der gerade im Magazin Down Beat den Posten eines leitenden Redakteurs übernommen hatte. 1961 wurde DeMichael zum Herausgeber und Down Beat zum einzigen regelmäßig erscheinenden Jazzmagazin, da Metronome im gleichen Jahr sein Erscheinen einstellte. Down Beat erlangte damit große Wichtigkeit für Musiker und Fans, obwohl die Musiker mit dem Hang des Magazins zu unfachmännischer Kritik des zeitgenössischen Jazz alles andere als zufrieden waren. Es war einfach so, daß viele Kritiker von Trane mitten zwischen die Tasten ihrer Schreibmaschinen getroffen wurden, und das zu einem Zeitpunkt, wo sie nicht einmal noch Birds Musik richtig verdaut hatten und noch schwankten, ob sie diesem Coltrane ernsthaft zuhören

oder ihn nicht lieber als einen Erzeuger seltsamer Geräusche abtun sollten. Das Dilemma löste sich für keine Seite befriedigend, weder für die weißen Kritiker noch für die schwarzen Musiker. Der aus dem Süden stammende DeMichael, ein großer magerer Mann mit dichtem schwarzem Haar, das ihm ständig ins Gesicht fiel, liebte jedoch Jazz im allgemeinen und schwarze Musiker im besonderen und bemühte sich ehrlich, Coltranes Musik zu verstehen, wenn er auch, nachdem er den Saxophonisten erstmals live gehört hatte, fragte: „Wozu spielt er nur all diese vielen Töne?“ Die Musik beunruhigte ihn und verursachte ihm auf mehreren Ebenen Unbehagen. Er unterdrückte den Impuls, aufzustehen und wegzugehen und zwang sich zu ungeteilter Aufmerksamkeit. Aber „Summertime“, der Song, der den schwarzen Gerald McKeever so tief berührt hatte, verfehlte auch nicht seine Wirkung auf den weißen Don DeMichael, der später Bill Quinn als Herausgeber-Assistenten engagieren sollte. Quinn war der erste schwarze Journalist, dem von einem weißen Magazin eine solche Ehre zuteil wurde.

Dann, gerade als DeMichael sich langsam an Coltranes Gershwin-Interpretation zu gewöhnen begann, erschreckte ihn der Saxophonist von neuem durch einige extrem hohe Töne, gefolgt von einem grob kreischenden Sound, den der Journalist als schrecklich geschmacklos empfand. In der Pause erklärte es Coltrane, indem er mit einem angedeuteten Lächeln sagte: „Das war nur, um die Rhythmusgruppe auf gleich zu bringen.“

Diese Offenheit und Ehrlichkeit ohne die üblichen Ausflüchte anderer Musiker, mit denen er Kontakt gehabt hatte, erweckte in DeMichael den Wunsch, einen Artikel zu schreiben und seinem Lesepublikum darzulegen, was an Coltrane und seiner Musik wirklich dran war. John stand diesem Projekt zunächst zögernd gegenüber, jedoch Don erschien jede Nacht im Sutherland und erläuterte präzise, wie er sich alles vorstellte: John sollte in der Ich-Form über sich und seine Musik erzählen, der Artikel sollte unter seinem Namen erscheinen, mit Don als Mitarbeiter. Coltrane, der schon gelegentlich mit dem Gedanken gespielt hatte, etwas zu schreiben, willigte schließlich ein. Der Artikel erschien im Down Beat in der Ausgabe vom 29. September 1960 und enthüllte ebensoviel über den Menschen wie über den Musiker, ganz wie DeMichael es gehofft hatte. Über Johnny Hodges etwa sagte Coltrane: „Und wie überzeugend Rabbit spielt! Ich wollte, ich könnte auch mit dieser Überzeugungskraft spielen!“ An anderer Stelle, als von Respekt vor der musikalischen Tradition und deren fortgesetztem Studium die Rede war, meinte er: „Ich bin daraufgekommen, du mußt auf diese alten Dinge zurückblicken und sie in einem neuen Licht sehen. Ich bin mit mei-



Mehr Backup für Coltrane als irgend etwas sonst: McCoy Tyner

Foto: Michael Steen



Einer der stärksten, wildesten Drummer der Welt: Elvin Jones

Foto: Hans Kumpf

nen Studien noch nicht zu Ende; ich habe noch nicht alles in mein Spiel integriert." Aber das wahrscheinlich bedeutendste Statement, das er machte und das bei Kritikern, Musikern und Publikum haften blieb, solange er lebte, war das folgende: „Ich möchte mich weiterentwickeln, aber nicht so weit, daß ich nicht mehr sehen kann, was die anderen machen.“

„Wir verließen Denver mit dem Mercury, es war knapp vor dem Morgengrauen. John war müde und überließ nach einiger Zeit Elvin das Steuer, weil er ein wenig schlafen wollte. Ich schlief auf dem Beifahrersitz, John und McCoy auf den Rück-

sitzen. Kurz nachdem Elvin John abgelöst hatte, wachte ich auf und sah auf dem Tachometer, daß Elvin fast 150 fuhr; er arbeitete mit Lenkrad und Gaspedal, als wären sie ein Schlagzeug. Ich weckte McCoy und der weckte John, und wir überredeten John gemeinsam, sich wieder selbst ans Steuer zu setzen.“

Steve Davis

„Ich hatte einmal ein Rendezvous und John borgte mir das Auto. Nachher brachte ich das Mädchen nach Hause, und dann war ich schon ziemlich spät dran; ich fuhr zu schnell, rutschte von der Fahrbahn und gegen einen Baum. Der Wagen war

ein Wrack, ich trug nur ein paar Beulen und Schrammen davon. Als ich es Trane beichtete, sagte er nur: „Ein Auto kriege ich immer wieder, aber es gibt nur einen Elvin.“

Elvin Jones

Schon in der High School nahm Elvin Jones privat Musikunterricht, so wie Steve Davis und McCoy Tyner. Sein erster Berufswunsch war, Arzt zu werden; nachdem aber seine perkussiven Talente groß, die Finanzen seiner Familie hingegen klein waren, wandte er sich der Musik zu und verließ vorzeitig die High School, möglicherweise aus denselben Gründen. In der Folge verdiente er sich seinen Lebensunterhalt mit einer Reihe von manuellen Jobs, nahm in seiner Freizeit Schlagzeugunterricht und verschlang ähnlich wie John Coltrane jedes Musikbuch, das ihm in die Hände geriet. Mit 1,83 Körpergröße und 70 kg Gewicht ist er extrem schlank; seine ungewöhnlich langen Arme erleichtern ihm die Arbeit am Schlagzeug. Sein Stil ist beinahe atavistisch, dominiert von roher primitiver Kraft; er spielt einander überlagernde Rhythmen und stimuliert sich dabei selbst durch eine Folge von Sechzehntelschlägen, Akzenten und schnellen Breaks; beim Spielen schwitzt er sich jede Nacht mehr als ein Kilogramm ab. Aufmerksame Kritiker haben darauf hingewiesen, daß Elvin am Schlagzeug alles nachvollzog, was immer Trane auf dem Saxophon spielte.

Von den vier Musikern des Coltrane Quartetts ist Jones der einzige, der sich äußerlich Lebhaftigkeit anmerken läßt. Während John, McCoy und Steve auf dem Bandstand so seriös wirken, als wären sie drei Viertel des Modern Jazz Quartetts, hebt sich Elvin deutlich von ihnen ab, durch sein wild grinsendes Zähneblecken und seine ekstatischen Grunzlaute ebenso wie durch sein grimmig-intensives Spiel. Mit ihm als Drummer besaß das Quartett nun endlich den Sound, den sein Leader immer in seinem Inneren gehört hatte. In diesem Herbst, als sie im Half Note in New York spielten, war alles so, wie es sein sollte, besonders Tranes Sopransaxophon; es klang nun im oberen Register wie die Klage eines Gespenstes und im unteren wie das Schluchzen eines Kindes. Coltrane verwendete oft Triller und Arabesken in der Art wie Sidney Bechet, der seine ursprüngliche Inspiration gewesen war; jedoch im Gegensatz zu Bechets bewußt hauchigem Sound erinnerte sein Stil eher an den Klang einer Oboe oder eines der verwandten indischen Instrumente. Bei Trane klagte und schrie das Sopransaxophon, wenn er die hohen Töne zersplitterte und die tiefen überblies; er verwendete dieses Instrument vorwiegend bei Themen, die ihm einfache lyrische Melodielinien als Startpunkt für seine überquellenden Improvisationsexkursionen boten.

Chasin' the Trane

McCoy Tyner erzählte: „Ich glaube, es war ein Typ von einem Musikverlag, der uns eines Nachts die Noten dieser Nummer in die Jazz Gallery brachte. Ich mochte den Song zuerst überhaupt nicht, aber Trane gefiel er, und so spielten wir ihn, und langsam fand ich auch Gefallen daran. Das Publikum war begeistert, wegen des Dreivierteltaktes; wahrscheinlich war es der erste Jazzwalzer, den sie seit Sonny Rollins' „Valse hot“ zu hören kriegten. Schließlich entschloß sich John, die Nummer für sein nächstes Album aufzunehmen.“

Die Nummer, um die es hier geht, war „My favorite things“. In drei Tagen voller Hektik nahm das Quartett im Oktober 1960 genug Material für drei Plattenalben auf. „Coltrane Plays the Blues“ und „Coltrane's Sound“ wurden erst ein Jahr später veröffentlicht; „My favorite things“ hingegen war schon ein paar Monate später in den Plattengeschäften und bei den Rundfunkstationen. Innerhalb eines Jahres wurden 50.000 Exemplare verkauft. Ein Jazzalbum, von dem mehr als 5.000 oder allerhöchstens das Doppelte verkauft wird, ist etwa mit einem Millionenhit der Rolling Stones vergleichbar. In San Francisco schrieb C. H. Garrigues im Examiner: „Ohne Frage ist es das beste bisherige Album Coltranes, und ebenso ohne Frage eines der wichtigsten Alben der 60er Jahre. Wer Tranes langes komplexes Solo hört und anschließend verfolgt, wie gewandt und kunstgerecht der Pianist McCoy Tyner das Fundament für Coltranes zweites langes komplexes meisterhaftes und überaus logisches Solo aufbaut und auch dieses Solo in sich aufnimmt, dem wird klar, daß hier wundervolle Dinge geschehen.“

In der Sunday Tribune in Minneapolis kommentierte Charles Hanna: „Coltrane ist kein Künstler, den man nebenbei hören kann. Bevor du auch nur annähernd seine Talente erfassen kannst, verlangt er deine vollkommene ungeteilte Aufmerksamkeit. Der Strom musikalischen Bewußtseins, den er ausstößt, kann meiner Meinung nach mit einigen Werken von James Joyce verglichen werden. Die Musik, die er kreiert, mag manchem Hörer unverständlich sein; ihr Gewicht und ihre Bedeutung liegen jedoch in Coltranes innerem Bedürfnis, in blitzartiger Schnelligkeit ein vollständiges musikalisches Gewebe zu schaffen.“ Er schloß mit der Feststellung: „„My favorite things“ ist eine seiner besten Aufnahmen.“



Foto: Karl Heinz Bechholz

Ein romantischer Revolutionär

Lawrence „Butch“ Morris

„Um die Wahrheit zu sagen: Im Grunde genommen bin ich ein Romantiker“, sagt er in einem sehr entschiedenen Ton, als wolle er aufkommendem Widerspruch schon im Vorfeld begegnen. Alles hätte man von dem 39jährigen Komponisten, Dirigenten und Kornettspieler Lawrence „Butch“ Morris erwartet, nur kein Bekenntnis zu einer romantischen Musikauffassung, wird er doch in New Yorker Avantgarde-Kreisen als einer der wichtigsten musikalischen Neuerer des Jazz gehandelt. Ist Butch Morris ein Radikaler, der sich als Romantiker mißversteht - ein Schaf im Wolfspelz? In seinem musikalischen Denken scheint es ein Gegensatzpaar - hier musikalische Rebellion, dort romantische Sehnsucht - nicht zu geben oder es hat sich in seiner eigenwilligen Musik in Luft aufgelöst, einer Musik, die aus vielerlei Quellen schöpfend, weniger mit dem Zertrümmern und Zerschlagen konventioneller Strukturen zu tun hat, als vielmehr mit einem neuartigen Zusammenfügen bekannter Teile.

Er wählt das Bild des „Chemikers“, der bekannte Elemente zusammengibt um neue Substanzen zu gewinnen, um sein Tun zu beschreiben: „Ich war immer derjenige, der die verschiedenen Musikerpersönlichkeiten zusammengebracht hat, um eine besondere Art von Musik zu schaffen, wie man sie nicht zu hören gewohnt war, die aber immer logisch erschien, nachdem sie gespielt worden war. Es ist ein bißchen wie Chemie.“

Die Elementarteilchen: Melodie und Klang

Eines der Elemente, welches in der alchimistischen Musik-Werkstatt von Butch Morris einen hohen Stellenwert einnimmt, ist die Melodie. „Ich liebe Melodien“, bekennt er, indem er mit dem Stuhl nach vorne rückt, um sich eine weitere Zigarette zu drehen. „Ich habe bemerkt“ - und hier schimmert der Romantiker deutlich durch - „daß in jedem von uns Melodie ist - überall ist Melodie. Jeder hat ein Lied in

sich.“ Das andere Element, welches in der Improvisationsmusik des New Yorker Kornettisten eine Neubewertung erfährt, ist der Klang. Er wird schlechterdings zur zentralen Kategorie seiner Musik. „Meine Ideen gehen über Bebop und Free Jazz hinaus - hinein in den Klang. Ich stelle Ensembles von Musikern zusammen, die ausschließlich Klang schaffen, die eine Vorliebe für Sounds haben, die es lieben, Klänge zu ordnen und zu gruppieren“, erklärt der avantgardistische Klang-Magier. „Mir geht es um eine andere Auffassungsgabe und ein anderes Verständnis von Klängen.“

Die Wirkung dieser brisanten Mischung aus Melodie und Klang zielt mitten hinein in die menschliche Psyche: Stimmungen schaffen, Emotionen hervorrufen, Gefühle erzeugen - darauf kommt es dem farbigen Jazzmusiker an. Seine Musik soll die Zuhörer ergreifen, sie soll - wenn auch nur für kurze Zeit - das Publikum befähigen anders zu fühlen, tiefer zu empfinden. „Ich lenke Klänge mit der Absicht - Atmo-

und verfaßt auch selbst kleinere Prosastücke. Weil es in Los Angeles schwierig ist, seine Kompositionen zur Aufführung zu bringen, übersiedelt er Mitte der siebziger Jahre nach New York. Hier arbeitet er zuerst als Instrumentalist in der schwarzen Free Jazz Szene, um sich mit der Zeit mehr und mehr der Dirigententätigkeit zuzuwenden, wobei er als künstlerischer Leiter und Dirigent der Big Band von David Murray, aber auch im Jus' Grew Orchestra von Jemeel Moondoc deutliche Akzente setzt.

Dirigieren ohne Partitur

Vor allem seine eigenständige Art des Dirigierens erregt Aufmerksamkeit - ein improvisatorisches Dirigieren ohne Partitur. Kein Improvisieren auf einem Instrument sondern mit dem ganzen Orchester - als Instrument. Um die sich entwickelnden Orchesterklänge besser steuern zu können, hat Butch Morris eine eigene Zeichensprache geschaffen, eine Art ABC der Gesten. „Ich habe ein Vokabular von Handzeichen entwickelt“, so seine Erläuterungen, „womit ich die Musiker wissen lassen kann, was ich von ihnen will. Für alles gibt es eine spezielle Handbewegung, eine Geste für „legato“ - Spielweise, eine für „staccato“ usw. Oder wenn ich will, daß die Musiker rhythmisch werden sollen, gebe ich den Rhythmus, den ich in meinem Kopf höre, mit den Händen vor. Dann gebe ich ein Zeichen und das Ensemble spielt den Rhythmus. Oder um spezielle klangliche Stimmungen zu erzeugen - auch dafür gibt es verabredete Gesten. Die Aufgabe der Musiker besteht darin, auf das jeweilige Signal hin, sich an die damit bezeichnete Klangfarbe zu erinnern und langsam zu ihr zurückzufinden - das ist der musikalische Prozeß.“ Die Proben seines Ensembles dienen vor allem dem Ziel, dieses Alphabet von Handzeichen einzustudieren, damit sie jederzeit abrufbar sind. Butch Morris hütet sich davor, seinen Musikern zu sagen, was sie genau spielen sollen, er versucht ihnen nur die Klangvorstellungen zu erläutern, die er kreieren will, oder bestimmte musikalische Bewegungen, rhythmische Aspekte, auch die Intensitätsgrade des Ausdrucks, die ihm für ein spezielles Stück vorschweben.

Wege nach Multimedia

„All meine Musik ist improvisiert. Ich schreibe niemandem vor, welche Töne ich von ihm erwarte. Was jeder einzelne spielt, hängt von ihm selber ab. Ich stelle die Musiker nur in einen besonderen Zusammenhang“, sagt der improvisierende Dirigent und setzt hinzu: „Da nichts vorkomponiert, nichts aufgeschrieben ist, ist es für mich als Dirigent immer schwierig zu sagen, wie es klingen wird, wenn ich meine Arme fallen lasse und das Ensemble

zu spielen beginnt. Dieser Ausgangspunkt - zu Beginn - das ist der spannendste Punkt für mich: Totale Stille - Auftakt - und dann höre ich den Klang zum ersten Mal, und erst jetzt fange ich an, den Sound zu lenken und zu steuern.“ Seit Butch Morris hauptsächlich an seinen eigenen Projekten arbeitet, ist der multimediale Aspekt deutlich ins Zentrum seines künstlerischen Schaffens gerückt. An seinem jüngsten Projekt, dem Musik-Theater-Stück „The Image of None“ waren vier Künstler aus vier unterschiedlichen Sparten konzeptionell beteiligt: Er selbst als Komponist, dazu ein Maler, ein Schriftsteller und ein Regisseur, die alle - nach Vorgabe des Titels - etwas eigenes entwickelten, das dann zu einer gemeinsamen Konzeption zusammengefaßt wurde. Der Gedanke war, eine Idee zuerst individuell zu gestalten und dann kollektiv zu einem Abschluß zu bringen. Bei der Aufführung dirigierte Butch Morris neben der Musik, auch das Licht, den Text sowie die Bewegungen auf der Bühne. Morris' Absicht ist es, im multimedialen Metier sich in Zukunft noch stärker zu engagieren, mit noch mehr Tänzern, Malern und Schau-

spielern zusammenzuarbeiten. „Aber zuvor muß ich noch eine andere Sache zu Ende bringen“, sagt er. „Welche denn?“ frage ich zurück. „In Genf ist eine Uhrenwerkstatt dabei, hundert Spieluhren zu bauen - mit meiner Musik“, sagt der radikale Avantgardist, wobei er vor Freude über das ganze Gesicht strahlt. Tja - eben doch ein Romantiker.

Christoph Wagner

Discographie:

Lawrence „Butch“ Morris ist seit 1976 auf vielen Platten zu hören, u. a. mit David Murray, Frank Lowe, Billy Bang, Steve Lacy, Elliott Sharp und Wayne Horvitz. Neuerscheinungen (1986):

- Trios: Bill Horvitz, J. A. Deane und Butch Morris (Dossier Records)
- Current Trends in Racism in modern America: Butch Morris mit einem zehnköpfigen Orchester u. a. mit John Zorn, Frank Lowe, Christian Marclay, Tom Cora, Curtis Clark und Thurman Barker (Sound Aspects)
- Nine below Zero: Wayne Horvitz, Robert Previte und Butch Morris (Sound Aspects) erscheint Anfang 87



Butch Morris: „All meine Musik ist improvisiert“

Foto: Konstanze Streese

Blues und Groove im Vordergrund

Klaus Ignatzek

Schon durch die beiden Platten, die der Oldenburger Pianist Klaus Ignatzek mit dem amerikanischen Sopransaxophonisten Dave Liebman im Frühjahr 1984 und 1985 aufnahm, zeichnete er sich als eigenständige Stimme im deutschen Jazz-Geschehen aus. Doch seine Zusammenarbeit mit dem Altsaxophonisten Bobby Watson, die im November letzten Jahres dann ebenfalls auf Platte dokumentiert wurde, bewies, daß er nicht nur Meister des harmonisch ausgefeilten Spiels ist, sondern auch seinen Mann steht, wenn die Groove in den Vordergrund rückt. Ab 10. Oktober geht Ignatzek mit Bobby Watson erneut auf Tournee. Nachfolgend einige Auszüge aus einem Gespräch mit dem Pianisten, das während der ersten Gastspielreise mit Watson im Herbst vergangenen Jahres geführt wurde.

„Es ist schon eine ganz andere Musik, die sich mit Bobby Watson ergibt, alleine auch von der ganzen Besetzung mit Trompete und Altsaxophon, da kann man vom Komponieren her mehr Zweistimmigkeit einbauen, oder Dreistimmigkeit durchs Klavier und deswegen habe ich auch speziell für diese Formation geschrieben, um nicht auf die Musik zurückgreifen zu müssen, die ich mit Dave Liebman gemacht habe. Dave spielt mehr outside, Bobby mehr in der Tradition verwurzelt. Und das ist für mich Anreiz gewesen, neue Sachen zu schreiben und mit Bobby zu spielen, so wie mit dem Trompeter Steve Wagner.“

„Watson bewirkt eindeutig, daß Du erdiger, vitaler spielst?!“

„Vitaler ist mir zu wertend, weil Dave auch sehr vital spielt und zudem sehr individuell. Die Musik mit Bobby ist nicht mehr ganz so kompliziert, die Musiker meinen zwar, daß die Themen, die ich geschrieben habe, nicht gerade einfach wären, aber es ist doch leichteres Material, wobei auch Blues und die Groove für mich im Vordergrund standen. Und das kommt auch in dem musikalischen Material zum Ausdruck. Zuvor war es eher unbeabsichtigt, wenn ich in eine bestimmte Richtung ging, die sehr viel Dynamik, ja Power ausgelöst hat, wie es Dave Liebmans Spiel herausfordert. Das hat uns letztlich auch zusammengebracht.“

Nach dieser Erfahrung kam ich zu einem Punkt, an dem ich überlegte, was ich jetzt mache. Sollte ich diese Richtung weiter-

verfolgen oder versuchen, sozusagen zur Wurzel vorzustoßen. Durch das Verkomplizieren der Musik besteht die Gefahr, daß sie immer abgehobener wird. Wenn du etwas einfachere Grundstrukturen wählst, eine etwas leichtere Gangart einschlägst, ist das Komplexere dann auch hin und wieder einzusetzen. Nur ist es für den Zuhörer wahrscheinlich leichter auch Zugang dazu zu finden, weil er sich mehr an einer gewohnten Basis orientieren kann, nämlich Groove. Time steht hauptsächlich im Vordergrund, der Blues macht die Musik erdiger. Und genau das lag mir am Herzen, das wollte ich immer mal ausdrücken.“

„Du hast bestimmt von Tag zu Tag bemerkt, wie sich die Groove verdichtet hat, zuerst war es bestimmt nicht so einfach, das geschriebene Material so zu bewältigen, daß es ganz natürlich, spontan klang.“

„Es geht relativ schnell, du erlebst das Material sehr intensiv, wenn du es spielst und ein, zwei Mal können da schon ausreichen, um initiativ reinzukommen. Es gibt einige Stücke, die mehr Aufmerksamkeit erfordern, die etwas komplexer sind. Aber ich merkte gleich, daß sich die Gruppe in die Richtung bewegte, wie ich mir das als Komponist vorgestellt hatte, auch als deutscher Musiker, der versucht, die Wurzeln mehr in dem Bereich zu finden, der in Deutschland nicht unbedingt gegeben ist, Wurzeln, die im schwarzen Jazz liegen. Es ging mir darum, nicht die Kultur der klassischen und der Konzertmusik des 20. Jahrhunderts zu vertiefen, sondern mich mehr auf die soulige, bluesige, groove-vende Art und vor allem auf das Timing zu konzentrieren - und das bildet in den USA die Grundlage für den Jazz. Dadurch ergaben sich für mich unheimlich gute Kreuzungspunkte, und ich spüre, daß irgendwas durchbrochen wurde, was ich mir eigentlich immer gewünscht habe, nämlich die Trennungslinie zwischen den eigenen musikalischen Wurzeln, und dem, was man gerne hört und spielen will. Das ist in meinem Fall die time-Musik. Interessanterweise ist es bei den Amerikanern genau umgekehrt, die meisten Jungen lieben deswegen ECM Records und derartige Musik, und schon dadurch ergeben sich auch gute Fixpunkte. Das ist mit ein Grund, warum ich sehr gerne mit jungen

amerikanischen Musikern wie dem Trompeter Steve Wagner und dem Schlagzeuger Joe Pulice spiele.“

„Wo hast Du Steve Wagner und Joe Pulice erstmals getroffen?“

„Ich habe sie in meiner Heimatstadt Oldenburg kennengelernt, als sie im Frühjahr 1985 im Rahmen des europäischen Jahres der Musik vom Bundesstaat Minnesota auserwählt waren, eine Europatournee zu machen. Dabei gastierten sie in Oldenburg, und sie sind dort zwei Wochen geblieben, während dieser Zeit ergaben sich der Kontakt und auch die Spielmöglichkeiten. Ich war damals im Umbruch, machte mir Gedanken darüber, welche Richtung ich in der Musik einschlagen soll und da erfolgte die Begegnung mit den beiden gerade zum richtigen Zeitpunkt. Es macht mir mehr Spaß im Quintett als im Quartett zu spielen, doch ist der Kostenfaktor auf Dauer für die größere Gruppe sehr hoch. Ich würde auch gerne im Sextett arbeiten, mit einem dritten Bläser. Damit aber, glaube ich, erschöpft sich die Besetzung für die Combo, alles andere wird dann zu unüberschaubar, auch wird der Freiraum zur Entfaltung für den einzelnen Solisten zu klein. Ein Quintett und noch mehr ein Sextett bieten schon vom Arrangieren her einiges Interessante.“

„Manche europäischen Musiker haben bislang ihre eigenen Wurzeln vernachlässigt, sind ganz auf die afroamerikanische Musik eingeschwemmt und damit zu sehr ins Fahrwasser der Amerikaner gelangt. Ist das nicht letzten Endes eine schizophrene Haltung, sich selbst zu verleugnen?“

„Das stimmt, zumal dann auch das deutsche Publikum oder vielleicht auch die Kritiker erwarten, daß man sich anders verhält. Es ist schon ein bißchen schizophren, du versuchst, deine Musik komplizierter zu machen, sie zu vervollständigen und merkst, daß du letzten Endes im falschen Land dafür bist. Es hat schließlich nur noch den einen Sinn, seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern. Wenn ich in Deutschland lebe und in meiner Band amerikanische Musiker habe und mit ihnen spiele, dann einzig und allein aus dem Grund, daß ein Austausch zustande kommt, daß sich verschiedene Annäherungen an die Musik, hie abendländisch, da blues-artig, ergeben. Erst dann wird das Ganze spannend. Aber wenn du dich zu sehr einschränkst auf diese oder jene Richtung oder auch auf die Neue Musik konzentrierst, dann ist es für mich nicht interessant. Ich habe früher sehr ideologische Ansichten über die Musik vertreten, es gab für mich eigentlich nur ein Schmalspurdenken, ausgehend von dem, was ich gerade geübt habe und machen wollte, und das führt irgendwann einmal dazu, daß du dich selbst in der Musik isolierst und dich gar nicht so ausdrücken kannst, wie du dazu eigentlich



Arbeitet die Jazztradition auf: Klaus Ignatzek

Foto: Manfred Rinderspacher

fähig wärst, wenn Du Dich für anderes öffnen könntest."

„Die Duomusik mit Deinem ehemaligen Partner, dem Altsaxophonisten Jochen Voss, war im Gegensatz zu dem Spiel mit Bobby Watson sehr kopflastig."

„Sicherlich, das war eben mehr deutsche Musik, wenn man das mal so sagen kann. Und das Ganze basierte auch auf einem ziemlichen Ballast. Wenn man jahrelang zusammenarbeitet, entwickelt sich sehr viel, aber es gibt auch Punkte, wo man Anregungen von anderen Musikern braucht. Und nach einiger Zeit hat es sich auch herausgestellt, daß es für uns beide interessante, neue Anregungen gibt, wenn man mit anderen Musikern zusammenkommt, noch andere Musik spielt. Ich habe mich mehr oder weniger total dem Jazz verschrieben - auch schon von der Tradition her - dem Jazz der 60er, 50er Jahre. Auch als Jochen und ich noch zusammen gespielt haben, hat sich dadurch eine gewisse Spannung ergeben, die sich einerseits positiv auf unsere Duomusik auswirkte, andererseits natürlich schwierig zu vereinbaren war."

„Du sagst, Du hast Dich dem Jazz der 60er Jahre verschrieben, aber Deine Musik ist auch unverkennbar geprägt von dem, was Du an abendländischen Musikelementen einbringst."

„Klar, hoffentlich. Ich bin ja auch einer von hier. Die 60er Jahre meine ich einfach nur so als Stilepoche, um einzukreisen, von welcher Musik man als Grundbasis, die einen so beeinflusst, redet. Die 70er Jahre - darunter versteht man mehr die Fusion

Music, das ist nicht nur Jazz und Rock, sondern das sind auch Einflüsse verschiedener Weltmusiken, Kulturen, die sich austauschen. Das ist eigentlich mehr der Background, vor dem ich aufgewachsen bin in den 70er Jahren, schon vom Hören und dann von dem, was mir übers Komponieren in den Kopf gekommen ist. Ich gehe eigentlich immer weiter zurück, trotzdem ist das, was ich jetzt mache, nicht die Musik der 60er Jahre, daß kein Mißverständnis aufkommt."

„Hast Du eine Erklärung dafür, warum es Dir jetzt so wichtig ist, die Jazztradition aufzuarbeiten?"

„Ja, eben wie gesagt als abendländischer Musiker, als deutscher Musiker, hat man andere Schwerpunkte, man ist vertrauter mit der Konzertmusik, mit der klassischen Musik, vor allem als Pianist, und das führt automatisch dazu, daß man diese andere Annäherung im Grunde genommen noch nicht so aufgearbeitet hat, was mir aber ein Bedürfnis ist. Das ist auch der Grund, warum in Deutschland viele diese Musik nicht unbedingt spielen wollen. Ich habe erkannt, daß es eine ideale Mischung ist, meinen Ansatz mit dem zu verbinden, was mir früher schwerer gefallen ist. Ich habe dadurch unheimlich viel gelernt und die Musik hat sich dadurch für mich allgemein verbessert, mein Blickwinkel ist größer geworden."

„Auf Deiner Pianosolo-Platte, die im Januar 1985 aufgenommen wurde und unter dem Titel 'Magic secret' vorliegt, hast Du Dich bewußt von diesen beiden musikalischen Seiten gezeigt. Sie bietet nicht nur

Jazz-Improvisationen sondern auch stark klassisch beeinflusstes Klavierspiel."

„Ja, ich habe versucht, das, was mich beeinflusst hat und mich auf meinem weiteren Weg beeinflussen wird, zusammenzufassen und auf dieser Platte zu dokumentieren. Da ist einmal die Wurzel der neuen Musik oder die der europäischen, abendländischen Kultur und andererseits die Jazztradition. Das eine Stück, beispielsweise 'Someday peace will come', ist eine Reharmonisation des Jazz-Standards 'Someday my prince will come', ein Stück, 'Monk's visit' ist Thelonious Monk, eines, 'Lines for Bill' ist Bill Evans gewidmet, der Rest ist mehr im europäischen Bereich des Musizierens angelegt, quasi verhält es sich 50 zu 50."

„Es macht Dir auch hörbar keine Mühe, zwischen den beiden Polen hin- und her-zupendeln, sie zu verbinden."

„Sie befruchten sich, ich bin dadurch auch freier geworden und das ist das Ziel eines jeden Musikers, der sich mit dieser Musik beschäftigt. Es sollte im Idealfall so sein, daß du im Prinzip immer mehr darüber verfügen kannst und damit immer freiere Teile in die Musik mit einbauen kannst, aber trotzdem auf diese anderen Teile nicht verzichten mußt, also quasi durch das Mehr auch mehr Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stehen. Beim Free Jazz ist oft das Problem, daß man sich zu sehr auf eine Sache konzentriert und damit sehr viele andere Dinge aus dem Blickfeld verliert, sich allzusehr auf ganz bestimmte Klänge oder Zusammenhänge spezialisiert. Das ist genau das, was ich nicht möchte, ich will die Musik in der größtmöglichen Form genießen und damit ausdrücken können, was sich darbietet. Ich bin auch nicht abgeneigt, Elemente der Rockmusik einzubringen."

„Wie hast Du von der Zusammenarbeit mit Dave Liebman profitiert? Du hast wahrscheinlich den Plattentitel 'The spell' nicht ganz ohne Absicht verwandt."

„Das ist schon richtig. Dave ist eine unheimlich starke Persönlichkeit, viele Musiker haben das auch erfahren. Er hat sehr viele Einflüsse von Miles Davis übernommen durch die zweieinhalb Jahre der Zusammenarbeit. Das Spiel mit Dave hat natürlich unheimliche Auswirkungen gehabt auf die Musiker der Band, auf mich wohl hauptsächlich, aber auch auf Uwe Ecker und Dieter Ilg. Wir haben uns damals auf dem Jazzworkshop in Tübingen kennengelernt und Dave ist ein Mensch, der enorm viel arbeitet und versucht, Gruppen zusammenzubringen, d. h. eine Konzeption zu entwickeln und nicht einfach nur auf die Bühne zu gehen und sessionartig zu arbeiten, wie es heute fast gang und gäbe ist. Das hat uns auch sehr beeinflusst, und es hat dazu geführt, daß ich Material geschrieben habe, das auf diese Band speziell zugeschnitten war, habe deswegen auch ein bißchen wie Da-

ve improvisiert, wie er Musik versteht, was mit dem Wort sophisticated am besten zu umschreiben ist. Mit 'The spell' - dem Zauberspruch - ist das Gefühl gemeint, daß man mit dem Musiker, mit dem man arbeitet, auch über die Musik hinaus entwickelt. Voraussetzung ist es, das ganze Material zu beherrschen, was aber letztlich doch nicht ausreicht. Der 'spell' stellt sich nur dann ein, wenn man sich wirklich gut versteht, was für Dave Liebman ein Grund ist, eben nur mit wenigen Musikern wirklich intensiv zusammenzuarbeiten. Er verläßt sich auch immer auf die gleichen Musiker in seinen Bands, auf Richie Beirach, Eddie Gomez oder Billy Hart."

„Hat sich diese Art des intuitiven Verständnisses bei Euch schnell eingestellt?"

„Es ist schnell gekommen, Dieter Ilg kenne ich schon seit 1979, wir haben uns kennengelernt, als er 16 Jahre alt war, und mit Uwe Ecker hat sich das Verständnis spontan ergeben. Das war auch der Beweggrund dafür, daß Dave Liebman gesagt hat, wir sollten unbedingt etwas zusammen machen, und ich dann auch anfangen dafür zu schreiben. Bei der ersten Platte mit Dave 'The spell' war zwar wenig Übungsgrundlage da, doch dieses Verständnis, das eben intuitiv da war, bewirkte, daß es - wie ich meine - eine gute Platte geworden ist. Die Arbeit wurde durch die Tourneen intensiviert und die

zweite Platte 'Magic secret' zeigt diese Weiterentwicklung. Dave ist ein Musiker, der mehr europäische Wurzeln hat und der das aufweist, was man als akademisch bezeichnet. Er geht einen anderen Weg als den, den normalerweise amerikanische Jazzsolisten einschlagen. Er gilt in den USA als einer der führenden Musiker in den Music Schools. Die Auswirkung, die er auf Studenten, die Saxophon oder überhaupt Musik spielen, hat, ist immens geworden in den Staaten. Er versteht die Musik als Kunstform, was für uns Europäer ja selbstverständlich ist, nicht aber für die meisten Amerikaner, da ist Jazz Musik zum Dinner, um sich zu entspannen, zu relaxen. Diesen Weg ist Dave auch gegangen, aber er hat ihn wieder verlassen. Deswegen hat er seinen Schwerpunkt heute im sogenannten Akademischen - wobei ich das Wort eigentlich nicht so gerne mag, da es auch in diesem Bereich viele Emotionen gibt, die mit diesem Wort nicht ausgedrückt werden. Bobby Watson dagegen ist auf einem anderen Weg gekommen, er hat zwar auch studiert, besitzt das notwendige Wissen, er spielt auch mit dem 29th Street Saxophone Quartet und hat mit Max Roach eine Platte gemacht, die im Down Beat als eine der besten Produktionen vorgestellt wurde. Das war nur improvisierte Musik, doch auf einer anderen Grundlage, eben auf der der

schwarzen Musik. Das ist wohl der Hauptunterschied."

„Du unterrichtest an der Musikhochschule Oldenburg Improvisation, Theorie und Arrangement, gibst Seminare im Jazzbereich im Rahmen des Studienganges Populärmusik und bist damit gewiß recht eingespannt. Wäre es für Dich undenkbar, auf das aktive Jazzspielen zu verzichten?"

„Ja, das wäre undenkbar. Durch das Musizieren allein kann man seinen Lebensunterhalt nicht bestreiten, das ist generell das Hauptproblem. Und deswegen der andere Weg, daß ich eine Sache mache, die direkt damit zu tun hat, die mir Spaß bereitet, die ich auch gut kann. Diese Arbeit deckt sozusagen meinen Lebensunterhalt ab, gestattet mir aber so viel Freizeit, daß ich die Jazzmusik fortführen kann, ohne mir jedoch Gedanken machen zu müssen, wie ich meine nächste Miete bezahlen kann."

Plattentips

Klaus Ignatzek Group feat. Dave Liebman 'The Spell', Nabel Nbl 8614

Klaus Ignatzek Group feat. Dave Liebman "Tender mercies", Nabel Nbl 8521

Klaus Ignatzek Piano "Magic Secret", Nabel Nbl 8517

Klaus Ignatzek Group mit Bobby Watson „Live in Switzerland", Nabel Nbl 8627

Jazz aktuell

Am Künstlerischen orientiert

9. Internationales Jazzfestival Saalfelden

„Das Kulturressort des Landes ist bemüht, im Rahmen seiner Möglichkeiten diese Veranstaltung zu unterstützen. Es ist nämlich nicht nur so, daß das Jazzfestival Saalfelden die kulturelle Kontur Salzburgs über das gewohnte Erscheinungsbild hinaus mitträgt, sondern ihm kommt auch ein entscheidender Stellenwert bei den Bemühungen zu, eine gebührende Öffentlichkeit für diese höchst vitale und aufregende Facette der modernen Musik zu schaffen.“ Also sprach Salzburgs Kulturreferent Wolfgang Radlegger im Vorwort zum 9. Saalfeldener Festival. Daß gerade eine 30% ige Kürzung der Subventionen (unter anderem) für Saalfelden ins Haus steht, ließ er freilich an dieser Stelle unberücksichtigt. Unglaubliche Rechtsfertigungen, so hat der Politik-Verdrossene längst erkannt, finden ja meistens nicht schriftlich, sondern bei gewollt flüchtigen Pressekonferenzen statt. Doch zum Musikalischen des 3-Tage-Treffs:

Erster Tag

Die Eröffnung des Festivals übernahm jene Formation, deren 85er Platte Aufmerksamkeit genug in der Jazzwelt provoziert hatte: Third Kind of Blue mit John Purcell, Saxophone, Klarinette, Flöte, Keyboards, Ronnie Burrage, Schlagzeug, Synthesizer, und Anthony Cox, Baß. Die Eindrücke blieben aber uneinheitlich, schien doch nicht ein individueller Gruppensound, dafür aber ein Konglomerat aus gegensätzlichen, hart aneinandergereihten Stücken den Ablauf zu bestimmen. Im ersten Stück durch Ostinato-Floskeln und geschickte Sax-Linien durchaus an John Surman erinnernd, kamen - wie wenn man im Radio den geeigneten Sender sucht - plötzlich populäre, gesungene, fast hitverdächtige Nummern, unterbrochen von einem langen, sehr konturenstarken Soloblues aus Purcells Baßklarinette. Drei Köche bemühten sich da um ein Menü von (qualitativ) sehr unterschiedlichen Gängen.

Ein denkwürdiger Auftritt jenes Charlie Haden, der sowohl als Bassist als auch

als Leader größerer Ensembles schon einige Stufen des freieren Jazz als erster bestiegen hatte, lud alte Bekannte, um neue Einsichten im Hinblick auf Kollektivität zu proben. Fast identisch mit dem noch vom Frankfurter Festival bestens in Erinnerung gebliebenen Quartett, also mit Dewey Redman, Paul Motian, aber diesmal auch mit Don Cherry ergab sich so ein lebendiger Organismus, den Haden nicht autoritär beherrschte, sondern als kreativer Anstifter zu einem demokratischen, mit einem Höchstmaß an Freiheit ausgestatteten Gespann formte. Die solistischen Leistungen (Don Cherry aus Gesundheitsgründen leider ausgenommen) spiegelten in ihrer Kraft individuelles Interesse der Beteiligten.

Es kam noch dicker: Anstatt Archie Shepps abgesagtem Auftritt wies einer auf Selbstgemachtes hin, der bisher vor allem als fleißiger Sideman geschätzt wurde: Craig Harris nämlich, innovativer Posunist und Didjiridoo-Bläser, reiste wie bei seinem gefeierten Moers-Gastspiel mit eigenem Quintett an, um mittels launiger Improvisationsgrund- und -einlagen sowie auch einigen vokalen Aktionen verständ-



Mit den Pat Brothers einen „Tribute to the future“: Wolfgang Puschniq
Foto: Manfred Rinderspacher



Launige Improvisationsgrund-und-einlagen: Craig Harris
Foto: Jochen Richter

Noch'n Tag

Das Wort zum Sonntag dieses August-Wochenendes übernahmen mit großer Selbstsicherheit Linda Sharrock, Gesang, Wolfgang Mitterer, Electronics, Wolfgang Puschnig, Saxophon, und Wolfgang Reisinger, „natural sounds“. Ohne Blick nach vor oder zurück schufen sie Musik, die konfrontiert. Musik, die von den extrem ideenreichen Electronics Mitterers ebenso partizipiert, wie dem immer verlässlichen, nie starren Beat des Vienna Art-Drummers Reisinger. Musik, die aber auch die dunkle, breite Stimme von Linda Sharrock mit Puschnigs eigentümlichem Sax in jene Ecke des Geschmacks führt, die nichts ausschließt - außer Gewöhnung. Als Zugabe dann doch Historisches („My funny Valentine“), freilich in jener Abstraktion, die die Pat Brothers ankündigen: „Try to make some new space in your mind.“ Hoffentlich, so die Befürchtung, wird diese Gruppe nicht von der österreichischen Gemütlichkeit verschlamps. Eine mehr als gute Chance wäre vertan . . . Nach diesem „Tribute to the future“ ein „Tribute to the Music of Thelonious Monk“, jenes von Jon Hendricks leider nur allzu aufdringlich präsentierte, bis auf die explosiven Soli George Adams recht harmlose Sextett, das dafür aber - wohl durch die entstandene Abwechslung zu den „Modernen“ davor und danach - viel Applaus einheimste.

Als letzte Entdeckung des Festivals fiel Jay Azzolini, sehr dicht auf den Spuren Scofield, auf, als es im Urban Earth Quintett darum ging, die manchmal zu eingängigen Harmonien mit schrägen, pointierten Linien etwas zu aktualisieren. Leader Harvie Swartz, auch gestikulierend um den Zusammenhalt von Charlie Mariano, Saxophon, William Drews, Saxophon, Keyboards, Ben Perowsky und eben Jay Azzolino bemüht, erweckte also primär als Solist, weniger als Komponist Interesse. Wie gesagt, das entscheidende Wort zum Sonntag blieb den Pat Brothers, denn selbst Steve Coleman, nach dem ersten Album unter eigenem Namen (Motherland Pulse, JMT) mit vielen Erwartungen bedacht, zog leider den kürzeren Weg vor. Greller, wertneutraler Zirkus-Funk, der - die Mode spricht für ihn - trotz wahrhaft austauschbaren Inhalts mittels Lautstärke die Massen in der Hand hat. Belanglosigkeit als Erfolgsrezept also. Was waren also die Rosinen im inzwischen (zu) sehr amerikanisiert gebackenen, doch nach wie vor am Künstlerischen orientierten Saalfeldener Kuchen: Bestimmt Craig Harris, Haden/Redman/Motian/Cherry, zwei Mal Bill Frisell, die Eight Bold Souls, noch bestimmter die Pat Brothers. Das „ausverkauft“-Schildchen sollte den Optimismus fürs nächste Jahr nur stärken.

Wolfgang Gratzner

lieh zu machen, daß es heutigem Jazz und intelligentem Witz nicht an Verbindungslinien fehlt - ein Spektakel angenehmster Kategorie!

Die abschließende Rochester & Veasley Band: Knalliger, unterm Strich aber etwas monotoner Party-Funk, den andere (Ulmer!) schon weitaus spannender, frecher unters Publikum brachten. Der kalten Nächte erster Teil wartete inzwischen schon vor dem Zelt. . .

Zweiter Tag

Da die geschätzte Tradition der Saalfeldener Soloauftritte heuer (leider!) unter- oder abgebrochen wurde, blieb als kleinste Formation das Duo Bill Frisell-Vernon Reid. Ersterer, zum diesjährigen Festival von den weitsichtigen Veranstaltern gleich zweimal eingeladen, verfeinert ja nun schon seit einigen Jahren seine Rolle als stiller, unaufdringlicher Reformator im Gitarren-Jazz der achtziger Jahre. Eine Rolle, die einmal nicht in den Büros strategiegewandter Konzerne entstand, sondern als logische Folge vorangegangener Entwicklungen zu verstehen ist. Während nämlich die einen ihr technisches Können in den Dienst fragwürdiger, aber publikumswirksamer Geschwindigkeitsrekorde stellten, strebten andere technisches Können erst gar nicht an, sondern ersetzten dieses gleich durch elektronische Hilfsmittel. Die Hitparaden, paradox im Hinblick auf einstige ästhetische Ansprüche im Jazz, gaben ihnen dabei recht. Jene aber, deren Ziele woanders, nämlich in der musikalischen Weiterentwicklung lagen, wußten an sich konsequent und unbeeindruckt vom grellen Scheinwerferlicht weiterzuarbeiten. Frisell darf ohne Zögern letzteren zugerechnet werden, wie die Saalfeldener Auftritte wieder bestätigten. Einmal also im Duo mit Vernon Reid, das andere Mal im Quartett Paul Bleys - die Aufgaben waren denkbar verschieden, wurden aber denkbar klar gelöst. Gerade den hitzigen, rhythmusbetonten Vorlagen Reids, einem extrovertierten, Posen nicht abgeneigten Gitarristen, konnte Frisell als ruhiger, die Balance haltender Gegenpol überzeugen.

Der beiden Bezug zu obenerwähnten Hitparaden: Im längsten und wohl auch eindringlichsten Stück suchten sich Frisell und Reid gerade jene rhythmisch-melodischen Floskeln aus, die im allgemeinen Spitzenplätze in den Charts garantieren. Zuerst unverfälscht, dann mehr und mehr im Auftrag bewußter Verdrehung manipuliert, letztendlich mit beißender Ironie durch Überlappungen ins Geräuschhafte geführt - die Stellung schien eindeutig genug bezogen, um den so nach und nach entlarvten „industrial pop“ (Reid) eigenständige Neuwege im Routenlabyrinth



Zwei Solozugaben nach dem Quartett-Auftritt: Paul Bley Foto: Karl-Heinz Bechholz

der Gegenwart entgegen zu halten, Neuwege, die in ihren klanglich komplexen aber verständlichen Improvisationen radikal wirken, aber, was entscheidend ist, jene Humanität ausstrahlen, die sich im Gegensatz zu versupermarktetten Massen-Sounds als geradezu vertrauenswürdig empfiehlt.

Die Konstellationen im Paul Bley-Quartett waren natürlich andere. Eine sehr freie Einleitung durch Bley-Motian durchdrangen der am prägnanten Ton sofort erkennbare John Surman und Bill Frisell mit notierten, klar artikulierten Themen, die wiederum als Ursprung lebhafter, fast ritualartiger Improvisationskollektive fungierten. Beeindruckend freilich wieder Paul Motian, dessen Variationen in Form dauernder Rubati die Solisten zu mehreren Umbildungen innerhalb eines Stückes führten und auch Bleys bei Surmans Ansprüchen intelligent plazierte Ostinatofiguren rhythmisch erfrischend belichteten. Zwei Solozugaben Paul Bleys ließen die Mitspieler vermissen.

Nach einer langen, erholsamen Pause kamen mit den Eight Bold Souls aus Chicago eine der für österreichischen Boden wirklichen Neuentdeckungen. Gleich die erste Nummer listete die Charakteristiken auf: Erfrischend bunt modellierte Klangfarben (unter anderem durch das Cello Naomi Millenders), ausdrucksbreite Soli (vor allem des Bassisten Richard Brown), witzige, entspannt frei gedachte Arrangements, die bekannte Rhythmen verschieben, um durch hintergründige Ironie Neues trittfest zu machen. Selbst der anschließende, leicht überperfekionierte Sound von Lester Bowies Brass Fantasy wirkte auf mich weit weniger packend als das Feuerwerk der „Acht kühnen Seelen“.

In Villingen

Jazz und Blues in Zirkuszelt und Jazzkeller

Mit einem außergewöhnlich reichhaltigen und qualitätsvollen Herbstprogramm wollte der Villingener Jazzclub sein 25jähriges Jubiläum feiern, und so begann dieser Herbst, und damit auch die Jazzsaison, mit einer Erweiterung der schon traditionellen Bluesnacht im Zirkuszelt um eine Jazznacht in gleicher Atmosphäre.

Drei Gruppen waren zur Bluesnacht geladen, von denen als erste die Matt Walsh Blues Band auftrat. Der irische Sänger und Mundharmonikaspieler Matt Walsh bot, begleitet von dem gleichfalls in der deutschen Bluesszene recht bekannten Gitarristen Erhard Hirt sowie dem Bassisten Peter Löwner und dem Schlagzeuger Ulli Dünnewald, Blues und Rhythm and Blues, wobei jedoch auch immer seine Vergangenheit als Folksänger durchblitzte. Die schwarze Sängerin Mary Sylvester, deren „Roots Band“ aus dem Raum Freiburg stammt, hingegen brachte das Publikum mit wenig bluesähnlichen Stücken zum Tanzen. Ihr Stil, in schöner amerikanischer Show-Manier dargeboten, lag eher im Reggae-, Disco- und Funk-Bereich. Bluesquampferkt, die letzte Gruppe des Abends, schließlich hatte sich auf eine Mischung von Rhythm & Blues, Funk und Rock verlegt, spielte unter anderem alte Joe Cocker-Stücke technisch perfekt. Eine gut einstudierte Show, die jedoch an Spontaneität und Kreativität zu wünschen übrig ließ.

Ebendies wurde dann in der zweiten, der Jazznacht im Zirkuszelt geboten. Seltsam mutete hier das Programm an, bei dem auf ein Saxophonquartett eine afrikanische Trommel- und Tanzgruppe folgte. Doch stellte es sich weder für die Musiker noch für das Publikum als problematisch heraus. Es erschien allen Beteiligten eher reizvoll. Vornehmlich Eigenkompositionen mit starkem Rhythmus nach dem Vorbild des World Saxophone Quartets begeisterten das teilweise jazzungewohnte Publikum des Saxtetts, dessen Mitglieder Thomas Timmler, Matthias Stich, Dieter Gutfried und Wolfgang Styri alle aus dem süddeutschen Raum stammen und sich dort in dieser Besetzung einen recht guten Namen machen konnten. Sie überzeugten durch Spielwitz, perfektes Timing im Satz und durch einfallsreiche Soli. Noch fröhlicher ging es bei der nächsten Formation, dem Kalifi Dance Ensemble, zu. Vier Tänzer erzählten mit ihren Bewegungen ganze Geschichten zum Rhythmus der vier Trommler und rissen das Publikum vom ersten Takt an mit.

In etwas kleinerem Rahmen wurden die Konzertdarbietungen in der folgenden Woche im Jazzkeller, der Platz für etwa

120 Besucher bietet, fortgesetzt. Mittwoch eine Jam Session mit Musikern aus der Umgebung, Donnerstag die Gruppe Chronos, die gekonnt ein besonders weites musikalisches Spektrum von Swing, Mainstream, Latin-Jazz und Bebop bot. Freitag die Hausband des Clubs, Cock's Combo, mit Blues und Rockhits aus den 60er Jahren und am Samstag schließlich das Waldi Heidepriem Quartett. Nicht nur für Hardbop-Fans ein weiterer Höhepunkt im Rahmen des Jubiläumsprogramms „25 Jahre Jazzclub Villingen.“

„Wir haben keine Angst vor Standards.“ Mit dieser programmatischen Erklärung wies Waldi Heidepriem dem Publikum von Anfang an den Weg. Doch wer verstaubte Neuauflagen altbekannter Stücke erwartet hatte, sah sich getäuscht, denn der Bandleader - mittlerweile zählt er zur alten Garde der deutschen Jazzler - und seine jungen Begleitmusiker intonierten Klassiker von John Coltrane, Horace Silver und Charlie Parker so frisch und unverbraucht, daß von lähmender Ehrfurcht vor den alten Meistern wahrlich nichts zu spüren war. Freilich blieb es nicht bei der Hommage an die Jazz-Veteranen: Ihre Liebe zum Jazz tobte die Band vorwiegend in eigenen Stücken aus.

Mit seiner Begleitgruppe hatte Waldi Heidepriem kompetente Mitstreiter mit klangvollen Namen zu seiner Seite. Drummer John Schröder glänzte mit präzisiertem Ti-

ming und technischer Raffinesse. Seine harten, impulsiven Einsätze und seine schroffen Trommelwirbel brachten immer wieder Leben unter die Zuhörer.

Bassist Thomas Heidepriem, der Sohn des Pianisten, gab sich dagegen ruhig und entspannt. Seine drahtigen Läufe verleihen den Stücken ein festes Gefüge und sorgten dabei stets für Spannung und Tempo. Lediglich bei seinen Soli ging er aus sich heraus und zupfte die Saiten seines Tieferton-Instruments mit schier atemberaubender Fingerakrobatik.

Eindrucksvoll auch Saxophonist Christoph Lauer, der einmal mehr bewies, warum er zur Spitze seines Fachs gezählt wird. Lauer kommt mit wenigen Tönen aus, allein das Feeling macht's!

Nicht zuletzt erspielte sich aber auch Pianist Waldi Heidepriem die Gunst der Zuhörer. Zwar hielt er sich oft bescheiden im Hintergrund und besorgte solide Rhythmusarbeit, aber in seinen Soli stellte er sein Licht dann doch nicht unter den Scheffel. Sein Markenzeichen: eingängige Melodien, von virtuos-schrägen Läufen jäh unterbrochen. Dabei hatte der erfahrene Band-Leader seine Mannen stets fest im Griff, ohne sie jedoch am Gängelband zu führen. Seinem Ruf, jüngere Jazzler nahtlos in seine Band integrieren zu können, wurde Waldi Heidepriem damit einmal mehr gerecht.

Dieter Löffler, Heidi Boulton



Schier atemberaubende Fingerakrobatik: Thomas Heidepriem Foto: Manfred Rinderspacher

Schaukasten und Wettbewerb

Jazztage in Debrecen '86

Sie waren in diesem Jahr einen Tag kürzer, die Debrecener Jazztage. Für den Sonntag hatte sich überraschend die Rockgruppe Queen in Budapest angemeldet (im größten Stadion des Landes), und dem vermochte ein wirtschaftlich, also auch mit vollen Sälen rechnendes, Festival nicht paroli zu bieten. Immerhin bot der ungarische Rundfunk, der auch die Debrecener Jazztage veranstaltet, am gleichen Abend ein Alternativprogramm: die Übertragung eines Studiokonzerts mit den Preisträgern des nationalen Wettbewerbs für junge Jazzgruppen und -Solisten. Die Endrunde dieses Wettbewerbs war in das diesjährige Debrecener Festival integriert worden, das für den ausländischen Besucher ohnehin wegen der breiten Präsentation ungarischer Musiker interessant ist. Wie schon in den vergangenen Jahren gab es internationale musikalische Begegnungen, allen voran ein Kooperationsprojekt mit finnischen und ungarischen Musikern - Rudolf Tomsits, ungarischer Trompeter mit Hardbop-Wurzeln, steigerte sich in einer Gruppe mit jugoslawischen Freunden ebenso wie der auch in freie Spielbereiche ausbrechende britische Baritonsaxophonist George Haslam im Verein mit ungarischen Musikern. Der Pianist György Vukán, der Bassist Balazs Berkes und der Schlagzeuger Imre Köszegi bilden das Supertrio, das im Bereich des modernen Mainstream diesem Namen gewiß gerecht wird. Gemeinsam mit dem Vibraphonisten Tommy Vig, in Los Angeles lebender gebürtiger Ungar, entspann sich eine Supersession, die bestimmt vom Fluidum des „Homecoming“ beflügelt wurde. Die spannendste Begegnung war gewiß die des Bassisten Aladár Pege, der in Ungarn den Status eines nationalen Helden genießt, mit der Pianistin Aki Takase. Vergleichsweise vehementer und stärker mit atonalen Passagen durchsetzt spielend als Wochen zuvor zur Jazzbühne Berlin, forderte Aki Takase den Baß-Meister erheblich heraus. Freilich, Pege ist so souverän, mit jeder Situation fertig zu werden. Wie dieses reibungsvolle Duo zusammenkam, war aufregend, eben weil kein Erfolgsrezept zugrunde lag und sich die emotionale Korrespondenz erst im Prozeß des Spiels ergab.

Debrecen ist ein alljährlicher Schaukasten der ungarischen Szene, doch erwartet das Publikum natürlich auch ausländische Musikerprominenz, die diesmal weniger zahlreich engagiert worden war. Umso beachtlicher erscheint die Offenheit des Publikums. Das Manfred Schulze Bläserquintett bot eine groß angelegte, gewiß nicht leicht zu rezipierende Komposition

mit expressiven, stets dem Ganzen zugeordneten Soli. Gewiß ungewohnt für manche Hörer, übertrug sich die kollektive Kraft des Musizierens unmittelbar auf das Auditorium. Power der direkten Art brachte dann das James „Blood“ Ulmer Trio in die Sporthalle. Die sowjetische Gruppe um den Pianisten Igor Bril, das jugoslawische Tone Jansa Quartet, Bireli Lagrene mit seiner Gruppe, die polnische New Presentation (allerdings ohne Jan Ptaszyn Wroblewski) und der stets spielfreudige Jasper van't Hof zählten zu den ausländischen Gästen des Festivals.

Daß selbst nach einer Muskelgruppe wie der von James „Blood“ Ulmer ein vergleichsweise sensibel spielendes, noch dazu ein einheimisches Ensemble bestehen konnte, das das Publikum gar zu Beifallsstürmen hinriß, wage ich sensationell zu nennen. Gelungen ist dies dem Quartett um den Saxophonisten Mihaly Dresch - eine der meines Erachtens herausragenden ungarischen Gruppen. Ähnlich dem Workshop de Lyon integriert das Dresch-Quartett folkloristische Traditionen in einen Kontext, der sich gleichermaßen der Möglichkeiten des neuen Jazz und der freien Improvisation bewußt ist. Der Gedanke an eine „folklore imaginaire“ wird erneut wach, wobei sich das Dresch-Quartett allerdings auch auf eine konkrete, die reiche ungarische Volksmu-

siktradition bezieht. Indem diese nicht nur thematisch, sondern vor allem inhaltlich reflektiert wird, gelingt aus der Dialektik von Rückgriff und Vorschau eine im Gegenwärtigen wie im Geographischen fundierte Musik.

Demgegenüber stehen ungarische Musiker und Gruppen, die der Tradition des modernen Jazz folgen und sich diese so zu eigen gemacht haben, daß sie internationalen Vergleichen durchaus standhalten können. Auszugsweise seien zwei hervorragende Saxophonisten genannt: Antal Lakatos und Deszö Lakatos. - Bewußt im Magnetfeld zwischen Jazz und neuer Musik angesiedelt war eine Komposition von Janos Gonda, die der Pianist gemeinsam mit einem Ensemble hochkarätiger Solisten aufführte. Bereits im Frühjahr zum Festival zeitgenössischer Musik in Budapest als Auftragswerk entstanden, vermochte Gondas in unterschiedlichen musikalischen Farben schillernde, manchmal an Carla Bley erinnernde, aber doch eigenständige Suite durchaus auch ein Jazzpublikum zu faszinieren. Bemerkenswert erschien mir auch eine vergleichsweise „stille“ Darbietung: das Soloprogramm des diverse Reedinstrumente spielenden Peter S. Horváth. Nicht nur technisch, sondern auch konzeptionell entdeckte ich in seinem Spiel eigenständige Züge. Obwohl sein Soloprogramm für



Forderte vehement und stärker mit atonalen Passagen durchsetzt spielend den Baß-Meister Aladar Pege heraus: Aki Takase
Foto: Uli Pschewoschny

sich selbst steht, wünschte ich mir, Horváth auch wieder einmal in einem Gruppenkontext zu hören.

Zum Wettbewerb. Seit den sechziger Jahren - die Legende besagt, damals hätte unentwegt Pege gewonnen - gab es in diesem Jahr erstmals wieder einen Wettbewerb für jüngere Jazzgruppen und -Solisten. Selbst wenn man Ausscheiden und Bestenlisten gegenüber skeptisch ist, wird man zugeben müssen, daß über einen solchen Wettbewerb Interesse am Jazz moderiert wird - bei jungen Musikern ebenso wie bei kulturellen Institutionen. Immerhin standen insgesamt 120 000 Forint als Preise zur Disposition, gestiftet vom Ungarischen Rundfunk, dem Kulturministerium, dem Jugendverband und der Stadt Debrecen. 23 von insgesamt 43 zum Wettbewerb angemeldeten Formationen hatten sich an einem Vorentscheid beteiligt; fünf Gruppen und vier Solisten kamen in den Debrecener Endausscheid. Der Pianist Frigyes Pleszkan ist ein glänzender Techniker, doch wird er so vielen Sätteln gerecht, daß man nicht recht weiß, wo er selber hinwill. Lászlo Süle ist demgegenüber origineller und ein bemerkenswertes Talent der jüngeren Generation. Dem Gitarristen Ferenc Snetberger wurde von der internationalen Jury ein vierter Preis zugesprochen; er verfolgt ein weitgespanntes Konzept bei der Aneignung gitarristischer Traditionen. Der Grand Prix ging an Károly Binder, der mit einem eigenständigen Soloprogramm an zwei Flügeln, einer davon präpariert, beeindruckt hatte. Binder bringt Einflüsse des Jazz, der Neuen Musik und ethnischer Musiktradition zusammen - nicht im Sinne einer Fusion, sondern indem er sie durch seine Individualität bricht. Sein Spiel hat im Laufe der Jahre zweifellos an Tiefe gewonnen. Auch Aki Takase war von seiner Musik angetan und äußerte spontan den Wunsch, einmal mit Binder zusammenzuspielen zu wollen.

Erstaunlich bei den Gruppen: keine Jazzrock-, überwiegend Modern-Jazz-Orientierungen. Die jungen Leute von Aquarell spielten Barney Kessel- und Kenny Burrell-Kompositionen. Aus dem Rahmen fiel einzig Makam, konzeptionell angelehnt an Gruppen wie Oregon. Für das Quintett des Bassisten Pal Vasváry, eine nicht völlig integrierte, aber mit glänzenden Solisten besetzte Gruppe, gab es einen vierten Preis. No-Spa und Synapsis - beides Ensembles, die solide und ohne Firlefanz, dabei gegenwärtig und nicht nostalgisch mit der modernen Tradition umgehen, erhielten einen zweiten und einen dritten Preis. Für alle Preisträger stehen Produktionen beim ungarischen Rundfunk in Aussicht, der erkannt hat, wie wichtig es ist, auch dem Jazznachwuchs Aufmerksamkeit zu widmen.

Bert Noglik



Summer Summit Big Band-Projekt in Südfrankreich

Foto: Bernd Hasel

Gelungenes Pilot-Projekt der Super Big Band

Summer Summit

Als durchaus gelungen ist die erste Tournee der Projekt-Big Band Summer Summit zu bezeichnen. Die Idee, für den begrenzten Zeitraum einer Südfrankreich-Tournee eine Formation angeheurer junger Jazz-Profis zusammenzustellen und somit Urlaub, Festivalbesuch (Nizza, San Juan) und anspruchsvolles musikalisches Arbeiten zum Gesamterlebnis zu verschmelzen, war für 22 junge Musiker aus dem gesamten Bundesgebiet zur Realität geworden. Aufgrund enger Zusammenarbeit mit der J. W. Goethe-Universität Frankfurt und dem Jazzclub Darmstadt hatten sie sowohl in musikalischer wie organisatorischer Hinsicht beste Arbeitsbedingungen (über 200 Original-Arrangements zur Auswahl, geeignete Proberäume, adäquate P. A.-Anlage usw.) und mit Norbert Hanf einen ausgezeichneten, präzisen Probenleiter und Conductor.

Das Programm der insgesamt acht Konzerte beinhaltete verschiedene Stilrichtungen des Big Band-Jazz von neu arrangierten Swing-Standards („Cherokee“, „Take the A-train“, „Fatman Boogie“) über Latin („Coconut champagne“, „Open wide“) bis Rock und Funk („Mornin“, „Spirit of St. Frederick“), aber auch Balladen („Peace“, „Polka dots and moonbeams“). Zusätzlich zu den bandeigenen Solisten präsentierte sich Höhenspezialist Malte Burba in einem Trompeten-Feature („Go-

spel John“, „Rocky“), und als Publikums- liebbling entpuppte sich der 24jährige Sänger Lothar Stadtfeld, dessen ausdrucksstarke Stimme bei traditionellen Stücken („The lady is a tramp“) ebenso zur Entfaltung kam wie bei den beiden Al-Jarreau-Titeln „Mornin“ und „Boogie down“.

Diese gemischte Programmkonzeption wurde vom französischen wie vom deutschen Publikum gleichermaßen begeistert aufgenommen, wenn die einzelnen Reaktionen auch ebenso verschieden waren wie die Veranstaltungen selbst; die Palette reichte vom umjubelten Heimspiel am Wohn- und Probenort La Colle s/Lloup, über einen vermeintlichen Tanzabend im Kurort Berthemont und die Plüsch-Atmosphäre des Salle Miramar im Festspielort Cannes bis zum leider schlecht besuchten Wohltätigkeitskonzert am Abschlußabend der „Approche au Jazz“ in Roquebrune, bei dem sich der in Paris lebende Tenorist Barney Wilen zur Jam Session mit einigen Summer-Summit-Musikern auf die Bühne stellte; in Deutschland dann wieder Jazz-Frühschoppen in Langen, überfülltes Open-Air in der Hofheimer Altstadt und endlich letzte Zugabe (wie immer „Four brothers“ mit vier Bariton-Saxophonen) beim Abschlußkonzert im Hanauer „Druckhaus“.

Aufgrund der menschlich wie musikalisch positiven Erfahrungen dieses Jahres wird das Projekt Summer Summit sicherlich wiederholt werden. Man sucht schon jetzt nach neuen, anspruchsvollen Arrangements, die nicht gedruckt im Handel erhältlich sind ..

Bernd Hasel

Jazz aktuell

Geballte Ladung konzertanter Euro-Jazz

1. Wengen Jazz Festival in Bern

Gibt es nicht schon genug Jazzfestivals überall, auch in der Schweiz? Diese Frage konnte man vielleicht stellen, nachdem man gehört hatte, daß im Kursaal Bern mit dem 1. Wengen Jazz Festival eine weitere derartige Veranstaltung aus der Taufe gehoben werden solle. Die ersten Zweifel verflogen jedoch rasch, als das detaillierte Programm vorlag: zwei Abende mit je vier hochinteressanten Gruppen des aktuellen europäischen New Jazz und der sogenannten tonalen Avantgarde. Die Auswahl und Programmierung machte zudem einen so in sich geschlossenen und zugleich kompromißlos anmutenden Eindruck, daß man annehmen mußte, hier liege ein gut durchdachtes Konzept vor. Umso überraschender dann die persönliche Aussage des künstlerischen Leiters des Festivals, des in Frankfurt lebenden Berner Schlagzeugers Peter Giger (Family of Percussion), daß das Programm eher

zufällig zustande gekommen sei. Weil amerikanische Musiker im Augenblick nur ungern nach Europa kämen und wenn, dann nur mit horrenden Gagenforderungen, habe er halt unter seinen europäischen Freunden herumtelefoniert und so ein (fast) rein europäisches Programm auf die Beine gestellt. Ob die Bezeichnung zufällig hier nun wirklich angebracht ist oder diese Bemerkung nicht eher ein gewisses Understatement bedeutet, bleibe einmal dahingestellt. Fest steht: woran sich so manch andere Festivalprogrammierer immer wieder fast die Zähne ausbeißen, das haben die beiden Verantwortlichen, der junge Wengener „Alpen Gala“-Organisator und der Hotelier Andrea Cova, Initiator und Veranstalter dieses 1. Wengen Jazz Festival, gemeinsam mit Peter Giger als musikalischem Leiter in nur wenigen Wochen und ohne großen Aufwand und ohne viel Aufsehen fertiggebracht: ein musikalisch höchst anspruchsvolles, überzeugendes, den aufmerksamen Hörer kaum je überforderndes, aber auch nicht langweilendes Festival zu realisieren. Ein Anlaß, bei dem nicht oberflächliches Hinhören, störende ungewollte Unterhaltung und willkürliches

Kommen und Gehen im Saal das Geschehen beeinflusste, sondern bei dem man einfach gespannt und konzentriert zuhören mußte, weil die Wirkung und Ausstrahlung der Musik derart stark war.

Und eine weitere große Überraschung, die diese intensiven Höreindrücke erst möglich machte: es gab keine der auch bei ambitionierten Jazzfestivals mittlerweile üblichen Phonexzesse; der Sound im Saal war rundherum ausgezeichnet, gehörrichtig, differenziert, gut ausbalanciert und vor allem in Lautstärke und Klang dem Charakter von Musik und Instrumenten hervorragend angepaßt. Oft hörte sich das so an, als wäre überhaupt keine Saalverstärkung im Spiel, so natürlich und trotzdem an allen Orten des Raumes klar und deutlich war der akustische Eindruck. So macht das Zuhören Spaß und die durch überlaute Verstärkung allzu schnell eintretende Ermüdung der Aufnahmebereitschaft tritt nicht ein. Realisiert wurde diese beispielgebende akustische Glanzleistung nicht etwa von einer der großen Audio- und Phonopower-Firmen mit ihren riesigen Lautsprechertürmen, wie zum Beispiel in Willisau oder Zürich mit dem dort inszenierten Lautstärketerror, sondern von ei-



Ganz eigenes Phrasierungs- und Ausdrucksvokabular entwickelt: Joanne Brackeen
Foto: Siegfried Dannecker



Stimmlich rein instrumental angelegte Sequenzen: Norma Winstone
Foto: Paul Gerhard Deker

nem kleinen Team und mit viel geringem technischen Aufwand!

Gigers Vorhaben, sich einmal ganz auf die europäische Jazzszene zu konzentrieren, ist natürlich weit mehr als nur ein „aus der Not eine Tugend machen“, sind doch die hiesigen Musiker in bezug auf Können, Format, Eigenständigkeit und Bedeutung den entsprechenden Kollegen aus den USA seit längerem ebenbürtig, was zum Beispiel im neuesten amerikanischen Down Beat Critics Poll wieder besonders zur Geltung kommt und nicht zuletzt auch beim 1. Wengen Jazz Festival in Bern wieder nachhaltig unterstrichen wurde.

Dichtes Polyphonspiel

Zum Beispiel das englische Trio Azimuth: Ein kammermusikalisches Jazz- und Hörvergnügen ersten Ranges, wie kommunikativ und eng verzahnt hier miteinander musiziert wird. Harmonisch und rhythmisch vertrackte Stücke werden mit der gleichen wie selbstverständlich wirkenden Natürlichkeit angegangen wie einfache Songs, raffinierte Klangschantierungen genauso eindrucklich interpretiert wie Liedhaft-Balladeskes. Ein ständiges lyrisches Atmen und Fließen prägt den musikalischen Ablauf, in dem Kompositorisches oder genau konzipiertes Polyphonspiel und weite improvisatorische Trio-, Duo- oder Solofreiräume immer wieder fast unmerklich ineinander übergehen. Pianist und Komponist John Taylor mit einer Synthese aus klassischem Anschlag, perlender Ornamentik und Jazzfeeling, sich jedoch nie in den Vordergrund spielend; die Vokalistin und Textdichterin Norma Winstone, ihr Können in Songs und Balladen ebenso ungekünstelt einbringend wie in schillernden Klangcollagen oder stimmlich rein instrumental angelegten Sequenzen; und dann der wunderbare, vor allem Flügelhorn spielende Trompeter Kenny Wheeler: mit atembe-

raubenden, oszillierenden Linien und Melodiegebilden, abstrakten Figurationen und Motiven, immer wieder aufgebrochen durch kurze, expressiv-anarchische Zwischenakzente.

Pianistisches Doppelfeuerwerk

Eine brillante Festivaleröffnung bedeutete der Auftritt der aus Los Angeles stammenden Pianistin Joanne Brackeen mit der Berner Rhythmusgruppe Walter Schmoker am Bass und David Elias am Schlagzeug. Aus den kaum zu vermeidenden Einflüssen großer Koryphäen modernen Jazzpianos hat sie sich ein ganz eigenes Phrasierungs- und Ausdrucksvokabular entwickelt, mit immer wieder überraschenden Wendungen, Ausdeutungen und harmonischen Wechseln, was bei den von ihr vor allem gepielten Standards besonders gut hörbar wurde. Mit ihrem zupackenden, kraftvollen Spiel eliminierte sie alle eventuell vorhandenen Klischees von typisch weiblichem, weichem oder diffizilem Improvisieren.

Ein pianistisches Doppelfeuerwerk explodierte dann beim erstmaligen Zusammentreffen von Jasper van't Hof aus Holland und dem Amerikaner Walter Norris, der schon seit vielen Jahren in Berlin lebt. Zwei verschiedene Herkunftsländer, zwei Pianospieleweisen, zwei Jahrgänge: was da zwischen dem virtuos-flippigen, jüngeren Jasper (Jahrgang 47) und dem auch viel traditionelle Jazzpiano Bezüge ins Spiel bringenden Norris (Jahrgang 31) aufflammte, war ein Generationskonflikt ganz besonderer Art, wie man ihn sich ideensprühender, spontaner, mitreißender kaum vorstellen kann. Entfesselter Kollektivpräludieren, irrwitzig schnelle Single-note-Kaskaden, Blockakkordgewitter, E-Musik- und Stockhausen-Anklänge, Swingpianopassagen, schwelgerisches Rhapsodieren, - dies alles und noch viel mehr ließ den faszinierten Hörer keine Sekunde zur Ruhe kommen: So viel ge-

genseitige Spontaninspiration wie bei dieser aufregenden Premiere - oft auch mit einem Schuß Dialektik im Spiel - kann man nur selten so hautnah und echt miterleben.

Fixpunkte und Marksteine emanzipierter europäischer New-Jazz-Musik, und das nicht nur für Insider, sind natürlich Koryphäen wie der Posaunist Albert Mangelsdorff - er überrascht immer wieder mit neuen Varianten seines mehrstimmigen Spiels -, der Pianist Wolfgang Dauner, Peter Giger mit seiner rhythmisch vielschichtig agierenden Family of Percussion, in deren letzte Stücke sich das Duo Mangelsdorff/Dauner gut integrierte; weiter natürlich unser Percussion-Klangpoet Pierre Favre mit der einzigartigen, archaisch wirkenden Stimmzauberin Tamia, Publikumsliebbling Jan Garbarek (Saxophone) im ad hoc zusammengestellten Quartett zusammen mit Eberhard Weber, Baß, John Taylor, Piano, und Trilok Gurtu, Percussion, das hier allerdings eine für meine Begriffe doch zu artifiziell und ästhetizistisch angelegte, schwelgerisch-zäh fließende Impressionsmusik zum besten gab; und zum Schluß, als einziger doch etwas zu laut geratener Auftritt, das aggressiv und voller Brisanz agierende, funkige Quartett des italienischen Trompeters Enrico Rava, der mit seiner herb-schönen, ganz eigenen Kantabilität und Phrasierungskunst einen weiteren Höhepunkt dieses an hochkarätigen Ereignissen reichen „Hörmusik“-Festivals bedeutete.

Es bleibt zu hoffen, daß dieser so gelungene Anlaß in ähnlicher Qualität eine Fortsetzung findet, - vielleicht beim nächsten Mal an seinem ursprünglichen Bestimmungsort, dem bekannten internationalen Sport- und Ferienzentrums Wengen im Berner Oberland. (Wegen Raum- und Bewilligungsproblemen gelang es nicht, die Festivalpremiere dort durchzuführen.)

Johannes Anders

Jazz aktuell

Unvergeßliche Momente mit Miles beim Montreux Festival

Was für ein Entree bekommt die junge Frau serviert - ein Niemand ist sie in der Alten Welt, nur ein paar wirklich Neunmal-kluge haben auf ihrer ersten hierzulande zugänglichen Tonkonserve entdeckt, was für eine Stimme in der schmalen, dunklen Person steckt. Und nun ist sie auf der Bühne Kompagnon des umjubelten Al Jarreau und des wendigen David Sanborn, nun kann sie sich und ihr Talent ausleben vor einem Publikum, das enthusiastisch ist wie kaum ein anderes im europäischen Festivalalltag, nun will sie sogar beweisen, daß sie noch zu erheblich tieferen, kräftigeren Klängen fähig ist als es ihre Konservenkunst bislang ahnen ließ.

Anita Baker darf seit ihrem Europastart beim Internationalen Jazzfestival in Montreux als einer der frischesten Sterne am Jazzhimmel gelten - dank Montreux und seines Festivals, das mit der hilfreichen Regie für den jungen Noch-nicht-Star der bluesdurchwirkten Sängerin und sich selbst eine sichere Hand bewies. Aber so selbstverständlich ist diese sichere Hand nicht mehr bei Claude Nobs und „seinem“ Festival, das dem gewieften und alerten Manager und Musikalienhändler bei der 20. Ausgabe wie ein allzu großes Kind am Herzen lag und im Nacken saß. Denn mit effektvollen Arrangements hat sich das Jazzfest an der Riviera des Genfer Sees mehr und mehr in eine Sackgasse hineinmanövriert - und das ausgerechnet auf Grund seiner ansonsten so willkommenen stilistischen Weltoffenheit. Die altvertrauten und längst verstaubten Schubladen der populären wurden ja hier fast schon vom Beginn der Fest-Geschichte an in den wohlverdienten Museumsschlaf verfrachtet. Doch nun muß es um so bedauerlicher wirken, wenn sich unter dem Mäntelchen dieser stilumfassenden Begegnungen allerlei Mittelmaß und Schlimmstenfalls pure Peinlichkeit verbergen.

Selbst der gute alte Jazz bleibt davon nicht verschont - schon zur Eröffnung, mit bunter Straßenparade vorbei an Nepp und Nippes des Touristenzentrums, war dieses Ungleichgewicht musikalischer Qualitäten störend aufgefallen. Und das Problem blieb und wuchs auch noch an jenen Tagen, die ausschließlich dem Jazz vorbehalten waren und ohne jede poppige Bauernfängerei auskamen. Da holte zum Beispiel Michel Petrucciani gemeinsam mit Jim Hall, diesem finitenreichen Meister der Sparsamkeit und harmonischen Kraft- und Wunderwerk, zu einer Annäherung an die große, oft vergessene Raffinesse und Offenheit des Vorbildes Bill Evans aus - ein Ohrenschmaus, ein Abenteuer, ein Kaleidoskop, in dem sich ständig und im-

mer wieder unvermutet die harmonischen Muster und melodischen Stränge verwischen und neu gruppieren. Doch so schön bleibt es nicht die ganze Nacht im Casino, das für Petrucciani und Hall außer der Reihe auch mal mucksmäuschenstill sein kann - Wayne Shorter jedenfalls scheint die Vergangenheit in Gestalt der Monumentalvisionen aus der kollegialen Zeit mit Weather Report und dessen Gründer Joe Zawinul nicht loszulassen. Den alten Wegweisern trippelt und stampft Shorter jetzt nach, sein Willen ist spürbar, die Träume nachzuschaffen - doch weil es Alpträume sind, lassen sie Shorter unbefriedigt am Zeichenbrett zurück, mürrisch mit sich selbst und dem verflixten Überich.

Nächstens gelingt es danach auch dem hochklassig besetzten Quintett McCoy Tyners nicht mehr, dieses Wechselbad von Traum und Alptraum verbindlich zu reinigen - wie schon in Nürnberg und bei Tourneegastspielen in der Bundesrepublik zerbröseln die Kunst des Quintetts in grandiosen, aber einsamen Kraftakten. Wäre da nicht Miles Davis gewesen, dieses immer noch und immer wieder abgrundtiefe Orakel des modernen Jazz, die alten Freunde von Montreux hätten mit Petrucciani und kurz danach mit der geradezu klassischen, fast schon etwas steifen Attitüde im Quartett von Herbie Hancock vorliebnehmen müssen. Branford Marsalis, ehemals auch in Miles' Band, bleibt hier übrigens merkwürdig arm an Inspiration - als hätte er nicht (wie Shorter) eine Art Übervater, sondern der Überbruder Wynton, gegen dessen analytische Kühle und Schärfe Bruder Branford fast unbedarf und immer noch auf der Suche nach dem richtigen Ton zu sein scheint. Miles hingegen schafft auch in Montreux, was sonst niemand gelingt - Momente, die unvergeßlich sind, kristallklare Zerbrechlichkeit über einem Rhythmus, der ganz nah dran ist am Herzschlag der modernen Welt und ihrer Menschen, zu Harmonien, die so bunt und grell changieren wie der Ton der Straße.

Und Miles' Auftritt in Montreux ist eine Lehrstunde besonderer Art gewesen - da bat er nämlich gegen Ende David Sanborn, diesen lockeren Virtuosen mit dem singenden Ton, so eine Art Joker in siebzehn Montreux-Nächten, zu sich auf die Bühne. Und der, der sonst vor keiner Harmonie zu kneifen scheint, stieß hier an seine Grenzen, hörte lange zu, lauschte Bob Berg, dem regulären Davis-Saxophonisten, und tapste dann ganz vorsichtig hinein ins brodelnde Universum des dunklen Prinzen Miles. Und wie der dem weißen Bruder (und Plattenstall-Kollegen) Sanborn genüßlich zuhörte - Davis als Nachhilfelehrer, der milde, aber gerade deshalb für den Schüler deutlich spürbar über Macken hinweghört. Ein Vergnügen,

auch für das Publikum.

Doch als Miles sein Teil getan, verflachte das Fest der unterschiedlichen Geschmäcker doch zusehends, kam das Profil denn doch bedenklich ins Gedränge. Gary Burton konnte die Strenge in Astor Piazzollas Tango nur verstärken, nicht erweitern, die Jazz-Begegnung mit dem französischen Nationalorchester und seinem Dirigenten Jean-Claude Casadesus aus Lille blieb nicht nur für Didier Lockwood halbherzig und unergiebig, George Benson gebärdete sich als Platinidenreißer, und von der letzten, der längsten Nacht von Montreux blieb außer Herbie Hancocks Quartett kaum mehr als die gepflegte Langeweile des Japaners Sadao Watanabe in Erinnerung.

Morgens um zehn, als die Einheimischen zum Kirchgang rüsteten, läutete Liz McComb zur Blues- und Gospelmesse. Doch so authentisch sie sich auch gebärdete, so blaß und auf Effekt getrimmt blieb ihre Beschwörung der kraftspendenden Wurzeln des Jazz. Das ist gleich mehrfach symptomatisch - zum einen, weil da deutlich wurde, daß Jazz nicht immer gewinnt, wenn er zur Mode wird, ob nun beim Gospel oder beim zeitgemäß swingenden Pop-Jazz von Matt Bianco oder Sade. Im Gegenteil - Moden hecheln mit der Zeit und leider sehr schnell unter kurzem Atem. Symptomatisch aber war dies mäßig anheimelnde Finale auch für das ganze Fest - zweieinhalb Wochen lang hatte sich die feiernde Fest-Gemeinde immer mal wieder bemüht, den Abschied von Vater und Mutter so kurz und schmerzlos wie nur irgend möglich zu gestalten. Kurz mag er ja geraten sein, schmerzlos für manchen sicher nicht. Michael Laages

Jazz News

Einen **Jazzworkshop für Anfänger und Fortgeschrittene** führt die Volkshochschule Biberach vom 25.-28. Oktober durch. Das Programm umfaßt Instrumental- und Ensembleunterricht sowie Harmonielehre, Gehörbildung, Rhythmik und Arrangement. Als Dozenten konnten verpflichtet werden: Wolfgang Mayer, Klavier, Dieter Ilg, Bass, Hiram Mutschier, Schlagzeug, Percussion, und Frank Sikora, Gitarre, Arrangement. Weitere Lehrer für Saxophon/Trompete/Posaune werden bei Bedarf nachverpflichtet. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 150-Kontakt: VHS-Biberach, Schulstraße 8, 7950 Biberach/Riß, Tel. 07351 / 5 13 43 oder 7 20 18.

Jazz, opus 3 - Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne - ist der Titel eines Festivals, das die Wiener Musik Galerie vom 17.-19. Oktober im Museum des 20. Jahrhunderts veranstaltet. Thema dieser Veranstaltung, mit der die Wiener Musik Galerie ihr 5jähriges Jubiläum feiert, ist die Auseinandersetzung von Jazzmusikern und -komponisten mit Kompositionspraktiken der zeitgenössischen Musik. An den drei Tagen werden folgende Ensembles auftreten: 17.10. A Little Westbrook Music, Orkest De Volharding, 18.10. Un drame musical instantane, KoKo & Phil, Franz Koglmann Pipetett, 19.10. Radu Malfatti Bläserquartett, György Szabados Orchester. Am 18. und 19. wird von 14-18 Uhr zum gleichen Thema ein Symposium einschließlich Podiumsdiskussion durchgeführt. Unter dem Titel „Jazz, opus 3“ erscheint beim Locker Verlag, Wien-München, auch ein Buch mit Essays von Robert Bilek, Günter Buhles, Helmut Eisendle, Robert Fleck, Guillermo Gregorio, Herbert Hellhund, Andre Hodeir, Bert Noglik, Jürgen Abi Schmitt und Günther Schuller sowie einer Umfrage unter Zeitgenossen und einem enzyklopädischen Teil. Kontakt: Wiener Musik Galerie, Wilhelm Exnergasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 0222/31 80 84.

Ein **Austauschprojekt** für junge Jazzmusiker der Musikschulen Oldenburg und Dreux/Frankreich, das auch vom Deutsch-Französischen Jugendwerk unterstützt wurde, leitete Bernhard Mergner gemeinsam mit dem französischen Saxophonisten Jean-Jacques Ruhlmann. In einer Arbeitsphase im Juli stellten sich Combos und eine Big Band mit eigenen Kompositionen in Konzerten in Hamburg und beim Oldenburger Kultursommer vor. Bei der zweiten Arbeitsphase in Frankreich wurden Konzerte in Mondoubleau und Chartres gegeben. **Irmi Pozorski**, die sieben Jahre in Paris als Fotografin und Malerin tätig war, ist wieder in ihre süddeutsche Heimat zurückgekehrt. Die Preisträgerin beim polnischen Wettbewerb „Jazz Photo '84“ vertreibt ihren 48seitigen Bildband über die massierten Bläser von Urban Sax zum Preis von DM 20,- selbst. Kontakt: Irmi Pozorski, Beutinger Str. 41, 7100 Heilbronn.

4 Sonderkurse in Burghausen

Vom 21.-23. November finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen vier Jazzkurse statt. Es sind dies:

Sonderkurs 38 für Gitarre, vor allem für Anfänger. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Theorie.

Sonderkurs 26 für Jazztanz, vor allem für Anfänger. Der Kurs bietet auch Musikern/Musikerinnen und Sängern/Sängerinnen ein für ihre Arbeit wichtiges Bewegungstraining. Dozenten: Christiane Dünwald, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Sonderkurs 8 für Saxophon, vor allem für Anfänger. Zum Unterrichtsprogramm gehört: Instrument einschließlich Bearbeitung von Blättern, Ansatz, Tonleitern, Akkorde, Übungen im Zusammenspiel, Improvisation/Geschichte des Saxophons im Jazz. Dozent: Joe Viera.

4. Aachener Jazz-Workshop

Zum vierten Mal steht die Volkshochschule der Stadt Aachen vom 19.-23. November ganz im Zeichen des Jazz. Das Programm umfaßt Instrumentalunterricht, Jazzbands, Big Bands, Theorie, Dozenten- und Teilnehmerkonzerte, Jazzfilme und -videos. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Ack van Rooyen, Trompete, Garrett List, Posaune, John Ruocco und Heribert Leuchter, Saxophone, Serge Lazarevitch und Jürgen Sturm, Gitarren, Charles

Sonderkurs 10 für Ragtime- und Swingpiano, für Fortgeschrittene, die sich mit dem Thema des Kurses schon beschäftigt haben. Zum Kursprogramm gehört: Stride Piano, Dezimenbegleitung, intervallische Begleitung, Improvisation über Akkordbrechungen und Skalen, Melodienverzerrungen. Behandelt werden u. a. folgende Stücke: „You took advantage of me“, „I got it bad“, „As time goes by“, „Take the A train“ sowie Kompositionen von Hans-Jürgen Bock. Dozenten: Hans-Jürgen Bock, Klavier, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. Die Teilnahmegebühr beträgt pro Kurs DM 60,-, die Teilnahmegebühr muß gleichzeitig mit der Anmeldung auf das Konto Nr. 47716 (BLZ 710 930 000), H. Viertel, der Volksbank Burghausen (8263) überwiesen werden. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Loos, Piano, Keyboards, Riccardo del Fra, Baß, Eric Ineke, Schlagzeug, Wolfgang Breuer, Jazztheorie und Big Band, sowie Monika Linges, Gesang. Der WDR und der Belgische Rundfunk sind wie in den Vorjahren mit einem Konzertmitschnitt beteiligt. Die Teilnahme kostet DM 175,-. Kontakt: Volkshochschule Aachen, Peterstraße 21-25, 5100 Aachen, Tel. 02 41 / 4 84 17 (Thomas Fiedler).

Jazz Workshop Erlangen

Vom 21. bis 23. November findet im Freizeitzentrum Frankenhof ein Wochenendseminar von Chris Beier über sein Buch „Der chromatische Kosmos“, Vol. 1, statt. Dieser Kurs wendet sich an alle Instrumentalisten, die ein harmonisches Konzept suchen, das den Bereich der modernen Jazz-Harmonik (John Coltrane, McCoy Tyner, Miles Davis, Herbie Hancock, John Scofield, Wayne Shorter) erlernen hilft. Kontakt: IG Jazz Erlangen e. V., Rainer Glas, Gründlacherstr. 7 a, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/60 35 68.

Ein **Handbuch für Musiker** wird im März 1987 beim Grafenstein Verlag in München erscheinen. Es wird sowohl E- als auch U-Musikern Adressen und Informationen über Plattenfirmen, Agenturen, Musikverlage, Live-Auftrittsmöglichkeiten, Festivals, Wettbewerbe, Tonstudios, Ausbildungsmöglichkeiten u. a. an die Hand geben. Subskriptionspreis bis zum 1. März 1987: DM 21,-, ab 1. März 1987 Ladenpreis DM 28,- Kontakt: Grafenstein Verlag, Thuillestraße 9, 8000 München 60, Tel. 089/8 11 92 64.



Irmi Pozorski mit Fotos aus ihrem Bildband Urban Sax

Foto: Hans Kumpf

New Year Jazz Workshop, unter diesem Titel beginnt am 26. Dezember ein Jazzkurs, der mit einem großen Silvester-Konzert-Spektakel im Kommunikationszentrum E-Werk in Erlangen beendet wird. Als Dozenten dieses Workshops, der von der IG Jazz Erlangen in Zusammenarbeit mit der Musikstätte Frankenhof und dem Freizeitamt der Stadt Erlangen veranstaltet wird, konnten gewonnen werden: Adelhard Roidinger, Jazz Improvisation, Pentatonik, Bass-Masterclass, Chris Beier, Jazzharmonik, Modern Jazz Piano, Leszek Zadlo, Saxophon, Flöte, Michael Trierweiler, Posaune, Jörg Widmoser, Geige, Rudolf Roth, Rhythmik, Abbey Rader, Schlagzeug, und Susanne Schempp, Gesang, Chor. Kontakt: IG Jazz Erlangen e. V., Rainer Glas, Gründlacher Str. 7a, 8520 Erlangen.

Der **2. Big Band Workshop** findet unter dem Titel „Frei Improvisierte Musik“ vom 27.-31. Oktober im Schloß Herten mit anschließendem Konzert der Workshop Band statt. Ziel des Workshops ist es, jedem Teilnehmer am Ende des Seminars zu ermöglichen, frei improvisierte Musik zu arrangieren und eine Reihe unterschiedlicher Konzepte dafür zur Verfügung zu haben. Dozenten sind Christian Dzielak und Volker Katt. Der Workshop kostet DM 45,-. Kontakt: Christian Dzielak, Hubertusse. 10, 4350 Recklinghausen.

Interessengemeinschaft zur Förderung des Jazz im Rhein-Neckar-Raum nennt sich eine Vereinigung, die sich zum Ziel gesetzt hat, die hiesige Jazz-Szene anzukurbeln. 1984 begannen die Aktivitäten mit einem Konzert für Musiker im Rhein-Neckar-Raum und sie setzten sich dann 85/86 mit „Dialog“-Konzerten regionaler und überregionaler Gruppierungen fort. Für die Konzertsaison 86/87 ist geplant, die Interaktion der Rhein-Neckar-Musiker und bekannter Jazzgrößen zu fördern. Ein renommierter Jazzler soll mit „hauseigenen“ Musikern ein Konzert geben und am darauffolgenden Tag für Nachwuchsmusiker einen Workshop durchführen. Die Konzerte finden von Oktober bis Mai am jeweils letzten Freitag im Kulturzentrum Alte Feuerwache statt. Unterstützt wird dieses Projekt vom Kulturamt der Stadt Mannheim und dem Förderverein Alte Feuerwache e. V. Zu Vorsitzenden des Vereins wurden die Musiker Wolfgang Mayer und Rainer Pusch gewählt, weitere Vorstandsmitglieder sind Eberhard Petri, Stefan Traub und Hans Wagner. Kontakt: Interessengemeinschaft zur Förderung des Jazz im Rhein-Neckar-Raum, Wolfgang Mayer, Pozzistr. 6, 6800 Mannheim 1, Tel. 37 62 55.

Die **Jazz AG Wuppertal** hat eine neue Adresse für Musiker und Musikgruppen, die an Auftritten im Rahmen dervon der Jazz AG organisierten Konzerte interessiert sind. Kontakt: Jazz AG Wuppertal c/o Studio Koppen, Briller Str. 46, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/30 88 02.

Das **Heartbeat Jazz Trio**, die Gruppe mit dem Pianisten Götz Tangerding, dem Bassisten Christian Stock und dem Schlagzeuger Rudolf Roth, wird vom 29. Oktober bis 2. November mit dem Saxophonisten Rick Keller auf Tournee gehen. Vom 29. Januar bis 8. Februar 1987 ist eine Gastspielreise mit dem Saxophonisten Karlheinz Miklin geplant. Das Trio will nächstes Jahr auch mit der Sängerin Sheila Jordan zusammenarbeiten. Kontakt: Bhakti Records, Götz Tangerding, Verdistrasse 74, 8000 München 60, Tel. 089/8 11 72 61.

Sybille Pomorin geht vom 4. bis 13. November und vom 24. November bis 7. Dezember auf Tournee. Mit der Saxophonistin werden reisen: der Pianist Bruno Aznar, der Bassist Klaus Wilmanns und der Schlagzeuger Olivier Robin. Kontakt: Sybille Pomorin, Fürbringerstr. 29, 1000 Berlin 61, Tel. 030/6 85 94 32.

Chuck Mangione und sein Bruder Gap Mangione starteten Mitte August eine 5wöchige USA-Tournee. Anlaß dafür war ein Jubiläum: vor 25 Jahren haben sie ihre erste Platte „The Jazz Brothers“ aufgenommen. Der Flügelhornist hat jetzt unter dem Titel „Save tonight for me“ auf CBS eine neue Platte vorgelegt.

Birth Records, das Label des Multiinstrumentalisten Gunter Hampel, wird jetzt vertrieben von: IMS-Polygram, 3012 Langenhagen, Herr Woelfer, Tel. 0511/73 06 82 bzw. 5 32.

Corky Hale kommt im Oktober nach Deutschland. Die Harfenspielerin arbeitete mit Billie Holiday, machte Plattenaufnahmen mit Chico Hamilton und Buddy Collette und legte kürzlich unter dem Titel „Harp Beat“ eine Platte mit Randy Brecker vor. Kontakt: Dieter Speck, Borne Str. 28, 4055 Niederkrüchten, Tel. 0 21 63/8 09 87.

Pete Daily, Kornettist aus Portland, Indiana, ist am 23. August in Burbank, Californien, im Alter von 75 Jahren in einem Krankenhaus gestorben. Daily, der von Frank Melrose beeinflusst wurde, spielte u. a. mit Bud Freeman, Mike Riley, Ozzie Nelson und stellte Mitte der 40er Jahre unter dem Titel Pete Daily and his Chicagoans eine eigene Dixieland-Gruppe auf, mit der er im Zuge des Oldtime-Revival recht erfolgreich war.

Joe Thomas, der als Tenorsaxophonist der Jimmie Lunceford Band in den 30er und 40er Jahren bekannt wurde, ist am 3. August im Alter von 77 Jahren in Kansas City gestorben. Thomas, der aus Uniontown, Pa., stammte, ließ sich Anfang der 50er Jahre in Kansas City nieder, fand eine Beschäftigung als Bestattungsunternehmer, spielte aber noch bis zuletzt mit verschiedenen Jazzformationen und machte Plattenaufnahmen. Thomas wurde vor ein paar Jahren von der Charlie Parker Memorial Foundation geehrt und wurde im April mit einem Preis von der Kansas City Jazz Commission ausgezeichnet.

Thad Jones und Pepper Adams gestorben

Der Flügelhornist, Komponist und Orchesterleiter Thad Jones ist am 20. August im Alter von 63 Jahren in einem Kopenhagener Krankenhaus an Krebs gestorben. Jones wurde in den 50er Jahren bekannt, als er zum Count Basie Orchester gehörte, 1965 stellte er dann mit dem Schlagzeuger Mel Lewis ein Orchester auf, das insgesamt 13 Jahre lang bestand, montags im New Yorker Village Vanguard auftrat, viele Platten aufnahm und weltweite Tourneen absolvierte. Nach seinem Austritt aus der Band, die Mel Lewis allein weiterleitete, ging Thad Jones 1979 nach Kopenhagen, arbeitete dort

mit dem Danish Radio Orchestra und unterrichtete am Musikkonservatorium. Im Frühjahr übernahm Jones in den USA die Leitung des Count Basie Orchesters, mit dem er sich noch im Mai - zusammen mit Caterina Valente - in Deutschland vorstellte. Jerome Richardson, ehemaliges Mitglied des Thad Jones-Mel Lewis Orchesters, rief die „Friends of Thad Jones Foundation“ ins Leben, die zusammen mit Jones Familie - so seinen Brüdern Elvin und Hank - die Musik von Thad Jones in Konzerten und Clinics lebendig halten will.



Thad Jones t

Foto: Hans Kumpf

Am 10. September erlag der Baritonsaxophonist Pepper Adams seinem Krebsleiden. Der am 8.10. 1930 in Highland Park, Illinois, geborene Musiker spielte in den 50er Jahren mit Lucky Thompson, Stan Kenton, Maynard Ferguson und Chet Baker, belebte die Detroit Jazz Szene, stellte 1958 mit Donald Byrd eine eigene Gruppe auf. Seit Dezember 1965 gehörte Adams zur Thad Jones-Mel Lewis Big Band, mit der er weltweite

Tourneen unternahm. Adams, einer der virtuosesten Baritonsaxophonisten des Jazz, der wegen seines schneidend scharfen Tones „The knife“ genannt wurde, legte in den letzten Jahren mehrere Platten unter eigenem Namen vor, ist zudem auf LPs mit Charles Mingus, Chet Baker, Kenny Clarke, Philly Joe Jones, Shorty Rogers, Thelonious Monk und Thad Jones-Mel Lewis zu hören.



Pepper Adams t

Foto: Hans Kumpf

Rosay hat mit dem Posaunisten Lou Blackburn, dem Pianisten John Hopkins, dem Bassisten Earl Bostic und dem Schlagzeuger Gabriel Nascimento eine neue Gruppe aufgestellt. Im August gastierte die Sängerin damit bereits in Berlin und im September in Braunschweig. Kontakt: Künstlersekretariat Mary Walker, Tetowestr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 030/6063575.

Dave Liebman, Joachim Kühn und **John Bergamo** haben alle drei je eine Soloplatte aufgenommen, die bei CMP Records erschienen. Dave Liebman's Platte verbindet Elemente des Jazz mit der modernen Klassik und liegt unter dem Titel „The loneliness of a long distance runner“ vor, Joachim Kühn überschrieb seine Platte mit zeitgenössischer europäischer Klaviermusik „Wandlungen“ und der Perkussionist und Komponist John Bergamo nannte seine Platte „On the edge“. Alle drei Produktionen sind als LP bzw. als CD erhältlich.

Argile ist in neuer Quartettbesetzung im Oktober und November wieder durch Deutschland unterwegs. Die Musiker der Gruppe sind jetzt: Achim Schmidt, Vibraphon und Percussion, Dieter Weberpals, Flöten, Pepe Freitag, Bass, und Yogo Pausch, Schlagzeug, Percussion. Mitte Oktober erscheint auf dem neuen Nürnberger Label Marizet die aktuelle LP von Argile. Kontakt: Dieter Weberpals, Hufelandstr. 184, 8500 Nürnberg 90, Tel. 09 11 /34 37 64 o. 55 35 10.

The Long Night Of Lady Day ist der Titel eines 90minütigen BBC-Dokumentarfilms über das Leben von Billie Holiday. Er wurde Anfang August auch in New York im Fernsehen gezeigt. U. a. ist darin Billie Holiday zu sehen und zu hören in Auftritten in Jazzclubs mit Coleman Hawkins, Lester Young, Gerry Mulligan, Roy Eldridge und Vic Dickenson.

Chris Beier wird in diesem Jahr für sein Schaffen als Komponist und Pianist mit dem Kulturförderpreis der Stadt Nürnberg ausgezeichnet. Im Oktober wird Beier als Mitglied des Leszek Zadlo Ensembles auf Tournee gehen sowie einige Solokonzerte bestreiten. Im Herbst wird Beier den 2. Band seiner zeitgenössischen Harmonielehre „Der chromatische Kosmos“ vorlegen. Kontakt: W. O. R.-Concert, Rainer Glas, Gründlacherstr. 7 a, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/60 35 68.

Carla White, eine Gesangsneuentdeckung der USA-Jazz-Szene, hält sich noch bis 20. Oktober in Europa auf. Die Sängerin, die bei Lennie Tristano studierte, mit Warne Marsh und Don Sebesky arbeitete, legte bereits 1984 ihr erstes Album unter dem Titel „Andruline“ auf Stash vor. Die zweite Platte wird demnächst unter dem Titel „Gentle rain“ erscheinen. Kontakt: CW Productions, 137 West 95th Street, Suite BR, New York, N. Y. 10025, Tel (212)666-5218, USA.

Jazz News

Gianni Basso wird mit dem All Bop Quartet auch noch im Oktober auf Tournee sein. Mit dem Tenorsaxophonisten reisen der Trompeter Umberto Arlati, der Pianist Peter Kosch, der Bassist Tibor Elek und der Schlagzeuger Norbert Pfammater. Das Quintett macht auch während der Deutschlandgastspielreise Plattenaufnahmen, die Anfang nächsten Jahres vorgelegt werden sollen. Kontakt: Wiebke Bornhöft, Pf. 10 15 45, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21/ 16 08 39.

The Complete Keynote Collection, unter diesem Titel wird die PolyGram in den USA eine 21 LPs umfassende Kassette vorlegen, die Aufnahmen enthält, die Harry Lim für das Keynote Label in den Jahren 1944-1948 produzierte. Von den insgesamt 334 Titeln sind bisher 115 noch nie veröffentlicht worden, darunter Aufnahmen von Coleman Hawkins, Lester Young und Benny Carter.

ProJazz, das Jazzlabel der in Minneapolis angesiedelten Firma Intersound, hat sich auf CDs und Kassetten spezialisiert. Seit April legte ProJazz CDs von Steve Gadd, Sadao Watanabe, Don Grusin, Mal Waldron, Ronnie Cuber u. a. vor und plant weitere Aufnahmen mit Art Blakey, Gerry Mulligan und einem Sinfonieorchester sowie Dizzy Gillespie.

James „Sparky“ Rucker unternimmt im November eine Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland, an die sich eine 6tägige Österreich-Gastspielreise anschließt. Der aus Knoxville, Tennessee, stammende Gitarrist und Sänger bietet dabei ein Konzertprogramm mit Blues, Gospel, Worksongs, Prison Songs und Black Lullabies. Rucker hat auf L + R Records unter dem Titel „Drive back the night“ eine Platte vorgelegt. Kontakt: Horst Lippmann Productions, Kohlseeweg 4, 6072 Dreieich, Tel. 0 61 03/6 20 81

Michael Trierweiler gibt mit seinem Quartett Power Slide im Oktober einige Konzerte in Deutschland, Luxemburg und Frankreich. Mit dem Posaunisten spielen der Pianist Chris Beier, der Bassist Adelhard Roidinger und der Schlagzeuger Janusz Stefanski. Im Anschluß an die Tournee tritt Trierweiler einige Tage mit einem amerikanischen Trio in einem Jazzclub in San Francisco auf. Kontakt: W. O. R. Kirchstraße 63, 5559 Fell, Tel. 0 65 02/48 05.

Die **Muskee Gang** hat unter dem Titel „Rim shots in the dark“ eine neue Platte vorgelegt.

The Great Basie Eight, unter diesem Titel werden Clark Terry, Buddy Tate, Billy Mitchell, Freddie Green, Nat Pierce, Al Grey, Eddie Jones und Oliver Jackson im Januar 1987 durch die Bundesrepublik Deutschland reisen und Musik spielen, die als Tribut an Basie gedacht ist. Kontakt: Konzertdirektion Gerd Mayer, Dr.-Fritz-Lohmüller-Str. 1, 5430 Bad Honnef 1, Tel. 0 22 24/7 17 99.

Joe Nay geht mit seiner Gruppe Message im Dezember wieder auf Tournee. Mit dem Schlagzeuger werden reisen: der Posaunist Hermann Breuer, der Saxophonist Jürgen Seefelder, der Pianist Roberto Di Goia und der Bassist Thomas Stabenow. Kontakt: PTA Musik GmbH, Heideckstr. 12, 8000 München 19, Tel. 0 89/1 57 26 72.

Marcus Becker hat Anfang des Jahres mit dem Bassisten Stephan Schmolck und dem Gitarristen und Schlagzeuger John Schröder ein Trio formiert. Das Trio des Pianisten wird nach einer Aufnahmesitzung im Oktober auf Tournee gehen. Kontakt: Stephan Schmolck, Keplerstr. 23, 6000 Frankfurt/M., Tel. 0 69/55 97 60.

Jörg Widmoser hat mit seiner Formation Up, zu der neben ihm als Geiger der Gitarrist Peter Wölpl, der Bassist Peter Christi, der Schlagzeuger Harald Rüschbaum und der Percussionist Alfred Mehnert gehören, eine Platte vorgelegt. Kontakt: Upsolute Music Records, Uli Singer, Mühlbachstr. 7, 8031 Seefeld 1, Tel. 0 81 52/7 85 70.



Im November auf Deutschlandtournee: James „Sparky“ Rucker

Foto: Axel Küster

Das **Modern String Quartet** erhielt den Förderpreis der Stadt München in Höhe von DM 12 000,-. Die mit Jörg Widmoser, Geige, Holger Jetter, Jost Hecker, Cello, und Andreas Hörich, Bratsche, besetzte Gruppe will davon ihre erste Platte produzieren. Das Modern String Quartet tritt am 26. Oktober in der Kongreßhalle der Beamtenfachhochschule in Herrsching auf.

Manfred Eicher, dem Produzenten von ECM Records, wurde am 17. September in Berlin die Goldene Ehrennadel verliehen. Die Veranstaltung, bei der auch der Deutsche Schallplattenpreis 1986 verkündet wurde, fand in Verbindung mit dem Deutschen High-Fidelity Institut, der Deutschen Phonoakademie und dem Staatlichen Institut für Musikforschung statt.

Das **Concord Jazz Festival** fand vom 10. bis 16. August in Concord, Californien, statt. Es präsentierte Musiker vieler Jazzstile, umfaßte auch einige Gratisveranstaltungen und stellte als Hauptattraktionen Miles Davis, Ray Charles und George Howard heraus.

Die **Ballhouse Jazzband** aus München feiert in der ersten Oktoberwoche ihr 30jähriges Bestehen in der Unterfahrt, Kirchenstraße 96 in München. Vom 7.-12. Oktober sind neben der Ballhouse Jazzband dort die New Footwarmers, The Melody and Rhythm Big Band, Trilogy, Jazztrain Munich und die Grazer Royal Garden Jazzband zu hören. Im November und Dezember plant die Ballhouse Jazzband, die aus dem Trompeter Sepp Dachsei, dem Posaunisten Lennie Eittinger, dem Klarinettenisten und Saxophonisten Dieter Müller-Sohnius, der Pianistin Lissy Baumann, dem Bassisten Dieter Tetzlaff und dem Schlagzeuger Klaus von Malson besteht, einige Wochenend-Tourneen. Kontakt: Jazzclub Unterfahrt, Kirchenstraße 96, 8000 München 80.

Werner Goos hat unter dem Namen Alo Brasil eine Band aufgestellt, die Samba, Bossa Nova und Salsa bietet. Mit dem Gitarristen spielen dabei vier brasilianische Musiker. Kontakt: VIP-Productions, Jörg Hagenbuch, Emser Str. 44, 6200 Wiesbaden, Tel. 06 21/ 40 75 92.

Count Basie - A Bio-Discography ist der Titel eines neuen Buches, das Chris Sheridan bei Greenwood Press, Inc. verlegt. Die Diskographie umfaßt 1100 Aufnahmen aus der 55jährigen Plattentätigkeit von Count Basie. Neben den Plattenaufnahmen werden auch Rundfunk- und Fernsehsendungen, Filme und Videos aufgeführt. Kontakt: Greenwood Press, Inc., 88 Post Road West, P. O. Box 5007, Westport, Ct. 06881.

Donkey Kongs Multi Scream, die Schweizer Free-Funk-Gruppe, unternimmt vom 23. bis 31. Oktober eine Kurztournee mit Konzerten in Deutschland, Österreich und Belgien. Kontakt: Management DKMS, P. O. Box 29, CH-4800 Zofingen, Tel. 51 71 51.

Borah Bergman kommt im Oktober zu einer Tournee nach Europa. Im Verlauf dieser Gastspielreise wird der New Yorker Pianist auch bei der SWF Jazz Session im Rahmen der Donaueschinger Musiktage auftreten. Kontakt: Uli Kieckbusch, Gutenbergstr. 4, 7218 Trossingen, Tel. 0 74 25/ 86 46.

Dietrich Hoffmann starb Anfang September im Alter von 53 Jahren im Urlaub in Jugoslawien. Der Jurist und Pianist hatte sich um die Belebung der Stuttgarter Dixieland-Szene verdient gemacht, war maßgebend an der Gründung der Dixieland Hall im Jahr 1972 beteiligt und spielte 10 Jahre bei den Royal Garden Ramblers sowie zuletzt 3 Jahre bei der Goodtime Company.

Cecil Payne hat unter dem Titel „Casbah“ auf Empathy eine neue Platte vorgelegt. Mit dem Bariton-saxophonisten und Flötisten spielen der Pianist Richard Wyands, der Gitarrist Joe Carter und der Bassist Stafford James. Kontakt: Empathy Records, 3 Fair Oak Drive, Easton, CT 06612, USA.

Paul Schwarz hat unter seinem Namen die zweite Platte aufgenommen. Sie erscheint Ende Oktober unter dem Titel „sali“ auf dem Luzerner Label Creative Works Records. Schwarz ist dabei als Organist im Duo mit dem Saxophonisten Bernd Konrad zu hören. Die Platte wird in der Bundesrepublik Deutschland vom Bellaphon International Sound Service vertrieben.

Das **Jugend Jazzorchester Baden-Württemberg** geht im Februar 1987 auf eine vierwöchige Westafrikatournee. Die Band stellt sich in neuer Besetzung Ende Oktober in Stuttgart vor und absolviert danach mit ihren Leitern Bernd Konrad und Jiggs Whigham sowie dem Dozenten Paul Schwarz ihre Herbst-Arbeitsphase in Weikersheim. Danach wird sie sich am 16. November bei einer Matinee im SDR Sendesaal Villa Berg vorstellen. Gegen Ende des Jahres wird eine neue Platte des Orchesters erscheinen. Kontakt: Marie-Luise Dürr, Bettäckerstraße 5, 7016 Gerungen, Tel. 0 71 56/ 2 42 50.

Bescay + Jochen Schrupf ist der Titel der im August erschienen ersten LP der orientalisch gefärbten Ruhrgebietsband die gerade von einer ausgedehnten Tournee durch die Türkei zurückgekehrt ist. Bescay gab dort in verschiedenen Städten an der Mittelmeerküste Konzerte in Hotels, auf Camping- und Marktplätzen, nahm an mehreren Festivals teil und jammt mit einigen türkischen Jazzmusikern. Zur Zeit spielt Bescay in folgender Besetzung: W. Wollner, Saxophone, D. Kroll, Bass, B. Mokras, Schlagzeug, und A. Schlottmann, Percussion. Das Quartett kann zusammen mit dem Dortmunder Gitarristen Jochen Schrupf oder mit der Wiener Bauchtänzerin Samra gebucht werden. Kontakt: Bescay, c/o D. Kroll, Missundestr. 16, 4600 Dortmund 50, Tel. 0231 / 83 32 37.

Die **Alex Merck Group** befindet sich im November/Dezember auf einer Tour durch die Bundesrepublik. Dabei wird zum letzten Mal die „Shadow-Dance“-Produktion vorgestellt; das neue Album „Ice“ wird Ende des Jahres erscheinen. Mit von der Partie sind diesmal: der Bassist Peter Brummer, der Keyboarder Stefan Schneider-Reuter, der Schlagzeuger Detlef Steven, der Gitarrist Helmut Kruming sowie Alex Merck am Gitarren-Synthesizer. Kontakt: VIP-Productions Jörg Hagenbuch, Emser Str. 44, 6200 Wiesbaden, Tel. 05121/40 75 92.

Heiner Hank, Percussionist und Baßklarinettist des Balon Orkestra und das Qualtets, geht im Oktober und November mit dem DDR-Gitarristen Joe Sachse auf Tournee. Kontakt: Heiner Hank, Hugo-Schultz-Str. 47, 4630 Bochum, Tel. 0234/33 66 00.

Die **Peter Apel Kombo**, bestehend aus den Gitarristen Peter Apel und Thomas Mävers, den Saxophonisten Ragna Behres und Ralf Miller sowie den Schlagzeugern Reinhard Schiemann und Jens Ahlers wird Anfang Oktober ihre zweite Veröffentlichung als MC auf den Markt bringen, auf der auch alle Gruppenmitglieder singen. Zudem ist ein aufwendiges Buch mit Texten und Kompositionen von Peter Apel in Vorbereitung. Für Winter 86/Frühjahr 87 stehen weitere Tourneen an. Kontakt: Peter Apel, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/32 31 68.

Das **Trio Wolf-Sperl-Bräuer** mit dem Pianisten Hartmut Sperl, dem Kontrabassisten Bernd Wolf und dem Schlagzeuger Achim Bräuer wurde zu einem Auftritt auf dem Internationalen Jazzfestival von Bratislava in der Tschechoslowakei Ende Oktober eingeladen. Zu vor wird das Trio erneut mit dem amerikanischen Saxophonisten Herb Geller Konzerte bestreiten. Eine gemeinsame Schallplatte mit Herb Geller liegt bereits auf dem Label Circle Records vor, eine weitere wird voraussichtlich in Kürze erscheinen. Kontakt: Bernd Wolf, Pestalozzistr. 7, 4320 Hattlingen, Tel. 0 23 24/20 29 78.

Petra Pela, Jazzsängerin aus Frankfurt, bringt im Oktober zwei Songs in Form einer Cassingle über den IQ-Vertrieb heraus. Als Begleitband für die Studioaufnahmen wählte Petra Pela die Bremer New Jazz Formation R. Schiemann Group. Eine Tournee für das Frühjahr 1987 ist in Planung. Kontakt: Wudu!-Mc's, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 0421/32 31 68.

ARTFUL?, das Trio mit Peter Wulff, Gitarre, elektrische Mandoline, Dago Gerdas, E- und Kontrabaß, sowie Lud Brönneke, Schlagzeug, Percussion und Sequenzerprogrammierung, wurde Preisträger beim NDR-Hörfest '86. Kontakt: Peter Wulff, Kapellenstr. 9, 3000 Hannover 61, Tel. 05 11/55 81 81.

Alfred Harth hat unter dem Titel „Red Art“ auf dem Luzerner Label Creative Works Records eine neue Platte vorgelegt. Der Frankfurter Multiinstrumentalist ist darauf mit dem Schlagzeuger und Perkussionisten Mani Neumeier zu hören.

Wolfgang Schmid hat zusammen mit dem Saxophonisten Rick Keller und dem Schlagzeuger Wolfgang Haffner das Trio „Kick“ gegründet. Der in München lebende Bassist wird mit Kick im November auf Tournee gehen. Kontakt: Veit Bremme/Peter Hohensee, Hauptstr. 25, 6900 Heidelberg, Tel. 06221/2 56 72.

Faces of Jazz, das Trio des Düsseldorf Schlagzeugers Rolf Drese, ist jetzt mit dem Gitarristen Alexander Sputh und dem Bassisten Bernd Zinsius neu besetzt. Als Gast kommt noch die Jazzsängerin Irene Lorenz aus Köln hinzu. Kontakt: Rolf Drese, Dorotheenstraße 30, 4000 Düsseldorf 1, Tel. 0211/685520.

Die **Dixie Crackers** aus Braunschweig gastieren vom 5. bis 17. Oktober in Vancouver und treten dort vom 9. bis 11. Oktober im Hot Jazz Club auf, bestreiten zudem für die Canadian Broadcasting Corporation ein 30minütiges Konzert und legen eine neue Platte auf Steinbock Productions vor. Kontakt: Peter W. Kuehne, Steinbock Productions Ltd., Leiferder Weg 2, 3300 Braunschweig, Tel. 05 31/87 34 71.

Wet Dream Trio, eine neue Afro-Amerikanische Gruppe mit dem Percussionisten Tom Nicholas, ein Mitglied der Gruppen Mombasa und Family of Percussion, dem Mundharmonikaspieler und Blues-Shouter Fred Hill sowie dem in New York geborenen Gitarristen Ed Wright, geht ab Oktober auf Deutschlandtournee. Kontakt: Gabriele Kühl, Landwehr Str. 13, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51 / 2 52 82.

Jazz Mail Special nennt der Stuttgarter Swing- und Mainstreampianist Werner Lener seine neue Formation, in der Charly Höllering, Klarinette und Saxophone, Thomas Krisch, Baß, und Gregor Beck, Schlagzeug, spielen. Kontakt: Werner Lener, Markgröninger Str. 74, 7000 Stuttgart 40, Tel. 07 11/87 52 86.

ton-art nennt sich der neu gegründete Verein, der im Raum Rottweil Jazzkonzerte veranstalten wird. So organisiert ton-art am 5. Oktober in Zusammenarbeit mit der Stadt Rottweil im Rahmen der Kulturtage ein Konzert mit Maria Joao und einer eigens hierfür zusammengestellten Gruppe, sowie dem Johnny Griffin Quartet. In Planung sind zudem Veranstaltungen im November und Dezember mit dem John Lindberg Trio und dem Sun Ra Arkestra. Kontakt: Michael Frohne, Sinkingerweg 11, 7214 Flözingen, Tel. 0 74 03/71 79.

Orange Pekoe, ein neues Osnabrücker Quartett, dessen Einflüsse von klassischem Bebop über lateinamerikanische Impressionen bis hin zu aktuellen Entwicklungen reicht, stellt vorwiegend Eigenkompositionen des Saxophonisten Robert Kretzschmar und des Pianisten Joachim Raffel vor. Daneben enthält das Repertoire der Band jedoch auch einige selten gespielte Standards. Bass spielt dabei Michael Büning, am Schlagzeug ist Hermann Helming. Kontakt: Robert Kretzschmar, Albrechtstr. 4, 4500 Osnabrück, Tel. 0541/619 38.

Die **Elefanten** aus Berlin sind vom 15. Oktober bis 15. November erstmals auf großer Deutschlandtournee. Die Berliner haben im Februar ihre erste Platte unter dem Titel „Nervous City“ auf Nektar vorgelegt. Kontakt: CBCS, 3550 Marburg, Postfach 2230, Tel. 0 64 21/2 68 38.

Die **Open Art Band** stellt sich mit ein paar Konzerten erstmals in neuer Besetzung vor. Mit dem Gitarristen Klaus Obermaier, dem Altsaxophonisten Johannes Frischl, dem Schlagzeuger Roland Punzenberger sowie dem Bassisten Gerhard Burda spielt die Gruppe am 11. Oktober im Landesapavillon Stuttgart und geht anschließend zu Aufnahmen ins Studio. Kontakt: Hannes Nimpuno, Weinbrennerstr. 68, 7500 Karlsruhe 21, Tel. 07 21/84 51 70.

Derwish Music nennen Oruc Güvenc und Fredi Alberti ein Seminar, das sie gemeinsam in den Städten Braunschweig (3./4.10.), Mainz (4./5. 10. im DAP-Zentrum) und Heidelberg (6./10.) leiten. Kontakt: Fredi Alberti, Karlsbader Str. 1, 6942 Mörlenbach, Tel. 0 62 09/36 99.

Steps ist der Name eines neugegründeten Quartetts aus dem Raum Nürnberg, das sich aus dem Pianisten Andreas Michael, dem Bassisten Eugen Apostolides, dem Saxophonisten Traugott Jäschke sowie dem Schlagzeuger Hans Günther Brodmann, der außerdem seit September als Lehrbeauftragter für Jazz und Schlagzeug am Konservatorium Nürnberg beschäftigt ist, zusammensetzt. Musikalisch orientiert sich die Band an den polyharmonischen und rhythmischen Konzepten, wie sie in der modernen Jazzmusik der letzten 15 Jahre gebräuchlich sind. Kontakt: Traugott Jäschke-Miserre, Amselfeld 22, 8520 Erlangen.

Thema: **Verschulung** des Jazz - Die deutsche Antwort auf das Phänomen Jazz?

Während aus England und den USA eine Welle von popigem Cooljazz und wiedererstandenen Soul an den etablierten Instanzen der deutschen Szene vorbei direkt über den Popmusikmarkt an die Zuhörer gelangt, befassen sich hierzulande Universitäten, Jazzschulen und eine Unzahl von sogenannten Jazzkursen damit zu erkunden, wie man den Jazz jetzt didaktisch oder instrumentalpädagogisch in den Griff bekommen kann.

Dabei wird ein stilistisches Mittel Ding zwischen Charlie Parker und Brecker erkoren, in dem Jazz scheinbar seinen höchsten Grad an Virtuosität gefunden hat, und damit für würdig befunden wird, akademisch behandelt zu werden. So ist man längst gewohnt, daß „Jazzstudenten“ in die freigewordenen Lücken der akademischen Jazzeuphorie eindringen und dort zum „Jazzdozenten“ avancieren, ohne sich auf dem internationalen Parkett bewährt zu haben. Hier erzeugen sie dann wiederum Jazzstudenten und damit eigentlich nur sich selber. Das hindert die akademischen Institute allerdings nicht daran, zu Gunsten der eigenen Profilierung, weiterhin Jazzstudenten anzuwerben. Der Arbeitsmarkt für Lehrer verschlechtert sich mehr und mehr und so wird kurzerhand das Hobby zur Profession erhoben und schon haben wir wieder beschäftigungstherapeutische Erfolge zu verzeichnen.

Im Gegensatz zu den Bildungsinstanzen, die sich gegenseitig Doktoren- und Professorenwürden an die Brust heften, können die wenigen frei finanzierten Clubs auf solche Kulturerats nicht zurückgreifen und müssen daher auf Erfolgskurs gehen; ein schwerer Weg, an dem nicht zuletzt auch das Domicile in München und viele andere gescheitert sind.

Vielleicht spaltet sich ja die neue deutsche Jazzszene in einen Clubjazz und einen Bildungsjazz, die sich dann jährlich auf den Festivals treffen, die Clubjazz für den Erfolg und die Bildungsjazzmusiker für das Niveau. Die Amerikaner haben uns jedenfalls voraus, beides selbstverständlich miteinander zu verbinden. Unter Umständen sind diese Befürchtungen auch übertrieben, und es ist doch nur eine Frage des Business, jeder sieht zu wie er an sein Geld kommt, so oder so!

Uli Hanke, Duisburg

Schallplattenbesprechungen

Chris Barber

The Chris Barber Jazz And Blues Band: Live In '85: Bourbon Street Parade - Do What Ory Say - Jambalaya - Nobody Knows You When You're Down And Out - Lead Me On - Some Of These Days - The Big Bass Drum (On A Mardi Gras Day)
Chris Barber tb, bh, voc, Pat Halcox tp, voc, John Crocker cl, as, ts, Ian Wheeler cl, as, Roger Hill, g, Johnny McCallum bj, g, Vic Pitt b, Norman Emberson dm

Aufg.: 15. November 1985, live im Stadttheater Bremerhaven
Timeless TTD 527

Chris Barber Meets Rod Mason's Hot Five - Jazz Holiday: Jazz Holiday - Riverside Blues - Big Fat Ma And Skinny Pa - Lazy River - Papa Dip - West End Blues - Cornet Chop Suey - Trombone Cholly - Snake Rag - You Gotta Beat Me To Keep Me - My Mama's In Town - Ory's Creole Trombone - Muskrat Ramble

Rod Mason c, voc, Helm Renz cl, as, Chris Barber tb, Klaus Dau tb, Udo Jägers bj, voc, Ansgar Bergmann p
Aufg.: 6., 7. August 1985, Solingen-Wald
Timeless TTD 524

Chris Barber, dessen Musik ohnehin kaum die Begeisterung bei orthodoxen Jazzfreunden erregt, hatte sich in den letzten Jahren wieder besonders weit aus dem Jazzfenster gelehnt. In seinen Alben und Konzerten bot er einen verwässerten Jazzauflauf, der zudem mit Anleihen aus der kommerziellen Unterhaltungsmusik zu einem inhaltlosen, aber gut verkauften Gebräu verschnitten wurde. Ganz wohl scheint sich Chris Barber in diesem seichten Musikgewässer nun doch nicht gefühlt zu haben; die beiden neuesten Schallplatten zeigen zumindest eine teilweise Kurskorrektur.

Da ist zunächst einmal der Mitschnitt von einem Konzert in Bremerhaven, bei dem Chris Barber eine Jazz- und Blues-Band vorstellte, die diesen Namen verdient. Abgesehen von den beiden Nummern „Jambalaya“ und „The big bass drum“ mit ihrem simplen Hitparaden-Dixie, geben sich die sieben Mannen um Barber, die schon seit mehreren Jahren in dieser Besetzung zusammenspielen, ausgesprochen jazzig. Dabei macht besonders John Crocker mit einigen exzellenten Soli, etwa bei „Do what Ory say“, auf sich aufmerksam. Aber auch der langjährige Barber-Weggefährte Pat Halcox mit sehr variablen Trompetenchorussen, nicht nur bei seiner Feature-Nummer „Some of these days“, der stets überzeugende Klarinetist Ian Wheeler und natürlich Chris Barber selbst überraschen mit ausdrucksstarken, jazzgemäßen Interpretationen, die ihre Kritiker etwas versöhnen dürften. Dagegen sind Vic Pitts technische Kabinettstücke auf dem Baß eher egozentrische Kraftmeierei.

Einen von aller Kommerzialität gelösten Chris Barber, der improvisierten Traditional-Jazz wie in seinen Anfangsjahren aus Spaß an der Freude spielt, kann man auf den Studioaufnahmen mit den Hot Five seines Landsmanns Rod Mason erleben. Rod Mason gab mit seinem scharfen Trompetenstrahl rund fünf Jahre der Dutch Swing College Band die charakteristische Note. Der dauernden Reiterei müde, stieg er inzwischen aus der holländischen Band aus und stellte eine schlagzeuglose Kleinform zusammen, die selbstverständlich ganz im Geiste der berühmten Hot FivS und Hot Seven von Louis Armstrong jazzt, ohne aber dessen Musik nur wie Tiefkühlkost zu behandeln, die eben mal schnell aufgewärmt wird. Selbst wenn Mason beim bekannten „West End Blues“ Armstrongs legendäre Einleitung notenge-treu intoniert, er hat doch deutlich hör-

bar einen eigenen Ausdruck und Stil gefunden, und alle Versuche von Werbemanagern, ihn als „europäischen Louis Armstrong“ zu verkaufen oder ihn gar mit Satchmo gleichzusetzen, sind nicht nur unfair, sondern sinnlos. Armstrong bleibt Armstrong, und Rod Mason ist ein hervorragender Jazzmusiker einer anderen Generation, der die Begeisterung und Bewunderung für den Jazzkönig in seine Musikauffassung integriert.

Chris Barber ließ sich sichtlich von der ungezwungenen Musizierfreude der Hot Five animieren und bereicherte mit seiner relaxten Tailgate-Spielweise diese Aufnahmen. Welch technisch makeloser, von den Altvordern der Tailgate-Posaune Kid Ory, Jim Robinson und Louis Nelson beseelter, jedoch in eigenem Stil spielender Posaunist Chris Barber tatsächlich ist, kann er nachhaltig bei den „Tailgate-Etuden“, „Muskrat ramble“ und „Ory's creole trombone“ zeigen. Bei „Lazy River“ variiert Barber, nur von dem vorzüglichen Pianisten Ansgar Bergmann und dem technisch beschlagenen Banjospieler Udo Jägers begleitet, das Thema in ideenreichen Melodielinien, die nie banal oder vorgestanz klingen, vom schmelzenden Glissando bis zum zupackenden, kraftvollen Tailgate-Zug. Sehr harmonisch auch das Zusammenspiel in Kollektivimprovisationen, bei denen Barbers Posaune oft die Funktion eines Basses hat. Vervollständigt wird die klassische Frontlinie durch Helm Renz, der sich mit seinem expressiven, an Johnny Dodds und Sidney Bechet orientierten Klarinettenspiel nahtlos einreihet. Quo vadis, könnte man Chris Barber nach diesen beiden neuen Alben fragen und nur hoffen, daß er den jetzt eingeschlagenen Weg weitergeht.

Andreas Geyer

Spencer Barefield, Anthony Holland, Tani Tabbal

Live at Nickelsdorf Konfrontationen: Xenogenesis - Hindola Spring - IOCAB-4

A. Spencer Barefield 6-str-g, 12-str-g, africa- harp, Anthony Holland as, ss, Tani Tabbal trap-dm, tablas
Aufg.: 29. Juni 1984, „Nickelsdorf Konfrontationen“, Österreich
Sound Aspects SAS-007 (Sound Aspects, Im Blütengarten 14, 7150 Backnang)

Es ist schon erstaunlich, über welche Bandbreite dieses kleine Trio farbiger Amerikaner (von denen eigentlich kaum einer bekannt ist) verfügt. Die Musik der drei reicht von romantisch angehauchten, jazzigen Äußerungen mit stark melodischen Akzenten über „Weltmusik-Materialien“ (darin verwoben klassisch-europäisches, afro- und euro-amerikanisches, afrikanisches und fernöstliches Kulturgut) bis zu Ausbrüchen in Gefilde des „freien“ Jazz. Aus dem ungewöhnlichen Instrumentarium von Gitarren, Reeds und Perkussion ergeben sich zusätzlich reizvolle Komponenten und vor allem Eigenständiges, wobei der nahtlose Zusammenklang besonders auffällt. Das musikalische Konzept der drei ist überschaubar, kompakt und sehr durchdacht. Die kleine Gruppe klingt - instrumentenbedingt - nach mehr, als das bei dieser Kombination normalerweise der Fall ist. Das europäische Element im klassischen Sinne wird am ehesten durch A. Spencer Barefields Gitarren verkörpert - er besitzt einen ausgeprägten Hang zur Romantik und setzt seine Instrumente in diesem Rahmen, dem Geschehen mehr dienend als an der Spitze stehend, sehr deliziös ein. Saxophonist Anthony Holland (mit Schwerkergewicht Alto) spielt sehr in sich gehend, lyrisch, was dem Konzept des Trios sehr entgegenkommt - er ist ein bescheidener,

sich unterordnender, sympathischer Bläser. Drummer Tani Tabbal denkt intensiv und gestaltend mit, schafft perkussive Blöcke von vielfältiger Farbigkeit und spielt darüber im klassischen Sinne auch jazzig „straight“ - seine Soli sind diffizil, komplex und sehr intelligent. Daß Produzent Pedro de Freitas diese Mitschnitte von den Nickelsdorfer Konfrontationen 1984 im österreichischen Burgenland nun veröffentlicht hat, sollte man mit Dank anerkennen. „Xenogenesis“ ist das im traditionellen Sinne jazzigste Stück der LP. Nach dem leicht skurrilen, bebop-angehauchten, jedoch sehr freien Thema mit reizvollen Unisonostellen zwischen Gitarre/Alto entstehen behutsamlyrische Kollektive, wobei Barefield auf der akustischen Gitarre besagte klassische Harmonieteppiche knüpft, umkreist von Alto- und Perkussionsfloskeln. Das Thema kehrt auffällig wieder (Spiel mit der Monotonie), in der Mitte hört man sich verdichtende, „demokratische“ Klänge, gekrönt von einem Gitarrensolo aus freien Melodiebögen, Akkordfolgen und auch Singlenotes. Anschließend hat Holland ein Solo über dem gestrafften Untergrund von Gitarre & Drums, ein dichtgewebter Schlagzeug-Exkurs folgt. Das thematisch immer wieder repetierte „Hindola spring“ steht für die obengenannten „Weltmusik-Einflüsse“. Das Stück ist sehr lyrisch angelegt, afrikanische, afro- und euro-amerikanische, europäisch-klassische sowie fernöstliche Akzente wechseln einander ab, wobei Barefield das „dawudaphone“ zupft und damit einen harfenähnlichen Effekt erzielt, Holland per Sopran eine wunderschöne, romantische Stimmung schafft und Tani Tabbal sehr beweglich „tabla“ spielt, ohne jedoch auch nur im mindesten an die indischen Meister heranzureichen. Am Schluß des Titels Temposteigerungen wie bei klassischen Ragas oder Talas. Das 18 Minuten lange „IOCAB-4“ auf der B-Seite der Platte ist das musikalische Glanzstück der drei: Bizarr-freies Thema, das man vor allem an den Akkordfolgen von Sax und Gitarren-Synthesizer erkennt - monoton und lange hinausgezogen, bevor sich bruchstücksweise das Alto deutlicher aus dem Kollektiv heraushebt und die Gitarre die „Grundsubstanzen“ weiter ostinato durchhält; das Schlagzeug „wuselt“ und wühlt subtil. Immer wieder löst sich einer der drei abwechselnd aus den kollektiven Gespinnsten, die behutsam gewebt sind - die Linie wird unbeirrbar weiterverfolgt. Ein geballtes Drum-Solo, duftige Alto-Akzente und ein markanter, längerer Gitarren-Exkurs mit Betonung auf den Baßlinien (in „spanischer“ Manier) bilden den Höhepunkt des Stücks, das mit Kollektiv und Thema ausklingt. Eine hochinteressante LP mit intellektuellem „touch“ für aufgeschlossene Jazz-Insider.

Willie Gschwendner

Fritz Hauser

Solodrumming: Tic Tac - Vögel - Traumbilder - Echo - Hohlraum - Tutuguri - Klangwolke II/III/I - Labyrinth - Skizzen, Gedanken, Gesten I - V - Der Pendlar
Fritz Hauser xyl, maracas, dm, temple blocks
Aufg.: 4. - 7. April 1985, Martin-Gropius-Bau, Berlin
hat ART 2023 (2LP's)

Fritz Hausers Konzept des Schlagzeugspiels beruht auf einer unbestechlichen handwerklichen Qualität. Für ihn gibt es keine doppelten Böden, keine Tricks mit Abmischen, kein Playback, nicht die bekannten elektronischen Stückelein und Stückwerke. Was nicht von ihm mit Händen, Füßen, Stöcken, Schlegel und Besen auf rein akustischen Klangerzeugern gespielt werden kann, findet hier nicht statt. Das immer

noch Spielbare ist dank Fritz Hausers hochentwickelter Technik so viel, um vier Plattenseiten voll Schweizer Präzisions-Hand- und Fußwerk zu präsentieren: immerhin siebenundachtzig zumindest faszinierende Minuten.

Fritz Hausers Time ist akkurat wie ein Metronom, ungeachtet der Tempi, Verschiebungen, Akzente und polyrhythmischen Schichtungen; seine Wirbel fließen geschlossen wie der Klang eines reißen Seidentuches; seine Kontrolle über Dynamik und Klänge, auch in der offenen Akustik der Gropius-Gaskuppel in Berlin, ist total. Peter Pfister hat alles genauestens digital eingefangen. Eingefangen bleibt auch Fritz Hauser, in seinem Konzept der Perfektion. Grundlegend kommen seine musikalischen Ideen aus dem (Schlagzeug-) handwerklichen Ansatz, aus der Arbeit mit Klängen und Zeitabläufen. In der Folge entwickeln sich die Ideen weiter, in konzipierten Sequenzen, oder auch in Improvisationen, - um jeweils unter dem immerdrohenden Damoklesschwert absolut perfekten Handwerks zu kapitulieren. Fritz Hauser ist der Gefangene seines eigenen unbestechlichen, handwerklich perfekten Konzepts.

H. Lukas Lindenmaier

John Scofield

Electric Outlet: Just My Luck - Big Break - Best Western - Pick Hits - Filibuster - Thanks Again - King For A Day - Phone Home
David Sanborn as, Ray Anderson tb, Pete Levin synth, John Scofield g, b, Steve Jordan dm
Aufg.: April/Mai 1984
Gramavision GR 8405/Intercord

„For everything“ dankt er auf der Coverrückseite Miles Davis und verneigt sich vor Susan Scofield und Steve Swallow: John Scofield, der melancholische „Elektriker“, der bekanntlich in ähnlich neugieriger Weise mit neuen Equipmenttechniken umzugehen pflegt wie sein Generationsgenosse Pat Martino, der ja ebenfalls künstlich erzeugte Unisoni genauso schätzt wie den rasanten, ausgeklügelten 12-Saiten-Lauf und das unisone Zusammenspiel mit, sagen wir, Bläser oder Synthe. Übernimmt hier, auf „Electric Outlet“, nicht Pete Levin am Synthesizer die suggestiven Bass-Parts, dann tut das Scofield auf dem DMX. Doch keine Furcht vor soviel Strom: Scofield ist nie nur brillanter „Raushänger“, sondern allemal eher geschmackvoller Ökonom - sowohl im Einsetzen von Hilfsmitteln, als auch in der musikalischen Ökonomie.

Doch auf dieser LP mit durchweg eigenen Stücken zeigt er sich **mehrheitlich** sparsam, mehr double- und triplestos zugetan als (wie auf „Pick Hints“) den ohrenbetäubenden **runs**. Sein musikalisches Vokabular ist von immer wieder tief beeindruckender Vielseitigkeit, und seine Idiomatik bleibt hier deutlicher als in manch früheren Stücken dem modernen Jazz verhaftet, überläßt das Brückenschlagen zu anderen Gefilden dem Schlagzeug oder dem Synthe. Immer scheinen seine Themen vor modulatischer Raffinesse zu bersten, doch immer münden die freien Chorusse dann in konsequenten Rive zwischen handfest und subtil. Er liebt verschachtelte Changes, suggestive Verkettungen aufgebrochener Akkorde, das erregende Spiel mit Vorhalten und Glissando-Auflösungen, ein wenig so, wie man das von Coryell bei Burton oder von Krieger her kannte. Überhaupt scheint ihn mit letzterem vieles zu verbinden, nicht zuletzt die stets kluge, interessante Auswahl der Mitspieler (hier von besonderem Reiz: Ray Andersons Posaune) und die gründliche Auflösung der alten Idee von Front- und Sidemen.

Alexander Schmitz

Solid Old Jazzband

Red Hot: Autumn Leaves - Lester Leaps In - Lazy River - Ory's Creole Trombone - The Mooche - China Boy - Blues My Naughty Sweetie Gives To Me - Stardust - As Long As I Live - Night Train - Mood Indigo - Clarinet Marmalade
Eberhard Glauner c, Jörg Utzt tb, Karlheinz Heim ts, cl, Hartmut Eitel cl, Marc Hirte g, Andrea Eitel p, Rainer Guth b, Hans Madlinger dm, Klaus Hirte voc
Aufg.: 22. Februar 1986, Ludwigsburg (Vertrieb: Eberhard Glauner, Moser-str, 26,7000 Stuttgart 1)

„Schon das ansprechende Cover. . . zeigt den guten Geschmack dieser Band, der sich auch in ihrer Musik wiederfindet. Die Auswahl der Titel ist eine gelungene Mischung von Standards und wieder ausgegrabenen, heute selten gespielten Nummern; sie werden von dieser Formation ohne billige Gags und Effekthascherei in abwechslungsreichen, originellen Arrangements gespielt“, schrieb ich vor zwei Jahren im Jazz Podium 8/84 über die erste LP „Black Label“ der Solid Old Jazzband. Anmerkungen, die ohne weiteres auf das aktuelle Album „Red Hot“ der Stuttgarter Band zutreffen. Also nichts Neues in der Zwischenzeit? - Keineswegs! Personell hat es nur eine Änderung gegeben: Für den Banjospieler Jürgen Kulus ist der junge talentierte Gitarrist Marc Hirte in die Band gekommen, der mit seinem sehr ausgeprägten Stil, der Einflüsse von Charlie Christian bis Herb Ellis und Barney Kessel verrät, viele markante Klangtupfer zum Gesamtsound beisteuert. Eindrucksvolle Kostprobe seines Könnens ist das Solo bei „Blues my naughty sweetie gives to me“. Eine weitere Überraschung ist bei „Lazy river“ und „Stardust“ die Mitwirkung von Marcs Vater Klaus Hirte, der sonst als Kammer Sänger in der Staatsoper in Stuttgart zu Hause ist und als Gast u. a. in Bayreuth, Wien, Rom und Paris auftrat, seine Karriere jedoch als Jazz- und Schlagersänger begonnen hatte. Die kraftvolle, deutlich akzentuierende und klassisch geschulte Stimme von Klaus Hirte steht zwar in deutlichem Kontrast zu dem, was herkömmlich von Jazzsängern mit ihren „dirty tones“, Stimmumschlägen, Glissandi-Tönen und gepfeifter Kopfstimme zu hören ist, doch hat auch diese ungewohnte Art der Interpretation durchaus ihren Reiz.

Insgesamt ist das Zusammenspiel der Solid Old Jazzband in den letzten zwei Jahren noch homogener geworden, der Schwerpunkt hat sich weiter zugunsten des Swing verlagert, der von einer integrierend arbeitenden Rhythmusgruppe um Hans Madlinger, Rainer Guth, der seine solistische Visitenkarte bei „Mood indigo“ abgibt, und Marc Hirte getragen wird. Die Arrangements sind komplexer und ausgefeilter, ohne überladen zu wirken. Dies ist vor allem in den Stücken „Night train“ und „The mooche“ zu bemerken; bei letzterem fehlen auch die authentischen Growl-Töne nicht. Es läßt sich in Deutschland wohl selten eine Band finden, die den typischen Ellington-Sound in solchem Konsens interpretiert wie die Solid Old Jazzband. Übrigens gibt es nur bei „Night train“ mit Hartmut Eitels Ehefrau Andrea, die auch das Stück interessant arrangierte, Klavierbesetzung. Überragender Solist ist „Sir Charles“ Karlheinz Heim, der durch seine geläufige Technik, vor allem aber durch die in balladesken Stücken voll zur Geltung kommende beseelte Tonbildung und ideenreiche Phrasierung auffällt, besonders schön bei „Lester leaps in“, „Autumn leaves“ und „Mood indigo“. Doch die übrige Bläser-Section braucht sich hinter dieser Leistung nicht zu verstecken. Eberhard Glauner, nebenbei Vorsitzender der IG Jazz in Stuttgart und Bandbegründer, gefällt mit ansatzsicherem, kraftvollem Kornettspiel, Hartmut Eitels dynamischer Klarinet-

tenon ist nicht nur bei seiner Feature-Nummer „Clarinet marmalade“ nachhaltig zu hören, und Jörg Utzt stellt seine Qualitäten ebenso bei Kollektivimprovisationen wie bei Soli, etwa Ory's Paradestück „Ory's Creole trombone“, unter Beweis.
In einer Zeit, in der manche Band Schalplatten wie Meterware produziert, fällt ein solch durchdachtes und abwechslungsreiches Album, wie das von der Solid Old Jazzband vorgelegte, besonders angenehm auf.

Andreas Geyer

Clark Terry/Red Mitchell

To Duke and Basie: It Don't Mean A Thing If It Ain't Got That Swing - Swingin' The Blues - I've Got It Bad And That Ain't Good - Moten Swing - Hey, Mr. Mumbles, What Did You Say? - Big 'n The Bear - Shiny Stockings - C Jam Blues - Thanks For Everything - It Don't Mean A Thing If It Ain't Got That Swing
Clark Terry tp, flh, voc, Red Mitchell b, p, voc
Aufg.: 28. Januar 1986, Stockholm
ENJA 5011

Anfang d. J. befanden sich Clark Terry und Red Mitchell mit einer aus ex-Basie-Musikern bestehenden Gruppe auf Europa-Tournee. Innerhalb der Konzerte gab es jeweils eine oder zwei Duo-Interpretationen der zwei, die zu unbestrittenen Höhepunkten eines jeden Programms wurden. Bei dieser Gelegenheit entstand wohl auch die Idee zu diesem Album. Clark Terry verbindet ohnehin seine schönsten Erinnerungen und seine wertvollsten Erfahrungen mit jenen Zeiten, da er dem Duke Ellington Orchester und der Count Basie Band angehörte. So muß ihm eine Plattenproduktion mit Ellington- und Basie-Hits ein echtes Anliegen gewesen sein. In Red Mitchell hat er einen idealen Partner mit perfektem Timing, harmonischer Anpassungsfähigkeit, einfallsreichen Solobeiträgen und - wie könnte es auch anders sein - tiefer Verehrung für den Duke und Count. Dies alles erklärt die Tatsache, daß zwei Musiker soviel echtes Ellington- und Basie-Feeling vermitteln können. Man höre nur auf Seite 1 der Platte ihre Version von „Swingin' the Blues“ oder „I've got it bad“ oder „Moten Swing“; auf Seite 2 „Shiny stockings“ oder „C Jam Blues“ oder „It don't mean a thing“ - jeder Titel könnte als Anspieltip gelten! - Schließlich beweisen beide Musiker in Clark Terrys „Hey, Mr. Mumbles“ auch in Sachen Humor die gleiche Wellenlänge. Da feiern Dizzy Gillespies und Joe Carrolls Bebop-Scats fröhliche Urständ. Eine Eigenkomposition steuert auch Red Mitchell mit „Big n the Bear“ bei. Sein Klavierspiel und Gesangsvortrag in „Thanks for everything“ offenbaren zudem weitere Seiten des hervorragenden Duos.

Bezeichnenderweise steht am Anfang und Ende dieser Platte Duke Ellingtons „It don't mean a thing if it ain't got that swing“: Clark Terry und Red Mitchell beweisen es mit der Perfektion und überragenden Musikalität ihrer Duo-Interpretationen erneut.

Rüdiger Böttger

Jamaaladeen Tacuma

Renaissance Man: Renaissance Man - Flash Back - Let's Have A Good Time - The Next Stop - Dancing In Your Head - There He Stood - The Battle Of Images-Sparkie
Seite 1: Jamaaladeen Tacuma + Jamaal: James R. Watkins as, Rick Iannacone e-g, J. Tacuma e-b, Cornell Rochester dm, Ron Howerton perc;
Seite 2: Jamaaladeen Tacuma in versch. Besetzungen
Aufg.: 1984, New York City
Gramavision 18-8508/Intercord

Jamaaladeen Tacuma, bekannt geworden als wieselflinker Bassist in Ornette Coleman's Prime Time, hat sich schon in recht vielen verschiedenen Musikrichtungen versucht. Seine eigentliche musikalische Heimat scheint jedoch der Funk-Jazz geblieben zu sein. Den jedenfalls präsentiert er auf der ersten Seite dieser Platte mit seiner regulären Gruppe Jamaal. Die vier Titel dieser Seite, die alle von Tacuma komponiert wurden, sind weitgehend durcharrangiert und haben eingängige, funkige Themen, die recht hitzig verarbeitet werden, dabei aber nicht die brodelnde Intensität erreichen, die zum Beispiel Ronald Shannon Jacksons Musik auszeichnet. Bunter wird die Musik auf der zweiten Plattenseite. Da gibt es zunächst eine sehr schöne Interpretation des Coleman Klassikers „Dancing in your head“, mit dem Meister selbst am Alt. In „There he stood“ rezipiert Howie Montagu eines seiner Gedichte, darunter legen der Percussionist Daniel Ponce und Tacuma selbst einen latin-funk Rhythmusteppich. Von der neuen Musik inspiriert ist „The battle of images“, eine zehn Minuten lange Suite für Streichquartett, Tympani, Percussion und E-Baß. Die Plattenseite endet schließlich mit „Sparkie“, einer sehr rockigen Komposition mit einem ausgedehnten Gitarrensolo von Vernon Reid und einem Tenorsolo von David Murray.

Michael Klein

Matt Walsh & Erhard Hirt Duo Live

Movin': Boogie Man - Key To The Highway - Meet Me In The Mornin' - Sitting On The Top Of The World - I Just Wanna Make Love To You - Same Old Blues Again - You Make My Life Complete - I'm Movin' - Evil
Matt Walsh voc, mh, Erhard Hirt g
Aufg.: live in Deutschland, Januar 1985
ETA LP 4003

Matt Walsh Blues Band

Night Flight: Polk Salad Annie - Night Flight - Lonely Days, Lonely Nights - Done A Deal - You Make My Life Complete - Hartmut's Wiggel - Hometown Boy - Crazy Dreams - Big Legged Woman - Everybody Wants To Go To Heaven - Look Over Yonder Wall
Matt Walsh voc, mh, chrom-mh, Erhard Hirt g, g-synth, Peter Löwner b, Ulli Dünnewald dm
Aufg.: 1985 in Deutschland

Der in Dublin geborene Mundharmonikaspielder & Sänger Matthew „Matt“ Walsh kommt aus der irischen Folk-Szene um Eddie & Finbar Furey, Christy Moore (von „Planxty“) usw. 1964 erste Blues-Erfahrungen im Dubliner „Meetingplace“ sammelnd, lebte der gelernte Tischler 1966 in Berlin, war Bus-Schaffner in London, Fischer in Irland und an der englischen Ostküste, Schäfer auf den Shetland-Inseln und bereiste Europa, die USA, Indien und Lateinamerika. Seit 1976 in Münster ansässig, tourte er vorerst allein durch die BRD, bis er 1978 den Gitarristen Erhard Hirt kennenlernte und mit diesem bis heute zusammenblieb. Matt Walsh hat Feeling, eine gute Bluesstimme, und die Harp läßt er technisch ausgezeichnet. Seinen Blues nimmt man ihm unbedingt ab, denn er hat ihn auch gelebt bzw. lebt ihn sicher noch genauso. Die Duo-Platte mit Partner Erhard Hirt gelang ihm großartig, beide sind sie voll aufeinander eingeschworen und verstehen sich blendend. Hirt ist ein einfühlsamer, instrumental voll durchgebildeter Musiker mit viel Geschmack, der seine schönen Akkorde auffallend dort placiert, wo sie zu sein haben, und dessen volltönendes Instrument dezent und mit keiner Note zuviel im Einsatz ist. Ein Duo hohen Grades

also, das vor allem auf der deutschen Blues-Szene seinesgleichen sucht und genügend musikalische Potenz besitzt, lange Abende allein bestreiten zu können, ohne daß dabei Längen oder Wiederholungen entstehen. Die Duo-LP wurde im Januar 1985, anlässlich einer Deutschland-Tournee an verschiedenen Orten live mitgeschnitten: „Boogie man“ von Leon Russell, Big Bill Broonzy's „Key to the highway“ (nicht wie fälschlich auf der Platte angegeben von McKinley Morganfield), das langsame, bestens getimte „Sittin' on the top of the world“ von Chatmon/Jacobs (nicht von Chester Burnett alias Howlin' Wolf), Willie Dixons „I just wanna make love to you“ sowie Bob Dylans „Meet me in the mornin“ stammen live aus dem „Schlößle“ in Bühl (leider vor nur wenigen Leuten, die jedoch zu recht begeistert sind). J. J. Cales „Same old blues again“ erklang am 27. Januar '85 im „Vier Peh“ in Esslingen am Neckar, wo das mehr disco-orientierte Publikum brav zugehört hat. Die drei restlichen Titel stammen alle aus Matt Walshs Feder: die Ballade „You make my life complete“ und das etwas zu lange „Evil“ (aus dem „Prisma“ in Pforzheim) sowie „I'm movin“ (vom 23. Januar in Heidelberg).

Die **Matt Walsh Blues Band** in der jetzigen Besetzung existiert seit 1982 und wird hauptsächlich getragen vom Solo- und Zusammenspiel der beiden Duo-Partner. Wo hierzulande viele „klotzen“, wird hier meist organisch gewachsen musiziert. Leider gibt es auch einen starken Hang zu hartem Funk, was sich in zeitweise monotoner Rhythmik ausdrückt. Bassist Peter Löwner kommt aus der Folkrock-Szene, zupft harmonisch verlässliche, gerade Linien und sorgt für den richtigen Unterton in allen Lagen, wogegen das Spiel des Schlagzeugers Ulli Dünnewald streckenweise ob seiner hard lines problematisch scheint. Gewiß ist seine Drum-Arbeit präzise und auch profihaft zu nennen, aber sie ist dennoch zu grob, zu vordergründig - er sollte weicher, „schwingender“, diffiziler und schmiegsamer spielen, auch rockend, aber nicht so rockig, denn das tut dem Gesamteindruck der Band nicht allzu gut und wirkt auf die Dauer eintönig. Am besten gefallen „Look over yonder's wall“ (von Bigboy Crudup und nicht von Elmore James) mit tollem Stimm-Einsatz, chromatischer Harp, Super-Bakking der Gitarre und dem einzigen Baß-Solo der LP. Interessant „Everybody wants . . .“ durch den Einsatz von Hirts Gitarren-Synthesizer (eine durchaus positive, neue Klangfarbe im Blues, wenn man das Instrument so einsetzt), und gelungen auch die im urbanen „Blues-Normalstil“ dargebotenen Stücke „Polk salad Annie“, das langsame „Lonely days . . .“, das vor allem instrumental brillante „Hartmut's wiggel“ (Hirt), „Home town boy“ und „Big legged woman“ (alle mit schönen Beiträgen von Gitarre, Stimme und Harp - die Drums bewegen sich zwischen authentisch und hart). Besagte schöne Soli von Hirt & Walsh gibt es auch bei „Night flight“, „Done deal“ und „Make my life complete“, doch hier wird seitens von Dünnewald allzu unorthodox „gehackt“. Zu sagen wäre noch, daß von den elf Titeln der Platte zwei von Hirt, einer von Walsh und fünf von Walsh & Hirt stammen. Ein recht eigenständiges Pflänzlein also, diese LP, und alles in allem eine doch recht gelungene Blues-Platte aus der deutschen Szene. Manchen US-Gästen, die sich oft mit berüchtigten Hackklotz-Bands und dürrigen Nachäff-Bluesgruppen aus deutschen Gefilden ablagen müssen, sei das Zusammenspiel mit Matt Walsh & Erhard Hirt wärmstens ans Herz gelegt, denn mit diesen beiden Musikern wären sie um Längen besser bedient.

Willie Gschwendner

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 11/XXXV November 1986

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

901 \$\$\$ 02-7

6368203

Jazz: Die Kommunikationsmusik

Kunst ist Kommunikation. Form, Farbe, Bewegung, Text und Töne, das sind die Ausdrucksmittel der Künstler und gleichzeitig die Medien, durch die sie zu uns sprechen. Die Kunsttheoretiker haben es längst erkannt. Im Jazz allerdings, wo „immer noch ein Mangel an Koordination und interdisziplinärer Forschung“ beklagt wird, sucht man nach dem Stichwort „Kommunikation“ meistens vergeblich. Nur vereinzelt findet man Zitate, Hinweise, die dann allerdings manchmal Entscheidendes enthüllen können. So soll z. B. der Trompeter Rex Stewart über Louis Armstrong gesagt haben: „Louis hat die Welt mit so vielen Gaben beeindruckt, daß es fast unmöglich ist, zu sagen, wo seine größte Bedeutung liegt. Ich meine, sie liegt in seinem Kommunikationstalent.“ Diesem Urteil schließt sich J. E. Berendt an. Er bezeichnet Armstrong sogar als „Kommunikationsgenie“. Beide, Stewart wie Berendt, spielen dabei auf die überragende Fähigkeit Armstrongs an, die Botschaft des Jazz zu verbreiten, Barrieren jeder nur erdenklichen Art zu überwinden und bei seinem Publikum etwas zu erreichen, was selten geworden ist: Intuitives Verstehen.

Doch jenseits der besonderen Fähigkeiten dieses einzelnen Musikers gibt es einige Verdachtsmomente, die darauf hinweisen, der Jazz könnte möglicherweise sogar die Kommunikationsmusik schlechthin sein. Die folgenden Ausführungen werden diesen Verdacht näher zu begründen versuchen, wobei allerdings in einer Hinsicht eine freiwillige Selbstbeschränkung geübt werden soll. Kommunikation ist ein Kriterium, unter dem man sowohl die Beziehungen der Musiker untereinander untersuchen kann, als auch deren Beziehungen nach außen hin, also zum Publikum. In diesem Beitrag wird nur von dem letztgenannten Aspekt die Rede sein, da die innermusikalischen Kommunikationen Gegenstand eines eigenen Beitrags sein werden, der bald folgen wird.

Das kommunizierende Publikum

Als man zu Beginn der sechziger Jahre dieses Jahrhunderts begann, Happenings zu veranstalten, da hatten endlich auch

die Malerei, das Theater und der Tanz eine Möglichkeit gefunden, das Publikum in die Entstehung eines Kunstwerks mit einzubeziehen. Bis dahin hatte sich der Einfluß des Publikums nur sehr indirekt bemerkbar gemacht, denn es gab eine erhebliche zeitliche Verzögerung, bis seine Ablehnungen, Zustimmungen und Anregungen ihren Ausdruck in neuen Kunstwerken fanden. Viele Künstler litten unter dieser Phasenverschiebung, da sie den Verlust an Spontaneität und Aktualität fühlten, den sie in Kauf zu nehmen hatten. Sie spürten, daß die Zeit Wunden heilte, die sie gar nicht heilen lassen, sondern sichtbar machen wollten. Folgerichtig waren dann die Happenings - wie übrigens auch der Free Jazz, der zufällig (?) um dieselbe Zeit entstand - oft sehr zornig und exzessiv. Doch es bleibt festzuhalten, daß solche spontanen Aktionen in der Kunst bis heute eher die Ausnahmen von der Regel geblieben sind.

Ganz anders war dies von Beginn an im Jazz. Arrigo Polillo hat dazu einen Satz geschrieben, der in seiner Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann: „Der Jazzmusiker oder genauer: der improvisierende Solist, der die typische Verkörperung des Jazz darstellt, unterhält eine sehr enge Beziehung zu seinem Publikum, welches (...) sogar in einem gewissen Maß zum Ablauf der Schöpfung beiträgt, indem es mit seinen Reaktionen die Eingebung dessen, der ihm seine Musik bietet, anregt oder aber umgekehrt diese dämpft und dagegenarbeitet.“ „Reaktionen“, das ist ein kommunikationstheoretischer Begriff von größter Wichtigkeit, hinter dem sich hier nichts anderes verbirgt, als ein Hinweis auf die Unmittelbarkeit, aber auch auf die Intensität der Kommunikation zwischen Musikern und ihren Publika im Jazz. Historisch kann man dies zurückverfolgen bis zu den Wurzeln afrikanischer Musikauffassung, wo der (manchmal auch nur stumme) (Kommunikations-)Partner immer schon vorausgesetzt wird. Schwarze Musik ist (wie ja auch der Blues zeigt) Dialogmusik, und diese Eigenschaft hat in der Improvisation des modernen Jazz ihre konsequente und logische Fortsetzung gefunden. Bedauerlicherweise hat die klassische Musik im

Laufe ihrer Entwicklung auf dieses belebende Element immer mehr verzichtet. Jedoch war an dieser Entwicklung auch ein in festen Konventionen eingeübtes, „knisterfreies“ Konzertpublikum nicht ganz schuldlos. Mit seinen standardisierten Beifalls- und manchmal auch Ovalsritualen (Hoch! Hoch!) hat es die Klassik noch stärker in die Rolle einer reinen Vortragsmusik hineingedrängt, als sie es ohnehin schon von ihrer ganzen Anlage her ist. Wie befruchtend ist doch da das Prinzip: „Erlaubt ist, was gefällt“ für den Jazz (aber auch für die Rockmusik und die Folklore) schon immer gewesen. In diesem Zusammenhang sei hier noch einmal an den kürzlich verstorbenen Benny Goodman erinnert. Genau besehen war er es nicht allein, der dem Swing weltweit zum Durchbruch verhalf, sondern ebenso sehr sein Publikum. In diesem konkreten Fall sogar ein einziges Publikum, nämlich das im Palomar Ballroom bei Los Angeles, in der Nacht vom 21. auf den 22. August 1935.

Doch nicht immer muß der gegenseitige Einfluß, der kommunikative Austausch zwischen Musikern und ihrem Publikum so spektakulär verlaufen wie in diesem Beispiel. Es sind ohnehin die stillen Momente, denen meistens mehr Beachtung gebührt. Der Einfluß des Publikums auf die Länge einer Improvisation und damit der gesamten Komposition kann dann ebensowenig übersehen werden, wie die eigenartige und einzigartige Übereinstimmung in den psycho-physiologischen Zeitauffassungen, wie sie zwischen Musikern und Publikum durch den Swing immer wieder hervorgerufen wird.

Mehr als solche vereinzelt Hinweise sind in einem kurzen Aufsatz leider nicht möglich. Zu hoffen ist deshalb, daß Sätze wie folgender: „Dem Swing und noch mehr der Improvisation ist die Unmittelbarkeit der Kommunikation zu verdanken, in der Marshall Stearns einen der charakteristischen Züge des Jazz gesehen hat“, daß solche Sätze also zukünftig den Status einer Randnotiz überwinden und stärker in den Mittelpunkt des Interesses rücken.

Die Botschaft des Jazz

Kommunikation, dieser Aspekt wird schließlich noch einmal dort bedeutsam, wo man über die Botschaft des Jazz nachzudenken beginnt. Kunst hat nur sehr selten den Anspruch erhoben, Wissen in einem wissenschaftlichen, also belehrenden oder erläuternden Sinne zu vermitteln. Die Werke Leonardo da Vincis gehören da zu den seltenen Ausnahmen. Oftmals geht es den Künstlern (nicht einmal immer bewußt) lediglich darum, in ihrem Publikum ein Wissen wachzurufen, über das dieses ohnehin schon verfügt. Das Kunstwerk funktioniert, gleichsam wie von selbst, als eine Art Spiegel, welcher den

Menschen sichtbar werden läßt, was sie vorher bloß übersehen haben, es reflektiert deren eigenen Zustand. In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal Polillo zitieren, der erwähnt: „Wer improvisierend spielt, (...) muß tief von der wahrnehmenden Welt beeinflusst werden, zu der er in diesem Moment in einer Wechselbeziehung steht.“ Tatsächlich ließe sich kaum eine bessere Chance denken, die Besonderheiten eines Moments in die Kunst einfließen zu lassen, als dies während des Improvisierens vor und mit einem Publikum möglich ist. „Wechselbeziehung“, in diesem Begriff steckt dann auch die ganze kommunikative Komplexität einer solchen Situation. Er verrät, daß die Botschaft des Musikers an sein Publikum nur die eine Hälfte des Geschehens umfaßt. Gleichzeitig weist er darauf hin, daß auf einer höheren Ebene durch die wechselseitigen Beziehungen zwischen improvisierenden Musikern und deren Publikum Botschaften erst völlig neu entstehen, Botschaften also, die die Musiker vorher wahrscheinlich selbst noch nicht gekannt haben. Im Jazz spiegelt sich also nicht nur der Zustand des Publikums in der Musik, es spiegelt sich auch der Zustand des Musikers im Publikum, was unter kommunikationstheoretischen Gesichtspunkten eine höchst interessante, fast endlose Kette von Reflexionen ergibt, deren Folgen hier gar nicht abschätzbar sind.

Diese Vermutung gibt schließlich Anlaß, abschließend noch etwas zum Begriff der Wahrheit zu sagen. Weder die Wissenschaft noch die Kunst verfügen über endgültige Wahrheiten. Man sollte es deshalb ins rechte Licht rücken, wenn der bereits oben zitierte Rex Stewart auch noch sagte: „Wenn Satchmo sang, dann verwandelte sich die Welt: die Leute sahen die Wahrheit.“ Die Leute mögen die Wahrheit gesehen haben, doch war es vermutlich immer die Wahrheit eines Moments, eines Konzertabends, eine Wahrheit, zu der sie selbst jeweils das Ihre beitrugen. Satchmo brauchte sein Publikum, und er konnte zum „Kommunikationsgenie“ nur werden, weil er nicht nur die richtigen Töne parat hatte, sondern weil er auch die entsprechend offenen Augen und Ohren hatte, um wahrzunehmen, was zurückkam, wenn er sie in den „Wald“ hineinblies.

Die Perspektiven

Dieser Beitrag hat einige Anhaltspunkte für die Vermutung zusammengetragen, der Jazz könnte vielleicht sogar die Kommunikationsmusik schlechthin sein. Dies ist gegenüber anderen Musikstilen keineswegs in einem erhebenden Sinne gemeint. Die Kategorien Besser, Höher, Weiter kann man getrost den Sportlern und den Politikern überlassen. Kommunikation ist nämlich kein Selbstzweck. Es kommt immer auch darauf an, was kom-

muniziert wird. Dies steht dann aber auf einem anderen Blatt.

Dennoch könnte man einwenden, es gäbe doch auch andere improvisierte Musikstile, diese seien doch dann genauso kommunikativ wie der Jazz. Dazu sei der Hinweis gestattet, daß es dort aus verschiedenen Gründen oftmals ein sehr viel beschränkteres harmonisches und rhythmisches Repertoire gibt, auf das die Musiker spontan zurückgreifen können. Das wäre im Einzelfall zu prüfen, liegt aber zum Beispiel im Falle der Rockmusik oder auch des Flamenco klar auf der Hand. Sollte es möglicherweise nicht nur im Bereich der Linguistik, sondern auch in der Welt der Musik so etwas geben wie eine unterschiedlich ausgeprägte „kommunikative Kompetenz“? Letztendlich spielt all das zunächst auch keine große Rolle, denn der Jazz könnte nur gewinnen, wenn sich auch andere Musikstile durch eine kommunikative Offenheit nach außen hin

auszeichneten. So oder so bleibt festzuhalten, daß sich unter dem Aspekt der Kommunikation noch viele Fragen an den Jazz verbergen, auf die man, würde man sie nur stellen, vielleicht ganz neue Antworten bekäme.

Letzte Meldung

Nach vier Jahren juristischen Tauziehens hat der Verwaltungsgerichtshof Baden-Württemberg kürzlich in einem Grundsatzurteil entschieden, Straßenmusiker dürften nicht zu jeder Zeit an jedem beliebigen Ort musizieren. Hinter der ungehinderten Fortbewegung der Fußgänger müßten „kommunikative Aktivitäten“ zurückstehen. (Aktenzeichen VGH 1S2448/85.)

Man weiß gar nicht, was man an diesem Urteil mehr bewundern soll, die Weitsicht der Richter oder deren Engstirnigkeit.

Hans-Joachim Dusemond



Er war es nicht allein, der dem Swing weltweit zum Durchbruch verhalf, auch sein Publikum war daran beteiligt: Benny Goodman.
Foto: Paul Gerhard Deker

Poly-free Musik

Interview mit

Steve Lacy

„Steve Lacy, irgendwann in Ihrer Jugend haben Sie einen Klang gehört, der Sie nicht mehr losließ, es war der von Sidney Bechets Sopransaxophon. Als Sie dann selbst zum Sopransaxophon griffen, waren Sie sich da bewußt, daß damit ein lebenslanger Prozeß des Lernens verbunden ist, eine konstante Herausforderung?“

„Wenn man jemanden das erste Mal trifft, weiß man auch nicht, ob man mit ihm sein weiteres Leben verbringen wird. Es sei denn, es wird Liebe daraus. Und so war es mit dem Sopransaxophon, wenngleich es sich mir nur sehr langsam offenbarte.“

„Gibt es noch viele Ziele, die Sie auf dem Sopransaxophon erreichen möchten?“

„Ich möchte das Spiel auf dem Sopransaxophon noch weiter wachsen lassen, es scheint mir immer wieder aufs Neue interessant. Nur möchte ich jetzt weniger, also sparsamer blasen, was mehr bedeuten und gehaltvoller sein kann. Auch auf die Probleme des Instrumentes wird man erst allmählich aufmerksam. Wenn man die Probleme von Anfang an klar erkennen würde, dann würde man sich dem Instrument gar nicht nähern. Aber es verhält sich mit dem Sopransaxophon wie mit allem, was man erforscht, man geht Schritt für Schritt vor.“

„Wo sehen Sie die Hauptprobleme des Sopranos - in der Intonation?“

„Das Hauptproblem ist die Kontrolle über das Instrument, auch die Dynamik und die Intonation. Es erscheint mir wie ein wildes Pferd. Um weniger zu spielen und damit einen größeren Ausdruck zu erzielen, muß man einen Extrakt, eine Kurzfassung herauskristallisieren.“

„Was können Sie tun, um das zu erreichen?“

„Immer weiter daran arbeiten. Eine Plattenaufnahme hilft stark mit, seine Ziele zu verwirklichen. Man plant sie, unternimmt alle möglichen Anstrengungen, den Plan in die Wirklichkeit umzusetzen, macht dann die Aufnahmen und kann schließlich das fertige Produkt abhören. Indem man diesen ganzen Prozeß verfolgt, kann man viel daraus lernen, weitere Fortschritte er-

zielen. Diesen Lernprozeß machte ich bei der Platte mit Monk-Themen, die ich solo spielte. Es sind dieselben Themen von Monk, mit und an denen ich seit vielen Jahren arbeite. Doch die Tatsache, daß sie für eine Platte vorbereitet wurden, eröffnete mir eine neue Perspektive. Das ist sehr nützlich.“

Einheit von Komposition und Improvisation bei Monk

„Als Sie mit Monk arbeiteten, waren die Themen doch sehr kompliziert. Charlie Rouse schilderte den Vorgang so, daß Monk die Themen vorgespielt, dann den Saxophonisten und die anderen Musiker sich selbst überlassen habe und in den Stunden, in denen er zumeist spazieren gegangen sei, die Musiker diese Themen immer wieder gespielt hätten. Nach Monks Rückkehr habe dann die ganze Gruppe das neue Stück durchgespielt. Hatten Sie mit Monk ähnliche Arbeitsmethoden?“

„Ja, so ähnlich und Monk pflegte die Themen wieder und wieder zu spielen, wenn er den Eindruck hatte, wir Musiker müßten sie noch einmal genau hören. Er zeigte mir nie die Musik im Notenbild. Er spielte sie nur immer noch einmal, so daß ich sie in mich aufnehmen konnte. Er sagte dann: ‚Dig it, dig it, you got to dig it!‘ Er wollte, daß seine Partner die Musik mit dem Ohr aufnehmen, nicht mit den Augen vom Notenbild ablesen, sondern verinnerlichen. Monk war sehr geduldig, spielte die Musik wieder und wieder vor, bis wir sie erfaßten.“

„Mit dieser Verfahrensweise versuchte er wohl ein allzu akademisches Spiel zu verhindern?“

„Ja, er wollte auch, daß jedes Mal, wenn die Musik gespielt wurde, sie Überraschungen mit sich brachte. Und er erwartete, daß sie jedesmal wieder auf überraschende Art gespielt wurde. In seiner Musik war auch eine Gewähr für diese Überraschungen eingebaut. Eine Begebenheit versinnbildlicht diesen Sachverhalt. Eines Tages sagte mir Monk so beiläufig, daß er

es lieben würde, seinen Ring so zu tragen, daß er etwas zu weit wäre, Spielraum hätte. Das würde bewirken, daß er nicht nachlässig sein würde, sondern wach bleiben würde, auf der Hut sein müsse, den Ring nicht zu verlieren.“

„Das ist ein gutes Symbol für seine Einstellung.“

„Ja, er wollte etwas wacher, gespannter sein, um alles sensibler wahrzunehmen.“

„Wie sehen Sie die Stellung von Monk im Jazz? War seine wichtigste Fähigkeit die des Komponierens?“

„Er bildete eine in sich geschlossene Einheit. Für mich ist das Interessanteste an Monk, daß die Improvisation und die Komposition dasselbe waren, dieselbe Substanz enthielten. Ein Teil davon war vorbereitet, ein weiterer kam spontan hinzu. Und genau das versuche ich auch in meiner Musik zu erreichen. Es geht mir um dieselbe Art der Kombination zwischen vorbereiteten und unvorbereiteten Elementen, die sich jedoch als eine Substanz manifestieren sollen. Es kann durchaus getan werden. Monk bewies, daß es machbar ist. Und es ist auch mein Anliegen.“

„Monk ist nicht Ihr einziger Einfluß geblieben?“

„Nein, es gibt noch eine Menge anderer, die mich beeinflusst haben, z. B. Duke Ellington, Igor Strawinsky, Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis, Bessie Smith, Fats Waller, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Louis Armstrong, Earl Hines ... Und sie sind genau so wichtig für mich gewesen, wenn auch auf andere Weise. Monk war ein Komponist, mit dessen Musik ich mich am intensivsten befaßte, aber ich studierte auch Ellington und ich beschäftige mich noch immer mit seiner Musik. Ich glaube, daß all meine Musik in Wirklichkeit auf Ellington basiert. Der Grund, warum ich von Monk so angezogen wurde, war der, daß er wie Ellington war. Es ist dieselbe Schule.“

„Spielen Sie oft Ellington-Stücke?“

„Ja, hin und wieder, manchmal auch etwas von Billy Strayhorn.“

„Die meisten Ellington-Stücke sind nicht so komplex wie die von Monk.“

„Sie sind mehr wie Pop-Stücke, im Gegensatz dazu sind die Monk-Stücke Jazz-Strukturen, Jazz-Stücke, instrumentale Stücke für kleine Combos. Monk sagte mir, er hätte solche Stücke für spezielle Musiker geschrieben, um sie damit zu zwingen, zu den Proben zu kommen, da sie sich intensiv mit der Musik beschäftigen mußten, bevor sie öffentlich spielten. Es war eine musikalische Verführung, Ellington hatte auch solche musikalischen Verführungskünste parat, aber in anderer Hinsicht.“

„Eine Menge der Ellington-Musik lebt von den Voicings für das Orchester.“

„Ja, gewiß, es sind keine single lines, jedoch ist Monks Musik oftmals in der Basis eine single line mit Farben über



Monk-Musik gehört zu ihm: Steve Lacy

Foto: Manfred Rinderspacher

harmonischen Strukturen."

„Haben Sie Lampenfieber, bevor Sie als Solist auf die Bühne gehen?"

„Ich habe Hunderte von Solokonzerten in den letzten 13, 14 Jahren gegeben und wenn ich jetzt auf die Bühne gehe, bin ich nicht mehr sehr nervös, höchstens ein klein wenig."

„Das wirkt wohl wie ein Ansporn?"

„Mein Befinden hängt von der Räumlichkeit ab, an einigen Orten ist es leichter zu spielen als an anderen. Und manchmal trete ich an sehr schwierigen Orten auf. Wichtig ist auch ein gutes, aufnahmeberechtigtes Publikum, ein gutes Mikrophon - all das."

„Wenn Sie als Solist auf die Bühne gehen, haben Sie dann schon im Kopf, welche Stücke Sie spielen werden?"

„Normalerweise plane ich die Solokonzerte ganz sorgfältig, aber es kann auch vorkommen, daß ich auf die Bühne gehe, ein eigenes Stück spiele, darauf ein zweites, drittes und so weiter. Normalerweise beginne ich mit ein paar Monk-Stücken, dann gehe ich zu meinem eigenen über. Es hängt davon ab, ob ich nur 25 Minuten spiele oder gleich ein zweistündiges Konzert allein bestreite."

„Macht es für Sie alles leichter, mit Monk-Stücken zu beginnen, weil die Hörer zu meist die Stücke kennen, sie dadurch aufhorchen, aufnahmebereiter sind?"

„Ich weiß nicht, warum, aber die Monk-Musik gehört zu mir, ich fand heraus, daß wenn ich keine Monk-Stücke spiele, die Auftritte dann für mich weniger befriedigend sind. Es ist zu einer Art Wahrzeichen

für mich geworden, seit ungefähr sieben Jahren, zuvor war es anders, da lehnte ich mich gegen die Monk-Musik auf, aber heute spiele ich sie einfach. Wenn allzu viele Leute sich daran versuchen, Monk-Stücke zu spielen, dann kann es sein, daß ich damit wieder einmal aufhöre."

„Halten Sie das Doppelalbum mit Monk-Musik der verschiedensten Jazz- und Pop-Formationen für rundum gelungen?"

„Einiges davon ist sehr gut, anderes weniger."

„Über das Aufgreifen der Monk-Musik von Popmusikern kann man geteilter Meinung sein. Bekanntlich - das bestätigte auch Charlie Rouse - nahm es Monk betrübt wahr, daß sein eigener Sohn so total auf die Popmusik einschwenkte."

„Ich weiß es nicht. Monk war sehr rätselhaft, er hielt sich mit dem Verurteilen zurück, denn er hatte im Lauf seines Lebens mehrmals erfahren, daß etwas, was er anfangs nicht schätzte, sich so entwickelte, daß es nach einiger Zeit gut wurde. Er äußerte sich deshalb meist sehr demokratisch, war aber gleichzeitig sehr hart, ja manchmal diskriminierend in seiner Kritik. Wenn er jemanden hörte, der etwas Törichtes auf dem Klavier spielte, dann konnte er das schon hart verurteilen. Sonst jedoch versuchte er, ebenso wie Charlie Parker das immer getan hatte, niemals einen Musiker abzuurteilen. Es ist auch besser, man ist da vorsichtig, denn es kann sein, daß du einen und denselben Musiker heute hörst und da spielt er nicht gut und morgen überrascht er dich angenehm. Es hängt vom Abend ab, von der Stimmung, dem Ort, dem Publikum, den Partnern..."

Die Stimme ist das Herz, die Saxophone sind der Körper

„Welche Sopransaxophonkollegen hören Sie heutzutage gerne?"

„Steve Potts ist mein Favorit, mit ihm bin ich seit 15 Jahren zusammen. Ich mag auch gerne Jane Ira Bloom und Julius Hemphill, vom World Saxophone Quartet auch Oliver Lake, dann Evan Parker, Lol Coxhill und Bernd Konrad. Wegen Steve Potts lebe ich eigentlich in Paris, wir haben gerade genug Arbeit, um unsere Gruppe am Leben zu erhalten. Es ist eine irreguläre und zugleich reguläre Gruppe. Manchmal sind unsere Arbeitsmöglichkeiten recht dünn gesät, über bestimmte Phasen hinweg. Wir fanden auch niemals einen wirklich tüchtigen Manager. Doch irgendwie geht es immer weiter, es ist das Interesse der Hörer an der Musik, die das bewirkt. Für mich ist das ein Wunder und ich spreche auch nicht gerne darüber, denn es ist so eine kostbare Sache für mich."

„Die Konzeption der Gruppe wird von den beiden Saxophonen und von der Stimme Ihrer Lebensgefährtin Irene Aebi bestimmt."



Versuchen Texte in einen Jazz-Rahmen zu stellen und die Stimme von Irene Aebi zur Jazzmusik zurückzuführen: Steve Lacy mit Steve Potts (rechts)

Foto: Manfred Rinderspacher

„Oder den beiden Saxophonen und dem Cello oder der Geige. Anders gesagt, sind es zwei Holzbläser und ein Saiteninstrument mit Akkorden oder die Gesangsstimme. Das ist die Frontline, die Backline ist eine normale Rhythmusgruppe mit Piano, Baß und Schlagzeug.“

„Trägt jeder zum Repertoire der Gruppe bei?“

„Nein, es ist alles meine Musik. Wir versuchten zwar den Rahmen zu öffnen, aber es ging nicht.“

„Wie sieht die Konzeption jetzt genau aus, die Musik ist avantgardistisch und traditionsbezogen in einem?“

„Es geht grundsätzlich um Song und Tanz, Worte und Musik, denn die Stimme ist das Herz davon und die beiden Saxophone sind der Körper. Was wir im Grunde genommen tun, ist Texte in einen Jazz-Rahmen zu stellen und zu versuchen, die Stimme zur Jazzmusik zurückzuführen. Wir bemühen uns auch, die Hörer zum Tanzen zu bewegen.“

„Die Texte sind meist literarisch?“

„Zumeist, ja, sie stammen von italienischen, amerikanischen, englischen, französischen, ja auch deutschen Dichtern. Einige Texte stammen von der Straße, einige sind Zitate aus Kinderbriefen, Postkarten-Texte, sie kommen aus den verschiedensten Quellen. Unsere Konzeption ist eine Mischung aus Worten, Song und Tanz, Tanzrhythmen und Gesang, verquickt mit Free Jazz, doch da wir in der Post-Free Jazz Ära sind, nennen wir es Poly-free, denn die Freiheit offenbart sich an den verschiedensten Enden, hier wie da, und sie verändert sich. Einiges ist festgelegt, anderes wiederum nicht. Jedoch ist der Vorgang der Gestaltung geprägt von ständig wechselnder Freiheit. Die Musik ist eine sehr persönliche Mischung, es ist auch eine europäisch-amerikanische Kombination, es sind sowohl Amerikaner als auch Europäer daran be-

teiligt, Schwarz und Weiß, Mann und Frau. Die Musik weist auch Einflüsse der Tradition auf, nicht zuletzt die von Johnny Dodds. Er ist eines unserer Modelle, der Klang von Klarinette/Alto und Klavier ist nicht so weit von dem entfernt, den wir heute schaffen. Wir haben nicht wie Johnny Dodds damals Earl Hines am Klavier, aber unser Sound ist nach diesem Klang modelliert.“

„Sie sind vom New Orleans Jazz zum Free Jazz übergewechselt und heute verbinden Sie Avantgarde und Tradition.“

„Es ist eigentlich auch dasselbe, keine wirkliche Veränderung hat stattgefunden. Was wir gemacht haben - das ist auf einigen unserer letzten Platten ganz deutlich wahrzunehmen - ist eine Art der freien Improvisation, von einem Zentrum ausgehend. Es entwickelt sich nicht aus einer Dixieland Akkord-Progression, sondern aus etwas anderem. Es ist ein musikalisches Gebilde auf einem Rhythmus aufgebaut, einer Organisation, einer Struktur, die sich von der im Dixieland üblichen unterscheidet, aber es ist und bleibt eine Struktur. Und deshalb bewegt sich die Improvisation darum herum, so wie das seinerzeit im New Orleans Jazz schon üblich war. Und damit ist dieselbe Wirkung geplant: ein ‚off the ground‘, ein Abheben, etwas Erhebendes, Spirituelles zu schaffen. Es gibt eine andere Band in New York, die dieselbe Wirkung erzielt: das ist die von Kip Hanrahan. Er ist nicht allzu weit von dem entfernt, was wir tun, obwohl die Elemente seiner Musik von den unsrigen ganz verschieden sind. Seine Musik bringt Elemente aus Haiti, Kuba, Puerto Rico, Schwarz und Weiß und New York zusammen, sie weist eine Mixtur von sehr freier Improvisation auf, die auch dieses Erhebende schaffen kann. Das ist eine neue Entwicklung in der Musik und es bestätigt uns die Richtigkeit unseres Weges.“

„In gewisser Weise wachsen derartige Musikrichtungen ganz natürlich durch die Begegnung und das Miteinander der verschiedensten Persönlichkeiten und deren kulturellem Erbe.“

„Bei uns ist das eine lange Geschichte, wir arbeiten an dieser Konzeption eigentlich schon 19 Jahre lang. Meine Frau ist eine geborene Sängerin, so hatte ich eine gute Stimme zur Verfügung, mit der ich arbeiten, experimentieren und all die Jahre über weitere Recherchen anstellen konnte. Und ich glaube, das ist der Kernpunkt. Zudem stehe ich in enger Beziehung mit einigen sehr guten Dichtern, und der eine oder andere schrieb für uns spezielle Texte.“

„Dazu gehört auch Byron Gysin, mit dem Sie die Platte ‚Songs‘ aufgenommen haben.“

„Ja, er lebt in Paris, hat schottische, irische, amerikanische, kanadische, marokkanische und pariserische Vorfahren - eine irre Mischung. Gysin war William Burroughs Mitarbeiter und seine Arbeit hatte auch einen Niederschlag auf Burroughs. Er ist nicht nur Dichter und Novellist, sondern auch Maler.“

„Was schrieb er speziell für Ihre Gruppe?“

„‚Made in heaven‘, ‚Permutations‘ - das sind perfekte Lyrics, die auf der Platte ‚Songs‘ enthalten sind, wir bereiten weitere mit ihm vor. Wir nennen das, was wir machen ‚high jazz‘. Das ist Musik wie die, die Louis Armstrong, Duke Ellington, Besie Smith, Jelly Roll Morton, Charlie Parker, John Coltrane machten. Doch ist es schwierig, mit Worten genau zu umreißen, um was es uns geht, es hat mit Höhe, Erhabenheit, vom Boden wegkommen zu tun, vom Menschen zur Jazzmusik zurückholen. Wir wollen Menschen, die singen und tanzen wollen, zu uns holen und das kann mit unserer Poly-Free Musik getan werden, man muß dafür keine Konzessionen machen.“

„Doch ist Ihre Musik immer noch nur für eine Minorität gültig. Sie müssen sehr weit reisen, um immer wieder ein Publikum zu haben.“

„Ja, wir bewegen uns im endlosen Zickzack-Kurs, doch ist das okay so. Wenn der richtige Künstler zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort auftaucht und die richtige Musik spielt, dann kann er die ganze Szene im Handumdrehen verändern. Das versuchen wir zu tun und eines Tages werden wir's schaffen. Es wird eine sehr dramatische Geschichte werden, sie ist noch lange nicht beendet...“

„Vielleicht wird es Ihnen gar nicht mehr vergönnt sein, das Ende dieser Geschichte selbst mitzuerleben?“

„Nun, wer weiß, zumindest haben wir es versucht und es macht Spaß. Geht es im Leben nicht immer darum, etwas zu tun, zu versuchen?“

„Sie haben spezielle Musik für die Verbindung Ihrer Gruppe mit Tänzern geschrie-

ben, beziehen Sie aus den z. T. improvisierten Bewegungen der Tänzer auch Anregungen für Ihre Improvisationen?"

„Es ist sehr trickreich, die Bewegung versetzt die Musik oftmals in eine Sphäre, in die sie normalerweise nicht käme. Deshalb verlangt sie von der Musik Dinge, die nur von Tänzern gefordert werden. Wir arbeiten seit über 15 Jahren schon mit Modern Dancers, das bewirkt, daß die Musik leichter abhebt. Als ich zum ersten Mal mit Cecil Taylor gespielt habe, arbeiteten wir mit Tänzern zusammen. Und der Jazz besitzt diese spirituelle körperliche Komponente, er war im Ursprung Musik, zu der getanzt wurde. Erst in den 50er Jahren wurde so gut wie nicht mehr danach getanzt und warum sollten die Leute nicht wieder anfangen, danach zu tanzen, sich zu bewegen? Die Musik sollte die Tänzer zur Bewegung herausfordern, das ist eine uralte Geschichte, über die man nicht zu reden braucht. Vor ungefähr zwei Jahren hatten wir im Opernhaus in Lyon Premiere unserer Show mit Tanz, doch sollte man so etwas mindestens 150mal machen können, erst dann sind alle so relaxed, daß das Bestmögliche herausgeholt werden kann. Eine Jazz-Show ist eine Show, die jedesmal wieder anders gespielt wird, und dann spielst du sie auch immer besser. Als ich mit Monk arbeitete, war es genauso, je öfter wir die Stücke spielten, desto besser wurde die Musik. Es ist bei Tänzern genau gleich, je öfter sie mit uns tanzen, desto besser werden sie, desto besser kennen sie die Musik und können darauf reagieren und umgekehrt.“

„Sie nannten die Show ‚Futurities‘, um was geht es da?“

„Es ist eine Jazz-Hochzeit, es geht um Liebe und Heirat und die Texte sind alle von einem amerikanischen Dichter namens Robert Creeley. Er zählt zu den bekanntesten Dichtern der USA, und er wurde besonders bekannt durch seine Thematik der Liebe. Die Show besteht aus 20 seiner Gedichte, zu denen Musik gestellt und getanzt wird. Die Thematik bringt alles über Liebe, Leben, Heirat, Rhythmus, miteinander alt werden, Tod. Als Bühnenbild haben wir etwas von dem Maler Kenneth Noland verwandt und somit wirkt der Tanz wie eine Zeremonie.“

„Außer Ihrem Gruppenprojekt, Ihren Soloauftritten, den Shows mit Tänzern arbeiten Sie immer wieder mit Mal Wadron.“

„Ja, auch das wird weitergehen, für immer, in alle Ewigkeit. Zudem arbeite ich seit 11 Jahren mit einem japanischen Aktionskünstler namens Shiro Gana, auch das funktioniert recht gut. Jetzt erschließt sich mir auch langsam die Arbeit für Filmmusik in Paris. Es ist eine große Vielfalt von Aktivitäten. Meine hauptsächliche Arbeit ist die mit dem Sextett, die Show mit Tänzern ist eine Erweiterung des Sextetts und das Solospiel ist ein Extrakt davon.“

Das Gespräch führte Gudrun Endress

Fortdauerndes Motiv für die Faszination von Jazz: die Intensität

Alfred 23 Harth



„Auf dem diesjährigen Festival in Moers hast du im Duo mit John Zorn gespielt. Jetzt trittst du öfters mit Peter Brötzmann im Duo auf. Wie verhalten sich die beiden Duos zueinander?“

„Die Arbeit mit Zorn ist eher intellektueller Natur: Abstraktionen, blitzschnelle Strukturwechsel, Verwendung einer Zeichensprache. Mit Brötzmann kommt alles vom Bauch. Beide Aspekte sind für mich eine starke Herausforderung, durch die ich meine Spielweise schon enorm entwickeln konnte. Mit Zorn werde ich wahrscheinlich noch einiges zu tun haben, die Zusammenarbeit ist aber wegen der geographischen Verhältnisse - er wohnt teils in New York, teils in Tokyo - problematischer. Mit Brötzmann kann eher mal ein Konzert kurzfristig auch in einem kleinen Club arrangiert werden.“

„Was wurde aus deiner Zusammenarbeit mit Heiner Goebbels?“

„Die hat sich auf das Duo Goebbels/Harth reduziert. Wir geben von Zeit zu Zeit Konzerte.“

„Die Gruppe Gestalt Et Jive spielt jetzt im Trio mit Peter Hollinger, Ferdinand Richard und dir. Wie beziehst du das Zitat ‚Ein Denkmal für den besten Jazz, wie er mal war‘ auf Gestalt Et Jive und seine Umgebung?“

„Cocteau sagte über Jazz, er mag ihn, weil er intensiv sei. Dies ist ein gutes Kriterium und gleichzeitig fortdauerndes Motiv für die Faszination von Jazz. In der Architektur z. B. sind wir allerorten von Talmi, Rustikalem und Rückwärtsorientiertem umgeben. Wir versuchen, uns in diesem Disneyland einzurichten. Es gibt darunter einige rare Denkmäler für Intensität, auch unter den aktuellen Neubauten. So verhält es sich im Jazz: Seine Wirkung

ist beispielhaft vorhanden, trotz der tausend Trachtenkünstler, und Laswell hat recht, wenn er einige Helden wieder vorzeigt. Gestalt Et Jive ist ein Neubau, errichtet von Künstlern, die wissen, was Sache ist.“

„Gibt es in deinem künstlerischen Bereich z. Z. andere aktuelle Aktivitäten, z. B. Ausstellungen?“

„Ausstellungen reduziere ich auf einmal pro Jahr. Unterwasser- und Telefonkonzerte interessieren mich zur Zeit auch weniger. Die Konfrontation von Musik und Visuellem, wenn beide Teile aus ihren angestammten Bereichen kommen und ein synästhetisches Gesamtkunstwerk angestrebt wird, finde ich unglücklich. Da halte ich es für günstiger, sich von vornherein auf das modische Terrain der Performance zu begeben: Mit Indulis Bilzens startete ich kürzlich die Multi-Media-Show PSI TO LEN. Außerdem werde ich meine Soloserie RED ART für die Bühne bearbeiten.“

„Was hast du über deine derzeitigen Produktionsmittel zu berichten?“

„Ich habe das junge Label Creative Works Records aus der Schweiz kennengelernt und werde dort in Zukunft hauptsächlich meine LPs produzieren. Es sind einige Platten schon in Planung, so z. B. die neue Gestalt Et Jive LP für Frühjahr 87. In Frankfurt arbeite ich jetzt viel im Studio von Peter Fey, der auch gut in die örtliche moderne Popszene eingebunden ist. Außerdem soll im Frühjahr 87 ein Essay mit graphischen Abbildungen von mir bei JAS Publikationen Efm erscheinen. Längerfristig habe ich mit diesem Verlag eine Möglichkeit, Texte und Graphiken zu publizieren.“

Das Gespräch führte Albert Eiler

Erweitert die harmonischen und klanglichen Formen des Jazz um einen Teil der Errungenschaften „ernster“ Komponisten

Peter Herborn

Viel vor für die nächste Zeit hat der Essener Komponist und Jazzmusiker Peter Herborn. Nachdem seine erste LP unter eigenem Namen (Peter Herborns „Acute Insights - Subtle Wildness“) von der Kritik durchweg sehr positiv aufgenommen worden ist, wird Herborn mit dieser Formation jetzt auch live zu hören sein. Mitte Dezember - im Anschluß an die Acute Insights-Konzerte - stellt der junge Komponist in einer Co-Produktion mit dem Westdeutschen Rundfunk und der Philharmonie Essen seine neueste circa 30minütige Komposition für Streichorchester und Jazzsolisten vor, die in seiner Heimatstadt uraufgeführt und mitgeschnitten wird. Im Februar wird er wiederum mit Acute Insights eine weitere LP aufnehmen, die unter dem Titel „Ideas & Ideals“ auf dem jungen, aber bereits bestens renommierten Label Minor Music erscheinen wird. Dies ist um so mehr ein Erfolg für das Oktett, als sie die einzige deutsche Gruppe in einem ansonsten rein amerikanischen Verlagsprogramm sein wird. Die neben seinen eigenen Produktionen verbleibende Zeit nutzt Herborn für kleinere Auftragsarbeiten (z. B. Big-Band Arrangements) und zum Unterrichten an der Folkwanghochschule in Essen. Das Programm der nächsten Monate ist nicht nur symptomatisch für den relativ kurzen Zeitraum eines halben Jahres, sondern soll in seiner Art auch in weiterer Zukunft erhalten bleiben.

Die Arbeit mit Acute Insights sieht der Jazzmusiker aus dem Revier als die längerfristige, konstante Aufgabe an. Dabei geht es ihm darum, mit einer festen Besetzung musikalische Ideen zu verwirklichen. Vor allem auf der nächsten LP „Ideas & Ideals“ soll der Versuch unternommen werden, groove-betonte Rhythmen, die immer ein wesentliches Moment im Jazz waren, mit subtilen Klängen, wie sie von Cello, Baßflöte oder Flügelhorn erzeugt werden, zu konfrontieren. Ebenso sollen nach der Vorstellung Herborns elektronische Sounds den im übrigen nahezu kammermusikalischen Klang der Gruppe erweitern. Für die Realisierung dieser Ideen glaubt Herborn mit den Musikern von Acute Insights die ideale Besetzung gefunden zu haben: Kenny Wheeler, Flügel-

horn, Trompete, Hugo Read, Altsaxophon, Flöte, Wollie Kaiser, Tenorsaxophon, Kontrabaßklarinette, Muneer Abdul Fataah, Cello, Peter Herborn, Euphonium, Posaune, Peter Walter, Keyboards, Dieter Manderscheid, Baß, Joe Thönes, Schlagzeug.

Angeregt durch die Beschäftigung mit modernen Komponisten wie Schönberg oder Bartok, deren Werke ebenso zu seinem täglichen Hörprogramm gehören wie Miles Davis, Keith Jarrett oder Coltrane, verfolgt Herborn das Ziel, die harmonischen und klanglichen Formen des Jazz um einen Teil der Errungenschaften der genannten „ernsten“ Komponisten zu erweitern, ähnlich, aber doch anders, wie dies Richie Beirach oder Dave Liebman tun.

Es versteht sich, daß die Arbeit mit Streichorchestern oder überhaupt mit größeren Klangkörpern, im Gegensatz zu der mit einer festen Band, nur projektartigen Charakter haben kann, vor allem wegen

der hohen Kosten, die auf dem freien Markt nicht eingespielt werden können. Stünden nicht der hilfreiche WDR und wie jetzt die Essener Philharmonie Pate, wäre es unmöglich, seine Komposition für Streichorchester und Jazzsolisten, „Music for forgotten lovers“, auf die Beine zu stellen.

Seine Tätigkeit als Dozent für Jazz an der Folkwangschule in Essen, an der Herborn in Zusammenarbeit mit dem Pianisten Thomas Hufschmidt den Grundstein für eine selbständige Jazzabteilung legen soll, sieht Herborn ähnlich wie seine eigentliche musikalische Arbeit als eine große Herausforderung an. Ihn wie Hufschmidt reizt die Aufgabe, an einer Musikhochschule, die im wesentlichen für ihren guten Ruf in bezug auf die Vermittlung älterer Musikstile bekannt ist, auch den Jazz als eine der neuen Kunstformen des 20. Jahrhunderts im Lehrprogramm durchzusetzen.

Ilse Storb



Acute insights, subtle wildness: Peter Herborn

Foto: Sven Thielmann

Jazz aktuell

The Sound of Philadelphia

Jazz in einer amerikanischen Großstadt

Denkt man heute aus europäischer Sicht an Philadelphia als Jazzstadt, dann ergeben sich bei den meisten wohl nicht allzu viele Assoziationen. Für die jüngeren wohl ohnehin nicht, für die älteren Jazzfreunde wahrscheinlich einige Gedanken an die heißen Jahre des Hardbop, als Philadelphia Kristallisationspunkt für eine ganze Generation von Musikern wurde. Aber John Coltrane und Philly Joe Jones haben die weltlichen Gefilde mittlerweile hinter sich gelassen; und ein McCoy Tyner zieht das sonnige Kalifornien seit langem der grauen Großstadt an der Ostküste vor. Seit den Sechzigern war hier ja auch nicht mehr so viel los. Kein Wunder also, daß dieser Tage die Worte „Jazz“ und „Philadelphia“ für Auswärtige - seien es nun Amerikaner oder Europäer - nur schwerlich zusammenfinden. Nicht anders erging es dem Studenten, der vor drei Jahren durch ein Austauschprogramm in „die Stadt zwischen New York und Washington“ verschlagen wurde. In der Zwischenzeit ist er allerdings eines besseren belehrt worden. Und deshalb fällt es ihm auch nicht schwer, die einmal gelernte Lektion wieder und wieder an den Mann und die Frau zu bringen, handele es sich dabei nun um unbedarfte Besucher oder um interessierte Leser des Jazz Podiums. Jazz in Philadelphia ist keineswegs tot! - Sicher, New York ist immer noch das Mekka der Jazzfans. Und Jazzmusikern in Chicago gelingt es nach wie vor, eine Ausdrucksweise zu bewahren, die sich von der ihrer Kollegen deutlich unterscheidet. Aber auch Philadelphia hat einen eigenen Charakter in Sachen Jazz. Der deckt zwar keine solche Bandbreite ab wie Jazz in New York und läßt sich nicht so spezifisch heraushören wie der in Chicago. Aber als Schwerpunkt für ein Festival wäre Philadelphia-Jazz sicher ebenso reizvoll und lohnend wie die Szene der obengenannten Städte. Denn gewisse Charakterzüge lassen sich beim Jazz in Philadelphia durchaus feststellen. Und die Musiker, die diese Charakterzüge am deutlichsten verkörpern, sollen hier kurz erwähnt werden.

Da ist zum Beispiel die für den Jazz der achtziger Jahre so charakteristische Strömung des Neobop. In Philadelphia findet sie sich am stärksten in den Musikern um Max Roach. Immerhin sind drei Fünftel des aktuellen Max Roach Quintetts Musiker aus Philadelphia. Tenorsaxophonist Odean Pope ist dabei die herausragende

Figur. Bei ihm ist wie bei dem Bassisten Tyrone Brown und dem Pianisten Eddie Green das Erbe John Coltranes noch sehr lebendig. Dabei sind diese Musiker jedoch in der Entwicklung nicht stehengeblieben. Wie Odean Pope sicher auch bei den Auftritten auf europäischen Festivals demonstriert, fühlt er sich ebenso stark der Musik Ornette Colemans verbunden. Und mit seinem Saxophone Choir geht er wieder ganz neue Wege.

Pope hatte sich ja vor einigen Jahren auch in Europa mit dem Bassisten Gerald Veasley und dem Schlagzeuger Cornell Rochester vorgestellt, beide Philadelphiaer. Veasley ist ein Musiker jener Generation, auf die die Bezeichnung „Young Lions“ am besten zutrifft. Er ist sich, wie das den Young Lions eigen ist, der Tradition des Jazz sehr wohl bewußt, läßt sich durch diese aber auch nicht einschnüren, sondern behält ein offenes Ohr und sprüht



Die herausragende Figur der Neobop-Strömung in Philadelphia: Odean Pope

Foto: Ute Berritz

vor Kreativität. Zum zweiten Mal wurde er dieses Jahr vom Down Beat als jemand, der mehr Anerkennung verdient, als „Talent deserving wider recognition“ auf dem Bass gewählt. Zusammen mit Cornell Rochester veröffentlichte er kürzlich ein Album, das ein ganzes Spektrum abdeckt, von Tanzmusik über Punkjazz und Ornette Colemans Harmelodics bis zur Soul-Ballade. Ein Trend übrigens, der sich ja auch auf den jüngsten Platten von Third Kind of Blue und Steve Coleman findet. Da nun schon mal von Ornette Coleman die Rede war und wir gerade bei Bassisten sind, muß hier auch Jamaaladeen Tacuma erwähnt werden. Er deckt ein ebenso großes Spektrum ab wie Gerald Veasley. Und wie er gehört er damit zur Generation der Bassisten, die alles, was durch Jaco Pastorius und Stanley Clarke an Revolutionen für den E-Bass eingeleitet wurde, schon so verinnerlicht haben, daß die technische Brillanz und die zentrale Rolle in der Gruppe schon fast selbstverständlich erscheint. Clarke und Pastorius, das sei nur am Rande erwähnt, taten ihre ersten musikalischen Schritte ebenfalls in Philadelphia.

Eine andere Eigenart der Jazzszene in Philadelphia ist der Populärjazz. Er kristallisiert sich am deutlichsten um den Alt- und Sopransaxophonisten Grover Washington Jr. Washington hat einen Ruf dafür, junge, und unbekannte Musiker in seine Band zu holen, wo sie dann ihr eigenes Talent entfalten.

Gute Beispiele dafür sind das Trio „Pieces Of A Dream“ und der Violinist John Blake. Pieces Of A Dream sind drei junge Musiker, die sich mittlerweile in den USA schon den Rang einer Top-Popjazzgruppe erarbeitet haben, dicht hinter Spyro Gyra und David Sanborn. In Europa sind sie offensichtlich noch recht unbekannt. John Blake hat in der Zwischenzeit sogar noch mehr Aufmerksamkeit erregt, als Pieces Of A Dream. Er hat sich auch der populären Spielart des Jazz nicht ganz so verschrieben, wie das bei dem Trio und bei Grover Washington den Anschein hat. Dennoch - oder vielleicht aus eben diesem Grund - waren seine bisherigen beiden Soloalben sehr erfolgreich. Mit seinem jüngsten Werk, einer Kollaboration mit Didier Lockwood und Michal Urbaniak, dürfte er sich seinen Platz in der Spitze der Jazzviolinisten gesichert haben.

Auch die Avantgarde, sofern es noch sinnvoll ist, sie als solche zu bezeichnen, hat in Philadelphia ihren Platz. Schlagzeuger Sunny Murray und Vibraphonist Khan Jamal zum Beispiel haben sich in letzteren Jahren öfter gemeinsam vorgestellt. Freilich, Jamal verbringt momentan ebensoviel Zeit in Europa wie in Philadelphia und ist daher dem europäischen Publikum wohl durchaus bekannt. Ein weiteres Ensemble, das sich Jazzfans in Euro-



Zwei Soloalben, Platte mit Didier Lockwood und Michal Urbaniak: John Blake

Foto: Manfred Rinderspacher

pa auch regelmäßig vorstellt, ist das Sun Ra Arkestra. Sun Ra hat sich mit seiner Kommune schon vor etlichen Jahren in Philadelphia niedergelassen und ist zwischenzeitlich ein essentieller Bestandteil des regionalen Jazzlebens geworden. Seine Auftritte sind ideal, wenn es gilt, Unbedarfte mit Jazz und Amerika überhaupt vertraut zu machen, da sie immer einen Querschnitt von den Anfängen bis zum aktuellen Stand darstellen. Die Kollektivimprovisation, wie sie dabei immer wieder geboten wird, ist einzigartig. Nun ist auch Sun Ra nicht mehr der Jüngste und es wäre zu schön, wenn zur Abwechslung mal einem außergewöhnlichen Jazzmusiker wie ihm national und international gebührende Ehren zuteil würden, noch bevor er sich entschließt, zu seinem Heimatplaneten Saturn zurückzukehren! Ja, sogar eine Big Band gibt es in Philadelphia! Nicht irgendeine, sondern eine, die durchaus auch vor dem kritischen europäischen Publikum bestehen könnte. Joe Sudler's Swingmachine ist ein noch recht junger Sprößling unter den Dinosauriern. Was übrigens auch beweist, daß diese noch nicht gänzlich am Aussterben sind. Zwar gibt es noch keine Aufnahmen von der Band, aber was die Arrangements und die Solisten betrifft, muß sie hinter den großen Namen nicht zurückstehen. Wenn die Big Band als Dinosaurier unter den Jazzensembles gilt, dann ist die Orgel zweifellos das Mammut unter den Instrumenten und sie ist das typischste Instru-

ment für Jazz in Philadelphia. Just in jenen heißen Fünfzigern und Sechzigern gab es eine wahre Schwemme von Orgeltrios, die in Philadelphia ihren Ursprung hatten. Einige existieren auch heute noch. Jimmy Smith, Jimmy McGriff, Shirley Scott und Trudy Pitts sind nur einige der Musiker aus diesen Jahren, die auch heute noch kräftig, aber gefühlvoll in die Pedale treten. Und das dürfte ja auch für bundesrepublikanische Jazzfans von Interesse sein, jetzt, da Barbara Dennerlein die Dynamik dieses Instruments für sich und für ihre Zuhörer wiederentdeckt hat. Die hier erwähnten Musiker decken natürlich nur einen begrenzten Teil der Vielfalt der Philadelphia-Jazzszene ab. Es handelt sich ausschließlich um solche, die international Anerkennung finden. Und etliche konnten gar nicht erst erwähnt werden. Was Jazz angeht, ist Philadelphia also durchaus einen Besuch wert. Und außerdem gibt's ja da auch noch die Freiheitsglocke und die Independence Hall. Reizvoller freilich noch ist der Gedanke an eine etwas konzentriertere Repräsentation des Jazz aus Philadelphia in Europa. Ein Schwerpunkt „Philadelphia“ würde sich bestimmt für einige der vielen Festivals lohnen. Wie wär's denn also, Berlin, Moers, Willisau und anderswo?! Wer daran interessiert ist, ich bin gerne bereit, weiter Kontakte zu vermitteln: Karl Heinz Kessler, Jazz 90 - WRTI, Annenberg Hall, Temple University, Philadelphia, PA 19122, USA.

Eine Bank finanziert „Jazz“

Qualität in den Duos

Der Regen strömte, nicht aber so sehr die Fans in Stuttgarts Schleyer-Halle zum Jazz-Festival der Landesgirokasse. Während im letzten Jahr rund sechstausend Besucher kamen, wurden heuer „nur“ 3500 Karten verkauft. Stilistisch hatten die Bänker das Großereignis wieder auf Rock-Jazz-Kunden ausgerichtet. Einen Allerwelts-Rock-Jazz bot dann auch zum Abschluß Carla Bley, einst als die wichtigste Komponistin des Free Jazz gerühmt und mit dem Jazz Composer's Orchestra innovativ und wegweisend. Die beachtliche Free-Jazz-Pianistin saß nun an der guten alten Hammond-Orgel, ihre innigen Duos mit dem von Gary Burton her bekannten Baßgitarristen Steve Swallow konnten noch beeindruckend, ansonsten blieb das Sextett farblos. Von den Kritikern wurde diese neue Formation bei den seitherigen Auftritten im europäischen Jazz-Festival-Marathon ziemlich einhellig verrissen. Die frühen Abwanderungsbewegungen beim Publikum („So was Schlechtes hab' ich wirklich seit Jahren nicht mehr gehört!“) zeigte, daß modische Gefälligkeit und Konsum-Musik bei kritischen Jazz-Hörern nicht auf Gegenliebe stoßen muß.

Jasper van't Hof, der knitze und vitale Holländer, hat mit „Pili Pili“ gar einen Disco-Hit gelandet. Der Keyboarder gebraucht nunmehr afrikanische Musik und Musiker, aber auch hier verlief die Grenze zu Schmalz und Kitsch mitunter fließend. Weniger rhythmisch brodelnd als lyrisch und expressiv gab sich zuvor ein Duo van't Hofs mit dem Altsaxophonisten Charlie Mariano. Die beiden kennen sich ja schon seit Anfang der 70er Jahre durch ihr gemeinsames Wirken bei Association P. C. und Pork Pie, und jetzt hatte der Dialog immer noch unmittelbar musikalische Substanz. Reizvoll, wie Jasper van't Hof zu von Mariano intonierten indischen Modi auf dem elektronischen Gerät schnarrend-schwebende Sitar-Schwingungen und Tabla-Getrommel zauberte. Ganz solo erschien Joachim Kühn. Virtuosität scheint bei dem Tastenkünstler zum Selbstzweck geworden zu sein - mal romantische Polterei, mal Sentimentalitäten. Und wenn nach seiner doch originell verbrachten „Night in Tunisia“ Charpentiers „Te Deum“ alias „Eurovisionsmelodie“ erklingt, ist dies schlichtweg peinlich. Videogroßprojektoren mit klitzekleinen Live-Akteuren irgendwo auf der popigen Bühne - so war das Riesenspektakel noch zu genießen. Ins Hintertreffen gerieten da aber die schwäbischen und hanseatischen Oldtimer, bei denen die privaten Fernsehkameras Ruhepause hatten



Wahrer Keyboard-Magier: Jasper van't Hof

Foto: Hans Kumpf

und die Spieldauer auf jeweils eine halbe Stunde limitiert war. So fühl(t)en sich der Pianist Hans-Jürgen Bock mit seinem Trio und die Flat Foot Stompers sicher wohler in der gemütlicheren Stuttgarter Dixieland Hall als in der monumentalen Cannstatter Sportstätte...

Hans Kumpf

Ohne stilistische Überzeugungskraft

Beckerhoff/Marshall/ van't Hof

Wo man vor noch nicht allzu langer Zeit gepflegt speisen konnte, wird heute neben allerlei Spirituosen donnernde Rockmusik geboten - mal live, mal von der Konserve. Manchmal wundert man sich, in welchen Lokalitäten - die Rede ist vom Freiburger „Cafe Atlantic“ - Jazz stattfindet. Nun, so ganz lupenreiner Jazz war es auch wieder nicht, den das Trio Beckerhoff/Marshall/van't Hof vorstellte. Zu sehr bewegte man sich auf den ausgelatschten Pfaden der verblichenen siebziger Jahre, zu sehr setzte man auf anachronistischen Jazz-rock und die mit ihm einhergehenden Rock-Klischees. Wenn dann noch ein polternder Boogie interpretiert wird, eingefahrene Muster auf die Spitze getrieben werden, kennt die Begeisterung im überfüllten Club keine Grenzen.

Im großen und ganzen aber sind es werbende Belanglosigkeiten ohne stilistische Überzeugungskraft, die die drei Musiker anrichten. Jasper van't Hof, den manche für einen wahren Keyboard-Magier halten, kann gewiß mit dem Synthesizer, seinem

Lieblingssinstrument, umgehen, ihm alle erdenklichen Klänge abringen. Perlende Tonketten, polternde Baßriffs und glänzende E-Piano-Läufe werden vom treibenden Beat John Marshalls angefeuert. Der englische Schlagzeuger, dessen Name sich immer noch mit Soft Machine verbindet, vermag kaum von geraden Takten abzuweichen, was letztendlich am musikalischen Konzept der Gruppe liegt. Ihm erliegt auch der Trompeter Uli Beckerhoff, der vor Jahren mit Jazztrack und Riot nachhaltig auf sich aufmerksam machte. Sein zart gehauchter Ton, den er der elektrisch verstärkten Trompete gelegentlich abringt, besitzt nicht mehr die einstige Durchschlagskraft, zu akademisch kühl wird improvisiert. Kommt hinzu, daß Beckerhoff sich dem unvermeidlichen elektronischen Instrumentarium nicht entziehen kann und in schlechter Melodik dem Rock Tür und Tor öffnet. Ein Jazzkonzert, das man bald vergessen wird.

Reiner Kobe

Weltpremiere mit dem neuen Kollegen Computer

Urszula Dudziak

Mit dem vorletzten Ton erwacht auch der jüngste Gast - aber eine Art Schlaflied bringt das Baby, das bislang so friedlich neben dem Tonstudio im Jazz Club vor sich hin gedöst hatte, dann doch wieder zur Ruhe. Seine Tante singt da gerade auf der Bühne - und wie. Ein stimmungsvolles Familienfest ist der Besuch der New Yorker Sängerin Urszula Dudziak in Hanno-

ver geworden, und nebenbei noch eine Uraufführung voller Mut.

Denn nicht nur für Schwester Danuta, aus Schweden samt Kinderwagen angereist, und nicht nur für die beiden eigenen munteren Mädchen, die schon wie selbstverständlich im 6- oder 7-Achtel-Takt mit der Mama mitswingen, hat Urszula Dudziak sich auf ein gewagtes Experiment eingelassen. Nur ihre eigene Stimme ist das Material, eine schwer entwirrbare Ansammlung von Tasten, Knöpfen und Kabeln ist das Handwerkszeug.

Kollege Computer muß sich viel merken - per Knopfdruck speichert Urszula Dudziak eine gerade gesungene Phrase, einen Rhythmus, eine Melodie. Dann noch eins und noch eins - und ob man nun die Kunst der Fuge oder Ravels „Bolero“ als Vergleichsobjekt zuzieht (der wiegende Wüstenschritt des „Bolero“ kommt übrigens wirklich vor), in jedem Fall führt Urszula Dudziaks Idee hin zu einer weitreichenden Tradition musikalischer Technik.

Das Geheimnis der Geschichte ist zwar schnell gelüftet, spätestens nach dem dritten Titel in dieser Manier aus der Trickkiste ist klar, wie und wo der Hase läuft, wie die Sängerin ihre schöne, variationsreiche, mal sanfte, mal expressive Stimme vervielfältigt. Nachdem allerdings die Technik durchleuchtet ist, kommt es ganz und gar auf die kreative Kraft dieser einen Ur-Stimme an. Auch die hält alle Vergleiche aus.

Urszula Dudziak hat einen Fundus im Kopf und im Gefühl, unerschöpflich und unersättlich. Volkslieder ihrer ersten polnischen Heimat bringen die Stimme zum Tanzen, Jazz-Klassiker entfalten harmonische Schönheit, kompliziert verwinkelte Rhythmen läßt sie auf ganz selbstverständliche Art in swingende Bewegung kommen. Und mit niemandem improvisiert der Künstler halt so vertraut wie mit sich selbst - wenn die Sängerin hier auf eine Melodie eine zweite setzt, dann ergeben beide gemeinsam wunderbar abenteuerliche Berührungen in gewagter Harmonie. Ihr eigener Ton, ihr eigener Rhythmus, die eigene Melodie, das eigene Arrangement - vielfach kann sich Urszula Dudziak hier ihrer selbst bewußt sein.

Eine Weltpremiere war das in Hannover, noch nirgends sonst (außer im trauten Familienkreis daheim in New York) hat Urszula Dudziak diesen Selbstversuch unternommen. Und auch im Jazz Club machte sie im Grunde nur den erweiterten Familienkreis mit dem neuen Kollegen, dem Computer, bekannt. Sie behält allerdings die technische Trickkiste im Griff, bleibt Herrin der Kabel und Knöpfe - und so folgt ihr die große hannoversche Familie dankbar und jubelnd auf ihrem neuen Weg.

Michael Laages

Voices of future

Dudu Tucci

Die Bühne ist bestückt mit Gongs, Trommeln, Vibraphon, Glocken, Congas, Tablas, Bongos, Flöten, Spielzeug, Synthesizer und allerlei Metallabfall, Perkussionsinstrumentarien aus aller Herren Länder. Integration und Synthese vieler musikalischer Stile ist naheliegend, der uralte Pulsschlag Afrikas ebenso wie die Samba-Ekstase Brasiliens, wenn der brasilianische Perkussionist und Klangkünstler Dudu Tucci seine „voices of future“ zelebriert. Tucci, seit dem Jazzfest 1982 in Berlin lebend, vereint in seiner, wie er es nennt „modern ethnic percussion“ viele ästhetische Aussagen in verschiedenen Klangformen. „Zeitgenössisch, primitiv, surrealistisch, dadaistisch, existentialistisch, improvisiert, frei, abstrakt, bizarr, folkloristisch, mystisch und poetisch“ umschreibt er seine Komposition. Und: „Sie ist Ausdruck eines sprudelnden Transformationsprozesses, in dem Geräusch und Ton zusammenfinden in einem Manifest umfassender Musikalität, deren Basis Klangfarben, Rhythmus, Perkussion und exotische Melodien sind.“ Es ist stark strukturierte Perkussionsmusik, eine umfassende Symphonie in Perkussion und Rhythmik. All diese Stile - die „Frankfurter Rundschau“ sprach von einem „alchimistischen Recycling von Schrott zu Gold“ - hat Tucci in der brodelnden Großstadt Sao Paulo abgehört, wo er aufgewachsen ist. Sein Konzept ist radikal und waghalsig. Dies um so mehr, als durch Mitspieler Albrecht Riermeier, mit dem Tucci seit drei Jahren in verschiedenen Besetzungen verbunden ist, moderne elektronische Klangerzeugung hinzukommt. Dem Rattern der Congas und

Rauschen der Rohre sind weitflächige Synthesizer-Sequenzen unterlegt, wie überhaupt Riermeier, der sich bekanntlich in der unorthodoxen Klangwelt des Free Jazz einen Namen gemacht hat, durch fußpedalbediente Effektgeräte seinem Vibraphon ungewöhnliche Klänge entlockt, bizarr bis glissandierend.

Vom Spiel der beiden Perkussionisten, die sich gelegentlich mit dem Wiener Reinhard Flatischler zum Trio erweitern, gehen farbige Impulse und eine wahre Assoziationsflut aus. Musikalisch ist das Ganze versiert und lustvoll vorgetragen, ein Set frei improvisierter Partituren, die als Mixtur von avantgardistischer Melodik und traditionellen südamerikanischen Rhythmen gehört werden. Selbst die traditionelle Samba, überhaupt der brasilianische Volksmusikeinschlag, wird mit atonaler Melodik geboten. Ansonsten ergeben sich aus polyrhythmischen Strukturen faszinierende Kombinationen von Klängen und Geräuschen, aus denen sich allmählich differenzierte Klanggespinste herausbilden. Das überzeugende Kollektivspiel lebt vom reizvollen, mitunter irritierenden Schwebezustand von Jazz und Folklore. Es ist, der Verdacht drängt sich auf, keine auf Rhythmik reduzierte Musik also. In ausbalancierten Phasen der Spannung und der Ruhe, dezent Schwebendes wird jäh von Turbulenzen unterbrochen, entsteht ein Kunstwerk, das keine ethnischen Grenzen kennt. „Aber lassen sich“, fragte der „Tagesspiegel“ anlässlich eines Konzertes im Berliner „Quartier Latin“, „dickbäuchige afrikanische Buschtrommeln, die flirrenden Klänge von Riermeiers Vibraphon, der zirpende Singsang des brasilianischen Berimbau und der bewegte Stillstand des Tablaspiels tatsächlich unter einen konzeptionellen Hut bringen?“ Sie lassen in der Tat. Reiner Kobe



Modern ethnic percussion: Albrecht Riermeier (links), Reinhard Flatischler (Mitte) und Dudu Tucci (rechts)
Foto: Christa Niels

Jazz aktuell

Von Club zu Club beim

Greenwich Village Jazz Festival

Das Greenwich Village Jazz Festival, das vom 22. August bis 1. September dank des organisatorischen Talents von Horst Liepolt bereits zum 5. Mal stattfand, war auch dieses Jahr wieder ein musikalischer und kultureller Erfolg. Seit 1981 sorgt Horst Liepolt in Zusammenarbeit mit Mel Lithoff und Phyllis Weisbart für eine Bereicherung der New Yorker Jazzszene, indem er bei diesem Festival bestes Clubprogramm an diversen Veranstaltungsorten zu einem stark reduzierten Preis ermöglicht.

Horst Liepolt ist in Deutschland geboren, doch seine Reisen und seine Liebe zum Jazz brachten ihn erst nach Australien und von dort nach New York. Er war maßgeblich an der Einführung des Jazz in Australien beteiligt und zeichnete verantwortlich für etwa 300 Festivals und 60 Jazzplatten. Zudem war er leitender Redakteur von „Jazz Down Under Magazine“. Seit seiner Ankunft in New York 1981 steht er in geschäftlicher Verbindung mit Phyllis Weisbart und Mel Litoff. Sie gründeten einen der schönsten Jazz Clubs der Stadt, „Sweet Basil's“. Bei näherem Kennenlernen der New Yorker Jazzszene stellte Liepolt fest, daß sich der Hauptteil der existierenden Jazz-Clubs in Greenwich Village befanden. Daß diese 13 Clubs nie ein gemeinsames Festival veranstaltet hatten, hielt er für ein Manko. Nun ist Horst Liepolt ein Mensch, der überall einspringt, wo er eine Lücke entdeckt, und sich bemüht, diese auszufüllen. Als er Dewar's White Label Scotch als bereitwilligen Sponsor gefunden und zudem den regionalen Jazz-Radiosender WBGO eingespannt hatte, war der Grundstein für das Greenwich Village Festival gelegt. Das erste Jahr wurde mit einem Konzert bei freiem Eintritt im Washington Square Park gefeiert, bei dem die Dizzy Gillespie All Star Big Band auftrat. Ein Festivalpaß für 10 Dollar verschaffte 10 Tage lang Einlaß zu Clubkonzerten, Filmen und Workshops und verhalf somit zu einer Ermäßigung von über 200 Dollar. Dieses Jahr fiel Dewar's als Sponsor aus, so daß die Zukunft des Festivals gefährdet war. Das Sweet Basil Trio steckte die Köpfe zusammen und nahm Kontakt mit der Jazz-Gemeinschaft auf. Es wurde beschlossen, das Festival auch ohne Sponsor durchzuführen. Das erste Konzert, bei dem bisher nie Eintritt verlangt worden war, wurde in einen Club verlegt, um einen Teil der Ausgaben wieder hereinzubekommen. Hierfür wurde das Village Gate gewählt, da es über die meisten Räume und die größte Aufnahmekapazität verfügte. Art Blakey und seine Jazz Messengers, das Chico Freeman Quartett, das

Tim Berne Trio, das Herb Robertson Quintett, das John Lindberg Revolving Ensemble, Junior Mance und mehr standen auf dem Programm. Es schien wie eine riesige Party mit ca. 2500 von Raum zu Raum wandernden Menschen.

In den letzten Jahren waren bis zu 10 000 Menschen bei den freien Eröffnungsveranstaltungen im Park zusammengekommen. Auch im Village Gate waren die Gruppen hervorragend. Art Blakey und seine derzeitige Besetzung wurden ihrem großartigen Ruf gerecht. Zehn Clubs beteiligten sich am diesjährigen Festival. Es spielten Größen wie McCoy Tyner, Jon Faddis, Clifford Jordan, Dizzy Gillespie, Hamiet Bluiett und Kenny Barron, so daß es eine Freude war, von einem Veranstaltungsort zum anderen zu wandern.

Es scheint, daß alle beteiligten Clubs an diesem sonst recht schwierigen Wochen-

ende um den „Labor Day“ ihre Einnahmen steigern konnten. Der Festivalpaß macht den Eintritt für viel mehr Menschen erschwinglich. Unter dem Motto „Music is an Open Sky“ präsentierten Horst Liepolt und Genossen auch viele weniger bekannte, doch sehr begabte junge Musiker. Im Sweet Basil traten bei einem sieben Stunden langen Programm das Andrew Cyrille Trio, das Marion Brown/Gunter Hampel Duo und das Mark Helias Quartett auf.

Horst Liepolt's Ziel ist, so viel neue Musik wie möglich anzubieten. Das Sweet Basil war daher schon immer ein wichtiger Auftrittsort für zeitgenössische Musiker. Die Chancen für das nächste Festival, 1987, stehen ausgezeichnet; es werden schon Pläne dafür geschmiedet. Horst sucht nach einem neuen Sponsor, aber wie auch immer - the show will go on!

Ina Dittke



Initiator des Greenwich Village Jazz Festivals: Horst Liepolt (links) mit Benny Carter

Foto: Mitchell Seidel

Zufallstreffer

Lothar Krst - Karin Krog

Das Konzert entstand zwischen Suppe und Dessert - in der Kantine des NDR-Funkhauses am Maschsee hatte der hannoversche Saxophonist Lothar Krist prominente Kollegen entdeckt, der Frankfurter Bassist Günter Lenz, der britische Schlagzeuger John Marshall und die norwegische Sängerin Karin Krog erhielten sich dort gerade von der Probearbeit mit großem Orchester. Mehr als ein bißchen gutes Zureden war wohl nicht nötig, außerdem ein Anruf beim Wirt von „Offenbachs Keller“ - und ganz persönlich hatte Hannover ein Jazztreffen, wie es in dieser hochklassigen Besetzung sonst eigentlich bloß Festivals zu bieten haben.

Nicht immer stimmt bei derart spontanem Zusammenhocken von Anfang an die

Wellenlänge, nicht jede zusammengewürfelte Starsammlung ist auch gleich und unbedingt ein in sich stimmiges, kooperatives und kollegiales Spitzenorchester. Krist und das Publikum im Keller haben insofern jedoch Glück gehabt - im spontanen Kellerkonzert kommen die Gäste und ihre Gastgeber (außer Krist noch Pianist Achim Kück, der in dieser prominenten Gesellschaft zu ganz bemerkenswerter Form aufläuft, Trompeter Axel Beineke und Schlagzeuger Gerd Wennemuth) von Anfang an ganz prächtig miteinander zu-recht.

Nicht zuletzt funktioniert diese schöne Gemeinschaft aber auch dank einer Musik, die zwar vielleicht nicht jeder den ausgewiesenen Modernisten, speziell der sehr oft experimentell arbeitenden Sängerin Karin Krog zugetraut hätte, die aber letztlich wohl jedem klugen Jazzmusiker noch allemal glatt von der Hand geht: die Klas-

siker des Duke Ellington haben für jeden versierten Musiker auch heute noch Inspiration genug aufzuweisen. Bedächtig nehmen Krist und Co. sich ihrer zunächst an, ganz gemächlich kommt der Zug auf Touren. Dann aber hat jeder sich freigespielt, und spätestens mit Sonny Rollins' kernig-karibischem „St. Thomas“ ist die Band beieinander.

Jetzt markiert Lenz die rhythmischen Fixpunkte im swingenden Tempo, Kück tastet sich mit gewagt gesetzten Sololinien heran und sprüht dabei geradezu vor Ideen. Wennemuth läßt jede Zurückhaltung fallen und trommelt furios, Beineke zirkelt seine Trompetenphantasien kunstvoll und kühl in den Raum.

Dann drängeln sich, vorerst unerkant, die letzten Gäste durchs Lokal - Karin Krog, die sich, trotz technischer Tücken, in die sentimentale alte Melodie von den Herbstblättern, den „Autumn leaves“, hineinschmeichelt, Marshall schließlich mit hochtechnisierten, scharf akzentuierten Trommeltönen. Und jeder hört dem anderen jetzt sehr genau zu (speziell Marshall scheint schon immer vorher zu wissen, welche Wendungen die Restband nun gerade wieder einschlagen will), jeder spielt niemals nur für sich, sondern immer für den kollegialen Klang.

Da wird der Abend schnell zum Jazzereignis, nicht zuletzt deshalb, weil Hannover endlich einmal (und vielleicht bloß für eine Nacht) etwas hat, was sonst nur die Jazzmetropolen der Welt auszeichnet - einen Club nämlich, wo sich die Musiker „after hours“, nach des Arbeitstages Last und Mühe, zu ein paar gemütlichen Stündchen zusammenfinden, allein mit sich, ihrer Musik und ihrem Zufallspublikum.

Michael Laages

Amateur-Wettbewerb, Jam-Sessions, Seminar und Video-Filme

2. Jazz Festival in Pířerov

Auch das diesjährige Jazz Festival in Pířerov war unter internationaler Beteiligung ein Volltreffer. Und die vielen hundert Jazzfreunde konnten mit der von der Tschechischen Jazz Gesellschaft und dem Städtischen Kultur- und Gesellschaftshaus vom 25. bis 27. September organisierten Veranstaltung höchst zufrieden sein.

Das erste Konzert war wie im Vorjahr zunächst einem Wettstreit der Amateurformationen vorbehalten, dann traten auch Gäste, z. T. Profis, auf. Die das Konzert beginnende Albis Jazz Band aus Usti n. Labern spielte vor allem Melodien von Jaroslav Jezek, der auf den Tag genau vor 80 Jahren geboren wurde und am 1. Januar 1942 in New York gestorben ist. Kompositionen aus eigener Werkstatt bot danach die von dem Vibraphonisten und Violinisten Jaromír Bazal geleitete Band mit dem langen Namen Valašský křůzek jazzový Jazzevůk aus Vsetín. Wie im März in Karlovy Vary (Karlsbad) begeisterte die Prager Senior Dixieland Band das Publikum am meisten, und es überschüttete die Musiker, sei es beim „Buddy Bolden Blues“, bei „Careless love“ oder anderen Jazz-Standards, mit herzlichem Beifall. Mitglieder von Janáček's Opera in Brunn, die in ihrer Freizeit Jazz spielen, stellten sich unter dem Namen JOP 7 in Pířerov vor und überraschten durch die mit Piccoloflöte, Oboe, Fagott, Marimba und Rhythm antretende Besetzung ebenso

wie durch die interessanten Arrangements, sei es über „No name girl“ oder „A time for lips“. Als erste Gäste stellten sich aus Warschau die Blues Fellows Dixieland Band mit der Sängerin Anna Panac vor. Man hörte gute Bearbeitungen von „Black and blue“, „Do you know what it means to miss New Orleans“ und „Don't get around much anymore“, Anna Panac gefiel in recht emotionalem Einsatz bei „Please don't talk about me when I'm gone“, „Buddy Bolden's Blues“ und „Everyday“. Reizvoll und intelligent arrangiert war auch eine Paraphrase über ein Thema von Frederic Chopin. Für die meisten Festivalbesucher aber waren die Spiritual und Gospel Singers aus Poznań der absolute Höhepunkt. Von den Stars of Faith spürbar beeinflusst sangen die jungen Chormitglieder mit enormem Enthusiasmus und hatten eine so große Ausstrahlung, daß das Publikum wie eine Gemeinde in einer schwarzen Kirche im tiefen Süden der USA mitging, sich am Geschehen beteiligte.

Beim zweiten Konzert leitete die Big Swing Band aus Hradec Králové ein. Die 20 Musiker sorgten für swingende „oil drops en masse“. Die darauffolgende Dixieland Band aus der Korninsel Komárno bewies mit ihrer überdurchschnittlich guten Leistung, daß sie beim 1. slowakischen Jazz Festival Zilina '86 den Wettbewerb der Kategorie Oldtime zurecht gewonnen hat. Musiker aus Hradec Králové und Olomouc fanden sich in der Gruppe Znamení dechu zusammen. In dem zeitgemäßen, mit free-Elementen durchsetzten Spiel des Quartetts ist vor allem der Flötist Martin Brunner zu nennen. International bekannt gemacht hat sich schon der Revival Club Prag, der sich mit seinen swingenden Versionen von Stücken wie „Doggin' around“, dem „After theater Jump“ und dem „Moten Swing“ viel Applaus erspielte. Aus Pilsen war die P. Jazz Combo mit dem Trompeter František Kučera und dem Tenorsaxophonisten Jiří Hájda als Hauptsolisten gekommen. Sehr willkommene Gäste aus der DDR waren die jungen Studenten und ihre Freunde im Alter von 16 bis 25 Jahren aus Zeulenroda, die Musik der Swing Bands der 40er und 50er Jahre boten und unter dem Namen Inkspot Swing Band nicht nur nostalgisch für die ältere Generation spielten, sondern mit ihren Versionen von Stücken wie „Tuxedo Junction“, „Blue skies“ oder „Taps Miller“, „Moonglow“ und „Fly me to the moon“ auch die Nachwuchsfans von heute anzusprechen wußten, auch Ensemble-Vocal brachten. Als zweites Gastensemble trat das Jazzorchester von Radio Ostrava mit den Prager Solisten Jiří Stivín als Altsaxophonist und Svatopluk Kosvanec als Posaunist auf.

An dem Beginn des Schlußkonzerts am Samstag stand wieder eine Big Band in Superbesetzung: 30 Musiker aus Příbram



Schmeichelte sich in die sentimentale, alte Melodie „Autumn leaves“ hinein: Karin Krog
Foto: Frank Knittermeier

Jazz aktuell

servierten unter Leitung von Pavel Elias Swing à la Basie. Die einheimische Akademie Jazzband Prerov, die seit nunmehr 25 Jahren besteht und dies Jubiläum auch feierte, hat sich auf Big Band Musik der 30er Jahre spezialisiert und riß schließlich mit Hendersons „Stampede“ mit einem Furioso dreier Klarinetten die Zuhörer von den Stühlen. Für einfallsreichen modernen Jazz sorgte die Brigáda bratrů Pelcu aus Karlovy Vary, auf die dann wieder die Jazz Fiddlers aus Prag unter der Leitung des tschechoslowakischen Saxophonisten Petr Kanen traditionellen Jazz ins Spiel brachten. Zu einem Höhepunkt dieses zweiten Konzerts führte das S & H Quintett aus Prag mit dem Vibraphonisten Karel Velebny, dem Pianisten Emil Viklicky, dem Gitarristen Tony Viktoria, dem Bassisten František Uhlíř und dem Schlagzeuger Josef „Dodo“ Šosoka. Mit Musik von Thelonious Monk, Wayne Shorter, Jaroslav Ježek u.a. bewiesen sie ihr hohes künstlerisches Format. Mit dem Auftritt der beiden erfahrenen Jazz-Globetrotters Karel Růžicka und Jack van Poll, einem Piano-Tandem, klang das Festival aus.

Was den Wettbewerb der Amateure betrifft, so gelangte die Jury unter Leitung von Ing. Stanislav Tízl zu folgendem Ergebnis: 1. Akademie Jazz Band, 2. Jazz Fiddlers, 3. Revival Club unter den traditionellen Jazzgruppen, und beim modernen Jazz: 1. P-Combo, 2. Big Band Příbram, 3. Znamení dechu. Bester Solist: Posaunist Lubomír Holzer (Znamení dechu). Beste Komposition: A Time of Lips (JOP 7), Entdeckung des Festivals: Pianist Petr Škoda (Jazz Fiddlers). Jam Sessions, humorvolle Jazz-Zeichnungen von Vladimír Jiránek, die Photo-session '86, ein Seminar über Lehrmethoden und Spielpraxis am Berklee College

of Music mit Karel Velebny und Emil Viklicky, Videofilme mit Stan Kenton, Benny Carter, Art Farmer, Benny Goodman, über den 2. Salon des Traditionellen Jazz in Prag '85, über American Symphony Music und „An Evening of Jazz“ mit Stan Getz, Dizzy Gillespie, Chick Corea, Jon Faddis und Miroslav Vitous, ergänzten die Konzerte und sorgten für einen vollendeten Festival-Hochbetrieb. Prerov war, ist und bleibt ein Mecca für alle Jazzfreunde.

Antonm Truhlar

Leichtfüßige Latin-Rhythmen und brodelnder Free-Jazz

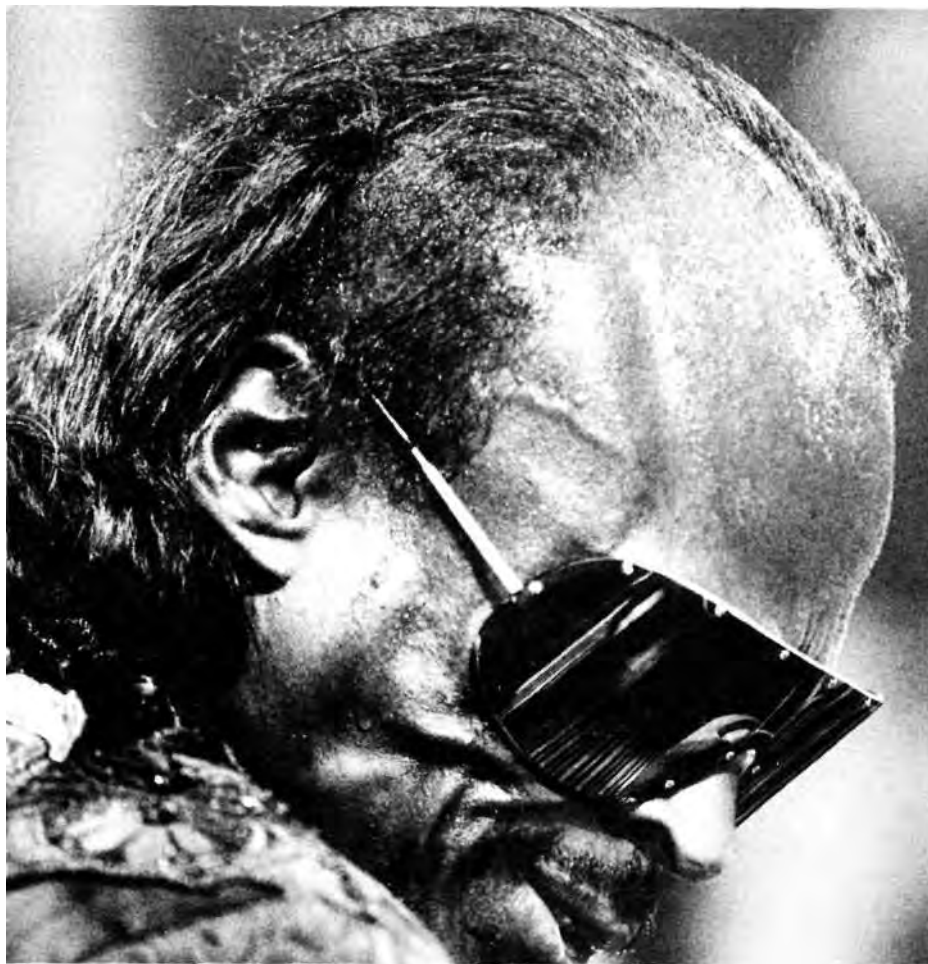
Annie Whitehead und Zentralquarten

Ein Doppelkonzert mit - auf den ersten Blick - gewagtem musikstilistischen Kontrast auf dem 4. Freiburger Zeltmusikfestival: Hier das Annie Whitehead Sextett aus Großbritannien mit trendgestyltem Latin-Popjazz, dort das Zentralquartett aus der DDR mit zeitlosem Free-Jazz. Doch was vor Jahren noch kaum gewagt werden konnte, ein und demselben Auditorium anzubieten, erweist sich zunehmend als ertreulich kompatibel. Das musikalische Herz vieler Zuhörer scheint weiter, aufnahmebereiter oder toleranter geworden zu sein. Dabei kamen ihnen allerdings die vier DDR-Jazzler, als hätten sie sich auf ihr Vorprogramm eingestellt, ein gutes Stück entgegen, denn ihre freien Klangbildungen hatten auskomponierte Stützpunkte, die sich einschließlich deren parodistischen Auflösung kaum weniger gefällig im Ohr einnisteten, als Annie Whiteheads hierauf eingeschliffener Popjazz.

Mit ihrem eigenen Sextett folgt die Posaunistin Annie Whitehead zwar derselben Stilrichtung wie die Gruppe Working Week, als deren Gastsolistin sie im vergangenen Jahr bekannt geworden ist, sie fügt indessen dem hauptsächlich von leichtfüßigen Latin-Rhythmen transportierten melodischen Ablauf deutliche Funk- und Fusions Elemente bei. Die sehr abwechslungsreich durcharrangierte Stücke sind auf Tanzbarkeit ausgerichtet - entsprechend die Aufforderung an das bis dahin zwar enthusiastisch applaudierende, jedoch ruhig auf den Bänken des Zirkuszelt verharrende Publikum: „Wir sehen es gerne, wenn ihr tanzt. Also, falls ihr Lust dazu habt, dann tut es auch!“ Gleichwohl spürte man das Bestreben, die Eingängigkeit nicht in Glätte abgleiten zu lassen, sondern das musikalische Gesamtgeschehen auf einem gewissen, durchaus anspruchsvollen Niveau zu halten.

Fraglos macht ihre exotische Erscheinung als Posaunistin auf der europäischen Jazzszene einen Teil der Attraktion aus, jedoch quittiert sie dieses vordergründige Interesse mit überzeugender instrumentalistischer Begabung. Der Umgang mit der vergleichsweise „trägen“ Zugposaune geschieht mit frapperender Leichtigkeit bei kräftigem, vollem Sound. So waren es auch Annies quirlige, blubbernde Chorusse, die den einzelnen Stücken Glanzpunkte aufsetzten, während sich ihre Mitspieler auf gute Teamarbeit beschränkten - solistisch blieben sie farblos. So farblos übrigens wie ihre Chefin mit ihrer flachen und nicht immer intonationssicheren Stimme als Sängerin ... Ganz anders Petrowski/Bauer/Gumpert/Sommer, die Viererbande mit dem tristen Namen Zentralquartett (in welchem sich einmal mehr die für die Freitönergilde typische Absage an Äußerlichkeiten und Aufgemotztheiten des kommerziellen Musikgeschäfts ausdrückt), die in der gleichen Besetzung unter der Firmierung Synopsis vor zehn Jahren schon von sich reden machte („Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil“): jeder für sich eine Musikerpersönlichkeit mit ausgeprägtem individuellen Stil und immenser Ausdruckskraft. Hier konnte man die Kunst der kollektiven Improvisation in überwältigender Meisterschaft erleben. Souveränität, Ideendichte und bruchlose Interaktion formten ihre Vorstellung zum Free-Jazz-Ereignis erster Güte. Free-Jazz der „gezügten“ Art allerdings, denn die Improvisationen waren eingestellt in einen weitläufigen konzeptionellen Rahmen aus Themen von Erik Satie, Rimski-Korsakow oder einem preußischen Marsch. Abschließend die Posaune noch einmal im Mittelpunkt: Conny Bauer besorgte mit einem vitalen, zirkularbeatmeten Alleingang das I-Tüpfelchen des Konzertabends.

Gerhard Litterst



Miles Davis

Foto: Karlheinz Bechholz

Alles Neue wird angefaßt

Miles Davis Group

Wie ein Paradiesvogel bewegt sich der Trompeter Miles Davis in der ohnehin schon schillernden Welt des Jazz - und das nicht nur wegen seines ausgeprägten Hangs zur Exzentrík. Konzertveranstalter jagt er mit seinen Gagenforderungen eiskalte Schauer über den Rücken und der schreibenden Zunft macht er das Leben schwer: Immer dann, wenn sich die Herren Kritiker einig sind, daß Miles der Größte und mit Worten gar nicht zu beschreiben ist, schlägt er mit seiner Musik einen Haken und läßt die Meute der Rezensenten verblüfft zurück. Um so gespannter verfolgen die dann seine Spur kreuz und quer durch die Konzertsäle der Welt. Schlau allerdings wurde aus dem „enfant terrible“ wohl noch keiner. Und so war es auch bei seinem Auftritt in der erst vor wenigen Tagen eingeweihten Kölner Philharmonie.

Langsam, beinahe andächtig kommt der Meister die Treppe zur Bühne herunter - die dunkle Sonnenbrille, die er bei jedem Auftritt auf der Nase hat, schützt ihn vor

den gierig-wollüstigen Blicken seiner Fans. Überhaupt spielt Miles ja am liebsten mit dem Rücken zum Auditorium, tief unten in der Hocke, den Körper zusammengekrümmt - dem klassischen Trompetenlehrer würden bei dem Anblick die Haare zu Berge stehen. Geradezu umzingelt von Gaffern muß sich Miles in der kreisrunden Philharmonie vorgekommen sein, wo ihm aus jedem Winkel seines Gesichtsfelds die Masse des Publikums ins Auge fällt. Doch seit er sich mit seiner Platte „You're under arrest“ und der Disco-Schnulze „Time after time“ neue Publikumsschichten erschloß, hat er seinen Haß gegen die Konzertbesucher weitgehend abgebaut. Wo er früher die Beifallstürme mit einer unwirschen Handbewegung zum Verstummen brachte und die Aufforderung nach einer Zugabe beinahe als Beleidigung empfand, da winkt er heute in die Ränge. Ab und zu rückt er für einen Augenblick sogar die Sonnenbrille hoch, um seine Gegenüber in Augenschein zu nehmen.

Auch seinen Mitmusikern begegnet er inzwischen mit väterlicher Güte. Ob er nun den Gitarristen Garth Webber behutsam am Ärmel ins Scheinwerferlicht zieht oder sich beim Saxophonisten Bob Berg zum

Zusammenspiel unterhakt - Miles Davis hat ein neues, freundlicheres Image bekommen. Das kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß er der uneingeschränkte Boss der Gruppe ist und bleibt - doch versucht er den anderen Musikern den Hemmschuh der ehrfürchtigen Bewunderung auszuziehen. Deutlich wird das besonders bei Garth Webber, dessen Gitarrensoli ihr Fundament in Rock und Blues haben. Man könnte beinahe vermuten, daß Miles ihn nach vorn schiebt, um ihm die Angst vor dem Vergleich mit seinen großartigen Vorgängern Mike Stern und vor allem John Scofield zu nehmen.

Überhaupt hat sich die Miles Davis Group seit der Veröffentlichung der Aufnahme „Decoy“ 1983 personell stark verändert: Mino Cinelu, Al Foster, Darryl Jones, Bill Evans - alles herausragende Musikerpersönlichkeiten, die jetzt ihre eigenen Wege gehen. Sie haben Platz gemacht für eine neue Truppe, die der alten Formation musikalisch nicht das Wasser reichen kann. Trotzdem - und das ist gerade das Geniale an Miles Davis - machen sie eine Musik, die Ecken und Kanten hat und unverkennbar eine „Miles-Musik“ ist. Wer nun fragt, wie der Begriff „Miles-Musik“ definiert werden kann, wird von der Antwort enttäuscht sein: Es gibt keine, zumindest keine, mit der man die Musik dieses Trompeters zutreffend beschreiben könnte. Manche würden ihr unbeholfen den Stempel „kraftvoller, rockiger Jazz mit freien Elementen“ aufzudrücken versuchen - doch sollte man sich davor hüten, mit solch platten, ausgefahrenen Begriffen zu operieren.

Man muß Miles Davis' schnörkellosen Trompetenton einmal gehört haben, sein Spiel, das gerade durch die Unvollkommenheit perfekt geworden ist. Falsche Töne gibt es bei ihm nicht, weil sich entstehende Dissonanzen mit Hilfe seines Selbstbewußtseins in Konsonanzen verwandeln. In all den Jahren, die Miles Davis jetzt auf der Bühne steht, hat sich am Grundgedanken seiner Musikauffassung nichts geändert: Möglichst wenig spielen, kein unnötiges Wettrennen durch die Welt der Skalen, keine Angst vor musikalischem Neuland. Und wenn er nicht schon 60 Jahre alt wäre - ein Alter, in dem sich der Durchschnittsmensch längst aufs Orchideenzüchten verlegt hat - würde man meinen, man hätte ein Kind vor sich, weil Miles Davis Musik entdeckt wie der Sprößling seine Umgebung - alles Neue wird angefaßt, ohne Scheu vor Tabus. Und genauso wie jedem von uns einmal die Spielsachen langweilig geworden sind, so hüpfet Miles gleich einem Rumpelstilzchen durch die Aura der Töne. Und wie gut für den Mythos des gottgleichen Trompeters, daß er dabei immer eine Tarnkappe aufhat. . .

Oliver Zügel

Jazz News

Einen **Percussion-Workshop** gibt die Gruppe Drumpact vom 24.-27. November im Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle. Das Programm umfaßt „afro percussion“ mit Gert Kilian mit Technik für Balafon, Djembe, Sabar, Einstudierung authentischer Stücke aus Mali, Senegal, Burkina Faso sowie „afrocuban percussion“ mit Pascal Moneza und „jazz drums“ mit Tonton Salut. Teilnahmegebühr, alles inkl., DM 300,-. Kontakt: Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle, Borgholzhausener Str. 75-79, 4520 Melle 1, Tel. 0 54 22/ 57 63.

Der Musik **Almanach**, das Handbuch über das Musikleben in der Bundesrepublik Deutschland 1986/87 liegt jetzt vor. Er enthält u. a. Angaben über Verbände und Gesellschaften, Aus- und Fortbildungsstätten, Bibliotheken und Forschungsinstitute, Rundfunkanstalten, Konzertdirektionen und Künstleragenturen, Musikzeitschriften und Zeitungen, instrumentale und vokale Förderungseinrichtungen auf Bundes- und Landesebene. Er wurde für den Deutschen Musikrat herausgegeben von Andreas Eckhardt, Richard Jakoby und Eckart Rohlf, umfaßt 688 Seiten, erschien beim Gustav Bosse Verlag Regensburg und kostet DM 42,80.

Einen **Schlagzeug und Percussion Workshop** führt Gert Kilian vom 15.-16. November für Amateure und Profis im „Grünen Schwan“ in Eschenbach durch. Es handelt sich dabei um ein Tagungshaus mit Kleinkunsthöhne, das jetzt auch stärker den Jazz in sein Programm einbeziehen will. Kontakt: Grüner Schwan e. V., Nr. 25, 8561 Eschenbach, Tel. 0 91 54/85 94.

Chris Beier, der dieses Jahr von der Stadt Nürnberg für sein Schaffen als Komponist und Pianist mit dem Kulturförderpreis ausgezeichnet wird, hat für die Uraufführung von Stefan Dehnerts „Herbstball“ im Schauspielhaus Köln die Bühnenmusik geschrieben. Beier konzipierte zum Text von John Coltranes „A love supreme“ eine Komposition für das Jazz Workshop Orchestra mit Leszek Zadlo, Michael Trierweiler, Jörg Widmoser, Adelhard Roidinger, Rainer Glas, Abbey Rader, Rudolf Roth plus Streichersatz, Chor, Kirchenglocken und Feuerwerk. Die Uraufführung findet im Rahmen eines großen Neujahrs-Jazz-Spektakels am 31. Dezember um Mitternacht im Erlanger E-Werk zum Abschluß eines Jazz Workshops statt. Im Februar wird Beier mit seiner Gruppe Overtone, zu der Leszek Zadlo, Saxophone, Rainer Glas, Baß, und Jerry Bezucha, Schlagzeug, gehören, nach Frankreich auf Tournee gehen und im März auf Einladung des Goethe-Institutes in Jugoslawien und Rumänien gastieren. Im Januar arbeitet Beier mit dem Bassisten Aladar Pege und dem Schlagzeuger Michael Trierweiler. Kontakt: W. O. R., Rainer Glas, Gründlacherstr. 7 a, 8520 Erlangen, Tel. 091 31/60 35 68.

Kölner Gespräche - populäre und Improvisierte Musik

Kölner Gespräche - unter diesem Titel startet am 12. Dezember dieses Jahres eine Veranstaltungsreihe, die von da an alle zwei Jahre die Diskussion über Jazz- und Rockmusik und ihre spezifischen Schwierigkeiten und Perspektiven in Gang halten soll. Angesprochen sind nicht die musikalischen Inhalte und Entwicklungen, vielmehr geht es um die Frage, welche Rahmenbedingungen der durchaus lebendigen Jazz- und Rockszene hierzulande Überleben und Entfaltung ermöglichen. Die erste Veranstaltung trägt den Untertitel: Berufspolitische Situation - Kulturpolitische Perspektive. Veranstalter sind die Union Deutscher Jazzmusiker, Initiative Kölner JazzHaus, die Berufsgruppe Populäre und Improvisierte Musik in der IG Medien, sowie die Landesbezirke NRW von Gewerkschaft Kunst und IG Medien. Neben den Musikern(-innen) sind Vertreter von Medien, Tonträgerindustrie und Politik eingeladen, zu dem im Untertitel angesprochenen Thema Stellung zu nehmen. Sie werden dies in einer Podiumsdiskussion tun. Um dieser Diskussion einen Rahmen zu geben, legen die Veranstalter einen Modellentwurf vor. Darin sind Rahmenbedingungen einer intakten Infrastruktur im Rock- und Jazzbereich beschrieben.

Sonderkurse In Bur

Vom 12.-14. Dezember veranstaltet das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen vier Sonderkurse für Jazz. Es sind dies:

Sonderkurs 38 für Perkussion, er bietet Musikern aller Instrumente sowie Sängern und Tänzern ein rhythmisches Grundtraining. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Sonderkurs 18 für Klavier, vor allem für Anfänger, auch für Musiker aller Instrumente geeignet, die Klavierkenntnisse für harmonische Studien und für das Arrangieren erwerben wollen. Dozent: Joe Viera.

Sonderkurs 3 für Klarinette und Baßklarinette, vor allem, aber nicht ausschließlich, für Anfänger. Zum Unterrichtsprogramm gehört u. a. Instrument und Zubehör/Ansatz/Tonleitern/Akkorde/Übungen im Zusammenspiel/Improvisation/

Manfred Zepf stellt am 15. November sein Projekt „Instrumental-Kombination für eine Stadt“ in Zusammenarbeit mit Heino Becker, einem Komponisten Neuer Musik, vor. Außer dem Bassisten sind daran beteiligt: Heinz Becker, Trompete, Radu Malfatti, Posaune, Evan Parker, Tenorsaxophon, Michael Sievert, Sopransaxophon, Michel Pilz, Baßklarinette, Muneer Abdul Fatah, Cello, Claudia Schwane-Nolte, Cello, und Rudolph Mannich, Baß. Kontakt: Manfred Zepf, Joseph-Kohlschein Str. 1, 3530 Warburg 1.

ben. Der Entwurf enthält unter anderem folgende Thesen:

- In größeren Städten sind spezielle Spielstätten für populäre und improvisierte Musik zu errichten.
- Diese sollen unter **Leitung von Musikern** betrieben werden.
- **Vorhandene Zusammen-schlüsse** von Musikern haben hinsichtlich der Trägerschaft **Priorität**.
- Die Träger sind von den jeweiligen Kommunen als **verbindliche Kooperationspartner** zu betrachten.
- Es werden **Gesetzesinitiativen** für notwendig erachtet, und zwar zur Einführung a) einer Industrieabgabe zur Finanzierung nicht marktorientierter Tonträger und b) einer Quotenregelung für Musikschulen und -hochschulen, die eine Mindestzahl von Unterrichtseinheiten für populäre und improvisierte Musik vorsieht.

Die Veranstaltung, die bis einschließlich 13. Dezember dauert, findet im Stadtgartenrestaurant in Köln statt. Dieses Haus ist die erste Spielstätte der o. g. Art. Es wird von Musikern der JazzHausinitiative geleitet. Kontakt: Initiative Kölner JazzHaus, Venloer Straße 40, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/ 51 60 39.

Erarbeitung von Stücken/Geschichte. Dozenten: Erwin Hörl, Klarinette, Baßklarinette, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Sonderkurs 39 für Gitarre, in erster Linie für fortgeschrittene Gitarristen. Zum Kursprogramm gehört u. a. die Behandlung von Spieltechniken von Joe Pass und die Analyse von Soli von Pass anhand von Noten (Transkriptionen) und Platten. Zudem wird an neuen Stücken für mehrere Gitarren von Wolfgang Ruß gearbeitet. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47 716/BLZ 710 930 00 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 60,- pro Kurs.

Nana, das Kölner Quartett, hat sich im September zur Eröffnung des Kölner Jazz Hauses im Stadtgarten in neuer Besetzung und mit neuem Programm vorgestellt. Für den Schlagzeuger Klaus Mages, der jetzt bei Trio Rio spielt, ist Uwe Ecker in die Band gekommen. Seit der letzten Platte „Schwarze Nana“, die Ende 1985 auf Jazz Haus Musik erschien, hat sich Nana's Musik in freiere Bereiche entwickelt. Außerdem arbeitet die Band wieder stärker mit Elektronik. Kontakt: Jazz Haus Musik, Mozartstr. 60, 5000 Köln 1.

Bei der **JazzTimes Convention**, die Anfang September in New York stattfand, wurde allgemein von den Vertretern der Jazzplattenfirmen ein Popularitätsaufschwung des Jazz und damit verbunden größere Absatzzahlen von Jazz-LPs und CDs bestätigt. Larry Rosen von GRP Records führte den Aufschwung auf den CD-Markt, Ricky Schulz von MCA auf den Fusion-Jazz zurück, der für ein größeres Publikum interessant ist. Michael Cuscuna von Blue Note und Steve Backer von RCA vertraten die Ansicht, daß das Interesse einer größeren Hörschicht am Jazz erfahrungsgemäß einem bestimmten Zyklus unterliege, wobei ein Tief regelmäßig von einem Hoch abgelöst werde.

Joe Berendt's World of Jazz heißt eine Reihe, die das polnische Fernsehen in Warschau produzierte. Der bekannte Fernsehregisseur Andrzej Wasylewski hat in jahrelanger Arbeit Ausschnitte aus Berendts Fernseh-Produktionen und Filmen über seine Arbeit in der ganzen Welt gesammelt - aus New York, Berlin, Tokio, Osaka, Warschau, Tunesien, Frankfurt, London, Baden-Baden etc. Der Südwestfunk hatte großzügige Produktionshilfe gewährt. Auf diese Weise entstand ein Panorama von Berendts Jazzarbeit über einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren - mit Ausschnitten aus den New Yorker Produktionen mit Louis Armstrong, Mahalia Jackson und Duke Ellington, aus den American Folk Blues Festivals, den Baden-Badener Aufnahmen mit Oscar Pettiford und Attila Zoller 1959/60, den Berliner Piano-, Violin- und Gitarren-Workshops, den Begegnungen mit John Coltrane, Eric Dolphy, Roland Kirk, Ornette Coleman, Miles Davis und anderen, den brasilianischen Aufnahmen mit Baden Powell, den World Music Meetings in Tokio, Baden-Baden, New York und Osaka, den Spiritual- und Gospel-Festivals, den Ballett Realisationen mit Duke Ellington, dem Modern Jazz Quartet, Maurice Bejart und dem Ballett-Theatre de Paris und vielen anderen. Jede der zwölf einstündigen Sendungen wird durch einen Musiker der polnischen Jazz-Szene eröffnet und abgeschlossen. „Welcome Joe“ heißt der von dem jungen Pianisten Wojciech Niedziela komponierte Theme-Song der Reihe, in deren Einleitung polnische Musiker und Kritiker darauf hinweisen, daß die von Joachim-Ernst Berendt begleitete deutsche Jazz-Delegation, die 1957 am Jazz-Festival in Sopot teilnahm, „den ersten kulturellen Kontakt zwischen Deutschland und Polen seit dem Anbruch der Hitlerzeit geschaffen“ hat.

Gert Kilian, der im Februar und März auf einer weiteren Studienreise in Westafrika war, tourt nach wie vor mit seinem musikalischen Reisebericht „Schwarzafrika - Wiege der Rhythmik“. Der Percussionist aktualisiert sein Programm jeweils mit Dias und Videos. Kontakt: Gert Kilian, Beethovenstr. 9, 7311 Notzingen, Tel. 07021/3998.

Die **Big Band Top C** unter Leitung des Trompeters Georg Weyerer, gab am 2. Oktober im Jubel in Karlsruhe, dem Domizil des dortigen Jazzclubs, ein Benefizkonzert, dessen Einnahmeerlös Woody Herman, der unverschuldet in eine schwere Finanzkrise geriet, zugestellt wurde. Die Big Band spielte Arrangements ihres Leiters in Anlehnung an das Repertoire der Bands von Duke Ellington, Count Basie, Maynard Ferguson und Bill Chase. Kontakt: Bernd Vogt, Goethestr. 44, 7590 Achern, Tel. 0 78 41/57 34.

Leszek Zadlo ist der Dozent des 3. Workshops des Jazz Clubs Haus Buhl in Heidelberg, der vom 18.-19. November stattfindet. Der Workshop ist für alle Bläser gedacht, die keine Anfänger sind. Notenkenntnisse und Grundkenntnisse in Harmonielehre werden vorausgesetzt. Ziel des Workshops ist nicht zuletzt, die musikalische Kreativität der Teilnehmer anzuregen. Die im Workshop erarbeiteten Stücke werden am 19. November im Rahmen des Konzertes des Leszek Zadlo Ensembles im Haus Buhl aufgeführt. Kontakt: Jochen Sattler, Peters-talerstr. 80, 6900 Heidelberg-Ziegelhausen, Tel. 0 62 21/80 43 74. **Heart Beat Jazz**, das Trio von Götz Tangerding, Klavier, Christian Stock, Kontrabaß, und Rudolf Roth, Schlagzeug, plant den Saxophonisten Karlheinz Miklin, der Lehrer an der Grazer Musikhochschule ist, im Januar und Februar 1987 mit auf Tournee zu nehmen. Kontakt: Götz Tangerding, Verdi-straße 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/811 72 61.

Kurt Henkels, seit 1946 Bandleader, ist am 12. Juli im Alter von 75 Jahren in Hamburg gestorben. Mitte der 40er Jahre hatte Henkels in Leipzig eine Big Band aufgestellt, die schnell zum führenden Swing-Orchester der DDR wurde. 1947 holte man die Band als Rundfunkanzorchester an den Leipziger Sender, ab 1948 entstanden viele Plattenaufnahmen, durch die das Orchester auch im Westen bekannt wurde. Mitglieder waren u. a. Rolf Kühn, der 1949 in das Werner Müller Orchester in West-Berlin einstieg, der Trompeter Horst Fischer und der Tenorsaxophonist Werner Baumgart, die 1951 zum Erwin Lehn Südfunk-Orchester nach Stuttgart gingen. Kurt Henkels ist 1959 in die BRD übergewechselt.

Sibylle Pomorin tritt am 8. November beim Jazz Festival in Koblenz auf und wird mit ihrem Quartett am 10. November im domicile in Pforzheim gastieren, wo der Südfunk mitschneiden will. Die junge Berliner Saxophonistin, die derzeit an einer Komposition für 8 Celli plus Jazzquartett für den WDR arbeitet, plant für das Frühjahr weitere Auftritte mit dem Quartett, zu dem noch der Pianist Bruno Aznar, der Bassist Klaus Wilmanns und der Schlagzeuger Olivier Robin gehören. Kontakt: Sibylle Pomorin, Fürbringerstraße 29, 1000 Berlin 61, Tel. 0 30/6 94 58 44.

Seminare und Workshops in der Feuerwache in Mannheim

Die IG Jazz veranstaltet in nächster Zeit im Kulturzentrum Alte Feuerwache in Mannheim folgende Seminare und Workshops: **Theorieseminar** mit Frank Sikora, es ist als Grundkurs für den im Januar stattfindenden Ensembleworkshop gedacht. Es werden vorwiegend theoretische Inhalte vermittelt werden, die ein Spielen im Ensemble ermöglichen. Termin: 15. November, Alternativtermin dazu: 16. 11. Kosten: DM 50,-.

Ensembleworkshop, Inhalte: Ensemblespiel, Instrumentalunterricht, Improvisation. Technische Grundkenntnisse auf dem Instrument sollten vorhanden sein. Der Kurs vermittelt die Praxis der in den vorangegangenen Theorie-seminaren erworbenen Kenntnisse.

Dozenten: Dieter Hg, Baß, Wolf Mayer, Piano, Hiram Mutschier, Schlagzeug, Percussion, Rainer Pusch, Saxophon, Frank Sikora, Gitarre. Termin: 7.-10. Januar 1987. Kosten: DM 150,-. **Masterworkshops:** 1.11. mit Maria Joao zum Thema „Gesang im Jazz“, 28.11. mit Thomas Stabenow, Rainer Pusch Band, Wilson de Oliveira Quintett, 29.11. mit Thomas Stabenow zum Thema „Baß im Jazz“, 19.12. mit Wolfgang Engstfeld, Stefan Pfeiffer Band. Unkostenbeitrag für Teilnehmer DM 50,- für Besucher DM 20,-.

Kontakt: Kulturzentrum Alte Feuerwache, IG Jazz, Brückenstr. 2-4, 6800 Mannheim 1, Tel. 06 21 /37 71 82 oder 2 93 33 44.

Großer Jazzkurs in Burghausen

Vom 3.-7. Januar 1987 findet im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen der Große Jazzkurs 42 statt. Darin werden, getrennt in Anfänger und Fortgeschrittene, die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Komposition, Improvisation und Zusammenspiel behandelt. Am letzten Tag ist ein Abschlußkonzert vorgesehen. Es sind Musiker aller Stilrichtungen willkommen, auch ganze Bands. Kursleitung: Joe Viera, Dozenten: Joe Viera, Theorie, Saxophon, Ensemble, Reinhard Glö-

der, Baß, Arrangement, Ensemble, Heinrich Hock, Schlagzeug, Ensemble, Bernd Hufnagel, Trompete, Posaune, Ensemble, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Ensemble, Martin Schrack, Klavier, Ensemble, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 120,-. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstraße 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47 716 / BLZ 710 930 00 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Axel Lauser hat seine Jazz Unit neu besetzt. Mit dem Schlagzeuger spielen jetzt der Trompeter Frederic Rabold, der Saxophonist Matthias Erlewein, der Gitarrist Tobias Langguth, der Pianist Jürgen Dollmann und der Bassist Johannes Schädlich. Ihr Debut gab die Unit beim 25jährigen Jubiläum des Cave 61 in Heilbronn. Am 7. und 8. November tritt sie im Brüssels Jazz Club auf und reist im Dezember nach Arnheim, Holland. Kontakt: Axel Lauser Jazz Unit, Nußackerstraße 14, 7100 Heilbronn-Horkheim, Tel. 57 60 56.

Quartett-Jazz, unter diesem Titel gehen im Dezember der Saxophonist Wilson de Oliveira, der Gitarrist Peter O'Mara, der Bassist Detlev Beier und der Schlagzeuger Thomas Cremer auf Tournee. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 54 92.

Das **Günter Schmuck Quartett** aus Würzburg spielt modernen Jazzrock mit Funk und Latin-Elementen. Das Repertoire der Formation mit Günter Schmuck, Synthesizer, Gesang, Martin Klingenberg, Trompete, Flügelhorn und Gesang, Andreas Launer, E-Baß, E-Gitarre und Gesang, sowie Peter Wirth, Schlagzeug, besteht aus Eigenkompositionen des Bandleaders und einigen neu arrangierten Standards. Kontakt: Günter Schmuck, Textorstr. 26, 8700 Würzburg, Tel. 09 31/1 67 90.

Das **Jazz-Ensemble Baden-Württemberg** findet sich aus Anlaß des 1. Landes-Jazzfestivals, veranstaltet vom Jazzclub-Verband Baden-Württemberg, zu einer einmaligen Tournee durch Baden-Württemberg zusammen. Es handelt sich um eine Formation mit Herbert Joos, Flügelhorn, Trompete, Bernd Konrad und Helmut Müller, Saxophon, Reinhold Braig, Piano, Thomas Stabenow, Baß, Roberto D'Agostino, Schlagzeug, sowie Joe Koinzer, Percussion. Die Tour beginnt am 8.11. in Villingen und führt die Gruppe eine Woche lang durch sieben weitere Clubs des Landes. Kontakt: Helmut Müller, Gartenstr. 143, 7400 Tübingen, Tel. 2 37 76.

Christoph Spendet und Wolfgang Schlüter werden erneut eine Produktion mit dem Sinfonie-Orchester des NDR bestreiten, bei der Dieter Glawischig dirigiert. Zudem gibt es mit dieser großen Formation ein Konzert im Rahmen der Erweiterung der neuen Hamburger Musikhochschule. Mit dem Flötisten Lenny MacDowell hat Christoph Spendet eine neue LP mit dem Titel „Autumn Breath“ für Blue Flame Records (Jeton Vertrieb) eingespielt. Im Frühjahr 1987 unternimmt der Pianist eine ausgiebige Tournee mit dem englischen Schlagzeuger Pete York. Kontakt: Konzertbüro Peter Koppenhöfer, Stolpmündestr. 21, 5300 Bonn 1, Tel. 02 28/66 90 03.

Harald Kimmig gibt noch bis zum 2. November im Kreativhaus in Münster einen Workshop, bei dem sich der Violinist ausschließlich an Musiker mit Streichinstrumenten richtet. Das Kursprogramm umfaßt rhythmische Übungen, Gruppenimprovisation, Erarbeitung traditioneller Jazzkompositionen sowie freie Improvisation. Kontakt: Regina Biermann, c/o Kreativhaus, Diepenbrockstr. 28, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 70 54.

Mama's Washhouse Stompers, eine Chicago-Jazz-Band aus Karlsruhe-Durlach, konnte kürzlich ihr 25jähriges Bestehen feiern. Die Band, die heute in der Besetzung Andy Lawrence, Trompete, Gesang, Günter Machowiak, Posaune, Bernd D. Meissner, Klarinette, Jürgen Mattem, Klavier, Jürgen Kulus, Banjo, Gitarre, Hanns O. Hübner, Baß, und Hans Peter Schucker, Schlagzeug, spielt, hat drei Platten vorgelegt: „Mama's Washhouse Stompers“, „I've found a new baby“ und „There'll be some changes made“ auf Black Lion. Kontakt: Hans Peter Schucker, Reinhold-Schneider-Str. 48, 7500 Karlsruhe 51, Tel. 07 21/88 69 67.

Samba Tuque hat sich neu formiert. Mit der Tropical-Jazz-Bossa Nova- und Funk-Band spielen jetzt vier brasilianische Musiker, der Percussionist und Sänger Osmar de Oliveira-Moreira, der Sänger und Gitarrist Peri dos Santos, der Bassist Eduardo de Souza, Edir dos Santos sowie der deutsche Vibraphonist und Percussionist Wolfgang Lackerschmid. Je nach Veranstaltung nimmt Samba Tuque den Percussionisten Dom Um Romao, einen Bläusersatz oder Tänzerinnen hinzu. Kontakt: Osmar Oliveira, Hermann-Vogel-Str., 8000 München, Tel. 0 89/3 23 22 95.

Raul Montero gibt Anfang November mehrere Konzerte in der Bundesrepublik Deutschland und Österreich. Zur international besetzten Gruppe des aus Montevideo stammenden Sängers gehören Toto Blanke und Rudolf Dasek, Gitarre, sowie Miguel Fernandez, Bandoneon. Ab 10. November wird Dasek von Edwin Sadowski abgelöst und der Cellist Naumikat stößt noch für 15 Konzerte in der DDR hinzu.

Die **Free Dig Big Band** aus Freiburg unter Leitung von Werner Englert nahm ihr Projekt „The magical mystery of the Beatles“ auf Platte auf. Die 22köpfige Big Band, deren stilistische Bandbreite von Dixieland über Modern Jazz bis hin zu Funk und Rock reicht, legte bereits unter dem Titel „Dig Dirt“ eine Platte mit Albert Mangelsdorff vor. Kontakt: UP-ART-I. G., c/o Dominik Wagner, Hans-Jakob-Str. 22, 7614 Gengenbach, Tel. 0 78 03/41 64.

Hugo Read, Altsaxophon, hat mit dem Percussionisten Michael Küttner und dem Pianisten Andy Lumpp unter dem Titel „Lonely Passengers“ auf Nabel Records eine neue Platte vorgelegt. Kontakt: Andy Lumpp, Tel. 0 21 06/47 08 85.

Die **Big Band Top C** unter Leitung des Trompeters Georg Weyerer, gab am 2. Oktober im Jubez in Karlsruhe, dem Domizil des dortigen Jazzclubs, ein Benefizkonzert, dessen Einnahmeerlös Woody Herman, der unverschuldet in eine schwere Finanzkrise geriet, zugestellt wurde. Die Big Band spielte Arrangements ihres Leiters in Anlehnung an das Repertoire der Bands von Duke Ellington, Count Basie, Maynard Ferguson und Bill Chase. Kontakt: Bernd Vogt, Goethestr. 44, 7590 Achern, Tel. 0 78 41/57 34.

Leszek Zadło ist der Dozent des 3. Workshops des Jazz Clubs Haus Buhl in Heidelberg, der vom 18.-19. November stattfindet. Der Workshop ist für alle Bläser gedacht, die keine Anfänger sind. Notenkenntnisse und Grundkenntnisse in Harmonielehre werden vorausgesetzt. Ziel des Workshops ist nicht zuletzt, die musikalische Kreativität der Teilnehmer anzuregen. Die im Workshop erarbeiteten Stücke werden am 19. November im Rahmen des Konzertes des Leszek Zadło Ensembles im Haus Buhl aufgeführt. Kontakt: Jochen Sattler, Petersaltalerstr. 80, 6900 Heidelberg-Ziegelhausen, Tel. 0 62 21/80 43 74. **Heart Beat Jazz**, das Trio von Götz Tangerding, Klavier, Christian Stock, Kontrabaß, und Rudolf Roth, Schlagzeug, plant den Saxophonisten Karlheinz Miklin, der Lehrer an der Grazer Musikhochschule ist, im Januar und Februar 1987 mit auf Tournee zu nehmen. Kontakt: Götz Tangerding, Verdistrasse 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/811 72 61.

Kurt Henkels, seit 1946 Bandleader, ist am 12. Juli im Alter von 75 Jahren in Hamburg gestorben. Mitte der 40er Jahre hatte Henkels in Leipzig eine Big Band aufgestellt, die schnell zum führenden Swing-Orchester der DDR wurde. 1947 holte man die Band als Rundfunkanzorchester an den Leipziger Sender, ab 1948 entstanden viele Plattenaufnahmen, durch die das Orchester auch im Westen bekannt wurde. Mitglieder waren u. a. Rolf Kühn, der 1949 in das Werner Müller Orchester in West-Berlin einstieg, der Trompeter Horst Fischer und der Tenorsaxophonist Werner Baumgart, die 1951 zum Erwin Lehn Südfunk-Orchester nach Stuttgart gingen. Kurt Henkels ist 1959 in die BRD übergewechselt.

Sibylle Pomorin tritt am 8. November beim Jazz Festival in Koblenz auf und wird mit ihrem Quartett am 10. November im domicile in Pforzheim gastieren, wo der Südfunk mitschneiden will. Die junge Berliner Saxophonistin, die derzeit an einer Komposition für 8 Celli plus Jazzquartett für den WDR arbeitet, plant für das Frühjahr weitere Auftritte mit dem Quartett, zu dem noch der Pianist Bruno Aznar, der Bassist Klaus Wilmanns und der Schlagzeuger Olivier Robin gehören. Kontakt: Sibylle Pomorin, Fürbringerstraße 29, 1000 Berlin 61, Tel. 0 30/6 94 58 44.

Seminare und Workshops in der Feuerwache in Mannheim

Die IG Jazz veranstaltet in nächster Zeit im Kulturzentrum Alte Feuerwache in Mannheim folgende Seminare und Workshops: **Theorieseminar** mit Frank Sikora, es ist als Grundkurs für den im Januar stattfindenden Ensembleworkshop gedacht. Es werden vorwiegend theoretische Inhalte vermittelt werden, die ein Spielen im Ensemble ermöglichen. Termin: 15. November, Alternativtermin dazu: 16. 11. Kosten: DM 50,-.

Ensembleworkshop, Inhalte: Ensemblespiel, Instrumentalunterricht, Improvisation. Technische Grundkenntnisse auf dem Instrument sollten vorhanden sein. Der Kurs vermittelt die Praxis der in den vorangegangenen Theorie Seminaren erworbenen Kenntnisse.

Dozenten: Dieter Hg, Baß, Wolf Mayer, Piano, Hiram Mutschier, Schlagzeug, Percussion, Rainer Pusch, Saxophon, Frank Sikora, Gitarre. Termin: 7.-10. Januar 1987. Kosten: DM 150,-.

Masterworkshops: 1. 11. mit Maria Joao zum Thema „Gesang im Jazz“, 28. 11. mit Thomas Stabenow, Rainer Pusch Band, Wilson de Oliveira Quintett, 29. 11. mit Thomas Stabenow zum Thema „Baß im Jazz“, 19. 12. mit Wolfgang Engstfeld, Stefan Pfeiffer Band. Unkostenbeitrag für Teilnehmer DM 50,- für Besucher DM 20,-.

Kontakt: Kulturzentrum Alte Feuerwache, IG Jazz, Brückenstr. 2-4, 6800 Mannheim 1, Tel. 06 21/37 71 82 oder 2 93 33 44.

Großer Jazzkurs in Burghausen

Vom 3.-7. Januar 1987 findet im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen der Große Jazzkurs 42 statt. Darin werden, getrennt in Anfänger und Fortgeschrittene, die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Komposition, Improvisation und Zusammenspiel behandelt. Am letzten Tag ist ein Abschlußkonzert vorgesehen. Es sind Musiker aller Stilrichtungen willkommen, auch ganze Bands. Kursleitung: Joe Viera, Dozenten: Joe Viera, Theorie, Saxophon, Ensemble, Reinhard Glö-

der, Baß, Arrangement, Ensemble, Heinrich Hock, Schlagzeug, Ensemble, Bernd Hufnagel, Trompete, Posaune, Ensemble, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Ensemble, Martin Schrack, Klavier, Ensemble, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 120,-. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstraße 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47 716 / BLZ 710 930 00 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Axel Lauser hat seine Jazz Unit neu besetzt. Mit dem Schlagzeuger spielen jetzt der Trompeter Frederic Rabold, der Saxophonist Matthias Erlewein, der Gitarrist Tobias Langguth, der Pianist Jürgen Dollmann und der Bassist Johannes Schädlich. Ihr Debut gab die Unit beim 25jährigen Jubiläum des Cave 61 in Heilbronn. Am 7. und 8. November tritt sie im Brüssels Jazz Club auf und reist im Dezember nach Arnheim, Holland. Kontakt: Axel Lauser Jazz Unit, Nußackerstraße 14, 7100 Heilbronn-Horkheim. Tel. 57 60 56. **Quartett-Jazz**, unter diesem Titel gehen im Dezember der Saxophonist Wilson de Oliveira, der Gitarrist Peter O'Mara, der Bassist Detlev Beier und der Schlagzeuger Thomas Cremer auf Tournee. Kontakt: Thomas Cremer, Alendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 54 92.

Das **Günter Schmuck Quartett** aus Würzburg spielt modernen Jazzrock mit Funk und Latin-Elementen. Das Repertoire der Formation mit Günter Schmuck, Synthesizer, Gesang, Martin Klingebier, Trompete, Flügelhorn und Gesang, Andreas Launer, E-Baß, E-Gitarre und Gesang, sowie Peter Wirth, Schlagzeug, besteht aus Eigenkompositionen des Bandleaders und einigen neu arrangierten Standards. Kontakt: Günter Schmuck, Textorstr. 26, 8700 Würzburg, Tel. 09 31/1 67 90.

Das **Jazz-Ensemble Baden-Württemberg** findet sich aus Anlaß des 1. Landes-Jazzfestivals, veranstaltet vom Jazzclub-Verband Baden-Württemberg, zu einer einmaligen Tournee durch Baden-Württemberg zusammen. Es handelt sich um eine Formation mit Herbert Joos, Flügelhorn, Trompete, Bernd Konrad und Helmut Müller, Saxophon, Reinhold Braig, Piano, Thomas Stabenow, Baß, Roberto D'Agostino, Schlagzeug, sowie Joe Koinzer, Percussion. Die Tour beginnt am 8. 11. in Villingen und führt die Gruppe eine Woche lang durch sieben weitere Clubs des Landes. Kontakt: Helmut Müller, Gartenstr. 143, 7400 Tübingen, Tel. 2 37 76.

Christoph Spendel und Wolfgang Schlüter werden erneut eine Produktion mit dem Sinfonie-Orchester des NDR bestreiten, bei der Dieter Glawischnig dirigiert. Zudem gibt es mit dieser großen Formation ein Konzert im Rahmen der Erweiterung der neuen Hamburger Musikhochschule. Mit dem Flötisten Lenny MacDowell hat Christoph Spendel eine neue LP mit dem Titel „Autumn Breath“ für Blue Flame Records (Jeton Vertrieb) eingespielt. Im Frühjahr 1987 unternimmt der Pianist eine ausgiebige Tournee mit dem englischen Schlagzeuger Pete York. Kontakt: Konzertbüro Peter Koppenhöfer, Stolpmündestr. 21, 5300 Bonn 1, Tel. 02 28/66 90 03.

Harald Kimmig gibt noch bis zum 2. November im Kreativhaus in Münster einen Workshop, bei dem sich der Violinist ausschließlich an Musiker mit Streichinstrumenten richtet. Das Kursprogramm umfaßt rhythmische Übungen, Gruppenimprovisation, Erarbeitung traditioneller Jazzkompositionen sowie freie Improvisation. Kontakt: Regina Biermann, c/o Kreativhaus, Diepenbrockstr. 28, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 70 54.

Mama's Washhouse Stompers, eine Chicago-Jazz-Band aus Karlsruhe-Durlach, konnte kürzlich ihr 25jähriges Bestehen feiern. Die Band, die heute in der Besetzung Andy Lawrence, Trompete, Gesang, Günter Machowiak, Posaune, Bernd D. Meissner, Klarinette, Jürgen Mattem, Klavier, Jürgen Kulus, Banjo, Gitarre, Hanns O. Hübner, Baß, und Hans Peter Schucker, Schlagzeug, spielt, hat drei Platten vorgelegt: „Mama's Washhouse Stompers“, „I've found a new baby“ und „There'll be some changes made“ auf Black Lion. Kontakt: Hans Peter Schucker, Reinhold-Schneider-Str. 48, 7500 Karlsruhe 51, Tel. 07 21/88 69 67.

Samba Tuque hat sich neu formiert. Mit der Tropical-Jazz-Bossa Nova- und Funk-Band spielen jetzt vier brasilianische Musiker, der Percussionist und Sänger Osmar de Oliveira-Moreira, der Sänger und Gitarrist Peri dos Santos, der Bassist Eduardo de Souza, Edir dos Santos sowie der deutsche Vibraphonist und Percussionist Wolfgang Lackerschmid. Je nach Veranstaltung nimmt Samba Tuque den Percussionisten Dom Um Romao, einen Bläasersatz oder Tänzerinnen hinzu. Kontakt: Osmar Oliveira, Hermann-Vogel-Str., 8000 München, Tel. 0 89/3 23 22 95.

Raul Montero gibt Anfang November mehrere Konzerte in der Bundesrepublik Deutschland und Österreich. Zur international besetzten Gruppe des aus Montevideo stammenden Sängers gehören Toto Blanke und Rudolf Dasek, Gitarre, sowie Miguel Fernandez, Bandoneon. Ab 10. November wird Dasek von Edwin Sadowski abgelöst und der Cellist Naumikat stößt noch für 15 Konzerte in der DDR hinzu.

Die **Free Dig Big Band** aus Freiburg unter Leitung von Werner Englert nahm ihr Projekt „The magical mystery of the Beatles“ auf Platte auf. Die 22köpfige Big Band, deren stilistische Bandbreite von Dixieland über Modern Jazz bis hin zu Funk und Rock reicht, legte bereits unter dem Titel „Dig Dirt“ eine Platte mit Albert Mangelsdorff vor. Kontakt: UP-ART-I. G., c/o Dominik Wagner, Hans-Jakob-Str. 22, 7614 Gengenbach, Tel. 0 78 03/41 64.

Hugo Read, Altsaxophon, hat mit dem Percussionisten Michael Küttner und dem Pianisten Andy Lupp unter dem Titel „Lonely Passengers“ auf Nabel Records eine neue Platte vorgelegt. Kontakt: Andy Lupp, Tel. 0 21 06/47 08 85.

Jazz News

Sonny Rollins trat kürzlich auf einem Hudson River Dayliner auf. Dabei spielte der Saxophonist, der ein Bein gebrochen hat, sitzend mit dem Pianisten Tommy Flanagan und dem Schlagzeuger Al Foster.

Tony Palkovic, Jazz-Rock-Gitarist, hat unter dem Titel „Born with a desire“ auf Deep Water Records seine dritte Platte vorgelegt. Kontakt: Deep Water Records, 270 North Canon Drive, Suite 1006, Beverly Hills, Ca. 90210, USA.

New World Records plant die Wiederveröffentlichung des Master Jazz Labels, auf dem Platten von Buddy Tate, Earl Hines, Jay McShann und Roy Eldridge vorgelegt wurden. Es erschien bereits die Eldridge Platte „Nifty cat“ auf LP und CD.

Billy Taylor und Grover Washington Jr. gehörten zu den Jazzmusikern, die beim Chataqua Town Meeting on U. S.-Soviet Relations vom 15.-19. September in Riga auftraten. Im vergangenen Jahr wurde in New York am Chataqua Institut eine ähnliche Veranstaltung durchgeführt, deren Ziel es ist, den USA-Rußland-Kulturaustausch zu fördern.

Benny Goodman, der am 13. Juni im Alter von 77 Jahren verstorben ist, vermachte sein gesamtes musikalisches Archiv, darunter auch unveröffentlichte Aufnahmen von ca. 25 Stunden Dauer, der Yale-Universität.

Jazz Records - The Specialist Labels heißt eine neues, zweibändiges Werk, an dem Chris Sheridan mitarbeitete. Es umfaßt 1376 Seiten und kostet 75 Dollar.

New Generation of Jazz ist der Blue Note Sampler 86 überschrieben, der Aufnahmen von Stanley Jordan, Bobby McFerrin, Michel Petrucciani, James Newton, Tony Williams, Bill Evans, Bennie Wallace sowie der Gruppe OTB bringt.

Billie Holiday at Monterey 1958 unter diesem Titel erschien auf Black Hawk eine Platte der Sängerin von ihrem Auftritt beim 1. Monterey Jazz Festival. Ihre Partner waren dabei Gerry Mulligan, Baritone Saxophon, Benny Carter, Alt Saxophon, Buddy DeFranco, Klarinette, Mal Waldron, Klavier, Eddie Kahn, Baß, und Dick Berk, Schlagzeug.

Clarence Hutchenrider, Klarinette, Doc Cheatham, Trompete, George Kelly, Tenorsaxophon, Art Hodes, Piano, Milt Hinton, Baß, und Tommy Benford, Schlagzeug, stellten sich kürzlich bei Jack Kleinsinger's Highlights in Jazz Konzertreihe im Loeb Student Center in New York vor.

An einer **Pepper Adams Biographie** arbeitet derzeit Gary Carner. Er schrieb in den letzten Jahren zunächst mit dem im August verstorbenen Baritone Saxophonisten gemeinsam daran und will das Buch nun als Tribut an Adams fertigstellen. Jegliche Informationen von Seiten der Jazzfreunde sind ihm dafür willkommen. Kontakt: Gary Carner, 18 Becket Rd., Belmont, MA 02178, USA.

Beim **Chicago Jazz Festival**, das von Mitte bis Ende August stattfand, waren an manchen Abenden bis zu 100 000 Besucher zugegen. Das Festival, das vom Jazz Institute of Chicago ausgerichtet wird und von der Stadt sowie von der Industrie hoch subventioniert wird, ist eine Open Air Veranstaltung bei freiem Eintritt. Höhepunkte des diesjährigen Festivals waren George Benson sowie ein Thelonious Monk-Tribut Konzert mit Charlie Rouse, Steve Lacy, Phil Woods und Eddie Bert.

Lionel Hampton wurde Anfang September in Manhattan von der BMI der erste sogenannte „One of a Kind“ Award verliehen. Mit dabei waren unter anderem Sy Oliver, Doc Cheatham, Roy Eldridge, Milt Hinton und Max Roach. In seiner Ansprache erinnerte Hampton an die Zeiten des Benny Goodman Quartetts, und betonte, daß er noch heute Freude am Musizieren habe und gerne jeden Abend spielen würde.



One of a kind - in the world of jazz: Lionel Hampton bei der BMI Preisüberreichung mit Mrs. Preston

View Video hat nach den Jazz Videos von Gil Evans, Mel Lewis und Louie Bellson jetzt Produktionen von der Sängerin Mabel Mercer und „Cobham meets Bellson“ vorgelegt.

Ella Fitzgerald mußte sich Anfang September im Cedars-Sinai Medical Center in Los Angeles einer Herzoperation unterziehen. Die First Lady of Jazz, die im Lauf ihrer Karriere mehr als 30 Millionen Platten verkauft hat, war aufgrund ihres schlechten Gesundheitszustandes gezwungen, alle weiteren Engagements für 1986 abzusagen.

Vee Jay, das Chicagoer Jazz Label, ist wieder außerstand. Die Firma brachte z. T. in der Originalaufmachung Wiederveröffentlichungen von Wynton Kelly, Eddie Harris, Ira Sullivan, Lee Morgan, Wayne Shorter, Bennie Green, Paul Chambers und Eric Dolphy vor.

The Leaders, die Formation mit Chico Freeman, Arthur Blythe, Lester Bowie, Kirk Lightsey, Cecil McBee und Don Moye, hat unter dem Titel „Mudfoot“ für Black-Hawk Records Aufnahmen gemacht.

Chris Hinze hat mit seiner Combination im Sommer eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Nazali“ auf Keytone erscheint. Der holländische Flötist bietet darauf - wie bereits auf dem Album „Saliyah“ - eine afrikanisch-indische-Weltmusik Fusion, die durch Einsatz elektronischer Instrumente aktualisiert wurde. Hinze wird mit seiner Combination, zu der der Gitarrist Kier van der Werf, der Bassist Marc Perier, der indische Percussionist Ramesh Shotham und der afrikanische Percussionist und Sänger Lelo M'Batchi gehören, im November auf Deutschlandtournee sein. Kontakt: Keytone Productions bv, P. O. Box 337, NL-3720 AH Bilthoven, Tel. 79 24 04.

Einen **Orchester Workshop**, der am 29. Oktober begonnen hat und bis zum 5. November dauert, gibt Gunter Hampel derzeit an der Musikhochschule in Köln. Der WDR zeichnet Ausschnitte daraus auf.

Long Live The Chief ist der Titel der neuen CD des Count Basie Orchesters unter Leitung von Frank Foster. Die Platte enthält u. a. neue Bearbeitungen von „April in Paris“, „Lil' dahin“, „Corner pocket“ und „Shiny stockings“ und erschien auf Denon.

John Blake hat nach seinen Platten „Twinkling of an eye“ und „Maiden dance“ jetzt bei Gramavision unter dem Titel „Rhythm & Blu.“ eine neue Platte vorgelegt. Darauf ist der Geiger mit seinen Kollegen Didier Lockwood und Michal Urbaniak zu hören.

Mel Lewis hat mit seinem Orchester eine neue Platte unter dem Titel „20 years at the Village Vanguard“ auf Atlantic vorgelegt.

Das **Marion Brown-Gunter Hampel Duo** trat im Rahmen der Veranstaltung „Music is an open sky“ am 1. September im Sweet Basil in New York auf. Hampel und Brown werden im Juli und August 1987 auf Europatournee gehen. Kontakt: Birth Records, Gunter Hampel, 211 East 11 th Street, No. 2, New York City 10003, Tel. (212)477-1695.

Salsa Picante, die Anfang Oktober auf DDR-Tournee war, hat bei Delta Music in Köln einen Plattenvertrag unterschrieben. Die dritte Platte der Formation, die afro-karibische Musik mit Jazzelementen spielt, wird im Januar 1987 erscheinen. Kontakt: Marianne Beckmann, Am Sandbach 1,4030 Ratingen 1, Tel. 0 21 02/44 51 29.

Das **Uli Beckerhoff Trio** mit Uli Beckerhoff, Trompete, Jasper van't Hof, Keyboards, und John Marshall, Schlagzeug, hat eine Langspielplatte mit Kompositionen von Beckerhoff und van't Hof aufgenommen, die Anfang nächsten Jahres bei Nabel Records erscheinen wird. Kontakt: Nabel Records, Rainer Wiedensohler, Matthias-hofstr. 31, 5100 Aachen, o. Thomas Proff, Hohentorsheerstr. 7, 2800 Bremen 1.

Die **Thomas Schweitzer Big Band** in Bielefeld ist bis auf einen Posaunisten und einen Tenorsaxophonisten komplett und probt alle zwei Wochen sonntags. Das Repertoire dieser Band besteht aus Stücken von Sammy Nestico, Thad Jones sowie Eigenkompositionen. Kontakt: Josef Tiggesbäumker, Pestalozzistr. 7,4800 Bielefeld 1, Tel. 05 21 /6 77 65.

Twobones ist der Name einer neugegründeten Formation aus dem Kölner Raum, die sich aus den Posaunisten Rudi Kasper und Andreas Schickentanz sowie dem Gitarristen Ralph Herrnkind, dem Bassisten Christian Ramond und dem Schlagzeuger Stefan Schneider zusammensetzt. Ihr Debut gibt Twobones am 22. November in der Rampe in Siegen. Kontakt: Andreas Schickentanz, Clever Str. 11, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 13 75 80.

Nardis heißt eine neue Band aus Düsseldorf mit dem Pianisten Ralf Butscher, dem Vibraphonisten Thomas Lorenz, dem Bassisten Norbert Hotz und dem Schlagzeuger Rolf Drese. Gespielt werden vorwiegend Eigenkompositionen von Ralf Butscher sowie Titel von Bill Evans, Miles Davis und Wayne Shorter. Kontakt: Ralf Butscher, Karolingerstr. 36,4000 Düsseldorf, Tel. 02 11/34 16 70.

John Abercrombie wird im Januar mit Rainer Brüninghaus, Keyboards, und Trilok Gurtu, Percussion, auf Europatournee gehen. Kontakt: Tel. 0 26 30/82 68.

Trio Immense nimmt im Dezember in Frankfurt live eine neue Platte auf. Das Trio mit dem Saxophonisten Günther Klatt, dem Bassisten Jürgen Wuchner und dem Schlagzeuger Andreas Krieger wird im März und April auf Tournee gehen. Kontakt: Andreas Krieger, Sohl 8, 8201 Tuttenhausen, Tel. 0 80 65/7 02.

Die **Kulturinitiative „Kuhmist“** der Uni Osnabrück sucht Musiker/innen und Gruppen aus dem Bereich des freien und experimentellen Jazz für Auftritte bzw. Workshops. Kontakt: Kulturinitiative Kuhmist, c/o Imme Wedemeyer, Lindenstr. 18,4500 Osnabrück, Tel. 05 41/68 27 49.

Jazz News

Oregon plant im März eine Euro-patournee. Mit Ralph Towner werden reisen: Glen Moore, Paul McCandless und Trilok Gurtu. Kontakt: W. Oberender, Tel. 0 26 30/82 68.

Chris Beier, Pianist und Komponist, hat die Musik von Cole Porters Musical „Out of this world“ für Jazzrockorchester neu arrangiert. Die europäische Erstaufführung findet an Silvester im Stadttheater Pforzheim statt. Kontakt: W. O. R., Rainer Glas, Gründlacherstr. 7a, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31 / 60 35 68.

Das Quartett mit Gerd Dudek, Saxophone, Rob van den Broeck, Klavier, Ali Haurand, Baß, und Reto Weber, Schlagzeug, spielt im November in Frankreich. Im Trio ohne van den Broeck sind Multimediavorstellungen mit der japanischen Tänzerin Fumi Matsuda und der Actionmalerin Lis Kocher geplant.

Oki-Pilz-Kanthak-Kugel wird sich im Rahmen seiner ersten Konzert-Tournee u. a. auf den Festivals in Konstanz und Köln vorstellen. Für Januar ist eine weitere Gastspielreise in Triobesetzung, nur mit Michel Pilz, Baßklarinette, Kai Kanthak, Baß, und Klaus Kugel, Schlagzeug, ohne Itaru Oki, Trompete, geplant. Kontakt: Maria Regel, Löwenburgstr. 12, 5204 Lohmar 21, Tel. 0 22 05/8 34 79.

Paul Haag und Danilo Moccia sind zwei Schweizer Posaunisten, die sich in Anlehnung an die berühmte Jay and Kai Gruppe zu einem Quintett zusammengefunden haben, das sich auch Twobones nennt und ein Konzept ausgearbeitet hat, in dem Elemente des Hardbop aufbereitet werden. Die Rhythmusgruppe besteht aus dem Pianisten Tutilo Odermatt, dem Bassisten Isla Eckinger, bzw. Vinzenz Kummer, sowie dem Schlagzeuger Alberto Canonico. Eine erste Schweizer Tournee findet im November 1986 statt. Kontakt: Paul Haag, c/o Remsol AG, Baarerstr. 43, CH-6300 Zug, Tel. 0 42/21 28 53.

Das Quartett geht im November, Dezember und Januar mit seinen „unerwarteten Klängen gegen den Zeitgeist“ auf Tournee. Die Gruppe, die improvisierte Musik bietet, besteht aus dem Saxophonisten, Oboisten, Flötisten Heiner Hank, dem Saxophonisten Christian Zielak, dem Saxophonisten Thomas Körner und dem Schlagzeuger und Percussionisten Martin Blume. Kontakt: Heiner Hank, Hugo-Schultz-Str. 47, 4630 Bochum, Tel. 02 34/33 66 00.

Rolf Drese, Düsseldorfer Schlagzeuger, der im Oktober den Musikförderpreis der Stadt Düsseldorf erhielt, nennt sein neugegründetes Quartett, dem der Saxophonist und Flötist Johannes Seidemann, der Gitarrist Markus Wienströer und der Bassist Reinhard Glöder angehören, Faces of Jazz. Gelegentlich wird das Quartett um den tschechischen Trompeter Laco Deczi erweitert. Kontakt: Rolf Drese, Dorotheenstr. 30, 4000 Düsseldorf 1, Tel. 02 11 / 68 55 20.

David Asarjan wird mit seinem Trio im November in Hessen gastieren. Die Tournee kam aufgrund der Zusammenarbeit der armenischen Musiker mit der Lahn River Jazzband und der Sängerin Jutta Waldeck zustande, die bereits in Armenien aufgetreten ist. Kontakt: Peter Turczak, Postfach 27 07, 6330 Wetzlar, Tel. 0 64 73/26 53. Ipnótica, das Duo von Ulrike Haage und Heins Erich Goedecke, schafft mit Klavier, Synthesizer, Computer, Gongs, Posaune und Didjeridoo eigenwillige sogenannte Hörbilder. Die beiden Musiker nennen ihr Programm mit Kompositionen der heutigen Musik im Erbe von John Cage „Die Reise der Ohrkopfherzen“. Kontakt: Tel. 0 40/89 98 23 08 (tagsüber). Die Incredible Mojo Ram Jam Blues Gang aus München hat ihre Besetzung jetzt auf 9 Mann aufgestockt. Die Band besteht jetzt aus dem Leadsänger Sandy „Mojobone“ Fischer, dem Trompeter Thomas Banholzer, den Saxophonisten Mark Polscher und Tim Davies, den Gitarristen Robert Dietze und Bernd Otto, dem Mundharmonikaspieler Didi Neumann, dem Bassisten Michael Rosch und dem Schlagzeuger Tommy Eberhard. Hinzu kommen noch wechselnde Gäste wie die Sängerin Rena Tix, der Saxophonist Theo Schmeer oder der Gitarrist Herby Merkl. Kontakt: Atelier Alexander G. Fischer, Nymphenburger Str. 101, 8000 München 19, Tel. 0 89/1 2310 40.

JP Jam Session

Thema: Festival International de Jazz de Montreal von Marc A. Chenard (JP9/86)
Ich bin über einen Satz in diesem Artikel schockiert: „In einer anderen Serie spielte der junge Franzose Michel Petrucciani, dessen Ruf mehr auf seiner äußeren Gestalt als auf seinem Talent begründet ist.“ Über künstlerisches Talent und/oder Können läßt sich sicherlich diskutieren, aber ich halte eine derartige Äußerung für schockierend und diskriminierend.
Dr. E. Lorenz, Stade

Ich bin der Meinung, daß auch für den Kritiker gewisse Regeln existieren, die er zu beachten hat, und dazu gehört ganz sicher die Sachlichkeit der Darstellung. Wenn ich aber im Bericht von Marc A. Chenard vom Jazz Festival Montreal lese, daß seiner Meinung nach der Ruf des schwerbehinderten Pianisten Michel Petrucciani „mehr auf seiner äußeren Gestalt als auf seinem Talent begründet ist“, so muß ich feststellen, daß hier nicht nur das Gebot der journalistischen Sachlichkeit verletzt, sondern auch die Grenzen des guten Geschmacks weit überschritten sind. Michel Petrucciani ist meiner Meinung nach ein wunderbarer Musiker und trotz seiner schlimmen körperlichen Gebrechen ein großartiger Pianist.
Frank Schmidt, Saarbrücken

Schallplattenbesprechungen

Philip Aaberg

High Plains: Marias River Breakdown - Montana Half-Light - Lou Ann - Remem-bering This Place - Westbound - High Plains - The Big Open - Spring Creek-Three From The Hills: Sweet-grass/Once It's Gone... /In Every Di-rection - Going-To-The-Sun
Philip Aaberg p solo
Aufg.: San Francisco/CA
Windham Hill TA-C-1037

Montana ist ein Kordillerenstaat der USA mit großen Anteilen am Felsengebirge und an den Great Plains, großen Flächen des bis 1500 m aufragenden Missouri-Plateaus, landwirtschaftlich genutzten Arealen des Sommerweizens und der Gerste, mit Trockenzeiten und das Land der Indianerschlacht am „Little Big Horn“. Unterschwellig schwingt das alles mit auf der LP „High Plains“ des Pianisten Philip Aaberg auf dem new age-Label Windham Hill Records. Diese beschaulichen Klaviersolo-Exkursionen tauchen ein in die Zustände und Stimmungen der weit hingestreckten und hochragenden Kornlandschaften, täuschen Beständigkeit und Glück eines intakten Landlebens vor und sind doch Anachronismen in der heutigen, vorwiegend städtisch geprägten schnelleibigen Zeit, auch des Jazz, der seine Dynamik den Ballungs-gebieten im Osten der USA, speziell New Yorks verdankt.

Der Pianist Philip Aaberg, bereits mit 7 Jahren in einem Solokonzert hervorgetreten, pendelte als Heranwachsender zwischen Rock 'n' Roll-Bands und Sinfonieorchestern, studierte in Harvard Komposition und Kammermusik, spielte aber auch so unbefangenen wie Amerikaner eben sind Country, Folk, Rock und New Orleans-Jazz. Dies alles tangiert völlig unkonventionell die vorliegende Musik. Folgt man der Vita Aabergs, ziehen in bunter Folge Stationen des Beethovens-Studiums in Iowa, des Eintritts in diverse San Francisco-Bluesclubs und des mehrjährigen Mitwirkens in Elvin Bishops Bluesband an einem vorbei, Pendelbewegungen in diese oder jene Richtung, die einerseits den Drang nach unterschiedlichen Musikrichtungen und den dortigen Lern- und Erfahrungsmöglichkeiten illustrieren, andererseits aber auch stilistische und standörtliche Unsicherheiten verraten. Denn nach Peter Gabriel, Tom Johnston von den Doobie-Brothers und John Hiatt ist Philip Aaberg nun 1985 mit seinem ersten Klaviersoloprojekt bei Windham Hill gelandet und somit in trauriger Gesellschaft von George Winston, Liz Story und anderen Künstlern einer neuerdings auch im Jazz ersehnten „Heilen Welt-Musik“ mit feinziselierten Melodiebögen und einer ruhigen, schwebenden Atmosphäre. Leider hält da aber nicht die Preisqualität der deutschen Teldec Press Nortorf mit der exzellenten Digitalaufnahmetechnik aus den USA mit; bei einer Musik der leisen Töne muß ein ständig wiederkehrendes Wischgeräusch auf der gesamten A-Seite, das gleichsam der Musik einen ständig präsenten rhythmischen Puls unterlegt, einfach stören. Da nützt das Siegel „Teldec Technology Direct Metal Mastering, Teldec Quality“ auf dem Cover überhaupt nichts, es klingt sogar wie Hohn.

„Marias River Breakdown“ auf der A-Seite zeigt ebenso wie das etwas selbstverliebte „Montana Half-Light“ und „The Big Open“ (ein verzücktes in Sich-Hinein-Hören), gleichsam ein Naturidyll, aus dem Fenster betrachtet) Aabergs etwas pathetisch konturierende, melodische rechte Hand über der linken, die ein schier endloses rhythmisches Muster repetiert, manchmal ruhig-beschaulich, manchmal auch minimalistisch. Auch „Lou Ann“ (romantisch), „High Plains“ (kinderliederhaft, missionarisch, „Black beauty“ und „Kleine Farm“ assoziierend), „Spring

Creek“ (verzückt), „Going to the sun“ (stimmungsgeladen) skizzieren Eindrücke in und durch die Landschaft. Höhepunkt sind zweifellos „Remembering the place“ (eklektizistisch, an Keith Jarrett erinnernd, vorwiegend im tieferen Register), „Westbound“ (schneller, hypnotischer, mit mehr Rhythmus, Witz und Dynamik) und „Three from the hills“, ein Medley mit 3 Variationen, romantisierende Miniaturen, präzise in der Diktion, knapp und nicht so abschweifend. Wie überhaupt Philip Aaberg dann gewinnt, wenn er seine Eindrücke in ihrer Verschiedenartigkeit in knappster Form dem Hörer auf seinem wunderbaren Flügel vermittelt.

Ulfert Goeman

The Ashley Alexander Big Band

Powerslide: That Old Black Magic - Alfie - Dr. Straightlady - Shoehorn Shuffle - Cherokee - Belgrade Hangover - Ballad For ARough Year - Peace Jim Linahon, John Harbaugh, Tom Gause, John Thomas, David Alexander tp, Bill Yeager, Charles Stolfus, Jeff Tower, Lee Gause tb, Ashley Alexander double-tb, Matt Catingub, Bill Sears as, ft, Mark Henderson, Lary Rannella ts, fl, Keith Squyres bs, Frank Mantooth p, synth, Danny Embrey g, Bob Bowman b, Steve Houghton dm, Tim Holloway, Brian Hudson perc, Metche Alexander glockenspiel
Aufg.: Hollywood/CA
PAUSA PR 7178/Intercond 952087

Allein die Tatsache, daß eine so hervorragende Big Band wie die von Ashley Alexander allenfalls Insidern, also einigen Spezialisten bekannt ist, spricht für die heutige Situation der Big Bands allgemein. Wie auch sollte eine Band derartiger Größenordnung heutzutage eine gewisse Popularität erreichen können, wenn ihr aus wirtschaftlichen, also finanziellen Gründen der Zugang zur Hauptstraße des Musikgeschäfts versperrt bleibt? Da sind Platten wie diese die einzige Möglichkeit, auf sich aufmerksam zu machen, das Interesse an Big Band-Musik zu wecken oder wachzuhalten.

Bereits vor drei Jahren gelangte das Album „Ashley Alexander Plays Frank Mantooth“ (Mark 57601) auf den Plattenteller des Rezensenten. Auch diesmal ist Frank Mantooth als Arrangeur, Komponist und Pianist in gewisser Weise die rechte Hand des Posaunen und Euphonium blasenden Bandleaders Ashley Alexander, der sich in „That old black magic“, „Cherokee“ und „Belgrade hangover“ wieder als hochkarätiger Solist profilieren kann. Die Band spielt mit unglaublicher Präzision und dabei swingender Leichtigkeit, daß es einem fast den Atem verschlägt. Riesenanteil daran hat die hervorragende Rhythmusgruppe, die mit traumwandlerischer Sicherheit und doch völlig unaufdringlich agiert. Besonders hervorzuheben ist auch die hohe Qualität der Solisten, so der Flügelhornist David Alexander - in dem federleicht swingenden „Alfie“ - und Jim Linahon in Horace Silvers „Peace“, des Tenoristen Mark Henderson und des Altisten Bill Sears in den Frank Mantooth-Kompositionen „Dr. Straightlady“ und „Ballad for a rough year“. Ebenfalls von Mantooth stammt „Shoehorn shuffle“, in dem Danny Embrey, Gitarre und der Komponist am E-Piano die Solisten sind.

Ashley Alexander baut auf Erfahrungen auf, die er u. a. in den Bands von Tex Beneke, Stan Kenton und Maynard Ferguson gesammelt hat. Heute ist er als Lehrer für Big Band-Jazz-Stilistik am San Antonio College und Direktor des National Stage Band Camps tätig. Frank Mantooth zählt zweifellos zu den derzeit führenden Arrangeuren/Kom-

ponisten Amerikas. Er studierte u. a. in Wien und dürfte durch seine Tätigkeit in Erich Kleinschusters ORF-Big Band auch in Europa kein Unbekannter sein. Wie die bereits vor drei Jahren besprochene Platte beweist auch diese erneuerte gemeinsame Produktion, wie fruchtbar die Zusammenarbeit dieser hervorragenden Musiker ist. Erfreulich, daß beider Interesse in besonderem Maße der Big Band-Arbeit gilt.

Rüdiger Böttger

Louis Bellson And Explosion

Sambandrea Swing - Bustling -1 Can't Get Started - Odyssey In Rhythm - Don't Get Around Much Anymore - Spitfire - Picture IV - Skin Deep Conte Candoli, Snooky Young, Chuck Findley, Walt Johnson tp, Ron King tp, flh, Bill Booth, Alan Kaplan, Dana Hughes, Bob Payne tb, Joe Romano as, fl, piccolo, Ted Nash as, fl, Pete Christlieb ts, fl, cl, Don Menza ts, fl, Andy Mackintosh bs, Ross Tompkins p, synth, Peter Woodford g, Gary Pratt b, Louie Bellson dm, rotö toms, Jack Arnold perc
Aufg.: 14./15. August 1984, Hollywood/CA
PAUSA PR 7160/Intercond 952076

Louis Bellson gilt als Drumvirtuose, wie man so leicht keinen zweiten findet. Technisch versiert wie kaum ein anderer Schlagzeuger versteht er es, als Impulsgeber Big Bands anzustacheln. Daß er seine Begleitung als „Explosion“ titulierte, mag keine Unterbreitung sein. Da explodieren knallige Trompeten-Tutti, paaren sich mit rhythmischer Rasanzt, sind eingebettet in kluge Arrangements und bestechen durch eine wundersam anmutende Präzision im Satzspiel. Und all das wird stets vorgebracht mit einer sympathischen musikalischen Nonchalance. Unnachahmlich wie Louis den alten Duke-Ellington-Standard „Don't get around much anymore“ angeht. In dem umwerfenden Arrangement von Tommy Newsom gibt Bellson am Schlagzeug die Melodie vor, während die Big Band mit lässiger Eleganz kontrapunktet. Besonders wirkungsvoll werden nicht nur hier die Bläser im Satz eingesetzt. Als Ergebnis steht ein voller, kompakter, satter Sound von statuarischer Vornehmheit. Diredirect-to-disc-Aufnahmequalität macht die Ausnahmeerscheinung dieser Gruppe kräftig hörbar. Louis Bellson's Explosion vereint Tradition und Moderne. Vielleicht ist er nach Count Basies Ableben dessen Erbe - fernab jener Erbschleicher, die große Namen führen und doch nur Schlager-Tralala zum besten geben. „I can't get started“ ist ein gutes Beispiel für Bellsons moderne Auffassung von Tradition. Die Eröffnung des Trompetensolos lehnt sich an die klassische Bunny-Berigan-Einspielung an und kippt dann erst gegen Ende in eine reizvolle Fusion-Soße um. Gerade die Trompete reagiert äußerst inspiriert auf den Spannungsbogen von Tradition und Moderne. Neben dem präzisen und kompakten Satzspiel bleibt als weiterer Vorzug dieser Gruppe, daß sie ein halbes Dutzend vorzüglicher Solisten vereint. Allen voran Don Menza mit einem waghalsigen Tenorsaxophonsolo im „Sambandrea Swing“. Pete Christlieb, ein weiterer Tenorist, steht ihm in „Picture IV“ in nichts nach. Es ist auch die Vielseitigkeit der Explosion, die diese Band so hörensenswert macht. Vom konventionellen Swing-Idiom über heiteres Latin-Feeling bis hin zu knorrigen Fusionklängen findet sich alles wohldosiert. Rein technisch ist die Gruppe immer für einige Kabinettstückchen gut. Sehr beliebt hier der Tempowechsel („Skin deep“) mit den Drums als Dreh- und Angelpunkt.

Insbesondere den Arrangeuren dieser Big Band gebührt großes Lob. Sammy Nestico schafft es, in „Bustling“ Rhythmus und Melodie, Schlagzeug und Flügelhorn in eine solch betörende Harmonie zu bringen, daß dieser Titel noch eine Weile im Ohr bleibt. Ich muß lange, sehr lange zurückdenken, einen solchen grandiosen und eleganten Big-Band-Swing gehört zu haben.

Wolf Stock

Abdullah Ibrahim - Dollar Brand

South Africa: f haba Bosigo (The Mountain Of The Night) - Siya Hamba Namhlanje (We Are Leaving Today) - Iza-ne Zembe Gawuale (Bring The Ax) - Black And Brown Cherries - Our Loving Family - Elsie's River - Pancakes - Capetown Carnival - Thaba Bosigo Carlos Ward fl.as, Abdullah Ibrahim/ Dollar Brand p, ss, voc, Essiet Okun Essiet b, Don Mumford dm, Johnny Classens voc
Aufg.: live beim 17. Montreux Festival Enja 5007

Kultische Musik hämmerte Dollar Brand mit nervigem und dynamischem Anschlag schon in die Tasten, als Duke Ellington den Südafrikaner vor vielen Jahren in Zürich entdeckte. Die Magie der ostinaten Figuren hat inzwischen der zu Abdullah Ibrahim gewandelte Komponist und Musiker bis auf den heutigen Tag erhalten. Beschwörend ist die Verbindung aus Jazz und afrikanischer Folklore; politisch programmatisch und zugleich von unpolitischer zeitloser Schönheit. Mancher Jazzfreund, der sich erst beim treibenden und brodelnden „Black and brown cherries“ auf dem Montreux-Mitschnitt „South Africa“ für die Musik des Pianisten begeistern kann, weil erst dann blockakkordiales Pianospiel mit einem eruptiven Altsaxophon von Carlos Ward, dem vehementen Schlagzeug von Don Mumford und dem marschierenden Baß von Essiet Okun Essiet zusammentrifft, der muß den Komponisten als Dramaturgen akzeptieren. Denn der ernste und asketische Südafrikaner baut nicht nur die Stücke, sondern auch seine Konzerte nach den Regeln der Dramaturgie in weiten Spannungsbögen, musikalischen Entwicklungen und bewußten Kontrastierungen auf. So fällt denn auch ein durch den Mitschnitt entstandener Bruch zwischen „Capetown Carnival“ und der abschließenden Wiederaufnahme des Anfangsthemas „Thaba Bosigo“ besonders ins Ohr. Beim 17. Jazz-Festival in Montreux hebt Dollar Brand mit einer lyrischen und liedhaft einfachen Einleitung von Piano und Flöte an. Die hymnischen Höhenflüge beginnen mit einer tastenden Überleitung, wie wir sie beim Kollegen Keith Jarrett oft vorfinden, bevor Abdullah Ibrahim/Dollar Brand mit voller Inbrunst singend in das bekannte „Siya Hamba Namhlanje“ einsteigt. Ein tänzerisches „Iza-ne Zembe Gawuale“ folgt, bevor sich das Quartett dann zum erwähnten eruptiven Kollektiv zusammenfindet. Traditionelles aus dem Jazz fließt in das swingende „Our Loving Family“ ein, in dem Essiet Okun Essiet den Kontrabaß zupft und streicht, die Trommeln liebevoll mit dem Besen gestrichen werden und das Piano ungehört zart hingetupft erklingt, bevor ein bopiges Altsaxophon-Solo hinzugefügt wird. In einem vorwärtsdrängenden Duett wetteifern Brand auf dem Soprano und Ward auf dem Altsaxophon in „Elsie's river“ sowie dem angehängten 44-Sekunden-„Pancake“. Als einziges stammt „Capetown Carnival“ nicht aus der Feder des Südafrikaners. Allerdings arrangiert der das Traditionale folkloristisch und jazzig zugleich. Der Konzert-Mitschnitt aus Montreux läßt vielleicht ein bißchen die Vitalität

der sonstigen Live-Auftritte vermissen, dennoch bleibt er dank der künstlerischen Integrität Abdullah Ibrahims, des Vermögens der Mitmusiker und der reifen Routine des Leaders ein Erlebnis. Wer von der Schönheit dieser Melodien und der Raffinesse dieser Rhythmen nicht angerührt und mitgerissen wird, der muß entweder unbeherrschbarer Purist oder schon ziemlich abgebrüht sein. Dollar Brand ist ein Musik-Magier - nicht nur der beschwörenden Ostinati wegen.

Klaus Mümpler

Anthony Braxton with Robert Schumann String Quartet

8 KN - (B-12) - R^{co} (Anthony Braxton with Robert Schumann String Quartet) - AOTH/MBA/H - (448-R) - C-234 (Anthony Braxton solo) - 8KN - (B-12) - R¹⁰ (Robert Schumann String Quartet) - KSZMK/PQ/EGN - SOVA/NOUBAf-(AO) - RORRT/33H7T/4 - NATK/TD-(B) (Anthony Braxton solo) Robert Schumann String Quartet: Michael Geiser, Chiharu Yuuki, Jürgen Weber viola, Wolfgang Mehlhorn cello, Anthony Braxton as
Aufg.: 10. November 1979
sound aspects sas 009

Für einen Musiker wie Anthony Braxton gibt es keine Wände zwischen den Traditionen und schon gar keine Trennungslinie, wenn es darum geht, wie er es nennt, einen erweiterten Funktionalismus zu entwerfen. Braxton bewegt sich ebenso im Post-Coltrane - wie im Post-Webern-Kontinuum. Seine Komposition für Streichquartett 8KN - (B-12) - R¹⁰ steht im Werkverzeichnis zwischen einer Komposition für vier Pianos, einer weiteren für Streichquartett und einer folgenden für hundert Tubas. Braxtons kompositorisches Oeuvre ist erst zum Teil realisiert und nicht annähernd ausgeschöpft. Die vorliegenden Aufnahmen sind einem Radiokonzert des WDR zu danken. Doch sie wären wohl für unabsehbar lange Zeit leicht angestaubt im Archiv verblieben, hätte sich nicht ein Plattenproduzent gefunden, der sich der unverminderten Aktualität dieser Musik bewußt ist. Nach der beeindruckenden und mutigen Produktion von Braxtons Sopranino-Saxophon-Soloalbum Composition 113 (sas 003) hat das kleine Label sound aspects erneut eine Platte herausgebracht, die sich bereits in der instrumentalen Disposition als Besonderheit abhebt. Die „klassische“ Streichquartettbesetzung bedingt, selbst bei umfangreicher Nutzung unkonventioneller Spieltechniken, Klangbilder, die in starkem Maße die europäische Musiktradition assoziieren. So könnte man sich Braxtons Werk für Streichquartett ebenso im Bereich neuer Musik verlegt vorstellen. Dennoch ist diese Produktion nicht nur wegen der grenzüberschreitenden Aktivitäten Braxtons, sondern auch wegen der Verknüpfung von Struktur und Methode, von Konzeption und Realisierung in ihrem Charakter so weitreichend, daß sie gleichermaßen Bezüge zu komponierter und improvisierter Musik ermöglicht. Im Mittelpunkt stehen zwei Aufführungen des Werkes 8KN - (B-12) - R¹⁰, ausgeführt vom Schumann-Quartett mit Anthony Braxton auf der ersten Platten-seite (16:57) sowie in einer reinen Quartett-Fassung (14:20) auf der zweiten Seite. Anders als bei den meisten Werken „klassischer“ Musik geht es Braxton nicht um die eine ideale Interpretation, sondern um eine Vielzahl möglicher Ausschöpfungen des vorgegebenen Materials. Auf diese Weise gibt er sowohl dem überlieferten „Werk“-Begriff eine neue Bedeutung als auch der Interpretation und den Interpreten einen weitergespannten Radius von Kreativität. Insofern ergeben

sich Korrespondenzen zur improvisatorischen Methode, obwohl sich Braxton hinsichtlich der Realisierungsvorstellung dieses Werkes von „freier“ Improvisation deutlich absetzt. Es geht nicht um den individuellen Ausdruck der ausführenden Musiker, sondern um deren schöpferische Fähigkeit, mit dem vorgegebenen Material (phrase grouping constructions) zu arbeiten. Das dreisätzig gegliederte Werk bedient sich sowohl fixierter als auch offen gehaltener Interpretationsanweisungen, enthält sowohl konventionelle musikalische Notationen als auch graphische Darstellungen. Innerhalb eines vom ersten Geiger angezeigten Ablaufplanes bleibt den Interpreten vielfach freie Wahl, das musikalische Geschehen zu optimieren. Das setzt Verstehen der Struktur voraus und unterscheidet sich grundlegend von aleatorischer Praxis. Überhaupt erscheint „Struktur“ als der Oberbegriff dieser Produktion, denn auch bei den sechs Stücken für Altsaxophon-Solo handelt es sich um strukturell konzipierte Instrumentalwerke (einige davon tauchten bereits auf Braxtons Soloalbum „Alto Saxophone Improvisations 1979“ auf). Es geht Braxton dabei - ebenso wie bei der kollektiven Realisierung des Streichquartetts - offenbar stärker um den Impuls, den ein gegebenes strukturiertes Material durch die Handhabung eines kreativen Interpretieren erfahren kann, als um die Expressivität individueller Befindlichkeit (worum seine Praxis in anderen Zusammenhängen durchaus auch kreist). Zur Strukturierung bedient er sich unterschiedlicher Parameter wie Klangfarbe, -höhe, -dichte, -dauer in eigenwilliger Verknüpfung oder Isolation. Die erweiterten Möglichkeiten, funktionell zu organisieren, schöpft er sowohl aus der afroamerikanischen wie aus der europäischen Musiktradition (die stark europäisch anmutende Klanggestalt des Streichquartetts sollte erstere als Impulsquelle nicht vergessen machen).

Braxtons Intentionen legitimieren nicht nur zwei verschiedene Realisierungen ein und desselben Werkes, sie legen sie geradezu nahe. Der subjektive Hör-eindruck ließ beide Aufführungen spannungsreich erscheinen - die mit Braxton erstaunlich, auch wegen der Fähigkeit, den Altsaxophonklang in die Streichergruppe zu integrieren; die „pure“ Streichquartettfassung schließlich wegen der Konzentration und Kompaktheit, mit der ein von außen gegebenes Material ausgeformt wird. Vor allem aber - und das gilt ebenso für die Altsaxophon-Solostücke - verbindet sich das strukturalistische Konzept mit einer lebendigen musikalischen Überzeugungskraft, so daß nicht nur Material vorgeführt, sondern im musikalischen Sinne auch zum Hörer gesprochen wird. Schumann-Streichquartett und Braxton sind sich bei diesem Konzert, dessen Werke/Strukturen/Prozesse das alte Thema von Freiheit und Ordnung auf musikalische Weise neu gestellt haben, geistig nahe gekommen. Ein Glück, daß die Jahre zurückliegenden Aufnahmen als Platte produziert wurden - sie dürften in die Zukunft reichen.

Bert Noglik

Max Collie's Rhythm Aces
20 Years Jubilee: Bourbon Street Parade - Saratoga Shout - Chimes Blues - Linger Awhile - Chinatown, My Chinatown - Sweet Georgia Brown - The Chant - Birth Of The Blues - I'm Putting All My Eggs In One Basket - Tell Me Your Dreams
Max Collie tb, voc, Denny Ilett c, Paul Harrison cl, Jim McIntosh bj, Trefor Williams b, Peter Cotterill dm
Aufg.: 17. Dezember 1984, Monster, Holland
| Timeless TTD 519

Das Jazz-Revival hat in England einen fruchtbaren Boden. Doch was auf der Insel in dieser Hinsicht so alles sprießt und gedeiht, hat mit echtem Traditional-Jazz oft wenig zu tun. Diese Art von kommerzialisiertem Oldtime-Jazz, wie ihn Chris Barber so meisterhaft beherrscht, hat sich auch die Band des Posaunisten Max Collie zu eigen gemacht. Die vorliegende LP, die anlässlich des 20jährigen Bestehens der Rhythm Aces produziert wurde, bringt einen historischen Jazz-Cocktail, der zwar durch geschliffene, manchmal sogar einfallsreiche Arrangements Pep bekommt, durch seine austauschbaren Melodiephrasen jedoch bald fad schmeckt. Das Hauptaugenmerk richten die Musiker auf effektvolle Kabinettstückchen und stellen ihr technisches Können in den Vordergrund. Eine daraus resultierende stilistische Orientierungslosigkeit zeigt die Auswahl der Titel; die Band pendelt munter von alten King-Oliver-Nummern wie „Chimes Blues“ zu reinen Swing-Standards wie „Sweet Georgia Brown“. Aus dem knorrigen Baum des ursprünglichen Jazz wurden handliche, glatte Bretter gehobelt, pflegeleicht beschichtet, abwaschbar. Besonders schmerzlich wird diese Banalisierung bei Mel Stitzels „The chant“, das in der berühmten Version von Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers erdig, vehement, mit aufregenden Solistenchorusen, bei Max Collies Männern zu einer netten, belanglosen Barunterhaltung verkümmert. Der singende Bandleader Max Collie tönt besonders sweet, während Klarinetist Paul Harrison in seinem flüssigen, technisch anspruchsvollen Spiel mitunter jazzigere Saiten aufzieht. Die jazzige Speerspitze bildet schließlich Denny Ilett mit seinen kraftvollen, manchmal an einen Wild Bill Davison erinnernden Trompetenattacken, die vor allem deutlich bei der „Bourbon Street Parade“ und „Linger awhile“ zur Geltung kommen. In letztgenanntem Stück, einer ansonsten schnulzigen Hitparaden-Jazz-Komposition, ist der Gegensatz zwischen Hefts heißem Spiel und den Soft-Tönen von Max Collie besonders frappant.

Unauffällig die geschlossen agierende Rhythmusgruppe, die dezent untermalend, mal flott swingend die Solisten begleitet; besondere Erwähnung verdient die Banjo-Artistik von Jim McIntosh bei „Chinatown, my Chinatown“. Insgesamt eine Platte, die sicher die Stimmung bei einem feuchtföhlichen Jazzbandball hebt, die aber für den Jazz an sich keine Relevanz hat.

Andreas Geyer

Albert Collins, Robert Cray, Johnny Copeland
Showdown:T-Bone-Shuffle - The Moon Is Full - Lion's Den - She's Into Something - Bring Your Fine Self Home - Black Cat Bone - The Dream - Albert's Alley - Black Jack
Albert Collins g, voc, Robert Cray g, voc, Johnny Copeland g, voc, Allen Batts org, Johnny B. Gayden b, Casey Jones dm
Aufg.: 1985 in Chicago
Sonet/Alligator SNTF 954 (Intercord 941423)

Die historischen Wurzeln zu diesem Texas-Super-Blues-Album liegen nahezu 30 Jahre zurück. Ende der 50er Jahre trafen in den wilden Blues-Bars von Houston ein junger Gitarrist namens Albert Collins und ein Teenager-Sänger & Songwriter namens Johnny Copeland aufeinander. Collins war noch fest am Lernen und verkörperte noch nicht den „Master of the Telecaster“, und auch Copeland war noch nicht der „Texas-Twister“. Wieder 15 Jahre später stieß Albert Collins auf den blutjungen (damaligen) Rock'n Roll-Gitaristen Robert Cray und nahm ihn, wie

früher Copeland, unter seine Fittiche. Vor allem brachte er ihm die „ways of Texas Blues guitar“ bei, die Cray mit der Zeit meisterhaft beherrschen lernte. Dies stellt den Grundstock für vorliegendes Album dar, das man mit höchsten Erwartungen auf den heimischen „turntable“ legt. Nun, ein Super-Album ist es nur von Albert Collins her gesehen. Mit Abstand ist er der Beste der drei - seine helle, ausdrucksvolle Stimme, diese Gitarre, die aller Welt zeigt, was eine „Texas-Harke“ ist mit diesem „icy sound“, der doch so brennt wie Feuer. Bei Robert Cray bewundert man zwar die Gitarre, die manchmal an den Meister denken läßt, aber Cray ist eben doch nur der Schüler - mit seiner Stimme könnte er echten Blues singen, aber manchmal birgt dieses Organ allzu softes Timbre. Bei Copeland wieder ist alles echter Blues, nur wirken bei ihm Stimme wie Gitarre wieder eintönig, wenn man zuviel davon abbekommt. Das nicht zum Super-Album ausgewachsene Produkt der drei ist dennoch ein gutes geworden, allein wegen Albert Collins.

In T-Bone Walkers „T-Bone Shuffle“ beherrscht der „Telecaster Master“ eindeutig die Szene (er kommt als Zweiter nach Copeland noch vor Crays Auftritt). Noch mehr dominiert Collins bei „The moon is full“, wobei nur er und Cray vertreten sind, der das mittlere Gitarrensolo zupft und sich dabei achtbar aus der Affäre zieht. Bei „Lion's Den“ hat wieder Copeland das erste und letzte Solo-Wort per Stimme und Gitarre, die „licks“ in der Mitte schmettert uns Albert Collins um die Ohren. In „She's into something“ sind nur Cray und Collins zusammen - der Jüngere singt hier achtbar und spielt sehr gut sein Instrument, Collins brilliert im zweiten Solo. „Bring your fine self home“ ist eine kleine Blues-Jam mit Copelands Intro-Stimme und „rhythm guitar“ sowie Crays zweiter Rhythmusgitarre - das „solo work“ wird allein von Albert Collins bestritten, der hier sogar die Harp bläst (nicht einmal schlecht). Der Titel wirkt vor allem durch sein schleppend-lässiges Tempo. „Black cat bone“ und „Albert's alley“ sind Duette zwischen Copeland und Collins - im ersten geht's höchst lebendig zu, wobei Johnny zwei Gesangs-Strophen und das zweite Solo beisteuert, Albert die dritte Strophe singt und das erste Solo zupft (am Ende singen beide zusammen eine Strophe - Collins hat das letzte Wort auf der Gitarre); im letzteren ist wieder Albert Collins der Dominator, der „Twister“ ist für das Gitarrensolo in der Mitte verantwortlich. Über Collins' Traum-Gitarre bei „The dream“ entfaltet sich Robert Crays (leider) allzu softige Stimme, wobei er gitarristisch nur Rhythmus spielt. Beim Abschluß-Knüller „Black Jack“ ist noch einmal Collins die treibende Kraft - er singt und improvisiert das dritte sowie das Schluß-Solo, Copeland und Cray jeweils das erste und zweite. Diese urbane Texas-Blues-Platte wird mit Sicherheit vielen gefallen, vor allem den Fans von Albert Collins.

Willie Gschwendner

Eddie Condon
Floor Show: When It's Sleepy Time Down South - Them There Eyes - St. James Infirmary - Sweethearts On Parade - Do You Know What It Means To Miss New Orleans - Struttin' With Some Barbeque - Unidentified Blues - Riverboat Shuffle - Blues In My Heart - Hotter Than That - All Of Me - Blues - Alone With The Blues - Why Can't You Behave - Ole Miss
Louis Armstrong/Wild Bill Davison tp, Jack Teagarden/Cutty Cutshall tb, Penuits Hucko cl, Ernie Caceres bs, Joe Bushkin/Gene Schroeder p, Eddie Condon g, Jack Lesberg b, Sidney Catlett dm, Gäste: Sidney Bechet ss, Count Basie org, Lee Wiley voc

Aufg.: 11. Juni/9. Juli 1949, New York, live
Jazzline 20 803/Delta Music (5020 Frechen 4)

Dies ist ein Live-Mitschnitt einer der zahlreichen Eddie Condon Floor Shows, die Gitarrist und Master of Ceremonies Eddie Condon zwischen 1944 und 1949, zuerst in der Town Hall, später auf anderen Bühnen durchgeführt hat. Der Plattentexter kann es nicht lassen, auf Eddies Hand zur Flasche hinzuweisen und weist zum Beweis genüßlich auf die holprige und unsichere Ansage am Anfang der Platte hin. Verstünde der Sleeve Writer Englisch, so wäre ihm nicht entgangen, daß sich der Speaker als Joe Bushkin vorstellt und dem im Spital weilenden Condon gute Besserung wünscht! Die Besetzung auf der A-Seite ist fast identisch mit der Louis Armstrong-Town-Hall-Besetzung, bloß tritt Bushkin an Stelle von Dick Cary und Ernie Caceres kommt am Bariton hinzu. In dieser Besetzung geht es eher gesittet zu: Armstrong bläst souverän die Themen, die Bläser halten die Harmonie-Töne. Teagarden hat in „St. James Infirmary“ und „Do you know“ seine Paradestücke. Da das Dreiminuten-Limit nicht eingehalten werden muß, hat praktisch jeder der Solisten in jeder Nummer einen ganzen Chorus. Eher condonesk, weil „wilder“ geht es auf der zweiten Seite zu; wir hören praktisch Eddies Ciubband, und der Meister führt selber das Zepter und sagt an. Die Tuttis kommen spritzig, und der wilde Bill bläst sich in, „Hotter than that“ die Seele aus dem Leib. Gegiegener geht es zu, wenn Sidney Bechet als Gast über die wundervolle Carter-Komposition „Blues in my heart“ improvisiert oder der Count a capella auf der Orgel „All of me“ zelebriert. Die entzückende Lee Wiley bringt kammermusikalische Elemente in die Stirn-

mung, bevor sich der wilde Haufen zum Schlußspektakel in „Ole Miss“ wieder vereinigt. Die Aufnahmequalität ist akzeptabel, die Platte ein Must für Condon-Fans, gibt es doch im Augenblick nicht allzuviel Platten des Dixieland-Königs auf dem Markt.

Peter Schwalm

Tony Dagradi

Oasis: Urban Disturbance - Oasis - Juanita - Ghana Folk Song - Radiation - Esther - Green Jacket
Gary Valente tb, Tony Dagradi ss, ts, Kenny Warner p, Ed Schuller b, D. Sharpe dm, James Harvey aka Snake p (in „Green jacket“ & „Ghana folk song“)
Aufg.: März 1980, New York
Gramavision GR 8001 (Intercord 953.021)

Tony Dagradi

Lunar Eclipse: Les Deux Couleurs - Heart To Heart - Duplicity - Lunar Eclipse - Whirl
Tony Dagradi ss, ts, bei, fl, Dave Torkanowsky keyboards, Jim Singleton b, John Vidacovich dm, Mark Sanders brazilian perc, cga
Aufg.: 1981 in Bogalusa, Louisiana
Gramavision GR 8103 (Intercord 953.018)

Was da erfrischend, quirlig und hitzig aus den Boxen tönt, ist ein in New York und Louisiana angerührter „gumbo“ mit einerseits boppigen, andererseits südlichen Akzenten. Der mitreißende, lebendig-vitale Tony Dagradi aus Carla Bleys Band einmal mit einem herrlichen Haufen aus Musikern dieser Formation - einmal ganz südlich mit all der Hitze, die dort nicht nur atmosphärisch herrscht. Bietet die erste Platte mehr den verschiedenen Musikern Plattform für ihre solistischen Exkursionen, so ist die zweite (sieht man von den Ambitionen des Pianisten mal ab) auf den Saxophonisten Tony Dagradi allein zugeschnitten.

Vier der sieben Stücke auf „**Oasis**“ schrieb Dagradi selbst: In „Urban disturbance“ registriert man über den treibenden „beats“ von Schuller & Sharpe zuerst ein (gewohnt) wildes Trombone-Solo von Gary Valente, ein ebenso anmachendes von Dagradi (Tenor) und einen Kenny Werner, der sich der Aufgeräumtheit seiner Kollegen begeistert anschließt. Titelsong „Oasis“ gemahnt an das Repertoire der einzigartigen Carla Bley - aus dem Ohrwurm-Thema lösen sich Dagradis „Hot-Tenor“ mit freien Ausbrüchen, Werner mit hartfunkelndem Anschlag sowie kollektive Akzente von Posaune & Tenor. „Juanita“ ist eine zärtlich-versponnene, kraftstrotzende Ballade, die ihre musikalische Substanz einerseits von Tonys Soprano, andererseits von der rotzigen Posaune Valentés, aber auch von Pianist Werner bezieht. „Radiation“ entwickelt sich aus den Baßlinien Ed Schullers (die dieser ostinat auch weiterhin durchhält) und stammt vom Thema her ebenfalls sichtlich aus Carlos Dunschkreis - Kenny läßt ein kraftvolles Solo im „McCoy-Tyner-Stil“ los, Talente „klotzt“ sich durch die vorgegebenen Takte & Harmonien, Dagradis gefühlsgeladenes Tenor ergeht sich in allem, bis zu wild-freiem Phrasengeflecht (stellenweise auch an die bluesige Hefigkeit gewisser R & B-Saxophonisten erinnernd). Bei „Ghana folk song“ & „Green jacket“ löst der gleichsam kraftstrotzende James Harvey Werner am Pianostuhl ab und steuert als Komponist auch beide Stücke selbst bei: Im ersteren bläst Dagradi mit „Aylertouch“, und es geht rhythmisch verschachtelt sehr heftig zu (abermals an Carla Bley erinnernd; Soli von Dagradi & Harvey) - das letztere ist ein thematisch zu Anfang balladesker, später hef-

tiger Titel, wo's bei den Improvisationen von der Inspiration her „nur so raucht“ (Harvey spielt beboppig-frei, Valentés rauhes Organ steht für unbändige Vitalität, dem das schmiegsamkratzbürstige Tenor des Leaders auf die eben beschrittenen Pfade nachfolgt). Der kauzige Drummer D. Sharpe verfaßte „Esther“ - eingeleitet von Schuller, entwickelt sich hier eine im Ausdruck abermals an Albert Ayler erinnernde Ballade, in der sich Dagradis Tenorsax „voll Seele“ offenbart (was wörtlich zu nehmen ist) und Valente folgt rauhbautzig wie gehabt (ihn muß man in eine Reihe stellen mit Ray Anderson & Craig Harris!). Das im heiß-brütenden „Louisiana Swamp Country“ entstandene Album „**Lunar Eclipse**“ zeigt Tony Dagradi als Hauptperson in all seinen Fähigkeiten als einen der talentiertesten, frischesten und beachtenswertesten modernen Saxophonspieler. Diesmal schrieb er sich alle fünf Titel selbst (auf den Leib!), geleitet dabei von einfühlsamen „sidemen“ wie dem famos-kraftigen Pianisten Dave Torkanowsky, den verläßlichen Rhythmikern Jim Singleton & John Vidacovich und Perkussionist Mark Sanders, der vor allem auf den Conga-Drums besticht. Im rockigen, perkussiv geprägten „Les deux couleurs“ bläst Dagradi ein brünstiges Tenor (auffällig das adäquate Spiel und die rhythmische Kraft des Anschlags von Torkanowsky). Beide Musiker setzen auch die Glanzpunkte der Ballade „Heart to heart“, wo der Leader dem Hörer allein vom Feeling her die Schauer über den Rücken jagt und das Piano für hart-funkelnde Akzente sorgt. Eindringlich das von Latino-Perkussion durchdrungene „Duplicity“, wo an der „Gelassenheit des Hörers“ kräftigst „gerüttelt“ wird wie auch „Whirl“, eine erregend-aufpeitschende Samba-Orgie, in der alles strahlt und glitzert, wirbelt und tobt. Gerade wegen seiner organisch gewachsenen, natürlichen und wie selbstverständlichen „overdubbing“ (Baßklarinette) ist Titelsong „Lunar eclipse“ vielleicht das schönste Stück: raffiniert die geheimnisvoll-dunklen „sounds“ zu Beginn, das mit Inbrunst über allen hereinbrechende Tenor von Tony Dagradi (was irgendwie an den Pharoah Sanders aus der Coltrane-Periode erinnert), der faszinierende rhythmische Übergang in aufpeitschende „southern regions“ (hier erklingt dann das Sopran über gleichmäßig durchgehaltenem Untergrund der Rhythmik & Perkussion). Trotzdem man weiß, wie sehr sich heutzutage die Rassengrenzen im Jazz verwischt haben: Wie außergewöhnlich vital, mitreißend dieser weiße Saxophonist mit seinem feurigen Atem und heißen Herzen doch ist! Seine beiden Alben sind in hohem Maße überzeugend - jedenfalls liegen sie bei mir seit jetzt sehr häufig auf dem Plattenteller...

Willie Gschwendner

Miles Davis

Tutu: Tutu - Tomaas - Portia - Splatch - Backyard Ritual - Perfect Way - Don't Lose Your Mind - Full Nelson
Miles Davis tp, Marcus Miller e-b, synth, ss, dm, drum-machine, add. synth.-programming, George Duke synth, drum-machine, Jason Miles, synth.-programming, Adam Holzmänn add. synth.-programming, synth, Paulinho da Costa perc, Steve Reid add. perc, Omar Hakim dm, perc, Bernard Wright add synth, Michal Urbaniakel-v
Aufg.: 1986
WEA 925490-1

Dieses Album ist die konsequente Weiterentwicklung vom Rock-Jazz zum Disco-Funk, und diesmal hat Miles es wirklich geschafft, total auf dem neuesten Stand der heutigen Unterhaltungsmusik wie der Synthesizertechnik zu

sein. Zu verdanken hat er das vor allem Marcus Miller, der sowohl 6 der 8 auf der Platte vertretenen Titel geschrieben und 7 Stücke arrangiert hat, als auch Mitproduzent ist. Zudem spielt das Multitalent nicht nur einen cleanen Funk- und fretless Baß, sondern unterlegt das Ganze noch mit sauberen Schlagzeug- (maschinen), Synthesizer- und Sopran-saxophonklängen, die hervorragend in die Stücke integriert sind. Es stellt sich nun die Frage, ob dieses Werk nicht unter Millers Namen featuring Miles Davis laufen sollte, aber abgesehen davon, daß der „Schwarze Prinz“ viel zu stolz dazu wäre (mit Recht!), hebt sein Spiel das Niveau der Platte um das Vielfache, denn gerade der, der von Jazz nichts wissen will, spielt die einzig guten Improvisationen und zieht dieses Album damit aus der Flut der vielen mehr oder weniger bekannten Pop-scheiben mit moderner Einheitsgroove heraus. Millers kurze Zwischenriffs kann man nicht als Improvisationen bezeichnen und Adam Holzmänn und George Duke halten mit ihren zwei Soli trotz aufgebauchter Synthisounds (oder gerade deswegen) dem Trompetenspiel des Meisters nicht stand, denn eben dieser nützt die Chance dieser Musik, sich nicht wie die anderen Mitmusiker in Phrasendrescherei zu flüchten, sondern die ihm noch verbleibenden kurzen Soli noch kompakter, d. h. auf das Wesentliche reduziert, auszufüllen. Und eben gerade da liegt seine Stärke, denn außer George Dukes „Backyard ritual“, das anfangs unbeabsichtigterweise an „Mr. Morrisine“ aus „You're under arrest“ und zuletzt kurz an „Speak“ aus „Star people“ erinnert, haben keine seiner Riffs Bezug zu früheren Werken. Das eben ist es, was einen an dieser Platte faszinieren kann, daß ein 60jähriger noch fähig ist, neben dem musikalischen Ambiente auch sein Spiel dermaßen zu verändern, daß neuer Wein in neuen Flaschen serviert wird.

„Tutu“, der Name des Albums und des ersten Stücks gehen weiter auf Miles Weg, nur durch Andeutungen politische Stellungnahmen zu beziehen, wie bei seinem letzten Album, wo er mit dem ersten Stück gegen die noch vorhandene Rassendiskriminierung und mit dem letzten gegen atomare Rüstung protestiert. Sein Anliegen, mit möglichst wenigen Mitteln möglichst viel zu sagen, geht bis zum Plattencover, bei dem man die aufgeklebten Titel lösen kann, um nur noch zwei hervorragende Fotos des Prince of Darkness vor sich zu haben. Eines davon ähnelt dem von „In a silent way“ sehr und man könnte den Plattentext davon fast wörtlich auf „Tutu“ übertragen, denn musikalisch wird einem mit beiden Alben nichts Wegweisendes demonstriert, wohl aber technisch neuere Klänge. Bei Miles Davis gab es schon seit den 50er Jahren einen enormen Unterschied zwischen Studioaufnahmen und Live-Mitschnitten, aber jetzt ist diese Differenz durch Mehrspuraufnahmen, drum-machines und totale Arrangements ohne lange Solomöglichkeiten größer denn je zuvor. „Tutu“, „Portia“ und „Splat“ waren dieses Jahr schon auf dem North Sea Jazz Festival in Den Haag zu hören und wurden dort mit wesentlich mehr und besseren Improvisationen, bezüglich seiner Sidemen, dargeboten. Die ersten beiden Stücke sind ruhiger, während „Splat“ ein angezogener Rap ist.

„Tomaas“ ist eine Demonstration für die Gestaltungsmöglichkeiten, die Miles seinen Mitspielern überläßt, denn was den Rhythmus betrifft, so denkt man sofort an die letzten Weather Report Platte „This is this“, und tatsächlich spielt Drummer Omar Hakim auf beiden Platten mit. Der Song „Perfect way“ ließe sich mit seiner eingängigen Melodie und der mitreißenden Groove sicherlich als Video-Clip verarbeiten oder auf die A-Seite einer Maxi-Single auskoppeln. Bei diesem Stück kommt Mil-

lers perfektes, aber leider aussageloses Sopranspiel voll zur Geltung. „Don't lose your mind“ ist ein Reggae mit harten und exakten Disco-Breaks, bei dem die elektrische Violine Michal Urbaniaks in das Meer der Synthiklänge eintaucht und darin unterzugehen droht. „Full Nelson“ schließlich hat die Soul-Funk-Groove Chaka Kahns. Hier kann man den Meister persönlich wie auf der letzten Platte kurze, abgehackte, mystisch-rauchige Sprech-Phrasen in den synthetischen Raum schleudern hören. Man hat den Eindruck, Miles Davis will seine Anhängerschaft durch die Hinwendung zu populärer Musik noch vergrößern und dort neue Zeichen setzen, sei es durch neue Sounds oder neue Gestiken, wie die von ihm kreierte Anti-Fuck-Hand, die auf dem Innencover zu bewundern ist. Doch seinen Improvisationen und seinem Kontakt zum Jazz den Untergang (wie schon so oft) zu prophezeien, wäre falsch, denn sein Spiel ist noch so frisch und überraschend wie in alten Zeiten.

Thilo Schlabach

Joe van Enkhuizen Quartet

Back On The Scene: Devilette - Blues For Roger - Picture Of Heath - If I Should Loose You - Minor Lament - The Other Side Of Right
Joe van Enkhuizen ts, Cees Slinger p, John Clayton b, Alvin Queen dm
CrissCross Jazz 1013/Intercord 941409

Das holländische Plattenlabel Criss Cross ist noch nicht lange auf dem Markt; bis jetzt hat es sich ausschließlich um amerikanische Jazzmusiker gekümmert, die in der heutigen Zeit einer schnellen Vergänglichkeit auf dem US-Markt etwas in den Hintergrund geraten waren, deren Kaliber aber auch heute noch beträchtlich ist. Die LP „Back on the Scene“ des Joe van Enkhuizen Quartets ist die erste Produktion des Labels mit holländischen Musikern und stellt schon im programmatischen Titel das Besondere des Ereignisses, nämlich eine Art Rehabilitation für einen verdienstvollen und hochkarätigen Tenorsaxophonisten heraus. Der jetzt 46-jährige Joe van Enkhuizen, der zunächst Altsaxophon zu spielen begann, von 1956-59 Klavierstudien betrieb, als 21-jähriger autodidaktisch das Tenorsaxophonspiel erlernte, 2 nationale Jazzpreise errang, ohne damit nachhaltige Wirkung zu erzielen, gründete 1965 seinen eigenen Klub, der dann 7 Jahre existierte. Hier hatte er die Möglichkeit, regelmäßig zu spielen, Erfahrungen zu sammeln und Jazzkünstler zu features, die er bewunderte und schätzte. Aber auch diese Jahre der Erfahrungen waren eines Tages ausgeträumt; es folgten von 1977-83 Zeiten der musikalischen Abstinenz, die teilweise mit intensiveren Klavierstudien genutzt wurden. Im Jahre 1983 griff Joe van Enkhuizen wieder zum Tenorsaxophon und tritt seitdem halbprofessionell mit einem Quartett auf, dem z. Zt. der Holländer Cees Slinger am Klavier, der Exilamerikaner John Clayton am Baß und der Neuschweizer Alvin Queen am Schlagzeug angehören. Da Joe van Enkhuizen die Spielweise eines Hardbop in genialer Weise verkörpert, ist die nicht zu verleugnende Koinzidenz mit der gleichzeitigen Renaissance dieser Stilrichtung, auch das Wiedererwachen des Plattenlabels Blue Note gar nicht so ungewöhnlich. Bei der Vielfalt der Spielweisen der 80er Jahre ist es deswegen sehr erfreulich, wenn Spieler, die in ihrer Jugend nicht die verdiente Anerkennung fanden, nun sogar einen internationalen Durchbruch erzielen. Die positiven Kritiken in den USA für van Enkhuizen sprechen für sich. Zur vorliegenden LP: Dem Ben Tucker-Thema „Devilette“ ist ein südamerika-

nischer Rhythmus unterlegt, durch den der Baß John Claytons geistert, ehe Joe van Enkhuizen dynamisch sein Tenorsax bläst, wobei er Einflüsse von Dexter Gordon, Gene Ammons und Sonny Rollins erkennen läßt, in seinem Spiel aber einen eigenen markanten Ton gefunden hat, mit typischen Schreien, Krächzern und Tonverschleifungen; es folgt ein Klaviersolo Cees Slingers, das genau im Beat liegt, eine Baßausleitung John Claytons, die beredt und brummig zugleich ausfällt. Ein machtvoller Beginn, der an die besten Zeiten des Blue Note-Jazz und an Art Blakeys Jazz Messengers erinnern läßt! „Blues for Roger“, einzige Eigenkomposition des Bandleiters, beginnt in dem typischen medium-Tempo mit einem sehr sparsam eingesetzten Klavier, das gleichsam das Feeling erweckt, ehe der Baß hinzukommt und in einem dritten Schritt das Tenorsaxophon das Duo zum Trio erweitert. Predigend wie ein Country-Tenorman setzt Joe van Enkhuizen die Eckpunkte, steigert sich nach einem Schlagzeugwirbel Alvin Queens à la Blakey in ein erdiges Solo, ehe Cees Slinger in Blues-Manier die Klaviertasten „durchpflügt“ und Bassist Clayton arco mal hoch, mal tief responsorial die Saiten streicht, zwischendurch wie Charles Mingus ironisierende Kunstpausen einstreut. Der Kritiker Mark Gardner aus London („Jam Session“) spricht in diesem Zusammenhang von einer „musikalischen Radierung“. Tenorsaxophonkollege Jimmy Heath ist Komponist von „Picture of Heath“, einem spritzigen Exkurs für einen durch die Tonleiter wandernden Pianisten, einem spritzigen Tenorsaxsolo van Enkhuizens und einer kurzen Trommleinlage Alvin Queens. Robin-Rangers Standard „If I should loose you“ (auch von Charlie Parker oft gespielt) zeigt Enkhuizens souveräne Beherrschung des Themas, sein intensives Spiel über 2 Choruse mit Geschmeidigkeit, aber auch Sonorität. Slingers Eloquenz auf dem Klavier, die an Hampton Hawes erinnern läßt, aber auch einen gelösten und heiteren Clayton pizzicato am Baß sowie Alvin Queen in einem kurzen, über die Trommeln laufenden Schlagzeugsolo. Victor Feldmans „Minor lament“ ist ein gut konturierter Song für eine bestens eingespielte Quartettbesetzung, mit sparsam bemessenen Solodarbietungen, einer Themenlinie, die in ihrer Zartheit von Enkhuizens Tenorsaxophon gekonnt auskostet wird, bei der nun das Klavier Slingers sich in einem schneller werdenden Rhythmus frei treiben lassen kann, in dem die Sicherheit im Zusammenspiel der Quartettmitglieder einfach bestechend ist. „The other side of right“, ein schnelles und einfaches Thema des Sängers Jon Hendricks, beendet die Hardbop-Session des holländischen Tenoristen Joe van Enkhuizens, mit Soli aller Mitspieler (John Clayton wiederum arco, Alvin Queen am Schlagzeug zunächst solo, dann im Dialog mit dem Tenoristen, dann dem Pianisten).

Das Debut eines bewährten, jetzt aber eigentlich erst entdeckten Meisters des Tenorsaxophons, voller Kraft und Dynamik, in einem wunderbar abgestimmten Quartett. Vergleiche mit dem auch erst jetzt hier entdeckten Big Nick Nicholas drängen sich auf, obwohl beider Spielweise auf dem Tenorsaxophon grundsätzlich verschieden ist.

Ulfert Goeman

Maynard Ferguson

Body And Soul: Espresso - Body And Soul - M.O.T. - Mira, Mira - Last Dive - Beautiful Hearts - Central Park
Maynard Ferguson, Wayne Bergeron, Alan Wise tp, flh, Alex lies tb, Tim Ries ss, as, ts, fl, Rick Margitza ss, ts, Todd Carbon keyb, Michael Higgins g, Dave Miller dm, Dave Carpenter perc, guests:

Chad Wackermann dm-machine, Denis Di Blasio fl
Aufg.: Januar 1986, Los Angeles
Black Hawk Records 50101 -01 D

Schafft er es, sich in die Stratosphäre emporzublasen, oder schafft er es nicht? Diese bange Frage stellen sich Maynard Ferguson Fans spätestens nach seiner Live-LP von 1983. Die neueste Produktion vom Jazz '86 beantwortet diese Frage wahrscheinlich endgültig: er schafft es - häufig! Aber die anderen Male lassen schmerzlich erkennen, daß er in die Jahre gekommen ist. „Body and soul“, dieses bedeutungsschwangere Stück, das auch dem Album seinen Namen gab, kann zu der irrigen Annahme führen, daß Ferguson es etwas ruhiger angehen läßt. Aber schon beim Opener „Expreso“ von Denis Di Blasio wird man eines besseren belehrt. Das von Maynard Ferguson geblasene Solo ist erschreckend schlecht in Hinsicht auf Phantasie und deren Umsetzung in Töne. Das Titelstück „Body and soul“ ist, wie es der Plattentext sagt „für heutige Ohren aufgefrischt“ - soll wohl meinen disco-reif geschneidert. Dies zeigt sich auch bei der neuen Besetzung! Je eine Posaune, Trompete und Saxophon wurden gestrichen und durch Percussion und Gitarre ersetzt. So sind die Stücke, nicht durch die Jazzbrille gesehen, ungemein kraftvoll und fetzig. Fergusons Musiker sind auch hier Meister ihrer Instrumente. Die von Ferguson und Denis Di Blasio geschriebene Ballade ist für mich das interessanteste Stück. „Beautiful hearts“ - hier wächst Ferguson zu so etwas wie einem „großen alten Mann“ auf seinem Horn heran. Besonders der Schluß ist sehr friedvoll und zärtlich - ohne einen herausgepreßten Skyscraper Ton. Ferguson sollte sich besinnen und wieder swingender und jazziger werden, sowie sich im Alter auf die tiefen und mittleren Register der Trompete beschränken, damit man ihn in mitreißend „screamiger“ Erinnerung behält.

Armin Steinke

Festa New Orleans Music Ascona

Bogalusa Strut - Swanee River - Some Of These Days - Ascona Zydec - June Night - Blueberry Hill - Girl Of My Dreams - Ida Sweet As Apple Cider - In The Sweet By And By
The King Oliver Centennial Band, Storyville Shakers, Louis Nelson & Geoff Bull N. O. Band, Al Rapone & The Zydeco Express, Lillian Boutte & Her Music Friends, Jambalaya Four & Freddie Kohlman, Papa Tom's Lamentation Jazz Band, Sammy Rimington & Thomas Jefferson, New Orleans Blues Serenaders

Aufg.: Juni 1985, live in Ascona
Festa New Orleans Music Production (Kontakt: Festa New Orleans Music, Casella postale 492, CH-6612 Ascona)

Eine Platte von der Festa New Orleans Music in Ascona ist die eine Hälfte. Zum Ganzen gehört unbedingt das einmalige Ambiente des blauen Lago Maggiore, der romantischen Altstadt mit ihren heimeligen Gassen und Plätzen und die unbeschreibliche Festival-Atmosphäre, die sich nun mal nicht in Vinyl pressen läßt. So sind diese Mitschnitte von der 11. Festa, die 1985 erstmals seit dem Umzug von Lugano in Ascona stattfand, mehr als Appetithappen und Werbung zu verstehen, geben sie doch nur einen kleinen, etwas willkürlichen Ausschnitt vom Festival-Geschehen. Die dargebotene Musik reicht vom klassischen New-Orleans-Two-Beat, wie er etwa von der deutschen Papa Tom's Lamentation Jazz Band („Girl of my dreams“) aus Hamburg und von den N. O. Allstars um Posaunen-Altmeister Louis Nelson („Some of these days“) gespielt wird, über swingenden Mainstream beim Quartett des Schlagzeugers Freddie Kohlman („Blueberry hill“) bis zum erfrischenden, unkonventionellen „Ascona Zydec“ von Al Rapone & The Zydeco Express. Allein diese Bandbreite der Stilformen läßt die auf dem Cover aufgedruckte Bemerkung, in Ascona werde nur unverfälschte, echte N. O. Musik (wie immer das auch definiert sein mag) gespielt, überzogen erscheinen, zumal in diesem Jahr neben dem N. O. Jahr als Schwerpunkt auch ein Blueswochenende die zweite Programmschiene der Festa bildete. Gerade die „Grenzüberschreitungen“ bringen die nötige Abwechslung und Vielfalt, und das große Publikumsinteresse hat gezeigt, daß die Veranstalter der Festa unter Federführung des rührigen „Hansdampf in allen Gassen“ Hannes Anrig mit ihrer Programmwahl den Geschmack der Zuhörer getroffen haben. Sicherlich wird sich der eine oder andere von dieser LP anregen lassen, seinen nächsten Urlaub im schönen Tessin mit einem Abstecher zur 13. Festa New Orleans Music, die vom 26. Juni bis 5. Juli 1987 stattfinden soll, zu verbinden.

Andreas Geyer

Ella Fitzgerald & Her Orchestra

Live From Roseland Ballroom: Who Ya Hunchin' - Starlit Hour - Sing Song Swing - Goin' And Gettin' It - Royal Garden Blues - Sugar Blues - Lover Come Back To Me -1 Got Rhythm - Make Believe - It's A Blue World - Is There Somebody Else - One Moment Please - Chewin' Gum -1 Wanna Be A

Rug Cutter
Ella Fitzgerald & her Orchestra
Aufg.: 26. Februar 1940, live im Roseland Ballroom, New York
Jazzline 20 804/Decca Music (5020 Frechen 4)

Diese Aufnahmen entstanden acht Monate, nachdem die damals 21jährige Ella nach dem plötzlichen Tod Chick Webbs dessen Orchester übernommen hatte. Noch anderthalb Jahre sollte diese erste „Ghost band“ des Jazz überdauern; dann begann Ella ihre Karriere als Solo-Sängerin. Von den insgesamt vierzehn Titeln ist die Vokalistin nur auf deren sechs zu hören. Ihre physische Präsenz während der gesamten Übertragung ist allerdings dadurch dokumentiert, daß man verfolgen kann, wie sie immer wieder die Band und deren Solisten anfeuert. Ihre Songs sind - vielleicht mit Ausnahme von „It's a blue world“ - recht unbedarft oder gar reine Blödelei („Sing Song Swing“ und „Chewing gum“). Genauso unbeschwert ist ihre Jungmädchen-Stimme, die sich kaum von Dutzenden anderer schwarzer (und weißer) Sängerinnen ihrer Epoche unterscheidet. Der Gesang der Zeit ihres Lebens erfolglosen Mildred Bailey geht mir mehr unter die Haut als diese harmlosen Liedchen, mit denen die junge Fitzgerald immerhin zwei Jahre lang eine Big Band zusammenhalten konnte (bis zum Titel „First Lady of Song“) waren immerhin noch fünfzehn Jahre zurückzulegen). Die Band ist auf dieser Aufnahme, „at it's best“, wenn sie schnelle Stücke wie „I got rhythm“, „Royal Garden Blues“ oder „Goin' and gettin' it“ hinlegen kann oder Bounceiges wie „Lover Come back to me“ oder „Make believe“. Allerdings: das alte Feuer, wie es der gute Chick Webb zu entfachen verstand, ist gewichen. Die Balladen klingen mir eine Spur zu süßlich und mahnen mich an Benny Goodmans mehr kommerzielle Titel. Den Löwenanteil der Soli bestreiten Trompeter Dick Vance und Posaunist Sandy Williams, gelegentlich zu hören sind Tenorist Teddy McRae (in „Goin' and gettin' it“ im Duett mit Lonnie Simmons), Eddie Barefield, Taft Jordan und Pianist Ram Ramirez. Die Platte, deren Aufnahmequalität akzeptabel ist, richtet sich weniger an Ella-Fans denn an Anhänger der Bands der Swing-Ära.

Peter Schwalm

Frankfurt City Blues Band Meets Alexis Korner - Louisiana Red

Gonna See My Baby - Joy Inside My Tears - Eight Days A Week -1 Got A Woman - Touch it - Mini Skirt - Soul Food - East St. Louis Blues - Hi Heeled Sneakers

Achim Farr sax, harp, Andreas August keyb, voc, Lutz Sommer g, voc, Thomas Schilling b, Dieter Steinmann dm; Gäste: Alexis Komer, Louisiana Red g, voc, Klaus Kilian harp, Werner Fromm dm
Joke Records JLP 218 (Freiherr-vom-Stein-Str. 1,6455 Erlensee)

Seit zehn Jahren lebt die FCBB von und mit dem Blues. In der deutschen Szene ist die Frankfurt City Blues Band damit zu einer Institution geworden, über die kaum noch Worte zu verlieren sind, zu mal die Band selten Qualitätssprünge zu bewältigen hatte, sich vielmehr stets mit technischem Vermögen und ausgereifter Musik präsentierte. So auch bei diesem Konzertmitschnitt vom 25. März dieses Jahres.

Neu ist in der Band der Schlagzeuger Dieter Steinmann, der sich trotz kurzer Einarbeitungszeit gut in die Gruppe einfügt. Bestimmend im Sound sind nach wie vor der Saxophonist und Blues-Harp-Spieler Achim Farr sowie der Leadsänger Andreas August. Das Spiel der Band rollt in altbekannter und bewährter Manier ab, ist höchstens noch ein bißchen rockiger geworden. Nicht ganz hält die Musik, was der Hüllentext von der zweiten Plattenseite verspricht: „Die FCBB im Gespräch mit Alexis Korner und Louisiana Red“. Zu einem echten Dialog mit Louisiana Red kommt es nicht und selbst in „Soul food/Disco Anni“ zieht sich der Gitarrist und Sänger während des Mittelteils zurück: er überläßt das Feld dem Saxophonisten Achim Farr und dem Gitarristen Lutz Sommer. Auch sind die beiden Titel weniger typisch für die Persönlichkeit und die Musik dieses Blues-Giganten. Alexis Korner bleibt gar im „East St. Louis Blues“ mit seiner spröden Stimme und dem sperrigen Gitarrenspiel als Solist. Erst im abschließenden „Hi heeled sneakers“ kommt es zu einer echten Begegnung, die dann allerdings das Korner-Bekenntnis rechtfertigt, daß er stets eher an einer guten Band als an einer zweifelhaften Rolle als Solist interessiert gewesen sei. Auf mitreißende Weise klingen die Stimme, das Saxophon und die Gitarre zusammen. Die Aufnahmequalität der gesamten Platte ist weniger begeistertend; kein Wunder, denn die beiden Korner-Titel wurden mit Cassette bei einem Konzert mitgeschnitten und finden ihre Rechtfertigung zur Veröffentlichung höchstens durch den Tod von Alexis Korner knapp zwei Monate nach diesem Auftritt vom 15. Mai 1983. Insgesamt gesehen besitzt die Platte eher Sampler-Qualität, als daß sie eine Live-Aufnahme aus einem Guß wäre. Ein Muß ist ihr Besitz höchstens für die Fan-Gemeinde der FCBB.

Klaus Mümpfer

The Ganelin Trio

Non Troppo: Ancora Da Capo I/II - Non Troppo I/II
Vladimir Chekasin as, ts, cl, bcl, oboe, v, perc, Vyacheslav Ganelin p, basset, g, perc, Vladimir Tarasov dm, perc
Aufg.: 1982, UdSSR
hat ART 2027 (2 LPs)

Daß Improvisation mit Aufeinander-Hören viel zu tun hat, spürt man bei der Musik des Ganelin Trios besonders stark. So einfach dies klingt, ist es doch die Leitlinie des Trios. Ausgehend von meist elementaren Strukturen erzielen die Musiker mit langen Spannungsbögen starke Stimmungseindrücke und schaffen eine Atmosphäre ständiger Unruhe, kehren aber immer wieder zum Ausgangspunkt zurück: Zum akustisch leeren Raum, den sie dann wieder mit Musik füllen können. Die Musik nimmt sich Zeit, die übliche, oft belanglose Schnellspielerei, das bloße Brillieren am Instrument werden vermieden. Was zählt ist der Ausdruck und das ständige Entwickeln von Ideen. Man erlebt die Musiker sozusagen „at work“, man verfolgt das Entstehen des Werks mit.

Das klanglich-rhythmische Bild dieser Musik ist schillernd, reichhaltig. Melodisch-rhythmische Floskeln haben oft Zeichencharakter, d. h. sie werden vom Spielpartner aufgegriffen, variiert, etc.. Während Ganelin am Piano mit kurzen Einwüfen, die dann immer länger weiterentwickelt werden, Spannung erzeugt, setzt er das Basset (kleiner Streichbaß zwischen Kontrabaß und Cello) sparsam, aber sehr effektiv ein, man meint manchmal noch einen zusätzlichen Bassisten zu hören! Sein Spiel auf der Gitarre ist pianistisch, wenn es nicht gerade die Grenzen des Instruments auf spielerische Art erforscht. Vladimir Tarasov bildet über weite Strecken mit seiner Percussion das Rückgrat der Gruppe, ob er nun einen Klangteppich ausbreitet, für eine forcierte, fast swingorientierte Rhythmik sorgt, oder einfach als Dialogpartner. Der Reed-man Chekasin ist quirlig, spielt gerne „freaky“ (auch auf zwei Saxophonen gleichzeitig), hört aber auch ständig bei seinen Mitspielern hin, ohne zu angepaßt oder auch aufdringlich aufgesetzt zu spielen. Gehen von ihm Initiativen aus, so könnte man ihn vielleicht als kraftvollsten Spieler des Trios bezeichnen. Dem, der so offen und flexibel wie diese Musik ist, erschließt sich eine buntschillernde Welt von „Hörmusik“. Im Gegensatz zu anderen Produktionen des Trios fehlen

hier zwar stärkere folkloristische Motive, doch die ständige Klangexploration ist nur die andere, ebenso interessante Seite des Trios.

Peter Gockel

Benny Goodman

Benny Goodman plays Classics - Beethoven - Brahms - Weber: Johannes Bahms, Trio a-Moll für Klarinette, Violoncello und Klavier op. 114 - Quintett b-Moll für Klarinette und Streichquartett op. 115, Ludwig van Beethoven, Trio B-Dur für Klarinette, Klavier und Violoncello op. 11, Carl Maria von Weber, Quintett B-Dur für Klarinette und Streichquartett op. 34
Benny Goodman cl, Berkshire String Quartet, Fritz Maag ce, Leon Pommer sp
Teldec 6.48262 (2 LP)

Da hat die Teldec prompt nach dem Tode Benny Goodmans einen Schnellschuß abgefeuert, der allerdings eine goldene Patrone setzte: Goodmans klassische Einspielungen für Trio- und Quintettbesetzungen, denen seine einzige hinlänglich bekannte Klassikdarbietung, Mozarts-Klarinettenkonzert, das Wasser nicht reichen kann: Hatte man nämlich dort den Solisten vor ein Orchesterensemble gesetzt, das alle - im allgemeinen überkommenen - europäischen Vorurteile gegenüber amerikanischen Gelegenheitsklassikern bestätigte durch schier herzerreißenden Tutti-Brei und Kaugummi-Schmierage in den Streichern, so zählt hier ja nun doch mehr das Einfühlungsvermögen, die Präzision, wie sie kammermusikalische Formationen naturgemäß auch verlangen.

Wollte man akademisch-philologisch herangehen, so käme der gute Benny zwar auch nicht gerade als strahlender Virtuose im E-Fach davon. Aber immerhin - jemand, von dem zum Beispiel ein Bartók einen Kompositionsauftrag annimmt und dem ein Hindemith ein ganzes Konzert widmete, der muß sich in reinklassischen Zirkeln beileibe nicht unterm Tisch verstecken. Goodman, der schon mal Stilgemeinsamkeiten zwischen Brahms und Beiderbecke oder Ansatzverwandtschaften bei Glenn Miller und Dennis Brain (dem Giganten der Mozart-Hornkonzerte) entdeckt hat, ist halt einer der vielen Amerikaner, für die es die U- und E-Trennung nicht gibt. Und genau das bekommt seinen klassischen Interpretationen prächtig. Wer

vorher vor Weber Angst hatte oder bei Brahms nur an norddeutschen Korn denken, kann es sich nun gemütlich machen: Ihm stehen Aufführungen bevor, die, von aller europäischen Akademie-Schwerfütigkeit befreit, leicht und locker daherkommen, ohne zu plätschern. Diese Tondokumente wären bestens geeignet, Klassikmuffel davon zu überzeugen, daß die hehre Musik der Altvorden nicht notwendigerweisen mit dem Frack im Ohr gehört werden kann: Goodman hat mordsmäßig Spaß an seinen Klassikexkursionen. Und der kommt lebendig herüber.

Alexander Schmitz

Bireli Lagrene

special guests Freitag, 2. Mai, Samstag, 3. Mai 1986 Mühle Hunziken:
PSP Nr. 2 - Berga - All The Things You are - Albi - Solo Nr. 1 Gloria's Step - Ali Blues
Bireli Lagrene g, Larry Coryell g, Miroslav Vitous ac-b
Aufg.: Mai 1986, Hunziken
jazzpointjp1018

Bireli & Jaco: American Boy - Donna Lee - Stuttgart Aria I - Jaco Reggae - The Chicken - Teresa - Stuttgart Aria II - The Days Of Wine And Roses
Bireli Lagrene e-g, Jaco Pastorius e-b, ac-p, voc, Vladislav Sendeckiy keyb, synth, Jan Janke synth-b (auf B1, B3), Peter Lübke dr, Serge Bringolf perc
Aufg.: März 1986, Stuttgart
jazzpointjp1019

Leichtthändig entwickelt sich der frische Gitarren-Twen Bireli Lagrene zum man for all seasons. Sozusagen in „geordnetem Danteschen Aufstieg“ hat er sich mittlerweile auch die Gunst der Amerikaner erspielt, und das macht sich eben auch an seinen Besetzungen bemerkbar, eben noch mit Grant Geissman und nun in einem Trio, dessen Spiel zu den Glücksfällen für Gitarromanen gehört: Mit Coryell und dem hier akustisch spielenden Vitous ist ein Album entstanden, das, ganz akustisch, ohne Zögern als sensationell gewertet werden kann - eine tour de force, in der, oft anders als bei McLaughlin & Co., die Musikalität nicht auf der Strecke bleibt. Gewiß, Bireli zeigt hier auch mit Verve, was er inzwischen so alles drauf hat. Aber wer die Entwicklung des akustischen Gitarre-Jazz in den letzten Jahren verfolgt hat, wird bestätigen, daß in dieser „polyglotten“ Crew der Klang

und der Approach nach neuem Aufbruch steht. Ob Standard oder eigenes Werk: Die Stücke atmen Frische, schier besoffen machende Kraft, Spielwitz, haarsträubend präzise Interaktionen und furchterregenden Drive. Das ist ganz ohne Diskussion Birelis bisher beste Scheibe, und Coryell, kräftig boppend mit „Coming home“ und zart dialogisierend im Duo mit Emily Remler auf dem Markt, ist erfreulicherweise längst wieder der „Alte“, der alle persönlichen Krisen offenbar schadlos überwunden hat...

Ganz anders zu geht es auf der wenige Monate zuvor entstandenen LP mit Jaco Pastorius und größerer Besetzung, die schon mal dicke Klangteppiche ausrollt, tief in die Kiste gängiger Rhythmus- und Soundfiguren hineingreift und insgesamt dem musikalischen Fusion-Zeitgeist konzessionswilliger begegnet. Hier wird mit allerlei Elektronik herumgespielt, teils überraschend schön, teils ein wenig abgegrabbelt, alle Herren pflegen hier und da den Background-Vokalismus, und Mr. Pastorius, der sich zugute hält, elsässische Vorfahren gehabt zu haben, singt schon mal lead und betastet das Klavier. Ob das unbedingt sein muß, kann ein Purist, der auf das o. e. Trio-Album abfährt, wohl nicht entscheiden. Konzentriert man sich derweil auf Bireli, dann überrascht die Spannweite von Stil und Ausdruck, das elektrische Spektrum. Eine Platte mit Kanten und Scharten, Haken und Ösen, die vielleicht nicht gemeinsam mit der anderen hätte erscheinen dürfen. Jaco hin oder her - gegen die Trio-Stemstunde kommt sie nicht an. Trotzdem steht fest: Lagrene hat die gute, alte Django-Larve entschlossen abgestreift. Und das zählt sich in jeder Hinsicht aus.

Alexander Schmitz

Daunik Lazro

Sweet Zee: Sweet Zee I - Sweet Zee II - Empire - Enfances: Jeu/Dans Les Sables/A L'Opera/Barbares/Sous Les Mers
Toshinori Kondo tp, voc, Daunik Lazro as, George Lewis tb, Carlos Zingaro v, Tristan Honsinger cel, voc, Raymond Boni g, J. J. Avenel, Joelle Leandre b
Aufg.: 27. August 1983, Willisau/28. Mai 1983, 3rd Sena Music Meeting, Frankreich/8. Januar 1984, Dunois, Paris
hatART2010(2LPs)

Daunik Lazro stellt sich vor. Nach ein paar Platten mit Gruppen um Saheb

Sarbib und eher zufälligen Duos: hier göltig, und in verschiedenen Ansichten innerhalb eines Doppelalbums. Ansicht von vorne: „Empire“. Ein grell ausgeleuchtetes Klangfarbenbild von einem nicht ganz so zu definierenden Hintergrund der Herren Boni und Zingaro. Profil mit Illustrationen: „Sweet Zee“. Spiegelbilder und Spiegeltricks, viel Witz und Spaß, die von den Kontakten und Interaktionen zu Kondo, Honsinger und Avenel profitieren. „Enfances“ schließlich, eine Collage verschiedener Detailansichten, Spielen mit kleinen Formen, die sich ergeben, auftauchen, und wieder verschwinden. Als Summe: ein Portrait eines Europäers als improvisierender Musiker. Daunik Lazro setzt ganz klar eine Trennung zur afroamerikanischen Tradition, auch wenn der Hüllentext Parallelen zu „... Dolphy, Ornette, Ayler...“ ziehen will. Evan Parker, Han Bennink, Derek Bailey scheinen mir hier göltigere (historische) Bezugspunkte. Die Klarheit, mit der Daunik Lazro sich hier als eindeutig europäischer Zeitgenosse porträtiert, ist eine der großen Stärken dieser Platte, die sicher auch für die Zukunft dieses Improvisators Maßstab bleiben wird.

H. Lukas Lindenmaier

Erwin Lehn und die Big Band der Staatl. Hochschule für Musik Stuttgart

Vol. 6 - Well Swing It: Indikativ - Basie-Straight Ahead - Doxy - Ain't She Sweet - Worth Trying - Rat Race - Struttin' With Some Barbecue - One More Blues - Well Swing It Rudi Reindl, Claus Stötter, Karl Farrent, Peter Egl, Jürgen Ebert p, Uli Gutscher, Ernst Hutter, Traugott Kienle, Dieter Eckert tb, Rolf-Dieter Fröschlin, Harry Hartmann as, Klaus Kreczmarsky, Martin Spies ts, Alexander Bühner bs, Helmut Kirchgässner p, Wolfgang Daiß, Thomas Scheuringer g, Eckhart Fischer, Gerd Krause b, Joe Kukula, Jost Pogrzeba dm, Erwin Lehn cond Aufg.: 8. Dezember 1985, live in der Musikhalle, Ludwigsburg (Information: Hartmut Aust, c/o Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart)

Wie keinem zweiten gebührt Erwin Lehn das Verdienst, die innovative Swingtradition in den Bereichen Rundfunk und Hochschule im Nachkriegs-Deutschland gefördert zu haben. Auch die sechste Langspielplatte der Big Band der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart überzeugt durch einen voluminösen Sound, der von gekannten Soli flankiert wird. Da ist an erster Stelle Karl Farrents vorzügliches Trompetensolo in „Doxy“ herauszuheben. Oder der alles überragende Pianist Helmut Kirchgässner und der rasant Posaunist Uli Gutscher. Die Big Band swingt, zeigt sich als kompakte Einheit und wird von Altmeister Lehn vorzüglich ins rechte Licht gesetzt, wobei sie besonders in Tutti-Passagen („Worth trying“, „Rat race“) stark auftritt. Manches jedoch klingt nach Seminarabschlußkonzert, nach wohlsortiertem Gemischtwarenladen, der zuweilen eine persönliche Note schmerzlich vermissen läßt. Da haben wir zum Beispiel Basie-Feeling mit „Straight ahead“, wobei allerdings die gazellenhafte Leichtigkeit und das kräftige Satzspiel des Count fehlen. Dann dunkelstes Tin-Pan-Alley mit „Ain't she sweet“ in etwas abgehackter Phrasierung dargebracht von „Honey Pie“, einem schwäbischen Manhattan-Transfer-Verschnitt.

Insbesondere am Rhythmus sollte Professor Lehn noch einiges verbessern. Da fehlt die tänzerische Leichtigkeit, fehlen jene knisternden Spannungsbögen von Takt zu Takt, die die US-Big Bands so auszeichnen. „Struttin' with

some barbecue“ im wunderschönen, klassischen Up-Tempo-Arrangement ist leider einer der schwächeren Titel. Die Trompete übernimmt melodisch den Lead-Part, doch haut Claus Stötter sein Solo so ziemlich daneben. Er trifft die Töne nicht exakt, hat Schwierigkeiten mit Atmung und Phrasierung und bringt den Titel so um Rasan und Dynamik. Obwohl selbigem Trompeter in „One more blues“ eine ganz ansprechende Leistung bescheinigt werden muß. Jener „One more blues“, eine Komposition von Helmut Kirchgässner, gehört zu den stärksten Titeln der LP. Er kann von Arrangement und Interpretation mit US-Vorbildern spielend mithalten, da hier Melodie- und Rhythmus-Sektion ausgewogen aufeinander abgestimmt sind. Die Soli von Piano, Gitarre und Trompete zeigen sich ohne Makel.

Alles in allem: ein solides Werk aus swingendem Jazz. Nicht ohne Schwächen.

Wolf Stock

John Stubblefield

Bushman Song: Serenade To The Mother Land - Some Things Never Change - Mwe Malad O - Loss Of A Moment - Bushman Song - East Side - West Side - Calypso Rose John Stubblefield ss, ts, Geh Allen p, synth, Charnett Moffett b, Victor Lewis dm, perc, Mino Cinelu perc, voc Aufg.: 22723. April 1986, New York City Enja5015

John Stubblefield ist einer jener Musiker, die zwar schon „ewig“ auf der Szene mitmischen, trotzdem nie entscheidend auf sich aufmerksam machen konnten. So hat der Saxophonist zum Beispiel vor mehr als zehn Jahren auf Platten von Kalaparusha Maurice McIntyre und McCoy Tyner mitgewirkt, blieb aber immer nur ein Sideman, ein Musiker unter vielen. Erst in der letzten Zeit scheint es ihm gelungen zu sein, sich als Solist, Komponist und Bandleader durchzusetzen - schon wird er als junger, begabter Saxophonist gefeiert. Auf der vorliegenden Platte zeigt er sich in den meisten Stücken (fast alle Kompositionen stammen aus seiner Feder) als begabter Eklektiker, der fast alles verarbeitet, was ihm auf seinem musikalischen Weg begegnet ist: Da gibt es ein wenig Free Jazz und viel Folk, ein wenig Pop und viel modalen Jazz. Das musikalisch interessanteste Stück der Platte ist für mich „East Side - West Side“, das zwar, besonders durch die kraftvolle Spielweise der Pianistin Geri Allen, an McCoy Tyner erinnert, aber auch das expressivste und spannendste Tenorsolo bietet. Wie so viele seiner Kollegen hat Stubblefield dabei viel von John Coltrane gelernt; als Sopransaxophonist hat er sich offensichtlich intensiv mit Wayne Shorter beschäftigt. Trotz dieser Einflüsse hat er zu einem eigenen Stil gefunden, der nicht so sehr durch Expressivität, sondern vielmehr durch einen strengen Formwillen geprägt ist.

Michael Klein

Harvie Swartz

Urban Earth: Sweet Walk - Falling - Pyramid - Until Tomorrow - The Duke - Mother Ship - Round Midnight Bob Mintzer ss, David Sanborn as, Mike Stem g, Ben Aronov p, Harvie Swartz b, Victor Lewis dm, Manolo Badrena perc Aufg.: Februar 1985 in New York Gramavision GR18-8503-1 (Intercord 951017)

Gekrönt wird diese Platte von einem großartigen Baß-Solo, wobei sich Harvie Swartz Monks „Round midnight“

ganz alleine vornimmt und seine instrumentalen Vorzüge glaubhaft zur Geltung bringt. Dann gibt es noch die Ballade „Falling“ (nur Altsaxophon, Klavier, Baß, Schlagzeug) wo David Sanborn sein Können aufblitzen läßt, und wo man Ben Aronovs Pianospiele sowie die feinfühlig-dezente Rhythmik bewundert. Aber damit ist es leider schon zu Ende mit den Positiva. „Until tomorrow“ und „The Duke“ haben nur in Teilen Vorzüge aufzuweisen: Im ersten geht Sanborn sehr zögernd aus sich heraus (allerdings „wird dann was draus“), und Aronov legt einen exzellenten balladischen Teppich in Begleitung und Solo; im letzteren pumpt Harvie Swartz wieder ein sehr gutes Baß-Solo. „Sweet walk“, „Pyramid“ und „Mother Ship“ stellen dann leider Auswüchse jener sattsam bekannten Romantic-Look-Welle dar, durchsetzt mit all den ausgelutschten Effekten dieses Genres.

Schade, aus der LP und mit diesen Musikern hätte mehr draus werden müssen. Sanborn bläst trotz obigem Lob in der Hauptsache bloß Vorgekau-tes und schielt ein wenig in Richtung Garbarek (ohne aber so „penetrant-süßlich und jammernd“ zu spielen wie der). Mintzer hat einen kurzen und einen längeren Soprano-Auftritt, wobei er auch keine Bäume ausreißt, Lewis zieht sich mit Anstand aus der Affäre (sein feinfühliges Spiel schimmert zuweilen durch), und Stern ist mit seiner überkandidelten elektronischen Effekthascherei der absolute Negativ-Pol des Ganzen. Bleiben noch Harvie Swartz, der auch nach dieser verunglückten Produktion zu den Besten seines Fachs zu zählen ist und Pianist Ben Aronov, dessen Talent zur Besinnlichkeit und hohe Anschlagkultur man bewundert. Sicher wird diese Platte ihre Anhänger finden, aber wirklich gute Musik hört man nur bei „Round midnight“ und „Falling“.

Willie Gschwendner

György Szabados

Adyton: Adyton - Világpor (Cosmic Dust) - Tánczene (Dance-Music) György Szabados p, prep-p, Sándor Vajda b, István Fekete tp, Antal Faragó dr, perc., Ferenc Körmendy v, Mihály Dresch ts, Antal Lakatos ts Aufg.: 25.12. 1981 Debrecen Krem SLPX17724

György Szabados - Anthony Braxton

Szabraxtondos: Halott-táncoltatas (Dance of reanimation) - Ajánlás asszonyainknak (Commendation to our woman) - Keserves (Lament) - Szabraxtondos II György Szabados p, Anthony Braxton as Aufg.: 29.6.1984 Budapest Krem SLPX 17909 (Bezug über K&B, Katharinenstraße 6, 8750 Aschaffenburg)

Der 1939 in Ungarn geborene Pianist György Szabados ist einer der wenigen, auch im Westen bekannten ungarischen Jazzmusiker, geprägt von einem Elternhaus, in dem die Mutter (Sängerin, Musikpädagogin) die künstlerische, der Vater (Arzt), die praktische, weltoffene Seite verkörpern. Die Einflüsse des Jazz gehen zurück in die Bebopzeit, vermittelt durch Rundfunk-sendungen und gemeinsame Freunde. Doch die ersten Erlebnisse, Erfahrungen waren mehr von der Art von Reflexionen als der eigener musikalischer Begehungen. Parallel zur Entwicklung des Jazz in den USA in den 60er Jahren, aber gewonnen in einer eigenständigen Selbstfindungsphase und ohne „Hör- oder Sichtkontakt“ mit den wirklichen Neuerern der Jazzgeschichte wie

Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane, Charles Mingus oder George Russell entwickelte Szabados 1962 in einem Konzert mit dem ungarischen Bassisten Endre Publik in einer halbstündigen Improvisation „freie Teile“ zwischen Jazz, Klassik, Atonalität und Folklore, die in Spontaninteraktionen zwischen Pianist und Bassist einmündeten. In einer Zeit, in der in Europa und besonders in Ungarn Klassik, Czárdás und traditioneller Jazz dominierten, war dieser „Hungary-born free jazz“ für viele, für György Szabados im besonderen ein künstlerisches Wagnis. Zu einer Isolation war es nicht mehr so weit. Da Szabados aber durch seinen Beruf (3 Tage in der Woche Arzt in einem Budapester Betrieb) finanziell abgesichert war, konnte er unbelastet experimentieren, Erfahrungen sammeln, eine eigene von der Musik des Elternhauses, des Liedgutes der ungarischen Volkstradition und der eigenen Experimentierphasen geprägte freie Spielweise entwickeln, mit der er 1972 mit seinem Quintett erstmals außerhalb Ungarns in San Sebastian den großen Festivaipreis errang. Seit dieser Zeit ist er zwar selten, aber beständig - soweit ihm sein Beruf dazu die Zeit läßt - im westlichen Ausland (z. B. in der Frankfurter Alten Oper oder bei den 2. Daxberger Situationen), sucht aber auch in Ungarn den Anschluß an postmoderne Strömungen des Jazz in einer völlig eigenständigen Interpretationsweise zu halten und zu vermitteln. Die LP **Adyton**, am 25.12.1981 in Debrecen eingespielt - im Anschluß an erfolgreiche Konzerte auch in größerer Besetzung - bezieht ihren Namen einmal aus dem griechischen Wort für das (nicht betretbare) Allerheiligste, das innere Heiligtum des Tempels (auch der Teil des Orakels, über dem der Dreifuß stand) und ist damit das Synonym für das auch für Szabados in der Musik Kostbarste, kokettiert mit dem ersten Wortteil aber auch mit dem ungarischen Dichter Ady als Symbol für progressive Trends in der Kunst und im Denken. „Adyton“ ist zunächst auf der einen Plattenseite ein Opus in 3 Sätzen, dessen 1. Satz den Eindruck von Ungewißheit und Vorgefühl ausdrückt, der sich vor einer großen rituellen Feier stellt, mit Anklängen von Coltranes „Ascension“, einem hymnenartigen Thema, wilden und elegischen Phasen, einem sprechenden Tenorsaxophon von Mihály Dresch und einer besessenen Bratsche von Ferenc Körmendy. Der 2. Satz mit seinen von Szabados sorgfältig komponierten Themen und Rhythmen, kinderliedhaft, fröhlich, volksmusikalisch, zuweilen mit Anklängen mittelalterlicher Hofmusik, symbolisiert das Einschwingen auf Harmonien, die das Fest charakterisieren, ehe im 3. Satz ein Absturz in freie Passagen mit Kollektivimprovisationen, wilden Soli von Antal Lakatos, Tenorsaxophon und István Fekete, Trompete, eingeleitet wird, ehe wieder eine tänzerische Beruhigungsphase einsetzt. Dies alles wird von György Szabados am Flügel in kongenialer Weise punktiert, arrangiert, stimuliert, beatmet. „Világpor“ (Kosmischer Staub), inspiriert von Otto Tolnais Buch gleichen Namens, in Triobesetzung mit Sándor Vajda, Baß, und Antal Faragó Schlagzeug, ist ein Spiel mit der Dynamik, die vom Klavier über Schlagzeug und Baß läuft, einer Spannung, die spontan aus Verzögerung und Akzeleration entsteht „Tánczene“ (Tanzmusik) besitzt durch die repetierend eingesetzte linke Hand, der spröden, aber auch wild dagegenhaltenden rechten Hand, mit minimalistischen Effekten, eine fast hypnotische Wirkung und zeigt recht deutlich Szabados Gespür für Struktur und Dynamik, die spontan entstehen. **Szabraxtondos** ist ein Duo zwischen György Szabados und Anthony Braxton, das seine Initiierung einem gemeinsamen Auftritt am 19. 3.1982 in Győr/Ungarn verdankt, seine Realisie-

zung dann während der Debrecener Festivaltage am 29. 6.1984 fand. Trotz der unterschiedlichen Herkunft und Entwicklung der beiden Jazzmusiker aus zwei unterschiedlichen „Hemisphären“ ergeben sich verblüffende Obereinstimmungen in Quelle, Ansprache und Ausdruck; die Volksmusik Ungarns, die Musik Bartoks, Kodalys usw. vermischen sich nahtlos mit der freien Musik der Chikagoer Musikkooperative AACM aus moderner Jazztradition und avancierter postmoderner klassischer Musik, wobei allerdings die kompositorischen Höhepunkte (auch größtenteils die interpretatorischen) von György Szabados gesetzt werden, obwohl man Anthony Braxton kaum so gelöst, so erdenleicht hört, so natürlich wie auf dieser LP.

„Halott-tancoltatás“ (einen Toten zum Tanzen erwecken) ist eine oszillogrammatische, spontane Interaktion zwischen Klavier und Altsaxophon, in der es darum geht, durch den Kuß eines Lebenden einen Toten für das Leben zurückzugewinnen, dem der Lebende durch seine fehlende Energie zum Opfer fällt. Zarter Lyrismus wechselt schlagartig mit wilder Expressivität; atonale Passage münden, in Parlando-Rubato-Phrasierungen. „Ajánlás asszonyainknak“ (für unsere Frauen) ist eine auskomponierte lyrische Epistel von Szabados, mit punktuellen Nachschleifungen, echoartig, mit spröden und hymnischen Folgen. In „Keserves“ (Bitter) kommt Braxton auf dem Altsaxophon in langen schwingenden Melodiebögen zum Zug, der Titel steht für eine ungarische Uedgruppe, einem Synonym für Klage, Verlorenheit, aber auch von Hoffnung. „Szabraxtondos II“, ein Wortkonstrukt aus den Namen der beiden Interpreten, ist eine spontane Interaktion zwischen den beiden Musikern unterschiedlicher Herkunft; ihr Gedankenaustausch lebt von Pfeif-tönen, Klaviersplittem, Tontrauben, abstrakten und konkreten Phasen, dramatisch, melodisch, ausschmückend, Kulissen, Vorgänge die über- und nebeneinander ablaufen; dies ist sicher ein Duo der Superlative. Summiert man den Eindruck der beiden Platten: es gibt kaum einen der modernen Pianisten, der sich so viele Gedanken macht über rhythmischen Drive, metrische Asymmetrie, Intervalldispositionen und alterierte Akkordstrukturen (gewonnen aus dem Bartok'schen Bewußtsein) und der sie auch praktiziert, die neuen Klangmöglichkeiten durch differenzierte Klaviersaitenpräparation erkundet und aus der ungarischen Volksmusik heraus durch Aufbrechung der Dur- und Moll-Tonarten zu den alten Kirchentonarten zurückfindet und deren reichen Formenschatz zu neuartigen harmonischen Kombinationen in einer „erweiterten Tonalität“ nutzt.

Ulfert Goeman

Sonny Terry

Whoopin': I Got My Eyes On You - Sonny's Whoopin' The Doop - Burnt Child - Whoee, Whoee - Crow Jane - So Tough With Me - Whoo Whee Baby - I Think I Got The Blues - Ya, Ya - Roll Me Baby
Sonny Terry mh, voc, Johnny Winter g, p, Willie Dixon b, Styve Homnick dm
Aufg.:1984(?)inUSA
Sonet/Alligator SNTF 915 (Intercord 941112)

Sonny Terry, langjähriger Duo-Partner von Brownie McGhee und mit Sicherheit der beste Harpspieler des Country Blues, ist am 11. März 1986 verstorben. Seiner mit dieser zwei Jahre vor seinem Tod eingespielten und von Johnny Winter/Bruce Iglauer produzierten LP zu gedenken, stimmt über den Verlust dieses großen Folk-Musician nicht mehr

so traurig. Sonny Terry wird nicht nur den Blues-Freaks unvergessen bleiben, und sein Instrument, das wie bei keinem anderen so nahtlos mit der Stimme verschmolz, wird immer in uns nachklingen. Mit der „Whoopin“-LP liegt ganz sicher eines seiner schönsten Alben vor, daß er auch in seinen späten Jahren (hier war er 73 Jahre alt) noch so famos musizierte, spricht für seine Qualität. Sanders Terrell, wie er wirklich hieß, stammte aus Greenboro (Georgia), erblindete am linken Auge im Alter von elf Jahren, am rechten als Sechzehnjähriger - beide Male durch Unfälle. Bekannt wurde Sonny Terry vor allem durch seine Arbeit mit Blind Boy Fuller und Bull City Red in den dreißiger Jahren, durch seine Aufnahmen für die Library of Congress 1938, durch John Hammonds „From Spirituality to Swing“-Konzerte 1938/39 und durch sein Musizieren mit Brownie McGhee, welches bis in die vierziger Jahre zurückreicht.

Im Duo mit seinem Partner wurde der blinde Harpspieler/Sänger speziell in den Zeiten der American Folk Blues-Festivals den europäischen Blues- und Folkniks als vielleicht beliebteste Blues-Formation bekannt (das Absacken der beiden in immer simplere musikalische Gefilde ab dem Höhepunkt ihrer Partnerschaft ist jedoch ebenso eine Tatsache wie ihre unbestrittene Bedeutung). Sonny Terry kommt am besten heraus, wenn er alleine spielt (da ist er wahrhaft der Größte), oder wenn derart glückliche Konstellationen herrschen mit Partnern wie hier: Mit dem spindeldürren weißen Texaner und Albino Johnny Winter, der schon seit einiger Zeit wieder zum Blues zurückfand und auf Alligator zwei tolle Scheiben auflegte, mit einem diesmal unauffälligen aber wirkungsvoll (und vor allem stimmig!) aus dem Hintergrund agierenden Willie Dixon und dem mit authentischer Akrise musizierenden weißen Drummer Styve Homnick. Was da an frisch-fröhlicher Bluesmusik quer durch einige Stile über den Hörer hereinbricht, macht diese Platten zu einer der schönsten dieses Genres der letzten Jahre. Besonders Johnny Winter wächst in einerseits dienender, andererseits jedoch auch dominierender Funktion zum adäquaten Partner Sonny Terrys fast über sich hinaus - seine mitreißende Begleitung, wobei er mit seiner Gitarre die unwahrscheinlichsten Dinge anstellt, seine Slide-Techniken, sein Gefühl, das harmonisch mit dem von Terry verschmilzt, lassen den Eindruck entstehen, daß Winter der vielleicht bedeutendste, heute lebende Bluesmusiker weißer Hautfarbe ist. In „I got my eyes on you“, einer Terry-Adaption von George Guys bekanntem Stück, geleitet die angeraute Gitarre Winters Sonny Terry, tolle Stimmung schaffend, gemeinsam mit Dixon & Homnick über alle Klippen hinweg - hier swingt's stark, und es ist dem urbanen Blues zuzuordnen. „Sonny's whoopin the doop“ läßt an die Duo-Tage mit Brownie McGhee denken, aber auch an seine „Washboard Band“ (siehe Folkways), so sehr vermögen Winter/Dixon/Homnick diesen Eindruck als Untergrund zu vermitteln.

Sonnys Harp jubelt in allen Lagen, und seine vokalen „whoops“ werden zur symbiotischen Einheit mit dem Instrument (unwahrscheinlich gut, wie Winter seine Gitarre trotz kollektivem „Tep-pich“ dennoch in den Vordergrund zu schieben weiß). In „Burnt child“ klingt's wieder urbaner, Winter setzt sich u. a. ans Piano, die Rhythmiker machen streng auf „straight“ - Terry bleibt auch hier seinem ländlichen „Piedmont style“ treu, und Winter hat am Schluß ein wunderschönes Solo auf der National Steel Guitar. Bei „Whoee ..“ sagt schon der Titel, was sich hier abspielt - der Titel gipfelt in Sonnys Stimme/Harp und dem packenden Texas-Beat der Winter-Gitarre. Wieder an die „Washboard Band“ mit stilgerechtem Rhythmus erinnert Sonnys bekanntes „Crow

Jane" (Winters akustische Gitarre ist hier ein besonderer Ohrenschmaus). Das langsame „Tough ...“ sowie das flottere „Whoowhee ...“ (letzteres mit hervorragender Intro) lassen erneut an die Duo-Zeit mit Brownie denken (ländliches Flair), das getragene „I think...“. Willie Dixons weist in urbanere Gefilde (was Johnny Winter hier an Akkord- und Backing-Licks vom Stapel läßt und mit einem Slide-Solo krönt, haut jeden Bluesfreak bestimmt vom Stuhl), und das Stegreif-Liedchen „Ya, ya“ von Terry kreist wieder um den Akkord-Pol Winter, was hier fast wie der Mittelpunkt eines kleinen „Blues-Universums“ wirkt. Mit „Roll me baby“ taucht Sonny Terry nochmals tief (und langsam) in den ländlichen Blues hinein. Johnny Winter spielt eine Slide-Gitarre, daß einem Hören und Sehen vergeht. Warum der Toningenieur am Ende des Titels einmal kurz aus- und dann wieder einblendet, wird auf ewig ein ungelöstes Rätsel bleiben. Bei aller historischen Bedeutung so mancher früherer Terry-Platten ist die hier vorliegende nach einigem „repeat & repeat“ zu meiner Lieblings-LP von ihm geworden.

Willie Gschwendner

Jaime Torres

Charango: Chimba Chica - La Diabla - Naupaj Tiempos Jinan, Tatay - Mambo de Machahuay - Ch'isi (Noche) - Caminos En La Puna - La Peregrinacion - El Dia Que Me Quieras - Chacarera Del Tiempo - Zamba De La Candelaria - Sirvinaco - Milonga De Mis Amores
Jaime Torres charango, bombo; „y su conjunto“; quena, g, charango, perc, siku; sowie Div., voc, fl, b, sax, g, perc. Aufg.: Buenos Aires Messidor 115923 („plane“)

Der Altiplano-Indio Jaime Torres aus Argentinien ist in Deutschland kein Unbekannter: Anlässlich der Olympischen Spiele in München war er hier, gab anschließend die Jahre über zahlreiche Konzerte, wirkte zuletzt bei der „Argentinischen Woche“ des Südwestfunks (3. TV-Programm) mit, und arbeitete zusammen mit Deutschlands nach wie vor bedeutendstem modernen Tenorsaxophonisten Heinz Sauer (siehe Sauer-interview in JP12/1985). Torres ist der wahrscheinlich beste Charango-Spieler Südamerikas, weil gerade er diesem kleinen, fünfsaitigen Instrument aus dem Chitin-Panzereines Gürteltieres (moderne Versionen aus Holz aber klingen heute besser) virtuose Möglichkeiten entlockt, die auf dieser „Mini-Gitarre“ in der lateinamerikanischen Musik in solcher Form sonst nicht üblich sind. Jaime ist einer jener Naturmusiker, bei denen sich Ursprünglichkeit und hohes instrumentaltetchnisches Können vereinen - einer, der immer mit Leidenschaft bei der Sache ist, wo immer man ihn antrifft. Musikalisch geht er über die reine Anden-Folklore indianisch-spanischer Prägung oft hinaus, indem er Stücke eigenwillig be- und überarbeitet. Trotzdem er vom üblichen „Klischee“ abweicht, verläßt er „seine Sphären“ dabei nie und wirkt immer überzeugend. Hier sind es die wunderschön bearbeiteten „La diablada“ (ein bolivianischer Tanz mit der Instrumentierung Charango, Gitarre, Siku und Quena, Percussion, dessen bekannte Melodie am Ende in „folkloristisch echte Bahnen“ mündet), der Cancion „Caminos en la puna“ (eine Art „Concerto for Charango“, wo Torres seine Möglichkeiten besonders ausschöpft, begleitet von Baß, zweitem Charango, Quena und Siku).

Etwas Besonderes ist in diesem Rahmen Carlos Gardeis Tango „El dia que me quieras“ mit Charango, Siku und Quena, Tenorsax, Gitarren, Gesang - übrigens live aufgenommen - und „Mi-

longa de mis amores“ (nur Flöte und Gitarre). Noch besser aber und vor allem „reine Folklore“, die bolivianische Cueca „Chimba chica“ (Charango, Gitarre, Quena, Percussion) und sein Huayno „Ch'isi“ (Charango, Gitarre, Bombo; die leise Snare-Drum hätte man sich schenken können - beide Titel zählen zu Torres' am häufigsten gespielten Stücken). Weiter der besonders entzückende Huayno „Mambo de machahuay“ (Charango, Gitarre, Siku und Quena, Bombo, Gesang), der Bailecito „Naupaj tiempos ...“ (Charango, Gitarre), der Huelva-Tanz „La peregrination“ (Charango, Gitarre, Siku und Quena, perc), „Chacarera del tiempo“ (Charango, Gitarre, Bombo, Siku und Quena), „Zamba de la candelaria“ (Charango, Gitarre, Bombo, Quena, Gesang) und der Bailecito „Sirvinaco“ (Gesang wahrscheinlich von Jaime, Charango, Gitarre, Bombo). An dieser sehr schönen Messidor-LP wäre zu kritisieren, daß ein Teil der instrumentalen Angaben überhaupt nicht stimmt, das kitschig-naive Cover und vor allem der schizophrene Golddruck auf Blau (man muß die Hülle gegen das Licht halten, um alles lesen zu können). Zu loben aber außer der Musik die exzellente Aufnahme- und Preßtechnik und vor allem die umfassenden Informationen im Innencover (mit Torres-Interview).

Willie Gschwendner

Weather Report

This Is This: This Is This - Face The Fire - I'll Never Forget You - Jungle Stuff, Part I - Man With The Copper Fingers - Consequently Update - China Blues
Joe Zawinul kb, Wayne Shorter sax, Victor Bailey e-b, Mino Cinelu perc, Peter Erskine, Omar Hakim dm Aufg.: 1986 CBS 57052

Nach fünfzehn Jahren im Spitzenfeld der Rockjazz-Formationen nun ein Abgang im Mittelfeld: „This Is This“ ist die letzte Platte von Weather Report, und sie ist nur noch reine Vertragserfüllung. Der Kontrakt mit der bei den großen Schallplattenkonzernen üblichen Vereinbarung, jährlich eine Produktion abzuliefern, läuft aus - glücklicherweise, denn die Mitglieder des von Keyboarder Joe Zawinul und Saxophonist Wayne Shorter gemeinsam geleiteten Erfolgsprojekts sind zerstritten und gehen schon seit geraumer Zeit ihre eigenen Wege. Und: Zawinul, Hauptlieferant des Tonmaterials, zitierte sich in den letzten Jahren nur noch selbst. Auch von den vierzehn zurückliegenden Weather-Report-Alben haben nicht alle die Klasse solcher Meilensteine des Rockjazz wie „Black Market“ (1976) oder „Heavy Weather“ (1977), sondern auch unter ihnen finden sich solche, bei denen hörbar mehr der Zwang des Kontraktes Triebfeder der Produktivität war, als zwingende musikalische Ideen (Beispiele: Mr. Gone, 1978; Volcano For Hire, 1982).

Der Schlußakt gerät zumindest optisch mit Stil - oder, wenn man so will, mit typisch amerikanischer Show: Zawinul und Shorter reichen sich auf dem Cover die Hände und danken auf der Innenhülle den zeitweiligen Kombatanen ihres Unternehmens für deren Beiträge. Musikalisch indessen war es vorwiegend Zawinul, der hier noch einmal die Fahne hochhielt, denn Shorter ist nur in zwei Stücken (von acht) mit farblosen Pflichtübungen zu hören. Um die Gelegenheit etwas farbenfreudiger zu gestalten, lud man einen anderen Star aus dem CBS-Stall ein, zwei fertige Aufnahmen mit Gitarrensolo zu garnieren: den Latinrock-Gitaristen Carlos Santana. Der Rest: Überarbeitete Bänder „Dialects“-Produktion (Zawinuls letztes Soloalbum), die dort wohl aus der engeren

Wahl genommen worden waren und zwei Triostücke (Keyboards, E-Baß, Schlagzeug) von denen das rasante „Update“ für die aufregendsten Momente der Abschiedsvorstellung sorgt. This ist this - dies ist dies, und was kommt nun? Man darf gespannt sein. Zawinuls Solokeyboard-Vorstellungen des vergangenen Jahrs wie auch seine kürzlich veröffentlichte Solo-LP „Dialects“ gerieten jedenfalls nicht zum vielversprechenden Auftakt einer neuen Episode.

Gerhard Litterst

Ken Werner Sextett

298 Bridge Street: Spacewalker - Improve - Bosstown - Free Agent - Indian Hill Rd. - Ballad For Paul Motian Joe Lovano ts, fl, musette, Billy Drewes ss, as, ts, Ken Werner p, Bill de Arrango g, Ratso Harris b, Tom Rainey dm Aufg.: September 1981 New York amf 1015, amf records, Aachen

Mit „298 Bridge Street“ ist eine bereits 1982 erschienene LP Ken Werners nun wieder auf dem deutschen Plattenmarkt erhältlich. Die vorliegende LP soll gegenüber der Erstveröffentlichung neu abgemischt und editiert sein, ob dies greif- bzw. hörbare Unterschiede schafft, kann ich nicht beurteilen, da mir die damalige Version nicht vorliegt. Zumindest bleibt festzuhalten, daß sowohl Fertigungs- wie auch Aufnahmequalität durchaus auf dem heutigen Stand der Technik sind.

Der damalige Rezensent Ulrich Vanek (JP 2/83) äußerte die Hoffnung, daß Ken Werner mit dieser LP auch bei uns die verdiente Anerkennung finden würde. Diese Hoffnung ist leider nicht erfüllt worden: Ken Werner ist vielen nach wie vor weitestgehend unbekannt, was auch daran liegen mag, daß seither - soweit mir bekannt ist - keine weiteren LPs unter seinem eigenen Namen erschienen sind. Seine Bedeutung als Pianist und Komponist läßt sich immerhin daran erkennen, daß ihn Jazzgrößen wie Charles Mingus („Something Like A Bird“ - Mingus letzte Einspielung!) und Archie Shepp (ENJA 4050 & Soul Note SN 1102) zu Aufnahmen einluden. Zudem spielte er einen wichtigen Part auf den LPs von Tony Dagradi (Gramavision), Chico Freeman (Elektra Musician) und Jim Pepper (Europa Records).

Seine pianistische Handschrift ist dabei ausgesprochen individuell. Hier ist nichts zu spüren von Epigonentum, egal welcher Richtung, auch wenn er hörbar der Tristano-Schule zuzurechnen ist. Sein Spiel wirkt teilweise etwas spröde, dies auch in der im übrigen sehr warmherzigen Ballade für Paul Motian, dem längsten und mir liebsten Stück auf „298 Bridge Street“. Hier bleibt Raum für alle Mitglieder des Sextetts zu längeren Improvisationen, und insbesondere Bill De Arrango, Ken Werners gitaristische Wiederentdeckung aus alten Bebop-Tagen, gibt hier ein wunderschönes Solo zum Besten. Oberhaupt ist festzuhalten, daß bei diesem Stück alle sechs Bandmitglieder befreiter aufspielen, als das in den anderen Stücken der Fall ist, denen man eine gewisse Kühle nicht absprechen kann, vieles wirkt doch sehr vom Blatt gespielt. Insbesondere von den beiden Bläsern Joe Lovano und Billy Drewes, die ja übrigens beide zwischenzeitlich mit eben Paul Motian zusammengearbeitet haben.

So gefallen bei dieser LP vor allem Passagen, in denen sich Ken Werner solistisch, nur in Begleitung der im übrigen vorzüglichen Rhythmusgruppe präsentiert. Das läßt den Wunsch entstehen, daß man ihn in einer solchen Besetzung auch hierzulande einmal öfter live zu hören bekommen möchte.

Frank Schraven

I Axel Zwingenberger and the Friends of Boogie Woogie Vol. 2:

Between Hamburg And Hollywood: Boogie Call Blues - Joe's Lonesome Blues - Don't Be Mad At Me, Pretty Mama
Joe Newman tp.voc.Axel Zwingenberger p, Torsten Zwingenberger dm Aufg.: 9. Januar 1982, Hamburg Palm Tree - Funky Stuff - Freeway Driver
Axel Zwingenberger p solo Aufg.: 28. Mai 1981, Hollywood Struttin' The Boogie - Hollywood Special - L & A Groove - Boogie Woogie Mess Around - Lonesome Sundown
Lloyd Glenn, Axel Zwingenberger p Aufg.: 28. Mai 1981, Hollywood Crawdad Hole - Watch The Boogie Big Joe Turner voc, Axel Zwingenberger p, Torsten Zwingenberger dm Aufg.: 22. Mai 1978, Los Angeles Vagabond Records VRLP 8.85005/Go-rilla Musik-Verlag GmbH, Hamburg

Wenn über längere Zeit immer das Gleiche konsumiert wird, geht es einem bald auf die Nieren oder man wird süchtig. Süchtig auf Boogie Woogie macht der Hamburger Pianist Axel Zwingenberger seine ständig wachsende Fangemeinde. Der junge Hanseat versteht es eben meisterhaft, die aufregende Vielfalt dieses Stils, der ohne intellektuelle Umschweife aus dem Bauch kommt, auszuschöpfen. Unter seinen Händen entwickelt sich der Boogie zu einer Musik, die ihre Lebenskraft aus der Blueswurzel bezieht, bis in den swingenden Jazz hineinstrahlt und damit weit mehr bietet als langweilige ostinate Baßfiguren, mit einigen lieblosen Melodiefragmenten garniert. So wird der lange Weg von Hamburg nach Hollywood, auf dem Axel neben seinem Bruder Torsten namhafte amerikanische Kollegen begleitete, zu einem kurzweiligen Trip. Die interessantesten Aufnahmen entstanden bei der Begegnung mit dem ehemaligen Basie-Trompeter Joe Newman, der seinem Instrument in konzentriertem, feinnervigem, jedoch stets mitreißend vitalem Spiel wirklich boogiegemäße Phrasen entlockt. Noch bemerkenswerter ist das Plattendebüt von Joe Newman als Boogie-Blues-Sänger bei „Joe's Lonesome Blues“ und „Don't be mad at me, pretty Mama“. Seine natürliche, geschliffene Stimme, im klassischen Sinne alles andere als schön, atmet die Lebenserfahrung eines 60jährigen Mannes. Bruder Torsten Zwingenberger legt hier wie bei allen anderen Aufnahmen, bei denen er mitwirkt, durch seinen geradlinigen, kompromißlos swingenden Schlagzeugstil das rhythmische Fundament. Ebenfalls ein Hörerlebnis besonderer Art sind die beiden Titel mit dem im letzten Jahr verstorbenen Big Joe Turner, der sich als charakteristischer Blues-Shouter und Boogie-Sänger von seiner besten Seite zeigt, besonders originell bei „Watch the Boogie“. Zum freundschaftlichen Boogie-Duell am Piano hat Axel Zwingenberger mit Lloyd Glenn einen Jazzveteranen eingeladen, der durch seine Mitwirkung in Kid Ory's Creole Jazzband Ende der vierziger Jahre in die Jazzgeschichte eingegangen ist. Dieser 1985 verstorbene Musiker hatte auch in seinen letzten Lebensjahren nichts von seiner Spielfreude verloren, wie aus diesen spontan mit Axel Zwingenberger entstandenen Boogie-Aufnahmen zu hören ist, den ersten Duo-Einspielungen von Glenn auf Platte. Kongenial das Zusammenspiel von Lloyd und Axel, die sich die Boogieläufe förmlich zuwerfen. Manchmal entsteht die Illusion eines einzigen Instruments, auch wenn Lloyd Glenn mit seinem direkteren, ursprünglicheren Spiel von Axel Zwingenberger zu unterscheiden ist. Fast überflüssig zu erwähnen, daß Axel

Bücher

The Jazz Family Tree Stile, Musiker und Bands in den USA

Gestaltung: Peter von Bartkowski; Florian Noetzel Verlag/„Heinrichshofen-Bücher“, 2940 Wilhelmshaven, Postfach 580/Heinrichshofen-Edition New York (Selling Agents: C. F. Peters Corp.)
Bestell-Nr. 12/483
Preis: gefaltetes Poster, 60 x 99 cm, DM 9,80

Im JP 3/86 hatte ich bei dem zunächst für den deutschen Markt entworfenen „Stammbaum der Jazzstile“ von Peter von Bartkowski darauf verwiesen, daß die bekannte C. F. Peters Corporation in New York sich sehr daran interessiert zeigte, diese bildliche Jazzgeschichte in Postergröße auch dem englischsprachigen Publikum vorzustellen. Dafür wurden in unendlicher Kleinarbeit die von dort vorgebrachten Verbesserungs- und Änderungsvorschläge (besonders die dort übliche andere Schreibweise der Lebensdaten) in die deutsche Ausgabe integriert, wobei die in den USA z. Z. populären Blue Note-Künstler besonders aufmerksame Berücksichtigung fanden. Etliche neue Namen wurden außerdem aufgenommen, doch Grundsätzliches in der Entwicklung und der Darstellung hat sich gegenüber der früheren deutschen Ausgabe nicht geändert. Entscheidend für eine klarere Übersicht und eine bessere Lesbarkeit ist aber die Veränderung des Bildformats vom Hoch- zum Breitformat, d. h. aus der von mir damals beschriebenen „Pappel“ wurde eine mächtige „Eiche“. Durch die Darstellung auf „größerer Fläche“ bleibt genug Raum, auch aktuelle Veränderungen postwendend in den „Jazz Family Tree“ einzutragen (z. B. die aktuellen Sterbedaten von Benny Goodman, Hank Mobley und Teddy Wilson). Peter von Bartkowski mit seiner Liebe zum Detail und seiner Aufgeschlossenheit für Hinweise und Anregungen ist es zu danken, daß „The Jazz Family Tree“ nun beim Florian Noetzel Verlag-/„Heinrichshofen-Bücher“ als überaus transparente und stimulierende bildliche Jazzgeschichte vorliegt und auf dem deutschen Markt die alte Ausgabe ersetzt.

Ulfert Goeman

Sweet Mother Afrikanische Musik

Wolfgang Bender, Trickster-Verlag, München, 241 Seit., DM 34,-

„Sweet Mother“, benannt nach dem größten Hit Afrikas, der sich angeblich 13 Millionen mal verkauft hat, ist ein grundlegendes Werk über moderne afrikanische Musik. (Einschränkend sei hinzugefügt, daß der Norden Afrikas mit seiner arabischen Tradition stillschweigend ausgeklammert wird.) Schon der Blick in das Inhaltsverzeichnis macht deutlich, daß es die afrikanische Musik nicht gibt. Sie unterscheidet sich von Land zu Land, von Volksgruppe zu Volksgruppe. Sie ist das Produkt dreier Faktoren: ethnischer Verschiedenheit, regionaler Gemeinsamkeit und kolonialer Zerstückelung. Es ist, entgegen landläufigen Vorstellungen, die sich auf Trommelmusik beziehen, weitgehend Gitarrenmusik, Tanzmusik, die in jeder Ecke Afrikas anders klingt. Autor Wolfgang Bender, der seit den sechziger Jahren den schwarzen Kontinent bereist, weist sich als profundur Kenner der Szene aus. Er will „einen breiten Überblick vermitteln“, was sich aber als Unterfangen erweist und eher den Spezialisten anspricht. Denn wer kann sich all die fremden Begriffe und nationalen Eigenarten und Namen einprägen? Seit

bemerkenswerte Betonung von Textteilen, eine scheinbare Dynamik zu erzeugen, die der Sprechgesang der greisen Dame ansonsten nicht ermöglichen könnte. Die eigene Art der Phrasierung fasziniert, die brüchige Stimme rührt an. Ein Hauch von Tragik ist nicht zu leugnen, wenn Sippie Wallace - auch in der konservierten Musik hörbar - aus der Begegnung mit dem Publikum beim Live-Auftritt jene Kraft schöpft, die sie wohl noch am Leben hält. So wird es auch verständlich, daß jemand noch auf die Konzertbühne geführt wird, zierlich und gebrechlich, dessen Lebenskraft an ein paar Bluestönen hängt. Zwei Generationen liegen zwischen Sippie Wallace und dem jungen deutschen Boogie-Pianisten Axel Zwingenberger. Dennoch verstehen sich die beiden musikalisch. „Play Maestro“ fordert die greise Sängerin den jungen Begleiter liebevoll auf, der einfühlsam auf die Eigenheiten dieses Bluesgesanges eingeht. Immerhin haben Axel Zwingenberger (Jahrgang 1955) und Sippie Wallace (Jahrgang 1898) in den zurückliegenden vier Jahren eine Reihe gemeinsamer Konzerte und drei Platten erlebt. Bewundernswert beim Boogie-Spiel des jungen Weißen sind Fingerfertigkeit und Timing. Dank seiner souveränen Technik vermag Zwingenberger die beschränkte Form des Boogie und des Blues mit perlenden Läufen, Tremoli, clusterartigen Blockakkorden, Diskanttönen und Sprungfiguren reizvoll und kurzweilig aufzulockern. Solches solistisches Vermögen zahlt sich auch in der Begleitfunktion des Pianos aus. Zu hören sind auf der Platte „An Evening With Sippie Wallace“ vor allem Eigenkompositionen der Blues-Sängerin, die in den 20er Jahren bereits mit Plattenaufnahmen begann und so zu den ersten Blues-Stars auf schwarzen Scheiben zählte. In den Vaudeville-Shows war sie damals zu Hause. Sie wurde begleitet von Louis Armstrong, Clarence Williams, King Oliver und anderen Jazz-Größen, bevor sie sich in den 30ern aus der Showbusiness zurückzog. Ihre Rückkehr vor ein paar Jahren hat sehr starke nostalgische Züge, bleibt von Mitleid und Sentimentalität nicht verschont. Auch das dürfte bei den Plattenprojekten eine Rolle gespielt haben.

Klaus Mümpfer

5 Birds And A Monk

Johnny Griffin: Billie's Bounce - John Klemmer: 'Round Midnight-Joe Farrell: Confirmation - Art Pepper: Yardbird Suite - Joe Henderson: Relaxin' At Camarillo - Harald Land: Bloomdido
Art Pepper as, John Klemmer, Harold Land, Johnny Griffin, Joe Farrell, Joe Henderson ts, Stanley Cowell p, Cecil McBee, John Heard b, Roy Haynes dm
Aufg.: 1.-5. Dezember 1978, Berkeley, CA
Galaxy GXY 5134

Beim ersten Hinsehen wird jeder Jazzer gleich erkennen, daß der Titel dieser Platte bedeutet: Hier werden fünf Stücke von Charlie Parker und eines von Thelonious Monk gespielt. Die sechs Saxophonisten, die sich von Aufnahme zu Aufnahme ein leicht variiertes Rhythmusteam mit dem in Begleitung und Solo wunderbaren Pianisten Stan Cowell sowie dem noch enorm vital und knackig trommelnden Ex-Parker-Side-man Roy Haynes darin teilen, diese sechs Saxophonisten sind in Stil und Geist nicht unbedingt „Birds“. Subjektive Bemerkung: auch nicht fünf oder vier von ihnen, höchstens drei besitzen etwas von Parkers genialem Funken, nämlich Pepper, Griffin und Farrell. Ersterer bläst eine sehr ideenreiche, bopige, klischeefreie und doch parkerinspierte „Yardbird-Suite“. Der zweite dieser drei Musiker steigt bei „Billie's bounce“ verhalten-nörglerisch ein, um

dann bald in typischer Manier ganz quicklebendig und deftig-expressiv loszulegen. Letzterer, Joe Farrell, er ist der Höhepunkt und liefert eine ausgedehnte, souveräne Bebop-Improvisation zu „Confirmation“ ab. Joe Hendersons „Camarillo“-Version ist eine Art Tour de Force in rasend schnellem Tempo mit befreitem „strolling“ ohne Klavier. Harald Land handelt, wie sich dies für einen Veteranen des modernen Jazz gehört, locker und ausgiebig, in interessanter Weise „Bloomdido“ ab, wobei er relativ frei mit Motiven jongliert. John Klemmer nimmt sich die Monk-Ballade „Round midnight“ vor und gestaltet eine aktuell-halbfreie, kontrastreiche, ausdrucksvolle Wiedergabe. Und ansonsten? Man höre sich auch genau Stan Cowells Solo zu „Bloomdido“ an, eine enorm spannende Sache mit rollenden Bop-Läufen.

Günter Buhles

Windham Hill Records - Piano Sampler

Michael Harrison: In Fight - Peggy Stern: Amy's Song - Philip Aaberg: Lou Ann - Richard Dworsky: A Morning With The Roses - Tim Story: In This Small Spot - Paul Dondero: Out To Play - Allaudin Mathieu: Listening To Evening - Cyrille Verdeaux: Messenger Of The Son - Rick Peller: Consolation
Aufg.: San Francisco/CA
Windham Hill Records TA-C-1040

Plätschernd wie ein Bach nach einem leichten Frühlingsregen fließt mit wenigen Baßgriffen und perlender rechter Hand „In Flight“ aus dem Piano. Michael Harrison ist bei dem Weltmusiker Terry Riley und dem indischen Sangeskünstler Pandit Pran Nath (der noch mehr Windham-Talente fornte) in die Schule gegangen. Peggy Stem hat ihr musikalisches Handwerk in der klassischen Ausbildung des Konservatoriums eriemt und ist erst später zum Jazz gewechselt. Ihr Stück mit dem Titel „Amy's Song“ plätschert nur halb so lang wie Harrisons Flug dahin. Lange- weile kann in nur zwei Minuten und 38 Sekunden selbst bei diesem Tasten-Trip noch vermieden werden. Doch wer würde ohne dieses Papier auch mehr als nur die Namen Paul Dondero, Richard Dworsky, Allaudia Mathieu, Rick Peller, Tim Story und Cyrille Verdeaux kennen? Sie spielen alle Klavier, sind allesamt auf Windham Hill's Weich-Gleich-Klang getrimmt. Und ausnahmslos betasten sie ihre Flügel inniglich und verspielt. Sie klippeln so verführerisch, wie es der Trend zur Neu-Romantik und die US-Softies verlangen und kommerziell lohnen. Wie wundervoll paßt es da, daß etwa Paul Dondero sein „Out to play“ nicht nur der Nichte und dem Neffen, sondern den Kindern allüberall in der Welt widmet.

Daß hier neun Talente auf einem Sampler vereinigt sind, mag durchaus damit begründet werden, daß zwei vollständige Plattenseiten der jeweiligen Windham Hill-Kinder noch nicht dem Hörer zugemutet werden sollten, auch wenn fast die Hälfte der Tasten-Talente bei anderen Firmen schon mit Platten vertreten waren. Bei allem Schönklang bleibt nach längerer Träumerei die Erkenntnis, daß die Appetithäppchen noch kein abwechslungsreiches Menü ergeben, weil die Ingredienzien stets dieselben sind. Sie sind auswechselbar. Der Unterschied etwa zu Keith Jarrett drückt sich in dem Verhältnis eines windgekosteten Bergsees zu einem sturmgepeitschten Ozean aus. P.S.: Cyrille Verdeaux sollte man vielleicht im Ohr behalten. Ihr mehr versprechendes Spiel zeugt von verhaltener Energie.

Klaus Mümpfer

Zwingenberger auch bei den von ihm komponierten Solo-Stücken einen astreinen, lebendigen Boogie spielt.

Andreas Geyer

Axel Zwingenberger and the Friends of Boogie Woogie Vol. 3

An Evening With Sippie Wallace: Mighty Tight Woman - Gambler's Dream - Electric Light - Women, Be Wise - Mr. Freddie Blues - Play It, Maestro! - The Fives - Suitcase Blues - You Got To Know How - You've Been A Good Wagon - Shake It To Jelly - How Long Blues
Sippie Wallace voc, Axel Zwingenberger p
Aufg.: Live Oktober 1984, Drehleier, München
Vagabond Records VRLP 8.86006
Ja/Nein Musikverlag GmbH, Hamburg

Es drängt sich unweigerlich der Vergleich mit einem Museum auf, in dem die Bilder alter Meister hängen. Die Farben haben ihre Leuchtkraft verloren, doch von innen heraus strahlt jene Schönheit, die die Werke zeitlos werden läßt. Auch Sippie Wallace, nach dem Tod von Alberta Hunter letzte noch „living legend“ des Blues, überzeugt weniger durch die Kraft der Stimme, als durch die Technik der Stimmführung: Es ist klug, durch eine besondere und

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 12/XXXV Dezember 1986
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 \$\$\$ 02-70



Foto: Frank Knittermeier

Feuer und Energie

George Russell

im Gespräch mit Götz Tangerding in der Schule „Rhythmik als Erinnerung“ in München

„Heute möchte ich dich zu dem Aufsatz, der von der Grazer Musikhochschule kommt, befragen. Um dir einen Überblick zu geben: Die Fragen betreffen 1. einen Vergleich zwischen Dur und Lydisch, 2. einen Vergleich zwischen dem Konzept und dem Dur-Moll-System und 3. einen Vergleich zwischen traditioneller Musiktheorie und dem Konzept. In diesem Aufsatz wird gesagt, daß Skalen mit demselben Tetrachord populär sind, leicht zu singen, und deswegen am besten als Basis für die Musik dienen. Die Skalen mit demselben Tetrachord sind: Ionisch (ganzton-ganzton-halbton), Dorisch (ganzton-halbton-ganzton) und Phrygisch (halbton-ganzton-ganzton). Deshalb eignet sich der lydische Modus nicht so gut. Von diesen dreien, die ich gerade genannt habe, bleibt der ionische Modus die beste Basis für unser tonales System, weil er die Durterz enthält, welche wiederum der Ober-tonreihe am nächsten ist. Der lydische Modus ist eine Umkehrung davon. Wie würdest du darauf antworten?“

„Fast seit dem Tag, an dem ich geboren wurde, habe ich eine intuitive Neigung, alles rückwärts zu machen, alles nicht von links nach rechts, sondern von rechts nach links anzuschauen. Oder wenn die meisten Leute von unten nach oben schauen, dann schaue ich von oben nach unten. Da ich diese hartnäckige, in der Hauptsache widerspenstige Natur besitze, fand ich in der traditionellen Musik nicht - wie Ellington - die Antwort für meine Musikalität. Ich fand die Antwort weder in traditioneller Musik noch in traditioneller Schulung. Es war reine Intuition, gepaart mit dieser widerspenstigen Natur, was mich von den allermeisten Traditionen wegführte. Meiner Natur war es nicht gegeben, bestehenden Regeln zu folgen. Ich habe eine kriminelle Ader. Ich meine nicht nur mich, sondern die meisten Künstler, die diese Kunst ausgeübt und erweitert haben, haben solch eine kriminelle Ader, wenn Legalsein eine Konformität bedeutet mit traditionellem musikalischen Denken, das so bindend ist, ein-

dimensional und nur nach der linken Gehirnhälfte ausgerichtet. Es gibt überhaupt keinen anderen Grund dafür, eine Dur- und Moll-Tonleiter zu haben.

So wie Andre Jeanquartier es formuliert und keinen Zweifel darüber läßt, ist es ganz und gar subjektiv, zu sagen, daß die Dur-Tonleiter einfach zu singen ist. Das ist kein objektiver Standpunkt. Zum Beispiel wissen wir, daß die Musik von Island traditionell in der lydischen Skala geblieben ist. Dieses Land war geographisch für viele Jahre von der Entwicklung des Westens abgeschnitten, fast bis zum 2. Weltkrieg, und wird deshalb als die älteste Fundgrube der frühen germanischen Kultur betrachtet. Es bewahrte die mittelalterliche Kultur in der Sprache und in der Musik. Und es behielt den lydischen Modus als seinen Modus.“

„Das heißt, daß es für einen Isländer ganz einfach sein müßte, den lydischen Modus zu singen. Um nochmals darauf zurückzukommen, was du am Anfang gesagt hast. Als du den lydischen Modus gefunden

hattest, kannst du dich an das Gefühl erinnern, das du dabei gehabt hast? War es komisch, oder schön, oder einfach etwas anderes?"

„Ja! Ich hatte das Gefühl - und ich betone Gefühl - daß es eine Erklärung für Musik geben mußte, die genauso herrlich sein würde wie die herrlichste Musik, die jemals geschrieben wurde. Mit anderen Worten, ich hatte ein ebenso emotionales wie intuitiv-intellektuelles Ziel. Ich bestand, wenn ich es finden sollte, auf einer Bedingung: Sollte ich wirklich Ideen finden, die eine logische Theorie formen, müßten sie 1. schöne Musik machen und 2. müßte die Logik in ihnen selbst schön sein. Schönheit kommt von Gefühlen. Auf diese Weise war es eine ganzheitliche Suche. Es war nicht nur meine linke Gehirnhälfte, sondern auch meine rechte beteiligt.“

„Bei dem Test, den du in den Stunden gibst, können die meisten dasselbe Gefühl teilen. Wenn du sagst, welcher Akkord endgültiger klingt, stimmen die meisten dem lydischen Akkord zu.“

„Als ich merkte, daß traditionelle Musik nichts für mich war und ich mein eigenes Konzept aufbaute, fühlte ich bis zu dem Grad, wie ich ihr ausgesetzt war, daß traditionelle Musiktheorie so viel ausgelassen hatte. Und wenn ich sagte, ich hätte eine kriminelle Ader, dann kann man darin auch alle einschließen, die jemals die Musik bereichert haben außerhalb des diatonischen Dur-Moll-Systems bis zum heutigen Tage. Das sind wirklich eine ganze Reihe von Namen, weil sie alle traditionelle Regeln durchbrechen mußten, all die Ravels und Debussys. Gerade Debussy setzte sich radikal gegen die Tonalität durch, all die Skriabins, Wagners und Bach, der der erste war. Er hat sich erst gar nicht das Dur-Moll-System angeeignet.“

Nachdem ich also viele Monate vor dem Klavier saß und nur den C-Dur-Akkord spielte und die C-lydische Skala dagegen und ich mich dafür entschied, daß die lydische Skala mehr im Einklang mit dem C-Dur-Akkord steht, und ich auch den Grund dafür entdeckte, nämlich daß diese Skala eine Quint-Reihe war, begann ich, etwas sehr Interessantes zu bemerken. Ideen sind lebendige Dinge. Ideen haben ein eigenständiges Leben. Wenn du eine Idee erreichst, kristallisiert sie sich, und da ist noch ein anderer Punkt: das lydische Konzept wuchs in dem Prozeß, die Ideen, die mir intuitiv gekommen waren, anzufechten. Jede mögliche Frage stellte ich der Idee, um sie zu zerstören. Was davon übrig blieb, wurde im nächsten Prozeß getestet, indem ich damit Musik machte. Dabei stieß ich auf etwas, was ich wiederum nicht erklären konnte. Dann begann die ganze Prozedur von neuem. Ins Bett gehen in der Nacht mit der Frage im Kopf: warum geht dies oder das nicht? Aber um 10 Uhr morgens würde ich die Antwort

„Sollte ich wirklich Ideen finden, die eine logische Theorie formen, müßten sie 1. schöne Musik machen und 2. müßte die Logik in ihnen selbst schön sein. Schönheit kommt von Gefühlen. Auf diese Weise war es eine ganzheitliche Sache.“

haben, vielleicht noch nicht um 10, aber bestimmt vor 12! Immer. Dann breche ich es wieder auseinander. Was übrigbleibt, ist der Keim einer Idee, auf welcher andere Ideen aufbauen. Dieser ganze Prozeß von organischen Ideen wuchs lebendig. Deshalb hat das lydische Konzept einen organischen Werdegang, welchen Jeanquartier überhaupt nicht kennen kann. Er ist sich dessen nicht bewußt, weil es mit Schwerkraft (Gravität) zu tun hat.“

„Ich glaube, das sollte die erste Frage sehr klar beantworten. Überdies wird in dem Aufsatz gesagt, daß das melodische Moll die 2. Grundtonleiter für unser Musiksystem ist. Die lydisch-übermäßige Tonleiter ist wiederum eine Umkehrung der melodischen Molltonleiter.“

„Ich schaute nicht nach irgendeinem Melodisch-Moll! Meine Überlegung war: Wenn die lydische Skala uns Dur, Moll und Septakkorde gibt, welche Skala gibt uns dann übermäßige Durakkorde? Daraus wuchs von der lydischen Skala die lydisch-übermäßige. Meine Grundskala wuchs organisch von lydisch zu lydisch-übermäßig, um die übermäßigen Akkorde damit abzudecken, zum lydisch-vermindert, um die verminderten Akkorde damit abzudecken. Damit sind Dur-, Moll-, Sept-, übermäßige und verminderte Akkorde abgedeckt, die 5 Hauptakkorde westlicher Musik. Und danach geht es in die chromatische Sphäre.“

Tatsächlich ist es an der Zeit für mich, zu sagen, daß Jeanquartier von einem sehr akademischen Standpunkt ausgeht, ich dagegen von einem ganz und gar intuitiven.“

„Ist das auch ein Zeichen dafür, daß wir Musik auf dualistische Weise ansehen? Dein Denken ist ganzheitlich, vertikal.“

„Ja, seine Art Musik anzusehen ist linear und horizontal, ganz so wie auch die westliche Gesellschaftsform linear ist und zielbewußt. Mein Denken ist von Natur aus vertikal. Ich suchte und fand tonale Gravität und deshalb Akkord-Skalen-Einheit, weil der lydische Modus eine Einheit mit

seinem Akkord darstellt, während die Dur-Skala es nicht ist. Deshalb kommen wir von zwei diametral verschiedenen, aber trotzdem verbundenen Quellen. Aber ich habe das Gefühl, daß Jeanquartier keine Einsicht darin hat, wie sie verbunden sind. Wenn man das lydische Konzept annimmt, beginnt man zu verstehen, wie diese zwei Kräfte zusammenwirken. Und Jeanquartier sollte sich daran erinnern, daß ich an diesem Projekt, welches immer noch unvollendet ist, ein Leben lang arbeitete. Fast vierzig Jahre, das ist eine lange Zeit. Aber du hast recht: wir sprechen zwei verschiedene Sprachen.“

„Die nächste Frage betrifft die lydisch-verminderte Skala. Jeanquartier sagt gar nichts gegen sie, aber meint, sie solle besser Lydisch-Moll heißen, weil es die Mollterz enthält und keine Durterz. Könnte man sagen, es engt den Schüler ein, wenn er an Lydisch-Moll denkt, weil die lydisch-verminderte Skala in verschiedenen Zusammenhängen genutzt werden kann. Da gibt es so viele Möglichkeiten. Und nur eine einzige davon wäre es, sie mit einem Mollakkord zu benutzen.“

„Ja, es ist nur eine Möglichkeit, und es stellt keinen Zusammenhang mit dem Ganzen her, wenn man es so benützt. Es gibt da eine Verbindung, aber eine zweitrangige.“

Alle diese Dinge, alles was Jeanquartier sagt, klingt vereinfachend. Zu simpel, um darauf eingehen zu können. Genau wegen diesem Grund hatte ich mit 18 Jahren das starke Gefühl, daß da nichts in der Schule für mich war. Die ganze Erziehung tendiert dazu, Schüler dafür zu belohnen, ihren Kopf mit Tatsachen vollzustopfen, um zu erhalten, was sowieso schon gemacht wurde. Dies scheint nicht wirklich kreatives Denken anzuspornen. Es belohnt den Schüler dafür, daß er sich an all das erinnert, was andere schon gemacht haben. Er wird nicht angespornt und inspiriert, seine eigenen Möglichkeiten zum kreativen Denken zu respektieren und danach zu lernen, in einer ganzheitlichen Weise zu denken.

Aber dein Beispiel gestern (siehe Notenbeispiel), welches mich sehr bewegt hat, ist glaube ich gut, weil es eine Menge Zeit spart: Du zeigst die Möglichkeiten der Dur-Tonleiter und die Möglichkeiten der lydischen Tonleiter. Die Dur-Tonleiter hört auf, bevor sie überhaupt angefangen hat, weil sie das F hat, welches die Verbindung mit der Quintreihe verliert.“

„Normalerweise ein verbotener Ton!“

„Die Quintreihe führt zu höheren Ebenen des Wissens. Die ganzen Fragen, die du gestellt hast in Verbindung mit Dur und Lydisch sind ganz einfach auf diese Weise zu beantworten. Die Dur-Moll-Theorie dominierte Musik seit dem 17. Jahrhundert, aber danach kam Schönberg als ein wirklich radikaler Abweichler. Nur diese zwei Gegensätze und nichts zwischen drin.“

„Entweder tonal oder atonal. . .“

„... oder wie Schönberg es später lieber nannte: pan-tonal. Selbst er widerrief sein eigenes Konzept, daß es keinen Grundton gäbe. Gegen Ende seines Lebens bemerkte er, daß seine linke Gehirnhälfte ihn in die Irre geführt hat. Und mit ihm auch eine Menge anderer Menschen.“

„Was wir in moderner klassischer Musik fühlen.“

„Das Konzept nimmt in seinem geordneten Wachstum von lydisch zu lydisch-chromatisch alle diese verschiedenen Perioden von Musik auf. Eine lydisch-chromatische Skala beinhaltet alles innerhalb der temperierten Stimmung. Eine, und es gibt 12 davon. So ist es all-umfassend.“

„Man könnte sagen, Schönbergs Idee der Zwölftonreihe war etwas, aber du hast die Wurzeln dazu gegeben. Es ist also nicht atonal, aber trotzdem kann man es gebrauchen.“

„Nun, es ist das extreme Ende der Gravität. Schönberg definierte also die am meisten auswärtsgehende Region der Gravität. Aber das bedeutet nicht, daß Gravität nicht existiert. Tatsächlich bauen wir Reichen mit einem Grundton.“

„Das war die Frage zu Dur und Lydisch. Nun befaßt sich Jeanquartier mit den Akkorden. Die Akkordkategorien sind, wie du sie ordnest: 1. Dur- und alterierte Durakkorde, 2. Moll- und alterierte Mollakkorde 3. Sept- und alterierte Septakkorde. Ist diese Anordnung aus praktischen Gründen, oder kannst du sagen, warum du sie so geordnet hast?“

„Weil uns die lydische Skala drei der fünf wichtigsten Akkordkategorien westlicher Musik gibt. Und die sind Dur-, Moll- und Septakkorde. Daran anschließend, mein Grund nach einer Skala wie der lydisch-übermäßigen zu suchen, war der, die übermäßigen Akkorde mit einzubeziehen. Und Mollakkorde mit der großen Sept, oder Septakkorde mit der 5b oder +11. Sie sind nicht hergeleitet von irgendeinem Melodisch-Moll. Ich lehnte alle traditionelle Musiktheorie ab. Wie jemand über mich schrieb, ich ignorierte sie. Ich dachte, sie wäre gefährlich, und ich glaube immer noch, daß sie das ist, vielleicht sogar heute gefährlicher als damals. Furchtbar einengend, einseitig. Der einzige Grund, die Dur-Skala zu bevorzugen, war im Westen unser Denken, weil es immer Ziel-gerichtet ist. Von Natur aus sind wir linear denkende Menschen. Wir lösen Probleme linear. Wir nehmen uns ein Ziel vor und versuchen, es zu erreichen. Die lydische Skala paßte einfach nicht zu uns, weil sie als primäre Tonleiter nicht zielgerichtet ist. Sie entwickelt sich aufwärts, vertikal, während die Dur-Skala sich in einem unsteten Stadium der Auflösung befindet. Sie versucht, sich in eine Einheit mit ihrem Grundton aufzulösen, was uns die Kraft gibt, dieses Fa, das eigentlich Do, an den Platz eines zweitrangigen Do zu rücken, die aktive Kraft in der Musik. Im Westen waren die Menschen zufrieden mit der

Dur-Skala, weil sie besser zu ihrer Natur paßte. Und auf eine Weise brauchen wir beide Skalen. Das Problem ist nur, daß die westliche Skala - und damit meine ich jetzt die psychologische Skala - also die Skala, die die aktive Kraft repräsentiert, so überwältigend dominant ist bis zu einem totalen Außerachtlassen der kreativen Skala, der psychologisch passiven. Das hat uns in große Schwierigkeiten gebracht in jedem Bereich unseres Lebens. Das ist der Grund für die Tschernobyls, die sehr schlechten Auswirkungen von Wissenschaft und Erziehung auf die Menschen. Und schließlich leidet unsere gesamte Lebensqualität darunter. An diese Adresse richtet sich das Konzept in seinem fundamentiertesten Stadium, an die Qualität des westlichen Lebens, nicht nur der Musik. Ich weiß nicht, ob ich noch mehr dazu zu sagen brauche. Ich beantworte gerne noch Fragen.“

„Da gibt es noch etwas zu den alterierten Akkorden. Ein Unterschied zwischen der normalen Theorie und deinem Konzept besteht darin ...“

„Was? Ein Unterschied zwischen was?“

„Die normale Musiktheorie ..“

„Sie ist alles andere als normal. Du nennst normal, was soviel ausgelassen hat? Das ist genau der Punkt. Wir betrachten uns selbst immer noch als normal! Deshalb sind wir so heruntergekommen. Die Art des Denkens und die Tradition, die wir ererbt haben, für uns ist das alles normal. Deshalb verstehen wir auch nichts. Weil wir immer noch glauben, daß wir die Natur überwältigen können, daß wir größer als die Natur sind, daß wir ihr Herr sind. Und wir haben eine völkische Einstellung. Durch dieses frühere Leiden davon in Amerika bekam ich das Feuer, darauf zu bestehen, daß die traditionelle Musiktheorie unkorrekt ist. Aber nicht nur sie war unkorrekt, indem sie die Akkord-Skalen-Einheit vergessen hat, sondern auch die westliche Psychologie durch ihr Auslassen der intuitiven Intelligenz. Und es war gerade die intuitive Intelligenz der Jazzmusiker, die wir zwar tolerierten, aber nicht verstanden haben. Wir können nicht verstehen, warum Charlie Parker so brillant war, weil er gar nicht brillant sein soll, unserer Art des Denkens folgend.

„Schwarze können nicht denken.“ Das lydische Konzept wird nicht von jemandem wie mir erwartet. Dieses Feuer bekam ich durch bestimmte negative Erfahrungen hauptsächlich in der Schulzeit. Wie Miles sagte, es gab ihm das Feuer, die Welt zu erstürmen. Und ich habe dasselbe Feuer. Meines ist auch Teil von seinem Feuer. Unsere Feuer sind bekannterweise verbunden. Er inspirierte mich durch seine Anmerkung, dann gab ich ihm das Feedback. Das hat die gesamte modale Periode begründet. Abschließend ist mein Gefühl einfach so, daß die Menschheit in einem neuen Weg denken muß. Wir können nicht mehr nur mit der linken Gehirn-

hälfte operieren. Wir müssen nach alternativen Methoden suchen, versuchen zu wachsen. Wir dürfen nicht mehr nur eine Rasse als dominant hinstellen, die dann die Probleme der Welt lösen soll. Sie lassen sich so nicht lösen. Es gibt Alternativen, einen Weg, ein Innehalten. Man darf nicht mehr dieselben Fehler wiederholen, die die traditionelle Musiktheorie gemacht hat. Deshalb gibt es auch keinen Dialog zwischen mir und Jeanquartier. Wir sind ganz verschiedene Typen.“

„Ich sah dich gerade in einem Bild, wie du vom griechischen Olymp kommst mit dem Feuer...“

„... du hast Recht, und ich finde, wenn man in die Jahre kommt, wo die Energie allmählich nachläßt, ist es mein besonderes Anliegen, trotzdem dieses Feuer zu behalten. Es wird fast überwältigend jetzt. Ich bin fest davon überzeugt, zu versuchen, nur noch Feuer zu sein. Jean Cocteau wurde einmal gefragt, was er behalten würde, wenn er sein Leben nochmals leben könnte. Er sagte, das war einige Jahre vor seinem Tod, er behielte das Feuer. Das gefiel mir gleich, obwohl ich noch gar nicht genau verstand, was das bedeutet. Aber jetzt weiß ich es und glaube ganz fest daran. Nur das ist wichtig.“

„Stimmst du überein, wenn ich sage, daß wir zu viele akademischen Erklärungen in den Jazz hineingelegt haben heutzutage.“

„Wenn du mit akademisch Menschen von dieser Mentalität meinst, dann stimme ich dir sicherlich bei. Denn es tötet die individuelle Essenz. Jeanquartier weiß ja nicht, daß ich das alles herausfand, zunächst um mich selbst weiterzubilden. Sein Weg hätte meine Essenz ganz sicherlich getötet. Mit Essenz meine ich den Teil von mir, der schon vor der Geburt noch als Embryo zu mir kam. Ich glaube, diese Art von Musik zu erklären ist tödlich. Als ich nach etwas suchte, hätte ich ja nicht mich selbst umbringen wollen.“

„Ja, es tötet die Essenz und das Feuer. Jetzt müssen wir aber noch ganz ganz kritisch werden. Es geht um die Akkord-Voicings, z. B. in deinem Buch auf Seite 13. Jeanquartier vermerkt dazu kritisch, daß du Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsklänge einfach so durcheinander mischst. Die Anordnung ist verworren, und speziell vermißt er die Sus-Akkorde.“

„All diese Fragen, wie ich schon sagte, entspringen einem Menschentyp, der wirklich verworren ist. Deshalb kann ich ihm auch leider nicht helfen.“

„Ja, er hat deine Akkorde ganz genau numeriert und in einer Liste aufgeführt. Das ist wirklich akademisches Umbringen!“

„Ja, es ist tödlich. Was mich verwundert, ist, daß es all diese Denkart in Verbindung mit Jazz gibt. Man versteht nicht, daß Charlie Parker ein immenses theoretisches Wissen hatte, das er selbst entwickelte. Es war sicherlich sehr persönlich, genauso wie Debussy oder Ravel. Jeder

mußte sich gegen die traditionellen Regeln durchsetzen. Sie errichteten ihre eigenen Regeln und ihr eigenes Denken. Genauso wie Jazz eine zugrundeliegende, weite Theorie besitzt, die vom Jazz selbst kommt. Aber wenn man so blind ist, blind zuallererst wegen dem Rassismus, der Idee, daß Primitive nicht denken können, und dann versucht, seine eigenen sehr starren und steifen Regeln aufzudrängen, dann kann das auf gar keinen Fall gutgehen."

„Und dann macht man Ausnahmen, warum es da und da doch geht, nur um überhaupt noch ein Teil davon zu sein. Man will es einfach nicht sein lassen."

„Ja, die traditionelle Schule erklärt nur, daß ein C7-Akkord die Töne C E G B enthält. Darüber hinaus sollte sie aber eines verstärkt unterrichten, was ich weiß

durch meine langen Jahre am New England Konservatorium, daß es nicht wichtig genug genommen wird, nämlich Intervalle. Man scheint sich nicht sehr um die Atome der Musik zu kümmern, die Intervalle, daß z. B. eine übermäßige Quint C zu Gis ist; daß eine große Sept fast eine Oktave ist, aber nicht ganz. usw. ..."

„Weil wir gerade von Intervallen sprechen, machst du einen Unterschied zwischen einer übermäßigen Quint oder einer kleinen Sext?"

„Nun, das kommt auf den Zusammenhang an, aber meistens ist es für mich eine übermäßige Quint, weil es das entscheidende Intervall in der lydisch-übermäßigen Skala ist. Ganz persönlich mache ich da aber keinen Unterschied, falls es nicht so viele Kreuze hat in der Tonart, in der man sich befindet, daß es dann

wirklich besser wäre, es eine übermäßige Quint anstatt eine kleine Sext zu nennen. Wenn man in einer Tonart mit vielen B-Vorzeichen ist, kann man es vielleicht besser eine kleine Sext nennen."

„Glaubst du, es wäre besser, wenn die Musik nur 12 Töne hätte?"

„Nein, ich glaube nicht, daß man die Klaviatur ändern muß."

„Ich spreche nicht von der Klaviatur, sondern von dem System mit Erhöhung und Vertiefung."

„Nein, weil es da sehr eindeutige Unterschiede gibt zwischen den Kreuz- und den B-Tonarten. Das hat schon seinen guten Grund. Ich glaube, wir brauchen Erhöhung und Erniedrigung als psychologischen Unterschied zwischen B- und Kreuztonarten. Wenn man in Richtung der Kreuztonarten geht, ist es ein Gefühl von etwas Neuem, ein Schock. Wenn man in Richtung der B-Tonarten geht, ist es in einer Beziehung zum Vorhergehenden, ein schönes, warmes Gefühl. Man sollte sich daran gewöhnen, solche Unterschiede auch zu hören. Ich glaube, nur im Zusammenhang mit Tonarten hat das viel Sinn."

„Es gibt ja Fälle, wo es wirklich schwer fällt, zu sagen, z. B. ein verminderter Akkord sollte eine doppelt-verminderte Sept haben, aber praktisch wird man immer eine große Sext daraus machen."

„Das ist alles akademisch, worüber du sprichst. Aber eins stört mich, nämlich, daß ich wie ein Intellektueller angeschaut werde. Ich bin kein Intellektueller."

„Du willst keiner sein."

„Nein, ich will weder als solcher betrachtet werden, noch ein solcher genannt werden, weil Intellektuelle für mich Menschen sind, deren linke Gehirnhälfte dominant ist, fast bis zur völligen Aufgabe der rechten, der emotionalen Seite. Ich fühle, daß es eine tiefere Intelligenz gibt, eine, die vom ganzen Sein erfüllt ist. Ich glaube nicht, daß Intellektuelle so denken können. Denn wahres Denken bedeutet für mich, daß es alle Möglichkeiten mit einbezieht. Es klammert sich nicht nur an ein Ziel."

Weil gerade zufällig etwas im Labor passiert ist, meint der Professor, zu der Annahme zu kommen, wegen dieses Zufalls das große Dies oder Das gefunden zu haben. Und dann wird er sich beeilen und ein Buch darüber schreiben, aber ohne jemals die Konsequenzen seiner Handlung überdacht zu haben. Deshalb haben wir Medikamente, die ein akutes Problem heilen, aber genauso viel andere erst hervorrufen, die Nebenwirkungen. Ein Medikament mag deinen Blutdruck senken, aber vielleicht wirkt es so, daß du dich umbringen willst. Das ist die Dualität des westlichen Weges. Er hat ganz bestimmt viel zu geben und hat auch viel dazu beigetragen, das Leiden zu lindern. Die guten Dinge davon sollten wir nicht vergessen. Ich bin gar nicht anti-westlich



Erforschte George Russells Harmonielehre und lehrt sie an der Münchner Schule „Rhythmik als Erinnerung“: Götz Tangerding
Foto: Robert Hill

oder anti-wissenschaftlich. Trotzdem glaube ich, daß wir einen Punkt erreicht haben, wo unser Denken mehreres mit einbeziehen muß. Es muß Grenzen geben. Wir können nicht einfach blind in ein Experiment stolpern, ohne es zu überdenken. Wenn die rechte Gehirnhälfte mit dazugenommen würde, würde sie von selbst den Forscher zwingen, ein Gewissen darüber zu haben, was er macht. Er würde sich Gedanken machen über die möglichen negativen Folgen jeglichen Forschens."

„Ich möchte dazu ein Buch von J. E. Berendt zitieren, der sagt, daß wir nur unsere Ohren mehr benützen sollten als die Augen. Wir würden dann all die Dimensionen fühlen, die es gibt. Das Auge ist einseitig.

Unsere Gesellschaft ist dominiert vom Auge, auch die Wissenschaft."

„Ja, wir sind beherrscht vom Visuellen. Vom Sichtbaren. Wir haben immer noch nicht verstanden, daß das Sichtbare vom Unsichtbaren kommt. Das Sichtbare ist eine Manifestation des Unsichtbaren. Das Konzept kommt von Ideen. Man kann Ideen nicht sehen. Alles, das Klavier, der Stuhl, auf dem du gerade sitzt, ist zuerst eine Idee, die ein eigenes Leben hat, das länger ist als das Leben dieses Stuhls. Das ist noch etwas, das wir ausgelassen haben. Wir lieben das Sichtbare so sehr, weil es uns beweist, daß wir am Leben sind, daß wir sehr ungern eingestehen, daß nicht wir es sind, die es machten, sondern die Ideen, die uns erschienen sind."



Gebraucht die Sprache des Jazz: Komponist und Pianist George Russell

Foto: Irmgard Pozorski

„Nun eine andere Frage. Es geht um die Rolle des Jazzkomponisten und dessen Beziehung zum Spieler. Als was betrachtest du dich selbst?"

„Ich bin Jazzkomponist. Meine Wurzeln sind im Jazz. Aber ich will dafür nicht bestraft werden oder in der 20. Reihe sitzen, wenn die Auszeichnungen für den besten Beitrag zu dieser Kunstform ausgehändigt werden. Ich will nicht in der 20. Reihe plazierte werden, weil ich die Sprache des Jazz gebrauche. Es gibt immer noch dieses Gefühl, daß man deswegen unterlegen ist. Es existiert immer noch versteckt. Ich will nicht auf dem Rücksitz des Busses sitzen müssen. Gegen diese Art der Mentalität kämpfe ich."

„Wie sollte deiner Meinung nach die Beziehung zwischen Komponist und Musiker ausschauen? In der klassischen Musik erleben wir immer mehr die Separierung, da der Musiker, der nur interpretiert, und dort der Komponist, der in seinem Kämmerlein sitzt und etwas komponiert."

„Das ist so undemokratisch. Im Jazz ist es demokratisch. Tatsächlich verlange ich in meiner Musik die Mitwirkung eines jeden Musikers mit seiner ganzen Essenz. Den Musikern ist es erlaubt, ihre Essenz in die Musik einzubringen. Manchmal gibt es da schon Probleme, zugegebenermaßen. Erst neulich spielte jemand, ein sehr bekannter Musiker, meine Musik so laut, und sagte nur dazu: So bin ich! Es ist wahr, aber auch ein großes Problem. Ich mußte wirklich mit ihm streiten, weil er meine Musik kaputt machte. Obwohl es seine Essenz war, und ich sie nicht zerstören wollte, hat er einfach alle anderen umgeblasen, einschließlich seines eigenen Trommelfells. Es ist physisch gefährlich. Nun zuguterletzt hat er dann doch leiser gespielt."

Aber Jazz ist eine Musik der Freiheit. Man kann fast das Kulturleben einer Stadt danach beurteilen, wieviel Jazz dort gespielt wird. Natürlich auch die Qualität des Jazz, den es dort gibt, aber einfach auch die Menge. Wenn es keinen Jazz gibt, dann gibt es fast auch kein Leben dort."

„Auch ich bin Komponist, und manchmal bekomme ich das Gefühl, daß Jazzmusiker Komponisten ablehnen, weil sie sich in ihrer Freiheit eingeengt fühlen. Sie denken, warum müssen wir jetzt das spielen, was er uns vorschreibt."

„Nun, Musiker, die meine Musik spielen, haben sich nie so beschwert. Vertikale Form z. B. ist das Gegenteil, es ermutigt den Musiker, sich an der Komposition zu beteiligen. ‚African Game‘, die letzte Platte bei Blue Note, erlaubt den Musikern, sich zu beteiligen am Dirigieren, in der Aufführung, was immer sie wollen, unter meiner Führung . . ."

. . . was eine strenge Führung ist! Aber das ist nicht nur der Komponist, sondern auch der Bandleader. Ich wollte mehr auf den Komponisten hinaus und dessen Beziehung zum Musiker."

„Es hängt vom Komponisten ab. Es gibt alle möglichen Komponisten, und einige haben diese strikte Auffassung, daß man sich total deren Wünschen unterwerfen muß. Andere wiederum nicht, wie ich selbst. Die Musik hat ihre eigenen Ansprüche. Ich muß den Spielern eigentlich gar nichts sagen. Für gute Musiker ist die Musik ihr Kapitän.“

„Als du anfingst, deine Musik zu entwickeln, hattest du da schon die Idee: Ich will ein Konzept für den Kosmos finden, oder für die Welt?“

„Nein, nein. Ich hatte damals kein klar formuliertes philosophisches Ziel. Ich war ganz einfach daran interessiert, warum Dinge so sind, wie sie sind. Ich hatte eine philosophische Essenz. Wenn ich Bücher las, interessierten sie mich nur, wenn sie mir Fragen über die Welt beantworten konnten, und warum die Welt so war. Aber

hauptsächlich wollte ich - und ich fühlte, daß ich das konnte - mich selbst erziehen. An einem bestimmten Punkt merkte ich, daß da etwas war. Und damals war ich mit einer der wichtigsten Entscheidungen in meinem Leben konfrontiert: Sollte ich es für mich behalten, oder es weitergeben? Ich kann Musiker sehr gut verstehen, die es für sich behalten wollen. Es gab immer Musiker, die ihre eigenen geheimen Mittel und Wege hatten, um Dinge zu tun. Aber nachdem ich die lydische Skala gefunden hatte und herausgefunden, was sie bewirkt, da stellte ich mir diese Frage in meinem intuitiven Inneren an die höchste Autorität, die in mir existierte. Was sollte ich tun? Sollte ich es für mich behalten und immer 10 Jahre voraus sein meiner Zeit? Die Antwort kam bald, nicht in einem Tag, aber bald. Dies war objektives Wissen. Es war groß, größer als ich. Ich hatte kein Recht, es für mich zu behalten.“

„Du meinst, es ist nicht nur deine Sprache, sondern eine Sprache, die auch von anderen benutzt werden kann oder sollte...“

...ich sage nicht sollte, aber kann. Es war etwas, das größer war als ich selbst. Es gehörte weder der Menschheit noch der Welt, ich glaube nicht an solche sentimentalischen Betrachtungsweisen. Soll ich es so formulieren, es ist ein Weg, der Sonne zurückzuzahlen für meine Existenz. Wenn man etwas weitergibt, erhält man es gleichzeitig. Es war also auch ein Entschluß, es zu erhalten.“

„Du meinst, dein Konzept kann von verschiedenen Menschen benutzt werden, um ihre eigenen Vorstellungen daraus zu bekommen. Das kann man nicht bei Schönberg oder Hindemith.“

„Das ist schon dokumentiert worden, wie Musiker ihre eigenen Vorstellungen daraus bekommen haben. Miles hat bekommen, was er wollte, und Musiker, die mit Miles gearbeitet haben, haben davon bekommen, was sie wollten, selbst wenn es ihnen manchmal gar nicht bewußt war. Aber sie hätten sich sicherlich nicht so schnell entwickelt, wenn sie nicht mit Miles gespielt hätten, der es von mir bekam und dann weiterführte. Es war die Grundlage für den gesamten modalen Jazz. Es machte die Musiker mit der Idee bekannt, daß sie nicht mehr nur die Akkorde spielen müssen, sondern den Akkord mit seiner Stammskala in Verbindung bringen können. Akkord-Modus-Beziehung, das ist, was die Welt davon bekam. Meine eigene Beziehung dazu ist anders, es ist eine Lebensaufgabe, die mir auferlegt ist. Nicht nur für dich oder dich, sondern ich schulde es der Sonne.“

„Ich spielte ein paar deiner Schallplatten jemandem vor, der meinte, das sei kein Jazz mehr, sondern so eine Art neue Musik. Was sollten deiner Meinung nach die Parameter für Musik sein, daß man sagen kann: Das ist Jazz?“

„Feuer und Energie.“

„Du meinst nicht auch, da sollte ein Beat sein oder eine spezielle Time oder Intonation etc.?“

„Das sind all die Elemente, die das Feuer entfachen. Aber wenn da Feuer und Energie ist, ob es nun ein stetes Tempo hat oder nicht oder was auch immer, dann ist es Jazz. Mit dieser Definition werden allerdings auch bestimmte Aufführungen der ‚Rites of Spring‘ eingeschlossen. Sie sind Jazz für mich, ebenso wie Horowitz, wenn er spielt. Auch Bach hatte diese Energie. Ich halte immer nach diesem gemeinsamen Feuer Ausschau, das alle Musik verbindet und es auf dieselbe Ebene stellt. Es gibt ein gemeinsames Band zwischen all diesen erinnerungswerten Momenten. Art Blakey erzählt die Geschichte, wie er dem König von Japan vorgestellt wird, der ihn anschaut und sagt: ‚Du, Blakey?‘ ‚Ja, eure Majestät‘, sagt Art. Dieser antwortet: ‚Du - Feuer!‘“

Sein Instrument ist das Orchester

Bill Holmann

„Ursprünglich war das Tenorsaxophon Ihr Instrument, seit vielen Jahren aber ist das Orchester Ihr eigentliches Instrument. Wie vollzog sich diese Entwicklung?“

„Als ich noch zur High School ging, hatte ich bereits erwogen, Arrangements zu schreiben; zu jener Zeit waren die Dance Bands ganz populär. Ich lebte jedoch in einer kleinen Stadt, und dort gab es so gut wie keine Musiker, deshalb konnte ich nicht am Ort in Erfahrung bringen, wie ich es lernen konnte, Arrangements zu schreiben. Ich wußte nicht einmal, daß ich Musiker werden würde. Erst als ich 1946 aus der Navy entlassen wurde und einige Zeit die Ingenieurschule in Los Angeles besuchte, merkte ich, daß mich das nicht ausfüllte, und so kam mir der Gedanke, Musiker zu werden, wieder in den Sinn. Damals spielte ich schon Saxophon, jedoch nicht professionell. Ich ging dann auf eine private Musikschule in Los Angeles, fing an in Bands zu spielen, interessierte mich stärker für den Jazz und begann meine ersten Arrangements zu schreiben.“

„Und wie haben Sie das Arrangieren gelernt? Durch ‚trial and error‘?“

„In der Musikschule konnten mir so einige grundlegende Dinge vermittelt werden, wie man schreibt, wie hoch oder wie tief die Instrumente reichen, wie Harmonien konzipiert werden, Durchgangsakkorde und ähnliches. Alles Dinge, die ich wahrscheinlich auch selbst herausgefunden hätte, wenn ich aggressiver vorgegangen wäre.“

Förderung durch Stan Kenton

„Erinnern Sie sich an einige Ihrer ersten Arrangements, an deren Fehler und was Sie da hätten besser machen können?“

„Ja, aber ich mache mir darüber kein Kopfzerbrechen, denn jeder macht seine Fehler, das gehört zum Lernprozeß. 1951 ging ich zu Charlie Barnet und schrieb einige Arrangements für seine Band, dann wechselte ich zu Stan Kenton über, schrieb aber fast das ganze erste Jahr meiner Bandzugehörigkeit nichts. Ich wußte einfach nicht, was ich für diese

Band schreiben sollte. Ich wollte nicht die gleichen Dinge konzipieren, die Kenton schon in der Vergangenheit gespielt hatte, und ich wußte nicht, wie ich die Musik, die ich zu jener Zeit liebte, seinem Stil anpassen konnte. Kenton hätte niemals Musik gespielt, die nicht seinen Beifall fand. Es kostete mich viel Zeit herauszufinden, was ich für die Kenton Band schreiben konnte, und einige der Arrangements, die ich dann ablieferte, mochte er gar nicht. Doch er kaufte mir auch Dinge ab, die er nicht mochte, er unterstützte mich nachhaltig, und so langsam kamen wir besser zusammen, wir trafen uns in der Mitte.“

„Es war wohl immer schwieriger für das Kenton Orchester zu schreiben als für andere Big Bands jener Zeit, etwa Woody Herman oder Charlie Barnet.“

„Ja, Woodys Band ist durch und durch Jazzorchester, insofern mußte ich nicht allzu viele Anpassungen vornehmen. Aber Stans Band hatte damals schon die verschiedensten Musikarten gespielt, auch schwere, ernste Musik. Das erforderte von mir ein ziemlich großes Entgegenkommen. Bevor ich mich Kentons Band angeschlossen hatte, konnte ich bereits für Woody einiges schreiben. Kenton erwies sich mir gegenüber als sehr hilfreich, zumal er glaubte, in mir jemanden gefunden zu haben, der über ein großes Potential der Arrangierkunst verfügte. Und so arrangierte ich weiterhin für die Kenton Band, nachdem ich sie bereits wieder verlassen hatte. Ich spielte nur ein paar Jahre in seiner Band, schrieb aber noch für sie 1955 und 1956 - das waren meiner Ansicht nach die Jahre, in denen er das beste Orchester seiner Laufbahn hatte.“

„Erinnern Sie sich noch an die Übergabe des ersten Arrangements an Stan Kenton und wie es dann von der Band geprobt und gespielt wurde?“

„Bevor ich 1951 in die Kenton Band einstieg, hatte ich schon einige Arrangements geschrieben. Zu jener Zeit war Gene Roland ein guter Freund von mir, und wir hörten mit anderen Bekannten immer wieder Platten bei mir zu Hause. Eines Tages legte ich eine Platte auf von einem

Stück, das ich für eine Schulband geschrieben hatte, es war ein Zwölfton-Blues, und ich war nicht sehr angetan davon, führte es eher aus Spaß vor. Als Gene den Blues vernahm, sprang er auf und rief: ‚Das ist etwas, was Stan Kenton hören sollte!‘ Ich sagte: ‚Mach mal keine Witze.‘ Doch er versicherte, daß er das ernst meine, denn Kenton würde nach Neuem Ausschau halten, und das ginge so in seine Richtung. Da ich gleich darauf mit Charlie Barnet auf Tournee ging, händigte ich Gene auf seinen Wunsch die Platte aus, der sie Kenton vorspielen wollte. Und wie Gene vorausgesagt hatte, sprang Kenton gleich darauf an. Kaum war ich von der Tournee mit Barnet zurück, rief mich Gene an und sagte, daß Kenton mich sprechen wolle. Als ich dann Kenton kontaktierte, zeigte er sich sehr enthusiastisch über jenes Stück von mir. Mir kam jedoch mein Zwölfton-Blues etwas merkwürdig vor, zu jener Zeit war ich mehr auf die traditionelle, swingende Jazzrichtung fixiert. Kenton wollte, daß ich noch mehr in die Richtung des Zwölfton-Blues ging, doch ich sagte ihm, daß mir das im Moment nicht möglich sei. Er war enttäuscht, bat mich jedoch trotzdem ein paar Sachen für die Band zu schreiben, was ich dann auch tat. Ich versuchte sie in dieser damals avantgardistischen Richtung zu konzipieren. Meine Sachen waren überhaupt nicht erfolgreich, und ich sagte mir, daß ich jetzt meine gute Beziehung zu Kenton wohl endgültig verdorben hätte. Doch der Zufall wollte es, daß ich ein Jahr darauf als Saxophonist in der Kenton Band landete. Und als ich erneut die Chance zum Arrangieren bekam, wartete ich dann, wie gesagt, fast ein Jahr lang, bis ich einen Weg fand, meinen Stil mit dem des Orchesters zu koppeln.“

„Kenton nahm ja bekanntlich nicht allzu viel Rücksicht auf den Geschmack des Publikums, zumindest war ein Großteil seiner Musik nicht danach ausgerichtet.“

„Er hatte verschiedene Kategorien von Musik, einige Stücke waren durch und durch kommerziell, er spielte sie nur, um Geld zu verdienen, und es gab auch einiges darunter, was kolossal populär wurde, ‚Eager beaver‘, ‚Jump for Joe‘ usw., sie waren zu jener Zeit richtige Hits. Denn damals waren es überhaupt die Big Bands, die die meisten Hits landeten. Dann gab es bei Kenton die Kategorie der Tanzmusikstücke und schließlich noch die seriösen Jazz-Werke. Und ich sollte zur letztgenannten Kategorie etwas beitragen. Kenton wollte mich nichts Kommerzielles schreiben lassen, obwohl ich recht gerne Charts schreibe, die sehr wohlklingend und einfach sind. Aber er steckte mich in eine andere Schublade, und da mußte ich wohl oder übel bleiben.“

„Fingen Sie an, eigene Stücke zu komponieren und sie dann für Orchester zu arrangieren, oder machten Sie sich zuerst an die Bearbeitung von Standards?“

„Ich schrieb gleich zu Beginn eigene Stücke für einige lokale Bands, auch für Charlie Barnet. Los Angeles verfügt über eine Menge lateinamerikanischer Bands, und für manche dieser Kapellen lieferte ich Stücke für je 10 Dollar ab.“

„Was bekamen Sie dann später für ein Arrangement bezahlt?“

„75 Dollar.“

„Und wieviele Tage Arbeit steckten darin?“

„Das konnten manchmal Wochen sein, vor allem, wenn ich auf Tournee war und mich auf das Arrangement nur ein paar Stunden am Tag konzentrieren konnte. Es brauchte dann lange Zeit, bis ich einen Chart fertiggestellt hatte. 75 Dollar waren freilich zu jener Zeit so viel wert wie heute das 5- oder 6fache. Das darf man nicht vergessen.“

„Arbeiten Sie normalerweise schnell, wenn Sie etwas schreiben?“

„Das hängt davon ab, ob ich einen Termin gesetzt bekomme.“

„Sie brauchen Druck, um zu arbeiten?“

„Ich dachte niemals, daß ich zu diesem Punkt kommen würde, denn als ich jung war, da erledigte ich alles lange, lange Zeit im voraus. Ich konnte die Musiker in Los Angeles, die bei der Abgabe ihrer Arbeiten immer mit Terminschwierigkeiten zu kämpfen hatten, nie begreifen. Doch nach ein paar Jahren machte ich bei mir dieselbe Beobachtung, erst das Nahlen des Abgabetermins gab mir den nötigen Anstoß, mich hinzusetzen und zu schreiben. Ich schob es immer vor mir her, und es hängt auch davon ab, welche Art der Musik gefordert wurde. Wenn es ein ernsteres Stück ist, dann verwendest du mehr Zeit darauf, wenn es ein kommerzielleres Stück ist, etwa ein Gesangsarrangement, dann kostet es weit weniger Zeit.“

„Haben Sie ein Lieblingsarrangement?“

„Es ist lange Zeit her, daß mich jemand danach fragte. Lange Zeit war mein Lieblingsstück eine ‚Quartet‘ überschriebene Komposition, die ich für das Shelly Manne Quintet im Jahr 1956 schrieb. Es erschien damals auf einer Contemporary Platte und ist jetzt wieder erhältlich. Es war für mich eine große Herausforderung, dieses Stück zu schreiben, denn eigentlich sollte eine größere Gruppe ein derart konzipiertes Stück spielen. Es hat vier Sätze, und ich ging von der Idee und der Form einer längeren Komposition aus, übersetzte es für ein Quintet, und ich bin der Ansicht, es ist gut gelungen. Ein anderes Lieblingsarrangement ist meine Bearbeitung von ‚What's new‘, die ich 1954 für Stan Kenton schrieb. Seit jener Zeit habe ich einige Lieblingsarrangements, doch sie fallen mir im Moment nicht alle ein. Mein derzeitiger Favorit unter den Arrangements ist meine Bearbeitung von ‚Just friends‘ für meine eigene Band.“

Eigene Big Band in Los Angeles

„Wie oft können Sie diese eigene Band, die an der Westküste zu Hause ist, aufstellen?“

„Wir proben in der Praxis jede Woche, spielen jedoch nur ein- oder zwei Mal im Monat. Es gibt in Los Angeles sehr viele Musiker, und einige haben nicht viel zu tun, deshalb entstanden sehr viele Probenbands aus Musikern, die eine Menge Zeit dafür zur Verfügung haben. Sie sind meist in mehreren solcher Bands, und das bedeutet, daß du nicht ständig über sie verfügen kannst, da sie heute mit diesem Orchester und morgen mit jenem proben.“

„Haben Sie heute für Ihre Big Band das gesamte Repertoire, das Sie jemals geschrieben, zur Verfügung?“

„Nein, wir spielen ein paar Dinge, die ich für Kenton schrieb, einige, die ich für Aufnahmen unter meinem Namen in den späten 50er Jahren konzipierte, dann gibt es auch noch einige Stücke, die ich einmal zum Woody Herman Repertoire beisteuerte, doch die Mehrzahl der Stücke für meine Big Band ist ganz neu und speziell für sie geschrieben.“

„Wenn Sie die Band kennen, für die Sie schreiben, dann fällt es Ihnen bestimmt leicht, dem Profil und dem Sound der Band Rechnung zu tragen. Was geschieht aber, wenn Sie einen Auftrag von einer Band für eine Komposition bzw. ein Arrangement bekommen, die Ihnen nicht vertraut ist?“

„Wenn ich über die Band nichts weiß, dann schreibe ich das, was ich fühle. Wenn ich mit dem Orchester vertraut bin, dann trage ich dessen Eigenheiten Rechnung. Gesetzt der Fall, ich schreibe etwas für Maynard Ferguson, dann berücksichtige ich an irgendeiner Stelle in dem Chart, daß er darin tun kann, was er tun will, nämlich hoch und aufregend Trompete



Sein größtes Talent ist die Arrangierkunst: Bill Holman

Foto: Hyou Vielz

blasen. Diese Fähigkeit Fergusons sitzt mir beim Schreiben im Hinterkopf, und wenn ich auch schreibe, was ich will, so berücksichtige ich sie dabei. Die Idee, ihn als Spieler mit einzubeziehen ist allgegenwärtig. Ich weiß auch, was für Woody Herman steht, denn ich höre seine Bands seit 45 Jahren und schneidere die Musik auf ihr Profil zurecht. Wenn ich also für jemand Bestimmtes schreibe, dann habe ich zumeist eine Vorstellung im Kopf, die dem Profil der Band entgegenkommt, obwohl sie immer wieder zu mir sagen, ich solle schreiben, was ich wolle. Aber trotzdem fließt immer der Eindruck, den ich von der jeweiligen Band habe, mit hinein. Die Stücke, die ich für mich selbst schreibe, die mache ich einfach geradeaus. Doch wahrscheinlich kennst du dich selbst am wenigsten."

Bezug zur Jazztradition, Form und Swing

„Was sind für Sie die Prinzipien des Jazz-Arrangements?"

„Da ist die Jazz-Tradition als Nummer eins, Nummer zwei ist die Form - und das ist in jeder Art der Musik, überhaupt bei jeder Kunstrichtung, wichtig, und ich werde immer ein Fanatiker der Form, der Kontinuität, dem Wiederverwenden von Materialien auf verschiedenste Art und Weise durch die ganze Komposition hindurch sein - und Nummer drei: es muß swingen. Es sollte zumindest die meiste Zeit swingen. Doch manchmal swingt es eben nicht."

„Haben Sie immer mit Erfolg diese drei Prinzipien anwenden können?"

„Meist, nicht immer."

„Es hängt wohl auch von der jeweiligen Band ab, was sie aus Ihren Arbeiten macht."

„Ich fürchte ja. Meistens hatte ich ziemlich Glück mit den Bands. Im Lauf der Jahrzehnte habe ich für eine Menge verschiedener Leute gearbeitet, für die einen lieber als für die anderen. Für die Projekte, die mich sehr in Anspruch nahmen, dafür hatte ich immer recht gute Bands an der Hand, um sie zu verwirklichen."

„Beziehen Sie Ihre Ideen für das Arrangieren nur vom Jazz oder bisweilen auch aus der klassischen Musik?"

„Es sind meistens Jazz-Writers, die ich im Lauf der Jahrzehnte gehört habe und die mich beeinflussten. Angefangen von Fletcher Henderson und dessen alten Benny Goodman Sachen, sogar manche von Stan Kentons frühen Dingen, von Woody Hermans, Count Basies und Duke Ellingtons Musik. Eine Ausnahme ist etwa mein Arrangement über 'What's new' für Stan Kenton, das ich bereits erwähnt habe und das zu meinen Favoriten gehört. Es entstand, nachdem ich 1954 mit Kenton eine Konzerttournee absolviert hatte und er mich nach New York schickte, um mir Zeit

für das Komponieren von ein paar längeren Stücken zu geben. An dem Tag, an dem ich in New York ankam, ging ich mit Shorty Rogers und Jack Montrose in ein Musikgeschäft, und wir kramten da in Noten herum. Ich kaufte mit die Noten von Bartoks 3. oder 4. Quartett, ich kann mich nicht mehr genau daran erinnern, und schaute es mir nachts lange und eingehend an. Mir fiel dann mein Arrangement über 'What's new' ein, und da fand ich etwas in den bartokschen Noten, das mich freudig erregte und das ich dann in meinem Arrangement durchlaufend - auf die verschiedenste Art - anwenden konnte. Also manchmal bekomme ich durchaus Anregungen von der klassischen Musik." „Wer sind Ihrer Ansicht nach die besten Arrangeure des Jazz? Sie haben bereits Fletcher Henderson und Duke Ellington erwähnt."

„Natürlich Ellington, Strayhorn, dann all die Leute, die für Basie arrangierten, Buster Harding, Ernie Wilkins u. a., ebenso Gerry Mulligan, Gil Evans, Bob Brookmeyer - er ist einer meiner langjährigen Favoriten. Wir könnten noch einige Zeit so weitermachen ..."

„... obwohl es nicht allzu viele Arrangeure gibt - oder?"

„Nun, Rob McConnell fällt mir noch ein."

Keine Tantiemen für Arrangements

„Eines Tages beklagte sich Gil Evans, daß es kein Copyright für Sound gibt, der Arrangeur also im Gegensatz zum Komponisten, zum Stückeschreiber, finanziell benachteiligt ist. Ist das für Sie auch ein Grund zur Klage? Sie bekommen ja auch niemals umfassend dafür bezahlt, was Sie tun."

„Nein, es gibt auch keine Handhabe, Tantiemen von einem Arrangement zu bekommen. Du kannst de facto einen Song neu komponieren, indem du darüber ein Arrangement schreibst, das sich total unterscheidet, eigentlich ein neues Stück ist, doch dafür bekommst du keinen Cent Tantiemen. Das heißt, es gibt einen Weg zu seinem Geld zu kommen, aber der ist langwierig, zumal der Komponist und der Verleger zustimmen müssen, wenn du ein Stück Musik total umschreibst, also eine neue Komposition darüber machst, und deshalb wird dieser aufwendige Weg so selten beschritten."

„Hatten Sie deswegen schon bittere Gefühle, daß Sie als Arrangeur für Ihre Leistung am wenigsten bekommen?"

„Keine bitteren Gefühle, sondern immer mal wieder den Gedanken, daß das in irgendeiner Art und Weise geändert werden mußte. Wenn ich über ein Stück von jemandem ein Jazz-Arrangement schreibe, dann ist es eigentlich ein kompositorischer Vorgang. Ich verändere das Metrum, die Akkorde, erweitere sie zumindest, komponiere das Stück eigentlich

neu. Und wenn es gerecht zuginge, müßte ich dafür Tantiemen bekommen. Doch das ist nicht der Fall. Ich muß also diese Regelung in Kauf nehmen, wenn ich mich dafür entscheide, über ein bereits vorhandenes Stück ein Arrangement zu schreiben. Es ist sinnlos, darüber bitter zu werden."

„Warten Sie oft brennend darauf, etwas gespielt zu hören, das Sie geschrieben haben?"

„Ja, obwohl du normalerweise weißt, wie es klingen wird; doch es ist immer besser, wenn du es hörst."

„Stan Kenton hat sein gesamtes früheres Repertoire der North Texas State Universität vermacht. Wissen Sie, was die Universität damit macht? Werden die Arrangements gespielt?"

„Die North Texas State Universität ist im Besitz von sehr vielen Arrangements. Die Band der Universität nahm erst kürzlich einige der alten Kenton Stücke auf, auch vier von mir waren darunter und einige von Pete Rugolo, einige von Bill Russo. Diese jungen Leute in der Band, die wahrscheinlich das Kenton Orchester nie persönlich gehört haben, machten ihre Sache recht gut. Sie haben die Kenton Stücke gewiß eingehend auf den Plattenaufnahmen studiert und versuchten, dem Original-Kenton-Stil nahe zu kommen. Das ist interessant. Doch soweit ich informiert bin, wird die Kenton Musik an der North Texas State Universität vor allem aufbewahrt, und ich weiß nicht, was beabsichtigt ist, damit in Zukunft zu tun, außer sie zu sammeln und zu archivieren."

Schlechte Chancen für Nachwuchsmusiker

„Wie sehen Sie die Situation der Big Bands in den USA heute?"

„Genau gesagt ist das Betreiben einer Big Band nur eine labor of love, eine Leidenschaft, ein Hobby. Es finden sich ja nur noch ein paar Bands auf der Szene, die in der Lage sind, kontinuierlich zu arbeiten: Woody, Basie, bedingt auch Buddy Rich. Und sogar Woody und Buddy haben immer wieder Zeiten dazwischen, in denen sie sich anderweitig beschäftigen müssen. Es gibt viele Big Bands, doch die meisten bestehen nur aus Spaß an der Freude, oder weil ein Arrangeur da ist, der sich wünscht, daß seine Musik auch von einer Band gespielt wird. Es ist eine Schande, daß die Situation so ist, doch leider ist es so, daß die breite Öffentlichkeit, wenn es um Tanzmusik geht, an Glenn Miller aus der Swingära denkt, d. h. wenn sie sich eine Vorstellung von einer Big Band machen, dann fällt ihnen zuallererst Glenn Miller ein. Doch Big Bands klingen heute gar nicht mehr so wie früher, es gibt eine Menge frischer, lebendiger, zeitgemäßer Musik und eine große Anzahl von Musikern, die viele gute Dinge tun für und in



Erkannte früh das Arrangiertalent Bill Holmans und förderte es: Stan Kenton

Foto: Creative World

der Big Band. Aber die Leute, die heute in dem Alter sind, in dem man ausgeht, und die damit die Musik unterstützen, sind leider fast ganz auf Popmusik fixiert."

"Es gibt jedoch in den USA nachweislich eine starke Bewegung zur Big Band. Z. B. an all den amerikanischen Universitäten und Colleges. Einschlägige Zahlen bewegen sich bei über 2000 Big Bands. Das ist ein untrügliches Zeichen, daß es unter den jungen Leuten viele gibt, die Big Band Musik lieben, denn niemand zwingt sie doch dazu, sie zu spielen."

"Doch weiß niemand, was mit diesen jungen Leuten geschieht, sobald sie aus der Schule kommen, ihre Ausbildung abgeschlossen haben. Nicht nur an Colleges und Universitäten gibt es heute Big Bands, die Zahl der Orchester an High Schools wird auf ca. 20 000 geschätzt. Einige von den High School Schülern spielen dann in den College- oder Universitätsbands weiter, doch wenn sie dann von der Schule abgehen, gibt es so gut wie keine Bands mehr, in denen sie arbeiten können. Einige unterrichten, doch was machen die vielen anderen!?"

"Wenn sie in der Musikindustrie unterkommen würden, dann wäre zu hoffen, daß sich die Situation - was das Niveau anbetrifft - ändert."

"Nun, bisher sind sie anscheinend nicht in der Musikindustrie untergekommen. Im Grunde genommen gibt es keinen Weg, den sie gehen können. Wenn man früher auf seinem Instrument ein bestimmtes Niveau erreicht hatte, konnte man sich einer Band anschließen, mit ihr reisen, damit besser spielen lernen, sich von anderen Musikern beeinflussen lassen und durch die Praxis weiter wachsen. Heute gibt es so gut wie keine Möglichkeit mehr dazu."

"Bei den Musikern Ihrer Generation war es doch auch schon so, daß sich nur ein Bruchteil auf der Szene behaupten konnte, vielleicht die talentiertesten oder diejenigen, die psychisch am stärksten waren, die anderen wanderten doch irgendwann in andere - wahrscheinlich zum großen Teil mit der Musik verwandte - Berufe ab."

"Normalerweise ging es so vor sich, daß man sich nach ein paar Jahren in den Big Bands in einer der großen Städte niederlassen und dort als free lancing Jazzmusi-

ker arbeiten konnte. In New York bleiben die meisten Jazzmusiker, in Los Angeles wurden sie in der Mehrzahl zu Studiomusikern. Jetzt werden die Studiomusiker aber durch Synthesizer ersetzt, so daß auch diese Betätigungsmöglichkeit immer weiter zurückgedrängt wird."

Spielt eine große Rolle im Jazz: das menschliche Element

"Es können ja selbst Orchester durch Synthesizer ersetzt werden!"

"Das auch, doch spielt im Jazz das menschliche Element immer noch eine große Rolle. Ich sprach vor ein paar Jahren über dieses Thema mit Zoot Sims und wollte wissen, wie er darüber denkt, daß immer mehr Synthesizer verwendet werden, die uns Musiker ersetzen. Da sagte er nur: 'Genau das macht uns jetzt noch wertvoller!' Maschinen können nämlich niemals Klänge menschlich klingen lassen, können auch nicht swingen, das ist sicher."

"Ihre Arrangements für Zoot Sims' 'Hawthorne nights'-Platte zählen bestimmt zu Ihren gelungensten Arbeiten."

"Ich mag sie auch gerne. Die 'Hawthorne nights' sind die Nächte in dem kleinen, down home Städtchen Hawthorne an der amerikanischen Westküste, in dem Zoot aufwuchs. Ursprünglich wollte ich etwas über 'Rio nights' oder irgend eine Stadt mit einem exotischen Titel machen."

"Sicher ist es für Sie eine der erfreulichsten Herausforderungen, Arrangements für so individuelle Solisten, wie Zoot Sims es war, zu schreiben!"

"Ich wollte das schon seit Jahren tun. Es war ja für mich keine neue Aufgabe, denn ich kannte Zoot in- und auswendig, seit langer, langer Zeit; er war schon in den endvierziger Jahren einer meiner Favoriten. Als ich dann Norman Granz zu den gemeinsamen Aufnahmen überredet hatte, war es mein Wunsch, sie möglichst gut, eigentlich perfekt zu machen. Ja natürlich machte es mir viel Freude, die Arrangements zu schreiben, ging damit doch ein langjähriger Wunsch in Erfüllung. Ich mag die Platte auch sehr."

"In diesem von Ihnen geschaffenen Rahmen kommt die bewegende Saxophonstimme von Zoot Sims ganz besonders ausdrucksvoll zur Geltung. Auch die Aufnahmen mit dem Posaunisten Jiggs Whigham und der WDR Big Band mit Streichern, 'Third Stone' sind sehr schön geworden."

"1982 machten wir sie, und wir hatten Freude daran. Ich ging zu diesen Aufnahmen nach Köln, wo ich eigentlich seit 1980 jedes Jahr bin. Ich schrieb auch 15 Stücke für Sal Nistico und acht Gesangs-Charts für Rachel Gould. Es kann sein, daß diese Musik auch einmal auf Platte erscheint. 1983 machte ich mit Mark Murphy, 1984 eine Produktion mit Phil Woods in Köln."

„Haben Sie in den USA heute einen regelmäßigen Auftraggeber, oder schreiben Sie für diese und jene Big Band nur bei Gelegenheit?“

„Ich schreibe für die Tonight Show, da bin ich sehr beschäftigt. Dabei wird mir viel Freiheit eingeräumt, jedoch habe ich bei meinen Arbeiten für die Show immer den Gedanken im Hinterkopf, welchen Zweck die jeweilige Musik zu erfüllen hat.“

„Es ist wohl alles swingende Musik, die Sie für die Tonight Show schreiben. Haben Sie auch mal Rock-Stücke konzipiert?“

„Schon Mitte der 70er Jahre, als ich mit meiner eigenen Band anfang, hatte ich die Ambition, sie auch mit Fusion vertraut zu machen. Doch dabei erwies sie sich nicht als besonders funktionsmäßig. Zudem ist es nicht die Musik, mit der ich groß wurde, und ich merkte bald, daß ich sie zwar schreiben kann, aber dabei Dinge kopiere, die die Jungen machen. Ich meine, die Jungen sollten die Fusion Musik machen, sie können es besser als ich, ich sollte mich in meinen Arbeiten auf meinen swingenden Background beziehen. Zudem ist die Fusion-Musik nicht die Musik, die eine Big Band am besten spielen kann. Meiner Ansicht nach kann ein Orchester am besten Musik mit einem gelösten Swingfeeling spielen. Eine Big Band hat ein so großes Energiepotential, das aber nicht frei wird, wenn sie Rock-Rhythmen spielen muß. Unsere Rocknummern verschwanden deshalb schnell wieder aus dem Repertoire.“

Sich um die Musik bemühen

„Die Zeit, da der Jazz-Rock in Blüte stand, ist auch vorbei. Seit Beginn der 80er Jahre hat das Interesse der Bands und des Publikums daran abgenommen. Ganz stark ist jetzt die Rückbesinnung auf den Mainstream. Oder was meinen Sie?“

„Die Fusion-Masche entfernte sich noch weiter vom Jazz, und was heute zumeist auf diesem Sektor gemacht wird, ist ganz nahe an der Popmusik angesiedelt. Ich kann mir auch nicht vorstellen, daß es Leute gibt, die vom Jazz zur Fusion-Musik überwechseln, das ist doch ein Schritt zurück und abwärts. Das Publikum paßt sich zu einem Grad immer wieder an, jetzt auch an die sogenannte New Age Music, der man nicht zuhören muß, sondern die einfach im Hintergrund dahinplätschert. Ich liebe Musik, der man zuhören muß, bei der man sich vielleicht sogar ein bißchen anstrengen muß, wenn man sie hören und verstehen lernen möchte. Die Leute sind heute so bequem und faul, daß sie Musik wünschen, die zu ihnen kommt, und nicht Musik, um die sie sich bemühen müssen.“

„Es erfordert viel Verständnis, um den Jazz als solchen richtig wahrzunehmen und zu schätzen.“

„Zumindest muß man ihm aufmerksam zuhören.“

„Das Hörenlernen - das ist heute ein Problem.“

„Ja, weil man ständig Musik hört und doch nicht hört, im Fahrstuhl, im Büro, im Restaurant, im Kaufhaus, überall ist Musik. Wenn man dann auf Musik trifft, der man wirklich zuhören sollte, dann behandelt man sie ebenso wie all die Hintergrundmusik, die ständig auf die Menschen einströmt.“

„Sie haben wohl nicht die Hoffnung, daß sich die Situation auf dem Musikgebiet verändert?“

„Das Business wird alles übernehmen, nicht nur die Musik. Die Filme, die Autos - alles wurde durch Menschen geschaffen, die diese Dinge liebten und sich dafür stark machten. Die großen Filmemacher, sie arbeiteten, weil sie das Filmen liebten, die Automobilfinder, sie träumten davon, diesen und jenen Wagen zu bauen. Heutzutage werden die meisten Bereiche von Geschäftsleuten gemanagt, die nichts davon verstehen, sie entscheiden nur danach, ob sich etwas verkaufen läßt. Wenn nicht, dann verschwindet es.“

„Es gibt unter den Filmemachern und unter den Automobilbauern aber doch noch Leute, die aus Lust und Liebe daran arbeiten ...“

... „Ja und deshalb denke ich auch, daß es noch Hoffnung gibt. In meinem Alter habe ich mich dazu entschlossen, mit akustischer Musik weiterzumachen. Ich sehe keine Notwendigkeit mehr, mich da zu verändern. Wenn ich noch 50 Jahre Arbeit vor mir hätte, dann würde ich mir ernsthaft Gedanken machen, wie ich mich den neuen Strömungen anpassen könnte. Ich kann mir den Zeitpunkt vorstellen - vielleicht ist er gar nicht mehr so weit weg, etwa nur zwei Jahrzehnte entfernt - an dem die Leute sagen: Weißt du noch, es gab eine Zeit, da wurde Musik so gemacht, indem jemand in ein Instrument blies, oder auf ein Instrument schlug.“

„Je stärker die Elektronik von allem Besitz ergreift, desto stärker wird wohl auch die Gegenströmung werden, die Sehnsucht nach menschlichen und natürlichen Dingen.“

„Nun, die Leute, die heute noch klassischer Musik zuhören, die werden nicht in aller Ewigkeit hier sein. Und wer weiß, ob es in vielen Jahren überhaupt noch ein Publikum für klassische Musik gibt. Oder für den akustischen Jazz.“

Wunschvorstellung: jeden Tag Musik zu schreiben, die Holman liebt

„Sie konnten bisher immer Ihren Lebensunterhalt durchs Spielen, Komponieren und Arrangieren verdienen?“

„Nun, es machte mir oft Sorgen, es gab auch immer wieder Anlässe dazu, doch ich habe nie einen anderen Job ausgeübt.“

„Und wie ist die Situation für Sie heutzutage?“

„Ziemlich gut, ich habe immer viel zu tun.“

„Was ist Ihre Haupttätigkeit? Was machen Sie außer dem Arrangieren für die Tonight Show? Arbeiten Sie viel für Big Bands und Gesangssolisten?“

„Ein oder zweimal pro Jahr komme ich nach Europa, bin hier zwei, drei Monate beschäftigt, schreibe, leite die Aufnahmen, spiele auch mal hin und wieder in dem einen oder anderen Club. Regelmäßig arbeite ich in Skandinavien, auch früher in Zürich, doch in jüngster Zeit ist da der Jazz ins Hintertreffen geraten, jedenfalls habe ich nichts mehr dort zu tun. Die Tonight Show beschäftigt mich ganz schön. Zuvor gab es da nie ein Budget für die Musik, jetzt auf einmal ist eines da, und es werden jede Menge Charts gekauft. Johnny Carson sagte schon vor Jahren, daß sie viel zu viel obskure Originals spielen würden und er jetzt mehr Musik aufgreifen wolle, die auch die Leute im amerikanischen Mittelwesten gerne hören würden.“

„Welche Art der Musik wurde danach mehr gespielt?“

„Es zeigte sich, daß dann der Schwerpunkt auf der Musik der 40er Jahre lag, auf der Musik der Tanzorchester-Ära. Das ist okay, denn es waren zumeist gute Stücke, die ich auch nicht auf die altmodische Art aufbereiten mußte, sondern so, wie ich es wollte. Das ist erfreulich, denn damit kaufen sie eine Menge meiner Musik, das hilft mir sehr. Gelegentlich mache ich Plattenaufnahmen, im Herbst ist ein Aufnahmetermin in Los Angeles für die zweite Platte mit dem Vibraphonisten Charlie Shoemake und seiner Frau, einer Sängerin, angesetzt. Schon vor über einhalb Jahren machte ich Aufnahmen mit den Shoemakes und ihrer 10-Mann-Band. Die hat eine angenehme Besetzung, und wenn ich keine Big Band zur Verfügung habe, dann wünsche ich mir eine wie sie. Aus ihr kann man viele Klangfarben hervorholen. Ich wirkte kürzlich auch an dem Richard Pryor Film 'Jo Jo Dancer' mit, arbeite gelegentlich für Steve Lawrence, schreibe Vocal-Charts. Früher arrangierte ich viel für Gesangssolisten, heute jedoch nicht mehr so sehr. Ich schrieb für Peggy Lee, doch sie arbeitet jetzt vor allem mit Rhythmusgruppe, braucht keine Big Band-Arrangements mehr. Eine Menge der Sänger und Sängerinnen, für die ich einmal arrangierte, arbeiten mittlerweile nicht mehr, und in den meisten Fällen muß ich sagen Gottseidank.“

„Sie sind wohl nicht allzu gut auf Gesangsstars zu sprechen?“

„Nichts gegen gute wie Peggy Lee, Carmen McRae oder Ella Fitzgerald, für die ich auch eine Menge Charts schrieb, als sie mit Basie sang, doch danach arbeitete auch sie fast ausschließlich mit Rhythmusgruppe. Ich kann mich glücklich schätzen, daß ich für diese drei Sängerinnen arrangieren konnte. Auch Mark Murphy zählt noch zu den guten Gesangs-“

stars, und mit ihm zusammen machte ich vor Jahrzehnten ein paar Platten, dann verschwand er von der amerikanischen Szene, lebte in England und wurde erst später in den USA wieder berühmt. Als ich als professioneller Arrangeur arbeitete, nahm ich so gut wie jeden Auftrag an, der mir angeboten wurde. Und einige Arbeiten waren eben nicht für so gute Leute, wie die, die ich eben erwähnt habe und mit denen ich Freude hatte zu arbeiten. In den 50er Jahren war ich während der Blütezeit des Westcoast viel mit dieser Entwicklungsform beschäftigt, dann in den 60er Jahren wurde die Situation weniger gut, Ende der 60er Jahre mußte ich eine Menge Popgeschichten machen, so für die Fifth Dimension, die Association, Diana Ross und ähnliche. Ich kam immer mehr in den Rock-Bereich hinein, schließlich war ich dann so infiltriert, daß ich versuchte, mit eigener Big Band Rockmusik zu spielen, was nicht funktionierte. Dazwischen hatte ich eine Menge Durststrecken, doch in den letzten fünf, sechs Jahren hatte ich nicht mehr darunter zu leiden, da hatte ich immer viel zu tun, konnte auch fast ausschließlich das tun, was ich gerne tue. Die Leute in Los Angeles können nicht wirklich verstehen, was ich mache, wenn du nicht im Zuge einer Fernsehshow genannt wirst oder etwas ähnliches hast, dann fragen sie dich, wie du überhaupt deinen Lebensunterhalt bestreitest. Wenn ich sage, daß ich Jazz-Charts schreibe, meinen sie, ich nähme sie auf den Arm. Dann kommt auch meist gleich die Gegenfrage: 'Jetzt sag mal, was du wirklich machst.' Tatsächlich ist Los Angeles nicht der geeignetste Ort für jemand, der am Jazz interessiert ist."

„New York ist da wohl am geeignetsten. Sie sind aber an der Westküste daheim und können sich wahrscheinlich nicht mehr vorstellen, in New York zu leben?"

„New York ist der Ort, den man heute meiden sollte. Viele Menschen ziehen aus den Großstädten weg, siedeln in kleinere Städte um, gehen dahin zurück, wo sie herkommen, da sie dort bessere Arbeitsmöglichkeiten und Lebensbedingungen finden als in den Riesenstädten. Da es in den kleineren Städten nicht so viele Musiker gibt, sind die Chancen für die einzelnen damit besser. Phil Urso gehört zu denjenigen, die diesen Schritt bereits getan haben. Er lebt in Denver, hat ein Engagement, kann jeden Abend in einem Club spielen und ist sehr glücklich. Er muß sich nicht diesem unbarmherzigen Wettkampf mit anderen in der Großstadt stellen, er kann ein normales Leben führen."

„So wie viele Studiomusiker irgendwann einmal auf die Jazz-Szene zurückkehren, so kommen bestimmt auch einige Jazzsolisten, die sich in kleinere Städte zurückgezogen haben, wieder in die Zentren des Jazz zurück. Es kamen aus den Studios ja in den letzten Jahren Bud Shank, Shorty Rogers, Bob Brookmeyer..."

Bill Holman: „Ich möchte weitermachen jeden Tag Musik zu schreiben. Wenn ich etwas tun kann, was ich liebe, dann ist damit meine Wunschvorstellung erfüllt."

... Brookmeyer war eigentlich nie ein richtiger Studiomusiker, er war nur in der Merv Griffin Show eine Weile total eingespannt, und das machte ihn verrückt. Ich würde in ihm nie einen richtigen Studiomusiker sehen. Seine beachtliche Leistung war die, daß er wieder psychisch gesund wurde. Bud Shank ist ein wirklich gutes Beispiel für einen Studiomusiker, der sich wieder auf das Wirken eines Jazzsolisten besann. Er verließ die Studios, bevor die Sache mit den Synthesizern ins Rollen kam, und es war sein ureigener Entschluß, das zu tun. Jetzt ist er ein anderer Mensch, spielt auch ganz anders, viel kreativer, enthusiastischer, kann auch dem Leben viel mehr Freude abgewinnen als in den Jahren zuvor. Bud verdiente immer gutes Geld und wurde geachtet, so daß ich dachte, er sei zufrieden. Ich hätte es nie für möglich gehalten, daß er so glücklich werden würde, wenn er die Studiotätigkeit quittiert."

„Haus und Swimmingpool sind eine verführerische Sache. Es bedarf wohl einer gewissen Erkenntnis, um zu merken, daß es auf Dauer nicht glücklich macht, wenn man seine eigenen Fähigkeiten und Talente nicht ausleben kann/'

„Man denkt lange Zeit nicht mehr darüber nach, wozu man eigentlich fähig wäre, sondern genießt das, was man an materiellen Gütern hat, denkt nur noch darüber nach, was man mit dem Geld macht, das man nächsten Monat verdient. All der Luxus nimmt die Konzentration auf sich selbst. Nicht jeder muß da hindurch, und eine Menge Leute werden niemals in Versuchung geführt. In Amerika beziehen aber doch sehr viele ihr Selbstwertgefühl weitestgehend daraus, was sie besitzen. Ich weiß nicht, wie sich das in Europa verhält, welchen Lebensstandard die Leute dort anstreben."

„Es ist wohl noch nicht so extrem wie in den USA. Die Versuchung für die Musiker ist nicht so groß, alles vollzieht sich in kleineren Dimensionen. Zudem kommt, daß der Musiker in Europa im allgemeinen gesellschaftlich mehr geachtet wird als in den USA."

„Die klassischen Musiker werden respektiert, die Rock-Stars bewundert - allerdings nicht viele Jahre lang. Wenn auch einige Jazzmusiker respektiert werden, so habe ich doch immer wieder den Eindruck, daß man sie für verschroben hält, für Spinner. Nur wenn sie reich sind, hilft ihnen das, anerkannt zu werden."

„Die Rock-Stars sind insofern gefangen, als sie immer wieder das bringen müssen, was das Publikum von ihnen erwartet.

Das Jazzpublikum erwartet aber auch von dieser und jener Band, von diesem und jenem Solisten, daß sie immer wieder das spielen, was sie einmal bekannt machte."

„Ich kenne es vor allem von Big Band-Leitern, die vor Jahren mit diesem oder jenem Stück, in dem ein bestimmter Solist hervortrat, einen Hit landeten. Da erwartet das Publikum von diesem Solisten, daß er in eben jenem Stück das gleiche Solo bläst wie auf der Hitplatte. Ich habe eine Erklärung dafür, warum es die Solisten dann in den meisten Fällen auch tun. Bei einem Solisten wie Harry 'Sweets' Edison, der zwar dieselben licks immer und immer wieder bläst, aber sie so spontan und frisch klingen läßt, als ob es das erste Mal wäre, macht es Sinn. Doch Sweets ist die seltene Ausnahme, der sich das leisten kann. Ich habe bei ihm immer das Gefühl, daß er liebt, was er spielt, und wenn er das Gleiche schon zig Mal geblasen hat."

„Haben Sie manchmal den einen oder anderen großen schwarzen Solisten um seine Emotionalität, seine Kreativität oder um seine Fähigkeit, Neues zu schaffen, beneidet?"

„Ich beneide auch die weißen Solisten, jedoch bin ich nicht auf jeden neidisch, der besser ist als ich. Der Jazz war die Musik der Schwarzen, und er ist es wahrscheinlich heute noch, doch können Weiße ihn mit derselben Überzeugungskraft spielen. Viele Schwarze haben nicht diese Überzeugungskraft. Als sich Miles Davis in den 50er Jahren einem Blindfoldtest im Down Beat unterzog, hielt er einen schwarzen Solisten aus Los Angeles für einen weißen Westcoastmusiker, und mich identifizierte er als James Clay"

„James Clay, was wurde aus diesem schwarzen Saxophonisten und Flötisten?"

„Ich weiß nur, daß er auf einigen Platten zu hören war, ich glaube, er stammt aus Texas und ging dorthin zurück, um zu Hause sein zu können. Er war einige Zeit in Los Angeles, und dort habe ich ihn auch kennengelernt. Er hielt sich einige Monate dort auf, und Miles versuchte ihn damals in seine Band zu holen. Ich sagte ihm eine glänzende Zukunft voraus, denn er war ein großartiger Musiker, doch es geschah nichts."

„Gibt es für Sie irgendein Projekt, das Sie einmal zu verwirklichen hoffen?"

„Mein Traum ist der, daß meine Big Band gehört wird. Wir möchten eine Platte aufnehmen, so daß man uns kennenlernt. Ich habe kein spezielles Projekt, ich möchte nur weitermachen, jeden Tag Musik zu schreiben. Wenn ich etwas tun kann, was ich liebe, dann ist damit meine Wunschvorstellung erfüllt. Wer sonst kann sich den Luxus leisten, etwas zu tun, was er gerne macht? Sich dadurch seinen Lebensunterhalt zu verdienen, und für das, was er schafft, auf der halben Welt ein Publikum zu haben, das seine Arbeit liebt? Das ist eine besondere Position!"

(Das Gespräch führte Gudrun Endress)

Jazz aktuell

**Pianisten und karibische Einflüsse
waren die Schwerpunkte beim**

Jazzfest Berlin

Dem Jazzfest Berlin mangelte es dieses Jahr ein bißchen an Größe. Womit natürlich nicht die Quantitäten gemeint sind. Dreizehn Konzerte in vier Tagen waren für den „Festival-Touristen“, der von außerhalb anreist und das ganze Angebot wahrnehmen will, wie üblich zu viel. Verspätete Konzertanfänge, die man schwerlich alle als schicksalsbedingt hinnehmen kann, sorgten zudem für Überlagerungen, in einem Fall so, daß ein Konzert das (an einem anderen Ort stattfindende) nächste ganz überdeckte und noch ins übernächste hineinlappte. Wer da noch auf öffentliche Verkehrsmittel angewiesen war, konnte nur resignieren. Der Sound in der Philharmonie übrigens war selten wirklich gut, meistens mittelmäßig und in einigen Fällen (vor allem bei der Gospelgruppe und bei Charlie Watts) so abominabel, daß man an der beruflichen Qualifikation des Reglerschiebers zweifeln mußte. Kann es sein, daß die Organisatoren in der Gewißheit, daß sich die Philharmonie „von selbst“ ausverkauft, nachlässig werden?

Aber es sollte ja von Inhalten die Rede sein. Es fehlten dem Fest weitgehend die elektrisierenden Höhepunkte, die Ereignisse, bei denen man vergißt, wo man ist, die großen Spielerpersönlichkeiten. Ob es daran lag, daß den Veranstaltern in der Planungsphase Projekte mit Bennie Wallace, Ornette Coleman - Pat Metheny und Taj Mahal zerbröselten oder daran, daß es so viele „Giganten“ nicht mehr gibt oder daran, daß sich zur betreffenden Stunde niemand zu großen Taten aufgelegt fühlte, muß Spekulation bleiben. Redlich bemüht haben sich die Veranstalter, und immerhin, zwei unvergeßliche Momente gab's ja auch.

Der eine davon war nicht unbedingt vorzusehen, denn von Herbie Hancock erwartet man, wenn er nicht gerade Elektrogeräte zur Erzeugung von Disco- und Breakdance-Funk einschaltet, handwerklich gut gemachten aber auch nicht umwerfenden Neo-Hardbop. Diesmal aber hatte sein Schlagzeuger Tony Williams eine Sternstunde. Er trieb die Gruppe herrisch an und diente ihr damit erst recht, weil er die Solisten (Branford Marsalis, Saxophone, und Hancock, Klavier) durch seine unerschöpflich abwechslungsreichen Zäsurfüller animierte. An diesem Abend war Tony Williams der beste Schlagzeuger der Welt. Der zweite Festi-

Seit 20 Jahren Globe Unity Orchestra: Alex von Schlippenbach
Karibische Rhythmen: Monty Alexander
Breitete ein bißchen russische Seele aus:
Leonid Chizhik Fotos: Reiner Haebler



val-Star war Arturo Sandoval, ein echter Trompeter-Matador, dessen Showposen allerdings nicht die Todesmystik, sondern den Spaß am Leben feiern. Obwohl aus Kubas musikalischem Aushängeschild Irakere hervorgegangen steht er heute dem Bebop und seinem Idol Dizzy Gillespie sehr viel näher als dem kubanischen Erbe. Mit einer Ausnahme allerdings, und das ist der schneidende, etwas ordinäre Arena-Ton, den kein Trompeter nichtkaribischer Abstammung hat. Seine Kraftmeierei in der Höhe ist technisch so phänomenal, liegt meistens so logisch im musikalischen Fluß und wird so humorvoll durch Gestik und gelegentliche „falsche Fahrten“ konterkariert, daß man dieses Energiebündel einfach lieben muß. Sandoval gehörte zu einem von zwei Festival-Schwerpunkten, und das war - in einer Zeit weltweiter Begeisterung an lateinamerikanischen Jazzfusionen nicht

Entertainment; und Irakere mit einer Musik, in der neuerdings die kubanischen Töne nur noch höchstens genau so viele Anteile haben wie Swing, Rock, Dachgarten-Parlando, Dave Brubeck und versagte Flötenkadenzen. Die Manegen-Artistik der beiden glänzenden Trompeter dürfte allerdings für den kubanisch beeinflussten Jazz immer noch das Maß vieler Dinge sein. Bei der Latino-Jazz-Präsentation gab es zwei Extravaganzen. Der Mexikaner Antonio Zepeda ahnte sich, ähnlich wie die Gruppe Yaki Kandrú, in die Frühgeschichte der Menschheit zurück und erzeugte auf einem großen Arsenal einfacher Instrumente (Tonkrüge, simple Flöten, Muschelhörner, Holzstücke) Klänge, als ob der Mensch erstmals aus Wind, den Tropfen des Wassers und aus geheimnisvoll durch den Dschungel hallenden Vogelschreien sein eigenes Kunstprodukt herzustellen versuchte. Und Milton Cardo-

Lennie Tristano und Earl Hines, Walter Norris mit schwebend leichten Läufen im Einflußbereich von Art Tatum und intelligent vorbeihuschenden Evergreen-Zitaten, Chyco Jehelmann aus Martinique mit Anflügen karibischer Rhythmen aber auch mit einigen Unarten zweitklassiger Podiumsvirtuosen wie Pedalschwemme und Hudelei. Ein bißchen russische Seele breitete Leonid Chizhik auf die Tasten aus, unterminierte aber spätromantische Gefühle auch immer wieder schnell durch wilde Brüche, Strawinsky-Motivik, „prankige“ Erroll Garner-Parodien, Paraphrasen-Exzesse und Passagen, die wie verrückte Travestien selbsterfundener Chopin-Zitate wirkten.

Das Globe Unity Orchestra feierte zwanzigjähriges Bestehen. Gewisse Genormtheiten - die Passagen kollektiver Raserei und die brave Reihung der Soli (jeder darf mal) - verzeiht man einer Gruppe von



Handwerklich gut gemachter Neo-Hardbop: Herbie Hancock



Bebop, happy und verbindlich: Bobby Hutcherson mit David Williams, Baß
Fotos: Reiner Haebler

ohne modischen Sinn - die Karibik. So tuckerten denn allenthalben lateinamerikanische Rhythmen, und am Schluß hatte man eine Art Conga-Trauma. Congas nämlich wurden überall gespielt und erstaunlicherweise nirgends wirklich gut. Als schließlich auch bei einer Gospelgruppe Congas standen, glaubte man zunächst an Halluzinationen. Fast jede Gruppe hatte ihren kleinen Paquito D'Rivera, und die Trompeten schmetterten grell. Überall war der Bebop der dominierende Jazz-Einfluß. Mit Ausnahme der Caribbean Jazz Workshop Group, für deren schwaches Talent man nicht sechs karibische Inseln, sondern allenfalls zwei New Yorker Häuserblocks hätte abklappern müssen, gingen alle Gruppen mit großer Virtuosität und Vitalität zur Sache: Michel Camilo und Gonzalito Rubalcaba in einer Art von Latino-Jazz-Mainstream; Monty Alexander, der wohl mehr Oscar Peterson im Hirn als die Musik seiner jamaikanischen Heimat im Blut hat, mit seinem runden, immerhin öfters von Calypsos und Reggaes angelegten und von Steel Drums umspielten

na führte die Zeremonie eines Yoruba-Kults auf, der auf geheimnisvollen Wegen über Süd- und Mittelamerika bis in die USA gekommen ist. Die Musik der Trompeter und Sänger bestand aus einfachen Ruf-Antwort-Strukturen und hatte sich nach fünf Minuten erschöpft. Ihr religiöser Sinn wurde durch nichts erhellt, auch nicht von dem Programmheftartikel von Kip Hanrahan. Eine Schnapsidee braucht so ein Festival.

Der zweite Schwerpunkt waren allein spielende Pianisten. Die solchen Recitals sympathische Umgebung fanden sie meistens im Musikinstrumentenmuseum hinter der Philharmonie. Allenthalben erlebte man Pianisten, die mit stupender Technik die Erinnerungen aus ihrer Ausbildungszeit, also die Harmonik und Paraphrasentechnik der Romantik und des Impressionismus, im Jazz-Kontext zur Geltung brachten. Dabei wandelten sie sicher durch die Jazzgeschichte meistens bis zurück zu Fats Wallers unterhaltsamem Stride-Piano der zwanziger Jahre. Uli Lenz tat das mit deutlichen Haltestellen bei

solchem (ehemaligem) Radikalitätsanspruch etwas weniger leicht als anderen. Auch können sich die Dialogfähigkeiten, etwa von Albert Mangelsdorff, nicht voll entfalten, und gerade das war eine der großen Forderungen und Errungenschaften des Free Jazz. Trotzdem war der Auftritt insgesamt gelungen, und das Orchester ist weit davon entfernt, ein Fossil zu werden.

Der große „Atem“ dieses Organismus, dieses gemeinsame Durchlaufen verschiedener Ausdrucks- und Strukturparameter, hat immer noch die Schönheit einer bedeutenden spontanen Schöpfung. Auch waren einige Soli, besonders die von Kenny Wheeler und Gerd Dudek, so grandios, daß man zu dem Schluß kommt, der Druck der hinter ihnen weiterspielenden Gruppe schaffe die - also nötigen - Voraussetzungen für solche Leistungen. Aus England kamen zwei weitere Big Bands. Die des Rolling-Stones-Schlagzeugers Charlie Watts war eine ziemlich grobschlächtige Truppe ohne dynamische Schattierungen und von einer unsäglich

Jazz aktuell

Einfalt der viel zu dick besetzten Rhythmusgruppe. Wie ein Gast in der eigenen Band saß Watts am Schlagzeug und freute sich, daß da jemand seine Jugendträume intonierte: Swing-Evergreens wie „Jumping with Symphony Sid“, „Robin's nest“, „Stompin' at the Savoy“ und „Flying home“. Unter den zehn (!) Saxophonisten gab es ein paar gute Solisten, vor allem den Charlie Parker-Verehrer Peter King, sonst aber nicht einen einzigen. Daß ein Rock-Musiker einen solchen imagezerstörenden Spaß inszeniert (und meistens auch bezahlt), ist immerhin eine lebenswerte Grille. Die Loose Tubes sind eine aus einem staatlich unterstützten Jugendprojekt hervorgegangene halbprofessionelle Großformation mit anspruchsvollen Partituren zwischen Rock, Free Jazz, Zirkus und Heilsarmee und leider ohne gute Solisten.

Die Ehrung des Alters hat eine lange und gute Tradition beim Jazzfest Berlin. Schon immer konnte man hier Größen der Vergangenheit bewundern, die, aus unterschiedlichsten Gründen ins Abseits geraten, kaum von einem anderen Veranstalter eingeladen wurden. Diesmal kam dabei außer eben dieser demonstrativen Verneigung vor den Vorfahren nicht so schrecklich viel heraus. Denn der zittrige Seat-Gesang des 78jährigen ehemaligen Trompeten-Pioniers Jabbo Smith war

nicht besonders charaktervoll und brachte aus der Vergangenheit als Botschaft allenfalls ein leichtgewichtiges „Shubidu“. Rührend immerhin, wie ausgerechnet der Exzentriker Don Cherry ihn begleitete - im doppelten Sinn, indem er ihn mit sanften Linien der Taschentrompete umrankte und indem er ihn sorgsam an der Hand auf die und von der Bühne führte. Cherry, der hier - man kann es sich, wenn man es nicht gehört hat, schlichtweg nicht vorstellen - doch tatsächlich über „Sweet Georgia Brown“ improvisierte, hatte auch ohne Jabbo Smith in seinem Spiel keine Spur von „Weltmusik“, die er seit 20 Jahren in immer neuen Konstellationen ausprobiert. Er spielte Bop-Themen, die aber nicht zu jenen „kommunikativen“ Auflösungen und Verfransungen führten wie bei seiner epochemachenden Schallplatte „Complete Communion“, sondern nur zu einer Reihung nicht sonderlich aufregender Soli. Don Cherry auf der Spurensuche in der Jazz-Vergangenheit, das ist sicherlich nicht seine stärkste Rolle und wohl auch nur eine Episode.

Willem Breukers Geschwindmarsch durch die Banalitäten der Welt war wie immer ein Vergnügen. Tango, Begräbnischoral, Tanzhallen-Swing, Rock'n'Roll und zirkensische Dramatik wurden mit Mitteln des Free Jazz mit einer so knalligen Musikanterlust parodiert, daß schon wieder ein

neuer ästhetischer Wert entstand. Nur auf dem Sopransaxophon führte er Politikerreden schnell auf das Niveau des Hühnerhofs zurück und rülpste sich auch kurz über den Carmen-Kult aus. Ein Konzert hatte nach langen Jahren wieder einmal geistliche Inhalte. Die Gospelgruppe von Vernard Johnson bot nichts grundsätzlich Neues. Immerhin war sie jugendlich frisch und verzichtete auf vorgetäuschte Ekstasen. Johnson selbst allerdings ist mit seiner Umsetzung der getrageneren Ausdruckweisen des Gospelgesangs auf das Altsaxophon zu einem Schmalztopf von Gottes Gnaden geworden. Ein anderes Kaliber sind da schon die fünf dunklen Damen von Sweet Honey In The Rock, die aus Spiritual, Gospel und Folksong eine leise swingende, interessant polyphone Musik destilliert haben und ein ganz neues Textverständnis demonstrieren. Neben religiösen Inhalten künden die Lieder von Frauenemanzipation, der Schuld des weißen Mannes gegenüber dem schwarzen und erzählen davon, daß man sich mit der Arbeit nicht nur den monatlichen Scheck, sondern auch viel Frust einhandelt.

Lester Bowie trug seinen Ärztekittel jetzt golddurchwirkt und spielte mit seiner Brass Fantasy Erinnerungen an die New Orleans-Marschorchester und Duke Ellington, Schlagerparodien („The great pretender“), in Gurgeltönen untergehenden Rock-Jazz und Stücke, die wie durch die Shredder-Anlage getriebene Bruckner-Blechsätze klangen. Der phänomenale Steve Turre durfte mit den Urlauten seiner Muschelhörner die Entstehung der Musik feiern. Der Vibraphonist Bobby Hutcherson spielte seinen Bebop happy und verbindlich und war streckenweise von Milt Jackson kaum zu unterscheiden. Mit John Stubblefield stellte sich ein stürmischer Saxophonist der Post-Coltrane-Ära vor, auf den gerade die Scheinwerfer gerichtet sind, weil er sein deutsches Schallplatten-Debut gegeben hat. Gut paßte es ins Bild, daß er, so wie Sonny Rollins, gern mal einen Calypso spielt.

Auch wenn die großen Momente rar waren - als bunter Markt des Jazzgeschehens ist das Jazzfest Berlin nach wie vor ohne Konkurrenz in Europa, wobei das Northsea Festival in Den Haag zwar quantitativ mehr bietet aber Randständiges und Vergessenes nicht so konzeptionell ausstellt wie der Berliner künstlerische Leiter George Gruntz. Er sagte in einer Pressekonferenz, nächstes Jahr seien wieder mal die älteren Mainstream-Musiker an der Reihe, etwa Eddie „Lockjaw“ Davis. Der starb zwei Tage später. Grund zum Nachdenken ist immer.

Ulrich Olshausen

Jazz aktuell



Führte mit dem WDR-Orchester eine Suite auf: Bob Brookmeyer



Ein echter Trompeten-Matador: Arturo Sandoval

Fotos: Reiner Haebler



Ließ seine Jugendträume intonieren: Charlie Watts (r.) mit Evan Parker

Foto: Hans Kumpf



War an diesem Abend beim JazzFest Berlin der beste Schlagzeuger der Welt: Tony Williams



Ehrung des Alters: Don Cherry mit Jabbo Smith

Fotos: Reiner Haebler

Jazz aktuell

Jazz bei musica '86 in Straßburg

Michel Petrucciani, Manfred School, Helen Merrill

Wie in den vergangenen drei Jahren kam auch bei musica '86, dem Straßburger Festival für zeitgenössische Musik, der Jazz wieder zum Zuge. Von den 33 Veranstaltungen waren drei reine Jazzkonzerte, fünf wiesen Jazzbezüge auf. Zwei von letzteren fanden sich in der Aufführung des Balletts „The Elisabethian Phrasing of the Late Albert Ayler“ von Karole Armitage mit (eingespielter) Musik von John Luhe, dem Chef der New Yorker Gruppe The Lounge Lizards, die dem Musizierideal des 1970 verstorbenen Saxophonisten nachempfunden ist, und der Vorführung des Musikfilms „Lettre à Michel Petrucciani“ von Frank Cassenti, in welchem der Pianist bei seiner Zusammenarbeit mit den Saxophonisten Lee Konitz und Charles Lloyd zu sehen und zu hören war.

Petrucciani gab es bei diesem Festival aber auch leibhaftig zu erleben. Obgleich vom Cinema Ariel in den geräumigeren Salle des Fêtes verlegt, konnte auch dieser der Nachfrage nicht genügen - a star is born, Frankreich feiert seinen neuen Helden am Jazzpiano. Vor zwei Jahren war er schon einmal in Straßburg zu Gast gewesen, damals im Trio (mit Palle Danielsson am Baß und Elliot Zigmund am Schlagzeug) und im kleinen Jazzlokal „Lazy Bird“, das zwischenzeitlich seine Pforten auch schon wieder geschlossen hat. Dazwischen liegt seine steile Karriere diesseits und jenseits des Atlantiks, ein Interesse freilich, welches neben echter Anerkennung der musikalischen Qualitäten nicht frei von Jahrmarktskuriosität zu sein scheint.

Für seinen Auftritt bei musica '86 ließ er sich eigens von seinem neuen Wohnsitz New York einfliegen. Diesmal Solovorstellung. Mit eigenen Stücken und Standards, die als Rahmen dienten für ausschweifende Improvisationen, stellvertretend: Petruccianis Verbeugung vor dem kürzlich verstorbenen Trompeter Thad Jones, „A child is born“. Hier gelang ihm eine wahrhaft packende Interpretation, voller sich überschlagender Ideenfolgen und enormer Bildhaftigkeit. Penetrierende Blockakkorde und Melodiekürzel zeichneten Schmerz und Spannung der Geburt, der Freudentaumel über das Neugeborene dann in tänzelnden, beschwingten Melodien, die in ihrer Unbeschwertheit in die Weite des ehemaligen Ballsaals entschwebten und vor dem inneren Auge das Bild sich im $\frac{3}{4}$ -Takt drehender Paare entstehen ließ. Das Werk eines Menschen trägt die Merkmale seiner Persönlichkeit.

Die von Härte und Kantigkeit geprägte Anschlagkultur Petruccianis birgt kompensatorische Zusammenhänge mit seiner körperlichen Behinderung, welche seiner Vorstellung auch zeitliche Grenzen setzte. Doch das Publikum erzwang - und diesmal war es keine eingefahrene Übung, sondern spürbare Begeisterung - seinem einstündigen Konzert drei Zugaben.

Beeindruckend am nächsten Schauplatz bereits das Aufgebot an Mitwirkenden, etwa 200 verteilt auf Sinfonieorchester, drei Chöre, Jazzensemble, Solovokalistin, Rezitatoren und Dirigent. Opulent demzufolge passagenweise auch das Hörerlebnis, in dessen Genuß man nicht alle Tage kommt. Musica '86, üppig subventioniert und gesponsert, macht es möglich: Fünfzehn Jahre nach der Kölner Uraufführung (und seither nicht mehr gespielt) Frankreich-Premiere des „Requiem für einen

jungen Poeten“ von Bernd Alois Zimmermann mit dem Sinfonieorchester des WDR (das damals auch die deutsche Uraufführung bestritten hat) unter der Leitung von Gary Bertini, den Rundfunkchören aus Köln, Hamburg und Wien und dem Manfred Schoof Quintett.

Getreu seinem Titel kennzeichnet das Werk vornehmlich zwei markante Merkmale: düster-kolorierte Klangsichtungen von Orchester und Chören wie es **dem** konventionellen Erscheinungsbild eines Requiems entspricht und das gesprochene Wort als Klangmittel im musikalischen Kontext. Gerade im Hinblick auf den intensiven Einsatz der Sprache über die konventionelle Form des Gesangs hinaus, hat Zimmermann seinem Werk selbst die Bezeichnung „Lingual“ gegeben. In Textkollagen, im Konzert vom Band über mehrere ringsum verteilte Lautsprecher hinzugespielt oder in sinnerhaltenden



Von Härte und Kantigkeit geprägte Anschlagkultur: Michel Petrucciani

Foto: Frank Knittermeier

Textblöcken live rezipiert, wird die Sprache kontrastierend als akustisches Phänomen dem musikalischen Material gegenübergestellt oder als klangliches Gestaltungsmittel in dasselbe integriert: eine Verwebung sinfonischer Musik und Kantate mit Hörspiel- und reportagehaften Sprachblöcken.

Das musikalische Material ist in hohem Maße gekennzeichnet von der kompositorischen Maxime eines extremen stilistischen Pluralismus, in Zitaten oder - dies hauptsächlich - in eigener Bearbeitung, wie er auch in Zimmermanns Oper „Die Soldaten“ - ebenfalls ein Werk aus den letzten Jahren vor seinem Tod 1970 - anzutreffen ist. Der Jazzcombo bleiben im „Requiem“ beispielsweise ganze drei Minuten im dritten Teil (Requiem II) improvisierend auszufüllen, wobei sie mit den großflächigen Chorsätzen in Interaktion zu treten hat. Übernommen wurde dieser Part vom Quintett des Trompeters Manfred Schoof (mit Gerd Dudek, Saxophon, Rainer Brüninghaus, Flügel, Jochen Schmidt, Kontrabaß, und Jo Thönes, Schlagzeug), der bereits Erfahrungen mit Zimmermanns Jazzverarbeitungen hatte: Mit seinem ersten Quintett in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre (mit Gerd Dudek, Klarinette und Saxophon, Alexander von Schlippenbach, Klavier, Buschi Niebergall, Kontrabaß, und Jackie Liebezeit, Schlagzeug) realisierte er die wesentlich ausgedehnten Jazzepisoden in Zimmermanns Musik zum Hörspiel „Die Befristeten“ von Elias Canetti und aus dem 2. Akt der Oper „Die Soldaten“.

Zimmermann hatte seinen kompositorischen Umgang mit dem Jazz damals dahingehend formuliert, daß ihn die Frage beschäftigt habe, „wie man auf der einen Seite der Improvisation der Jazzer, dem Idiom jedes Spielers, (das ja gerade dadurch seine besondere Prägung erhält, weil der Spieler sich in hohem Maße selbst ausdrückt: bis zum Autismus) genügend Raum lassen konnte, ohne jedoch auf der anderen Seite die eigentliche Komposition aus der Hand zu geben. Diese Frage war umso wichtiger, da ja den Spielern nicht Improvisationsmöglichkeiten der üblichen Art zur Verfügung gestellt wurden: Motive, Themen, Evergreens, für die gewisse Improvisationsmodelle ... verfügbar waren, sondern es ging vielmehr darum, daß sich die Jazzer um mehr oder weniger kompositorisch festgelegte musikalische Fakten, wie vor allem: formale Strukturen, Zeitproportionen, Tonhöhen, Klangfarben (Register, Lagen, Ansatz) und Spielvorschriften in Bewegung bringen sollten (um diese Fakten herum), und zwar dergestalt, daß sich kompositorisch Festes und in beschriebenem Rahmen improvisatorisch Freies gegenseitig durchdringen, ergänzen, abwechseln“ (Zimmermann im Begleitheft zur „studio-



Demonstration der Ausdrucksstärke in leisen Tönen: Helen Merrill

Foto: Irmgard Pozorski

reihe neuer musik“, wergo 60031). Im Requiem fiel dies alles etwas bescheidener aus, die Free-Jazz-Passage - oder richtiger: der aleatorische Part der Jazzcombo - nimmt sich nicht mehr als ein stilistischer Farbtupfer im 60minütigen Gesamtwerk aus. „Wir waren nach etwa 33 Minuten dran, für etwa drei Minuten, dies war festgelegt, inhaltlich nur, daß wir in unserer Improvisation auf die Chorausführungen einzugehen hatten“, erläuterte Brüninghaus nach dem Konzert. Und dann gab es da noch eine weitere Stelle, in welcher Jo Thönes mit den Jazzbesen den opernmäßigen Gesang der beiden Solovokalistinnen perkussiv grundieren durfte.

Mit diesem, hier nur unvollständig skizzierbaren musikalischen und linguistischen Arsenal umreißt Zimmermann fünfzig Jahre Zeitgeschichte zwischen 1920 und 1970. Dies zu erfassen verlangte dem Zuhörer ein hohes Maß an Konzentration ab - der Lohn dafür: eine spannende Abfolge ungewöhnlicher Höreindrücke.

Andernorts, im Cinema Ariel, eine Stunde später: Jazz mit der französischen Formation La Marmite Infernale, Lückenbüsser für das ursprünglich vorgesehene Willem Breuker Kollektief, mit welchem sie die persiflierende Verknüpfung populärmusikalisch geformten (eigenen) Materials mit jazzmäßiger Artikulation gemein hat. Möglicherweise lag es daran, daß man in stark dezimierter Besetzung auftreten mußte, jedenfalls geriet das Ganze zu einer langweiligen Ansammlung musikalischer Maniertheiten, in welcher nicht einmal solistische Lichtblicke auszumachen waren - Indisposition auf ganzer Linie.

Doch siehe da, tags darauf, als man vollzählig war, wirkte die Vorstellung hörbar ausgegorener, kein Notprogramm, sondern ein eingeübtes Repertoire selbstver-

faßter volkstümlich-stilisierten Themen, über die in Chorussen oder im Wechselspiel diverser Bläserpaarungen improvisiert wurde, mit durchgehenden, tanzbaren Rhythmen.

Die Tanzbarkeit wurde dabei sicherlich anlaßbedingt herausgehoben, denn sie war das Gebot der Stunde. Schließlich hat sich beim Straßburger Neutöner-Spektakel noch in keinem Jahr nur ein todernst zu rezipierendes Konzert an das andere gereiht, vielmehr stehen da immer wieder Veranstaltungen auf dem Programm, bei denen das gesellschaftliche Ereignis im Vordergrund ist und die Musik sich in den Dienst dieses Zweckes stellt. Das waren in den vergangenen Jahren beispielsweise eine musikalische Rheinschiffahrt oder eine Zugfahrt durchs Elsaß, heuer eine „Repas musical“ im Chateau Pourtales und ein Kostümball im Schloß der Rohans. Dahinter - und hinter den durchaus verträglichen Eintrittspreisen - steckt freilich auch die Idee, das Festival volksnah zu gestalten, Köder für solche, die sonst nicht auf den Gedanken kämen, sich einem Werk von Boulez oder Xenakis zu nähern. Und das Publikum beißt an, jährlich mehr, in diesem Jahr gab es eine stattliche Zahl ausverkaufter Säle.

Nun waren es sicher nicht die einfachen Leute, die kostümiert und maskiert zum Ball kamen und durch die mit Damast ausgespannten Salons defilierten, nicht ohne Eitelkeit und Stolz über ihre aufwendige Verkleidung, welche die bewundernden Blicke durch kunstvoll bearbeitete Masken auf sich zog. Verleiher mittelalterlicher Kostüme im Elsaß harten geräumte Bügel, und nicht wenige der Besucher hatten sich das Ereignis eine Neuanfertigung kosten lassen. Ein Hauch von Karneval in Venedig entfaltete sich zwischen He und Münster, die Touristen standen am Schloßtor staunend Spalier. Und die Musik? Die gab's in bunter Stilpalette von Schönberg, Webern, Strauß, Weill, Nino Rota. . . und dem Straßburger Walzerkomponisten Emile Waldteufel, in einem dreispurigen Parallelprogramm in den Salons und im Hof, interpretiert von diversen Ensembles - natürlich ebenfalls kostümiert wie die dreizehn Harlekins von La Marmite Infernale.

Das Orchester aus Lyon ist die Vereinigung zweier Formationen aus jener Stadt, der (weniger bekannten) Marvellous Band und dem auf der europäischen Free-Jazz-Szene namhaften Workshop de Lyon (umso erstaunlicher das Mißlingen des Vorabendauftritts!) und kann in seiner stilistischen Auffassung durchaus als eine französische Version solcher Orchester wie das schon genannte Willem Breuker Kollektief, das Vienna Art, das Grubenklangerchester oder die Carla Bley Band beschrieben werden. Mit Ausnahme des Posaunisten Yves Robert und den Vieren

Jazz aktuell

vom Workshop, den Saxophonisten Louis Sclavis und Maurice Merle, dem Bassisten Jean Bollcato und dem Schlagzeuger und Posaunisten Christian Rollet, sind die Musiker hierzulande völlig unbekannt. Auf dem Ball gelang es ihnen, einer - soweit erkennbar - vornehmlich jugendlichen Zuhörerschaft die Nachfrische aus den Gliedern zu treiben.

Mit der New Yorker Jazz-Sängerin Helen Merrill und dem englischen Pianisten Gordon Beck haben sich - musikalisch gesehen - zwei gefunden, die auf den i-Punkt zusammenpassen. Beides große Verehrer des verstorbenen Pianolyrikers Bill Evans, sie als ehemalige musikalische Partnerin, er als Bezieher von Inspirationen aus Evans genialer Spielweise. Musica '86 präsentierte das Duo im nostalgisch angestaubten Kino Ariel. Standards und Beck-Stücke standen auf dem Programm, dabei fast ausschließlich ruhige, verhaltene Nummern, Jazzballaden. Denn da liegt heute wohl Helen Merrills Stärke. Mit ihrer nur wenig mehr als gehauchten Stimme erzeugte sie eine knisternde Spannung durch feinste Klangmodulationen, eine Demonstration der Ausdrucksstärke in leisen Tönen. Sehr eigenständige Interpretationen, an denen

freilich der Pianist gleichviel Anteil hatte, solch per se attraktiver Vorlagen wie „When I look in your eyes“ (aus dem Musical-Film „Dr. Doolittle“), Cole Porters „I love Paris“ aus seinem Musical „Can Can“ oder Ellington/Websters „I got it bad“. Doch selbst wenn das Stück nicht als Ballade angelegt war, das Tempo forciert angegangen wurde, erhob sich der Gesang nur stellenweise volltönender, kraftvoller. Darin lag mit der Dauer des Konzerts das Manko. Das Ausdruckspektrum blieb mit geringen Ausnahmen auf die Sangeskunst „im Halbschatten“ reduziert.

Sehr wirkungsvoll Becks Pianopart: Einfühlsamer und zugleich geistvoller kann man eine Sängerin nicht begleiten. Wunderbar abgestimmt Begleit- und Stützwerk, das gleichzeitig der Partnerin Motivanstöße lieferte. Intelligente, zupackende, vorwärtsdrängende Chorüsse mit rhythmischen Wechsellagen, die dem Gesamttablauf den dringend erforderlichen Schwung verpaßten. Beck gehört - neben Keith Tippett und Howard Riley -, auch als Komponist (sehr schön sein Titel „November Song“) zum Besten, was Großbritannien am Jazzpiano zu bieten hat.

Gerhard Litterst

Vier völlig verschiedene Aspekte aktuellen Musikschaffens

Perspektiven 86 im Linzer Jazzspielplan

„Perspektiven 86“ überschrieben war ein eindrucksvoll in Szene gegangener Schwerpunkt im Linzer Jazzspielplan dieses Herbstes. Vier Künstlerkollektive von Rang und Reife mit vier völlig verschiedenen Aspekten aktuellen Musikschaffens, in starkem Maße geprägt von Qualität, Fortschrittsstreben und Hang zu Besonderem. Veranstaltet wurden die vier Konzerte auf vier Spielplätzen von Kulturamt, Posthof, Künstlervereinigung März und Jazzclub Linz.

Die Marty Cook-Jim Pepper-Group musizierte in der Neuen Galerie, das Radu Malfatti Bläserquartett im Schloß Ebelsberg, das Tiziana Simona-Kenny Wheeler-Project im Posthof, das Dino Saluzzi-Enrico Rava-Quintet mit Harry Pepl im Neuen Linzer Rathaus am Donauufer.

Posaunist Marty Cook, Tenorsaxophonist Jim Pepper, Bassist Essiet Essiet und Schlagzeuger John Betsch bilden eine vorzügliche, mit famosem Feeling musizierende Runde. Traditionen von Bebop bis Free werden fortwährend mit deren eigenwilligen Erneuerungen auf Respekt forderndem Niveau sinnvoll verflochten. Freude an zupackenden Ausdrucksweisen und Liebe zur Melodie ist unüberhörbar. Echos von Albert Ayler klingen an, Erinnerungen an Ornette Coleman, Ansichten von Don Cherry und Pepper bringt mit seinem fern von „Anbiederei“ gesungenen Song „Witchi Tai To“ Musik-Erbe

der Indianer ins Spiel. Ausgetüftelte „Zwei-Horn“-Kultur von Posaune und Saxophon, kunstfertig gegliedertes und dynamisch bewältigtes Gruppenspiel, gediegene Kompositionen, inspirierte Soli mit Tiefenschärfe von grüblerisch bis aufgekratzt fröhlich. Augenzwinkernd zitiert Pepper „O Du Lieber Augustin“.

Das „Quatuor A Vant“ von Jazzösterreichs Posaunisten Radu Malfatti mit dem Althorn und Trompete blasenden Marc Charig und den Sopransaxophone und Klarinetten spielenden Dietmar Diesner und Heiner Reinhardt bringt eine phantasievoll ausgeklügelte Palette erstaunlich klangfarbenfreudiger Neutönerei. Ein frapierendes, auf Malfattis formal bedachtsam abgezielten Kompositionen basierendes Ereignis kollektiver Art, in das die vier versierten, auf neue Töne spezialisierten Spezies ihre eigensinnigen Meinungen spritzig einbringen. Ein überraschungsreiches Konglomerat geschickt wie witzig geschichteter Klänge, bizarrer Töne und merkwürdiger Geräusche, das weit übers jazzübliche Maß hinausgeht, sich mehrheitlich in einem Umfeld neuer Konzertmusik entfaltet. Satte Sounds in dunklem Timbre und schockartige Rasanz in schriller Schärfe, minimale Tonbewegungen der besinnlichen Sorte und robuste Rundumfeuerstöße, belustigendes Geschnatter und nie verblödeltes Herum-

geschiebe verschiedener Gerätschaften auf dem Boden.

Der Kunst von Sängerin Tiziana Simona, Trompeter Kenny Wheeler, Cellistin Giuseppina Runza, Bassist Jean-Jacques Avenel und Schlagzeuger Dietrich Rauschtenberger kann man gleichfalls nicht mit dem kleinen Einmaleins des Jazz beikommen. Mit Gespür fürs Subtile, Sinn für farbig aufgelichtete Schattierungen und feine Formulierungen wird in kammermusikalisch stilisierter Art swingender Jazz mit Elementen europäischer Musik verflochten. Präzise Blechbläserie - Wheeler trompetet mit dem Rückenwind des Virtuosen gestochen scharfe Erfindungen erster Güte -, quirliges Vokalrankwerk kapriziöser Sorte, das Melodien-seligkeit Italiens ebenso widerspiegelt wie Charme des Chansons, Streicherzweisamkeit fern nobler Blässe und behutsame Perkussion. Echos von Weill sind zu hören, Erinnerungen an legendäre Mingus-Workshops werden wachgerufen. Und im Fortschreiten wie im Innehalten der ungebärdige Gefühlsausbrüche meidenden Musik verführen einfühlsam hingetupfte Stimmungen, Sinnlichkeiten, Sehnsüchte.

Argentiniens Bandoneontausendsassa Dino Saluzzi, Italiens Trompetenprimus Enrico Rava, Österreichs Gitarrenkapazität Harry Pepl, Italiens Kontrabaßspezialist Furio Di Castri und Schlagzeuger Bruce Dittmas, Garant für Güte aus den USA, gestalteten das letzte Konzert der „Perspektiven 86“.

Die fünf Meister ihres Metiers bilden mit vorbildlichem Sinn fürs Gemeinsame eine erstklassige Ensemble-Novität, musizieren virtuos in einem famos vernetzten Miteinander, das auch als lockerer Spaß verstanden wird: Aktualitäten fern modischer Mache, eigenwillig entworfen, mit beflügelnder Intensität und überschäumender Spielfreude aufgeführt. Hochgradiger, geistreich Grenzen überschreitender und an magischen Momenten reicher Jazz, in den zwischen Feuer und Poesie Argentiniens Tango-Erbe und Italiens Melodien-seligkeit vollkommen integriert sind. Aus köstlichen Kompositionen entfalten sich Soli erster Sorte, nuancenreich phrasiert und schwerelos ausschwingend.

Beste Blechbläserie, bravouröse Bandoneonvirtuosität und hochkarätige Gitarrenkunst vereinen sich zu zärtlicher Tändelei mit Tönen und atemberaubend aufgetürmten Klangkaskaden, wechseln zwischen sinnlichem Fabulieren in trügerischer Ruhe und Sprints voll leidenschaftlicher Aufwallung. Aus Dialogen, in denen impressionistisch gefärbte Meinungen wie Schmetterlinge tanzen, entwickeln sich Erregung bereitende Attacken. Und zum Finale wird die Banalität eines parfümerten Schmachtfetzens mit satirischem Hintersinn zerquetscht. Robert Urmann

Jazz aktuell

Geöffnete musikalische Räume

11. Leipziger Jazztage

Gemessen an den Festivals von Warschau, Prag und Debrecen, auch an der Jazzbühne Berlin, präsentierte Leipzig in diesem Jahr wiederum ein Programm, das über bekannte Namen und Stilrichtungen hinaus neuere musikalische Ansätze und auch das Umfeld der gegenwärtigen improvisierten Musik berücksichtigte. Das ist um so erstaunlicher, da die Leipziger Jazztage mit einem unvergleichlich kleineren Budget, dafür aber mit dem geballten Enthusiasmus der (ausschließlich non-profit) arbeitenden Jazzclubmitglieder organisiert werden.

Gleich am ersten Abend gab es Jazz aus der DDR von geradezu historisch gewachsener Qualität zu hören. Das Zentral-Quartett mit Ernst-Ludwig Petrowsky, Conrad Bauer, Ulrich Gumpert und Günter Sommer kann auf ein gefülltes Reservoir gemeinsamer musikalischer Erfahrungen zurückgreifen. Doch die vier Musiker pflegen keine All Star-Allüren, ließen sich in Leipzig erneut auf den spontanen Spielfluß ein und somit von der besten Seite hören. - Das Duo von Aki Takase und Nobuyoshi Ino lebt bekanntlich von der Spannung zwischen romantischen Klängen und kraftvollen Dissonanzen. Von letzteren hätte ich mir stellenweise im Konzert etwas mehr gewünscht. In einer nächtlichen Session überzeugte Aki Takase dann mit vehementem und deshalb nicht weniger sensiblem Klavierspiel im Trio mit zwei herausragenden jüngeren Musikern der DDR-Jazzszene: mit dem Saxophonisten Dietmar Diesner und dem Posaunisten Johannes Bauer.

Der zweite Tag brachte zunächst den am Vorabend zu spät eingetroffenen Hannibal Marvin Peterson mit seinem Quartett - mitnichten ein Feldherr, ein strahlender Sieger am Nachmittag. Schnell den Veranstaltungsort wechselnd, konnte man im Festsaal des Alten Rathauses am Spätnachmittag ein Solokonzert mit Chris McGregor hören. Sein bedächtiges, sich assoziativ weit verzweigendes Spiel ließ einen die Hektik schnell vergessen. Das Solo gab mir mehr als das Trio mit Chris McGregor, das tags darauf im Abendprogramm zu hören war. Mit Harry Beckett, der leider nicht kommen konnte, hätte sich gewiß eine andere Gruppendynamik ergeben.

Matthias Frey und Wolfgang Tiepold eröffneten das zweite Abendprogramm mit ästhetisch ausgewogenen Klangbildern, die man etwas vereinfachend als neoklassisch bezeichnen könnte. Mit einer entgegengesetzten Konzeption wartete die Gruppe FINE auf: Schrei, Aktion, Widerspruch, Unvoraussagbarkeit. Visuell im Mittelpunkt steht dabei die mit ihrem

Körper, mit ihren Bewegungen bedrängende Bilder von Gefährdungen, Grenzen und Möglichkeiten menschlicher Existenz entwerfende Künstlerin Fine Kwiatkowski. Frei von vordergründiger Programmatik beeindruckte die Gruppe mit Christoph Winckel am Baß, dem Saxophonisten Dietmar Diesner und Ulrich Gumpert am Piano in der Verschränkung von improvisierter Musik und körperlicher Mitteilung. - Nochmals ein Sprung in eine andere Ästhetik: Das Quinteto de Maria João bot in Leipzig eine reife Leistung. Mehr noch mit Eigenkompositionen als mit Standards überzeugend, bewies Maria João mit einem portugiesischen Lied geradezu artistische stimmliche Fähigkeiten, vor allem aber die Gabe, diese für eine individuell geprägte Mitteilung zu nutzen.

Am Sonnabendnachmittag gab es, dargeboten von einem jungen Ensemble unter Leitung von Steffen Schleiermacher, Werke amerikanischer Komponisten des 20. Jahrhunderts zu hören.

Im Rahmen der Leipziger Jazztage war

dies gewiß ein verdienstvolles Konzert, zumal Werke von John Cage, Christian Wolff oder Steve Reich für viele Besucher zum ersten Mal erklingen sind. Der schon historisch zu nennenden Avantgarde folgte das gegenwärtige Streben nach Neuem in der Musik: der Posaunist und Cellist Günter Christmann mit seinem Film-Musik-Projekt „Dejá vu“. Christmann ist etwas Erstaunliches gelungen: Er hat seine Musik und den Akt des Musizierens nicht nur szenisch und filmisch ergänzt, sondern tatsächlich die Dimension seines Spiels erweitert und zugleich vertieft. In der strukturellen Verknüpfung von Klängen, Bildern und Bewegungen ergaben sich für den Musiker wie für die Zuhörer/Zuschauer Herausforderungen, die die illustrative Zuordnung von Optischem und Akustischem radikal sprengen: keine multimediale Ausgewogenheit, sondern ein kühner Balanceakt im Schnittbereich diverser Ausdrucksmöglichkeiten und vieldimensionaler Sinneseindrücke. Daß eine so hochkonzentrierte Produktion im Pro-



Hat mit seinem Film-Musik-Projekt die Dimension seines Spiels erweitert und vertieft: Günter Christmann
Foto: Matthias Creutziger

gramm Platz fand, entspricht dem Anspruch des Festivals; daß sie beim Publikum ankam, widerlegt die Behauptung, man dürfe diesem nicht zu viel zumuten. Saxophonist Lembit Saarsalu und Pianist Leonid Winzkiewicz boten gediegenen modernen Jazz, gewiß nicht experimentell, aber doch auch auf eigene musikalische Erfahrungen bezogen und mit Souveränität vorgetragen. Dem Manfred Hering Trio mit dem ungarischen Gastsaxophonisten István Grenscö gelang mehr als eine Rechnung drei plus eins - ein glückliches Zusammentreffen, zumal sowohl eine gemeinsame Konzeption als auch eine gemeinsame Mentalitätsebene gefunden wurden. Post-Ornette-Traditionen und europäische Quellen fließen zusammen. - Auch das European Jazz Ensemble mit Ali Haurand, Tony Oxley, Machiel Scholder, Rob van den Broeck und - seit einiger Zeit dazugehörend und dem Geist dieses Ensembles kongenial entsprechend - mit Ernst-Ludwig Petrowsky knüpft an der Tradition des modernen Jazz an, erweitert sie, hält sie lebendig und für neue Einflüsse offen. Der individuelle Anteil der Musiker bleibt dabei präsent, potenziert sich im gemeinsamen Spiel. Die Gruppe ist wirklich ein Ensemble; schade nur, daß Gerd Dudek, der unverschuldet zu spät kam, fehlte. Quasi als Nachtrag spielte er tags darauf, begleitet von Rob van den Broeck, ein Solo von subtiler Schönheit. So konnte man sich beide Konzertteile zusammendenken, hoffend, alle sechs Musiker bald einmal gemeinsam zu hören. Für Leipzig waren beide Auftritte ein Gewinn - im besten Sinne zeitgenössischer Jazz, das Gegenteil epigonal-glatte Skalenpielerei.

Am Nachmittag des letzten Festivaltages sorgte KIXX für Verunsicherung von ein paar Jazzpuristen und für eine Erweiterung des musikalischen Konzeptes. Die wilde Collage aus Gesang, Geräusch, instrumentalen und elektronischen Sounds schien mir stimmig für Mentalität und Lebensgefühl der Spieler, anregend auch im unbefangenen und durchaus originellen Umgang mit den verschiedenen Stilquellen. Für viele Besucher war eine solche Musik, zumal live, durchaus neu, und sie war in einem Festival plazierte, das nicht nur fertige Antworten vorsetzt, sondern auch musikalische Fragen provozieren will. Am Abend dann die polnische Gruppe Osjan mit ihrem perkussiven „Weltmusik“-Konzept: Von der Meditation zur Langeweile ist es nur ein kleiner Schritt. - Die Mike Westbrook Band brachte eine Musik mit starken Botschaften, visionären Texten (vor allem William Blake) und theatralischer Ausstrahlung auf die Bühne. Darin und darüber die Stimme von Phil Minton, schreiend, singend, die Verse individualisierend und vergegenwärtigend. - Auch die Ulrich Gumpert Workshop



Ein strahlender Sieger am Nachmittag bei den 11. Leipziger Jazztagen: Hannibal Marvin Peterson
Foto: Manfred Rinderspacher

Band, leider nur nachts in einem kleinen Klub zu hören, bot ein starkes Programm mit musikalischen und poetischen Metaphern (Text: Jochen Berg), die sich nicht übersetzen lassen, die sich im Bewußtsein und Unterbewußtsein festhaken als unauflösliche Fragen.

Was die Arbeit mit musikalischem Material und musikalischen Strukturen anbelangt, so kommt schließlich dem eigens für die Leipziger Jazztage zusammengestellten Johannes Bauer Workshop besondere Bedeutung zu. Johannes Bauer hatte für diesen Workshop ein Konzept entwickelt, das die individuellen Qualitäten der Beteiligten ebenso berücksichtigte wie prozessuale Steuerung. Ganz wichtig für die Realisierung des Anliegens: das flexible und integrierende Spiel Tony Oxleys. - Ganz zum Schluß, und da wollte es keiner mehr so recht ernstnehmen, und vielleicht war es auch mit jenem Funken Unvernunft in Szene gesetzt: die Doctor Umezu Band. - Alles in allem, und das muß man auch in der kulturellen Landschaft sehen, ein schön unausgewogenes und gerade deshalb so vielfältig anregendes, musikalische Räume öffnendes Festival, denkbar nur durch den Enthusiasmus des Jazzclubs und die überlegte Programmkonzeption von Immo Fritzsche. Mit ausverkauften Konzerten zu allen Tages- und Nachtzeiten hat auch das Publikum zum Gelingen beigetragen. Nicht die Über-, die Unterforderung der Zuhörer erscheint da rückblickend als Arroganz.

Bert Noglik

Sucht neue Wege in der Behandlung des Alten

Conception

Auf der Liederbühne Robinson in der Münchner Dreimühlenstraße spielte am 12. Oktober das Trio Conception vor einem kleinen, aber kritischen Publikum. Der Name der Münchner Formation ist programmatisch: Man sucht neue Wege in der Behandlung des Alten, bürstet die Jazz-Tradition ein wenig gegen den Strich und ist auch Performance-Einlagen nicht abgeneigt. Das Repertoire setzt die Schwerpunkte bei Charlie Parker, dem Miles Davis der Kind-of-Blue-Zeit und originellen Eigenkompositionen. Vielleicht fehlt hin und wieder noch die ganz klare Linie und ein Stückchen mehr Klamaus, um den Bierernst mancher Titel vollends zu vertreiben. Alles nötige Rüstzeug jedenfalls bringt das Trio mit: Es beherrscht das Erdige ebenso wie das Aparte, verfügt über spontanen Witz und viel Verständnis im Zusammenspiel, und alle drei Musiker - Thomas Krakowcyk, Gitarre, Alex Haas, Baß, und Roland Biswurm, Schlagzeug - waren auf der Liederbühne auch als Solisten jederzeit für Glanzlichter gut.

Hans-Jürgen Schaal

Sozialisten, Sachsen, Saxophone

In Dresden blüht die Jazzszene auf

Von der „IG Jazz“ und dem Kulturbund der DDR wurde unser Mitarbeiter Hans Kumpf nach Dresden eingeladen, um einen Vortrag über „Jazz und Neue Musik“ zu halten. Anlaß war ein dem zeitgenössischen Jazz gewidmetes Festival, das im Jazzkeller „Tonne“ stattfand. Kumpf berichtet nachfolgend von seinen Jazzeindrücken im anderen Teil Deutschlands.

Dresden - im westfernsehfreien „Tal der Ahnungslosen“ steht das Kürzel ARD für „Außer Raum Dresden“. Und dann gibt es noch alljährlich das Dixielandfestival, wobei doch in der DDR jazzmäßig Avantgarde vorherrscht. Mit herablassendem Mitleid wird auf die einstige sächsische Residenzstadt heruntergeschaut.

Doch eine Einrichtung dort sucht in der Deutschen Demokratischen Republik ihresgleichen: der Jazzclub „Tonne“. Denn als einziger Jazzverein im sozialistischen Staate haben die Dresdner ein wirklich eigenes Domizil. Ansonsten gibt es nämlich nur in fremdverwalteten kulturellen Häuslichkeiten ein Unterkommen. Unter den Ruinen des Kurländer Palais kann nun im Untergrund geswingt werden - heiße Saxophone für die Sachsen.

In den Kellergewölben becherten einst August der Starke und Friedrich Wilhelm I., organisiert hatte sich die Runde als „Gesellschaft von Nüchternheitsgegnern“. Im Jahre 1980 entdeckte die „Interessengemeinschaft Jazz Dresden“ die mittlerweile zum Weinkeller umfunktionierte Anlage. Dann folgte der Arbeitseinsatz der unermüdlichen Jazz-Aktivistin. Über sechzehn Tonnen Schutt wurden eimerweise die 24 Stufen der Treppe hochgeschleppt. Nach der - auch von der Stadt materiell unterstützten - Renovierung war ein Jazzkeller entstanden, der mit seiner denkmalgeschützten herben Schönheit und räumlichen Großzügigkeit auch in der Bundesrepublik nur utopischer Wunschtraum wäre. Die eigentliche „Tonne“ nimmt in ihrer Konzertbestuhlung zweihundert Zuhörer auf, in einem Vorraum werden jazzrelevante Ausstellungen präsentiert, der stilvolle Tresen (Halbe Bier für 1,10 DDR-Mark) entstammt einer alten Apotheke.

Anläßlich des dritten Wochenendes „Jazz today“ berät im Künstlerzimmer die „Arbeitsgruppe Jazz der Zentralen Kommission Musik beim Bundessekretariat des Kulturbundes der DDR“. Unter dem schwülstigen Begriff haben sich engagierte Jazzfreunde - wie Frank Wache und Reiner Nitsche sowie der international renommierte Kritiker Dr. Bert Noglik (Leipzig) - zusammengefunden. Geleitet wird das drei- bis viermal im Jahr tagende Team von dem jungen, aufgeschlossenen Kulturfunktionär Werner Danneberg aus der „Hauptstadt“. „Der Jazz ist unent-

behrlicher Bestandteil unserer sozialistischen Musikkultur“, heißt es einleitend zu dem Beschluß, den alsbald der „Präsidialrat des Kulturrats der DDR“ (gegen die wortbürokratischen Genetiv-Ungetüme kommt anscheinend auch der Jazz nicht an!) zu verabschieden gedenkt.

Angestrebt wird die allgemeine Aufwertung und Gleichstellung der Jazzmusik, ferner sollen Organisationsstrukturen vorgegeben werden, man fordert Subventionen, damit jugendgerechte Eintrittspreise genommen werden können. Wie die - freilich dem Kulturbund angeschlossene und sich gegenüber der Stadtleitung zu verantwortende - „Tonne“ möchten gerne auch die anderen Jazzclubs die Berechtigung als selbständiger Veranstalter erlangen. Für 1987 steht auf dem Plan, alle Jazzclubleiter der DDR für drei Tage in die „Tonne“ einzuladen, auch um diese Führungskräfte musiktheoretisch weiterzubilden.

Die Erfahrungen der „Tonne“ können also der gesamten DDR-Musikszene zugute kommen. In der Elbestadt gibt es bei der Interessengemeinschaft rund 150 Mitglieder (mit einem Beitrag zwischen dreißig Pfennig und drei Mark monatlich), doch mehr als die Hälfte davon beteiligt sich engagiert an den vielfältigen Clubaufgaben: Programmplanung, Putzen, Bar-alles Knochenarbeit, alles unentgeltlich. Annähernd hundert Veranstaltungen im Jahr, auch geschlossene Gesellschaften für Schulen und Betriebe, dann Clubabende mit Wortinformationen. Jazz als geistige Auseinandersetzung, nicht nur zur Berieselung.

Die Top-Musiker der DDR sind mittlerweile in ihrer Heimat für die kleinen Clubs fast unbezahlbar geworden, ihre häufigen Verpflichtungen in der BRD haben ihren

Marktwert steigen lassen. Zum Festival improvisiert so am Samstagabend Günter „Baby“ Sommer, der prominenteste Jazzmusiker Dresdens, zusammen mit dem Geiger Steffen Gaitzsch ein Duo im Konflikt- und Spannungsfeld zwischen vitalen Jazzeskapaden und klassischer Konservertheit, szenische Effekte sorgen für Kurzweil.

Gleichfalls hat sich das Quartett „Doppel-moppel“ längst internationale Anerkennung erspielt. Das die Posaunen ziehende Brüderpaar Conny und Johannes Bauer und die beiden Gitarristen Joe Sachse und Uwe Kropinski entwickeln immer wieder interessante Wechselgespräche. Die anderen Konzerte sind mit „Kunst des Solos“ und „Po(e)sauenstunde“ (Musikalisch-literarisches Programm für Kinder und Erwachsene) betitelt. Das aufmerksame und begeisterungsfähige Publikum der „Tonne“ ist ein Glücksfall für die Musiker. Die seitherigen Veranstaltungen der „IG Jazz Dresden“ bleiben keineswegs auf einem provinziellen Niveau stecken. Albert Mangelsdorff und Peter Brötzmann, Steve Lacy und John Tchicai, Vladimir Tarasov und Zbigniew Namyslowski sowie die Harlem Blues und Jazz Band traten schon auf. Allerdings muß der alle Stilrichtungen abdeckende Verein genau kalkulieren: Miete braucht zwar nicht entrichtet zu werden, doch konkrete finanzielle Unterstützung erfährt die „Tonne“ (noch) nicht. Jedes Konzert muß sich selbst tragen. Gezahlt wird in Mark (Ost) - über harte Devisen, um Stars aus dem Westen adäquat bezahlen zu können, verfügt der Club nicht. Angewiesen ist man deshalb auf Goodwill. Schließlich fristet ein Jazzclub im Arbeiter- und Bauernstaat sein Dasein nicht im politikfreien Raum.

Hans Kumpf



In Dresdens „Tonne“: Günter „Baby“ Sommer

Foto: Hans Kumpf



Musiker aus den USA-Attraktionen

28. Jazz Jamboree Warsaw

Mehr als nur Schleichwerbung: hinter den Akteuren wirbt eine Zigarettenmarke (will denn hier jemand gleich in die Luft gehen?) und eine japanische Autofirma. Den Fernsehkameras kann die Reklame nicht entgehen. Diese Szenen spielten nicht etwa bei einer Sportveranstaltung in einem kapitalistisch-kommerziellen Land, nein, ganz wo anders. In Warschau fand wieder eine Jazz Jamboree statt, und die in- und ausländischen Sponsoren über das weit über die Grenzen Polens hinauswirkende Festival wollten sich ins rechte Rampenlicht rücken. Lassen wir die Frage offen, wie Otto Normalverbraucher in diesem Staat an Westdevisen und somit an diese begehrten Luxusartikel kommen kann. . . Bei den ökonomischen Schwierigkeiten ist es natürlich nicht leicht, ein so gigantisches Jazz-Fest zu organisieren. Besonderes Lob gehört da Tomasz Tuzkiewicz von der nationalen Jazz Society. Und das Publikum kam in Massen: die vier Hauptkonzerte wurden jeweils doppelt gegeben, um 16 Uhr und - laut Plan - um 20.30 Uhr. Dem „reinen Jazz“ vorgeschoben wurde noch B. B. King. Der Blueser shoutete „Let the good times roll“, und die Freaks rockten begeistert mit. Realität, Flucht oder Utopie?

Die große Sensation hätte vielleicht die vorübergehende Heimkehr des nach Amerika verlorenen Sohns werden können. Wenigstens die geschiedene Ehefrau, Urszula Dudziak, konnte im vergangenen Jahr in sängerischer Partnerschaft mit Bobby McFerrin einen großen Triumph feiern. Nun kam der auf jung und dynamisch gestylte Michal Urbaniak und brachte jede Menge elektronisches Zaubergerät mit. Viel Technik und wenig Seele. Rock-Funk-Jazz, rote Geige, Instrumentalsoundmutationen mittels Mikrofon am Mund. Das durch und durch amerikanische Quartett ermüdete eher mit alten Platttheiten. Außerdem traf sich Urbaniak mit Czeslaw Njemen, vor Jahren als Kultfigur des polnischen Pop gefeiert. Da war ein jeder mit seinem Apparate-Firlefanz beschäftigt, daß ein wirkliches gemeinsames Musizieren keine Chance hatte. Festival-Überraschungszuhörer Peter Herbolzheimer entfloß schnellstens dem Getöse und schonte seine Ohren in der nikotinverseuchten Musiker-Bar. Zum beherrschenden Thema wurde dann jedoch „Round midnight“. Der Bertrand-Tavernier-Streifen wurde in Warschau sogar eine Woche vor der deutschen Premiere beim Jazz-Fest Berlin gezeigt. Auch in der Stadt an der Weichsel stellte sich Herbie Hancock mit seiner nach dem Film



Schnörkellose und temperamentvolle Musik mit David Holland: Kenny Wheeler

Foto: Hans Kumpf

benannten Gruppe vor. In die Rolle des Hauptdarstellers am Saxophon begab sich Jungtalent Branford Marsalis. Aber zum Festival-Finale trat die Big Band auf, in der Dale Turner alias Dexter Gordon nie mitwirken durfte, weil sie (seinerzeit) keinen zweiten Boß gebrauchen konnte: „The World Famous Count Basie Orchestra“ mit dem neuen Leiter Frank Foster. Da Freddie Green als überhörbarer Rhythmusgitarrist dem Orchester immer noch angehört, darf der alte Name zurecht weitergeführt werden. . . An Power, Biß und Frische hat das Ensemble nichts verloren. Erfreulich, daß - im Gegensatz zum Ellington-Orchestra - diese Formation musikalisch erfolgreich weiterbesteht. Film und Komponist Thelonious Monk wurden dann balladesk mit „Round (About) midnight“ geehrt.

Die Musiker aus den USA gerieten wieder zu den Attraktionen im (von Stalin geschenkten) Kulturpalast. Schnörkellose und temperamentvolle Musik bot Bassist Dave Holland, welcher den im Herbst so vielbeschäftigten Trompeter Kenny Wheeler und den zum elementaren Jazz zurückgefundenen Saxophonisten Steve Coleman in seinem Quintett hatte. Nachdem John Scofield beim letzten deutschen Jazzfestival in Frankfurt mit kammermusikalisch differenzierten Gitarrentönen überraschte, wechselte er wieder zum lautstarken und expressiven Rock Jazz. Beim World Saxophone-Quartet fielen erneut die Intonationsunreinheiten auf, besonders falsch ins Horn stieß traditionsgemäß der baritoneale Anführer Hamiet Bluiett. Als Ersatz für David Murray kam nicht der im Programmheft angekündigte John Stubblefield, sondern der jetzige Hancock-Bläser Branford Marsalis. Weniger bedeutungsvoll waren die Jazzer Polens und sozialistischer Bruderländer vertreten. Gonzalo Rubalcaba aus Kuba

spielte längst nicht so feurig wie einige Tage später in Berlin. Dagegen agierte die PL/CS Leaders Big Band in Warschau besser und ausgelassener als vier Monate zuvor bei Jazz Ost-West in Nürnberg. Zum Festival reiste auch ein Trio aus der UdSSR an. Jedoch: sowjetische Jazzer wurden von den Polen gar nicht eingeladen. Wohl des Rätsels Lösung: Bevor das Trio des Pianisten David Azarian zu einer gemeinsamen Tournee mit der befreundeten Lahn River Jazzband in der Bundesrepublik antrat, sollte noch schnell andernorts ein erster internationaler Auftritt absolviert werden. Die Armenier aus Erewan vertrauten auf das Prinzip Hoffnung, und im Prinzip konnten sie ja noch bei der Jazz Jamboree musizieren, allerdings spät nach Mitternacht im Jazzclub „Akwarium“. David Azarian zeigte sich dabei als versierter Pianist; Bassist Georg Gevorgian und Schlagzeuger Gregor Balagyan ließen sich mit ihm auf dem modernen Mainstream treiben - ohne folkloristische oder bemerkenswerte individuelle Zutaten.

In weiteren Clubs und Cafes wurde das Poljazz Festival abgezogen: das Jazzen zeitigte in der Stadt somit einige Tiefenwirkung. Interessant war zu beobachten, daß nun in Polen außer Dixieland und angerocktem Bop auch andere Stile vermehrt in Erscheinung treten. „Free Cooperation-Sesja 80“ stellte sich im Zentralen Studententreff „Hybrydy“ mit modalen-emotionalen Weisen vor. Gewiß, unreif wirkte noch einiges, genauso wie bei dem Großorchester „Young Power“, das sogar die Bühne des Kongreßsaales erklimmen durfte. Märsche und Show macht das (Vorbild) Willem Breuker Kollektief originaler und perfekter. Wenigstens ist ein stilistischer Aufbruch zu konstatieren. So sagte Krzysztof Zawadzki, Drummer von Wald Away, in einem RIAS-Interview

Jazz aktuell

zu Hermann Schmidtdorf: „Wir sind voll im Kampf der Generationen. Wir machen genauso energisch Punk-Songs wie Underground Rock und Jazz. Und es stört uns nicht, wenn uns die staatliche Plattenfirma noch nicht zur Kenntnis nimmt.“ Aus Anlaß des 20. Geburtstags vom Jazz Forum, des in Warschau in englischer und polnischer Sprache erscheinenden Magazins der eben 10 Jahre alt gewordenen Internationalen Jazzföderation, wurde ein „Jazz Editors Summit“ abgehalten. Einig war sich die Runde, daß allenthalb auftretende ökonomische Schwierigkeiten nur durch Zusammenarbeit gelöst werden können - etwa durch eine Anzeigengemeinschaft und gegenseitige Information, was die „Konkurrenz“ im Blatt hat. Pawel Brodowski, Chefredakteur vom Jazz Forum, mußte gar melden, daß seine Zeitschrift lebensgefährdet ist. In vielen Ländern des Ostblocks gilt ja das JF als einzig legal zugängliches Jazz-Periodikum. Deshalb sucht man dringend neue Abonnenten. In der Bundesrepublik kostet das Abo mit sechs Heften jährlich 36 Mark und ist zu beziehen über Norbert Rücker, Postfach 42 06, 6000 Frankfurt/Main 1. Die Jazzfreunde im Osten werden's danken.

Hans Kumpf

Viele Facetten des Third Stream

„Jazz op. 3“ in Wien

Hinter dem Geländer der Galerie war der schmale Kopf einer Plastik Alberto Giacomettis sichtbar, oben auf der Galerie zeichneten sich ebenfalls die Umrisse eines Objektes von Claes Oldenburg ab. Unten im Saal standen sich Jazz-Bläser und Avantgarde-Geiger gegenüber. Die Rede ist vom Wiener Museum des 20. Jahrhunderts im Schweizergarten beim Südbahnhof und von dem Festival „Jazz op. 3 - Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne“ an drei Tagen vom 17. bis 19. Oktober. Mit diesem Festival, das auch eine Geburtstagsveranstaltung der in diesem Haus tätigen Wiener Musik Galerie von Ingrid Karl zum fünfjährigen Bestehen darstellte, sollte ein Streiflicht auf die Musik des Third Stream - also nicht nur die platonische Liebe, sondern die folgeschwere (?) Verbindung von Jazz und europäischer Moderne - gelenkt werden. Nun, Wien als die Wiege (oder eine der Wiegen) dieser Moderne war sicher ein guter Ort für das mit Bedacht und Einfallsreichtum - sowie mit etwas Unterstützung internationaler öffentlicher Stellen - realisierte Festival.

Die Musiker des Jazz und der „Klassik“-Avantgarde (problematische Bezeichnung, wohl gar ein Widerspruch in sich?), standen sie sich „gegenüber“. War es

eine Konfrontation? Nein, sie zogen an einem Strick. Sie empfanden wohl auch nichts Trennendes, vereinten - jeder einzelne selber - den Jazz und die europäische Moderne in sich, waren sozusagen Third Streamer. Der Titel des Festivals deutet es an, doch das zur Veranstaltung gehörende Symposium - international besetzt beide - ließ die Schwierigkeiten mit der Bezeichnung Third Stream vollends deutlich werden.

Musiker, die sich um diese Schwierigkeiten und Bezeichnungen wohl überhaupt nicht scheren, sind der Pianist, Tubaspieler und - ja, dies vor allem! - Komponist Mike Westbrook, seine singende, flötende und Tenorhorn blasende Gattin Kate Westbrook und der Multi-Reed-Spieler Chris Biscoe. Sie verbanden zur Eröffnung des Konzerts am Freitag Dichtertexte von Arthur Rimbaud, William Blake, Bertold Brecht, Jakob van Hoddis und anderen mit ihren eigenen Melodien und denen von Billy Strayhorn, Cole Porter, Kurt Weill und und und. Zwischen Amusement und Ergriffensein driftete das Publikum hin und her, und dies, obwohl Kate Westbrook ihren wohlhabend gewogenen, geschliffenen Gesang und Sprechgesang britisch kühl (und zwar anscheinend bis ans Herz hinan) in die Tat umsetzte. Ein großes Plus bedeutete das klare, ideenreiche Spiel von Chris Biscoe, der insbesondere auf der nicht alltäglich zu hörenden Altklarinette begeistern konnte. Die Bearbeitungen der alten Jazz-Standards sagten diesem Rezensenten am meisten zu. Wo es um Brecht/Weills „Seeräuber-Jenny“ und „Kanonensong“ ging, wären deutsche Stadttheater wohl bei der Interpretation nicht weniger erfolgreich gewesen.

Das hauptsächlich aus Bläsern bestehende holländische Orkest de Volharding unter dem Posaunisten Willem van Manen war in der zweiten Hälfte des Freitagskonzerts zu hören. Was mit einem Arrangement des Orchestergründers Louis Andriessen zu Darius Milhauds Ballettmusik „La Creation du Monde“ begann, zeigte sich als zwar sehr sauber gespielt, doch insgesamt etwas zu biedere Musik, wie man sie von jeder guten Jugendblaskapelle zu hören kriegt. Ja, bis dann Misha Mengelbergs Stück „Dressoir“ an die Reihe kam: eine witzig-pointenreich mit Zitate und Anklängen jonglierende Suite, deren Tänzchen im einzelnen je einem ebenso unscheinbaren wie nützlichen Gegenstand in einer Kommode - dem „Dressoir“ - gewidmet sind.

Das Konzert am zweiten Abend erwies sich am Ende als das beste des Festivals. Es begann mit den betont kammermusikalischen Klängen des Trios KoKo & Phil, dessen Spiel wesentlich durch die Third Stream-Kompositionen des Wiener Flügelhornisten Franz Koglmann vorgeprägt ist.

Dieser Musiker, einer der Initiatoren und wohl auch ein „spiritus rector“ hinter der ganzen Veranstaltung, widmet seine sensiblen, durchweg lyrisch-melancholischen Balladen Künstlern wie Georg Trakl, Joseph Beuys oder Paul Klee, womit er andeutet, daß es ihm nicht nur um Jazz und europäische Moderne in der Musik geht. Titel wie „In den Nachmittags geflüstert“, „Unio Mystica“ und „Alter Klang“ sagen etwas über den apollinischen Gestus dieser Musik aus, zu der Koglmann sein sorgfältiges und kultiviertes Flügelhornspiel beisteuert. Das neue Mitglied dieses Trios, das zwar nicht, wie sein Vorgänger Koltermann, das dritte „Ko“ zu KoKoKo sicherstellen kann, doch durch besonders interessante Beiträge aufhorchen ließ, ist der englische Geiger Phil Wachsmann. Es war faszinierend zu hören und zu sehen, wie bewußt und kalkuliert, mit welcher Sicherheit und Sensibilität er spielte. Zu reden wäre auch von dem Bassisten Klaus Koch. Doch ihn kann man gleichermaßen im Zusammenhang mit dem Auftritt des Franz Koglmann Pipetetts am Ende des Konzerts würdigen, wo er gemeinsam mit dem jungen Schlagzeuger Peter Barborik für elanvollen Drive sorgte.

Zu hören waren dabei unter dem Motto „Music in Dedication“ Stücke eines Wiener Kompositionsauftrags an Koglmann, die demnächst übrigens auch auf einer Schallplatte (bei „Hat Art“) erhältlich sind. Ein witziges und swingendes „Goldblock“ gehört dazu, ein charmant walzerndes

... flüchtig, ach! Wie die Jahre“, ein freies „Mixture“ des siebenköpfigen Bläserensembles mit Klavier, doch ohne Baß und Schlagzeug sowie ohne den ansonsten sich als musikdienlicher Sachverwalter erweisenden Dirigenten Gustav Bauer. „Ich“ bezieht Wirkung aus dissonanten Parallelführungen. Und zwei Stücke ließen ein wenig an den Klang von Miles Davis' „Birth of the Cool“-Band denken: das langsame „The Dream“ und das schnelle „Take Steps“, letzteres mit einem flüssigen, inspirierten Solo des jungen Pianisten Robert M. Weiß.

Was war nun das besondere Positive an dieser „Music in Dedication“? Daß sie auch die Tradition des (modernen) Jazz wachhielt, samt deren Herzschlag, deren Puls, ... deren „swing“.

Natürlich hat der amerikanische Pianist Ran Blake, ehemals Assistent von Günter Schuller, dem „Erfinder“ des Third Streams, am New England Conservatory, seine Nabelschnur zum Jazz und dessen verschiedenen Verwandten nicht verleugnet. Thelonious Monk, Mahalia Jackson, Billie Holiday und Duke Ellington spielten da in der „Recomposition“ - wie Blake seine Paraphrasen nennt - eine Rolle. Bei alledem bewies der liebenswerte Musiker improvisatorischen Überblick und pianistische Sensibilität.

Mit seinem „Quatuor ä vant“ (wohl im Namen mit den Wörtern „avant“ und „Avantgarde“ sowie „ä vent“ - „mit Luft“ oder ungefähr „zu blasen“ - spielend) bot der Posaunist Radu Malfatti Stücke mit Zwölfton- und seriellen Techniken, „aber auch neu entwickelte Methoden numerologischer Art“. Was er mit dem Althornisten Marc Charig und den beiden Holzbläsern Dietmar Diesner und Heiner Reinhardt auf Saxophonen und Klarinetten in Klänge umsetzte, geriet - trotz der Überraschungen, die der per Sopransaxophon grummelnde, näselnde, schreiende, singende, sich schneuzende Diesner bot - recht langatmig, mehr „ä vent“ als „avant“. Und sah trotz aller Reihen und Systeme einer sensibleren Ausgabe des guten alten Wuppertaler oder Berliner Free Jazz sehr ähnlich. Es war halt die Art von Musik, über die sich die Geister schieden ... vor 15 bis 20 Jahren. Eine fast nostalgische Erinnerung daran stellte das ironische Scharmützel dar, in das der angeheiterte Zuhörer Harry Rettenbacher, Vertreter jenes Wiener Bassisten-Clans, Malfatti am Anfang des Auftritts verwickelte.

Alles war gespannt auf den Auftritt des ungarischen Pianisten, Komponisten und Orchesterleiters György Szabados mit seinen Geigern, Bratschisten, Trommlern, Trompetern, Kontrabassisten und Gott weiß was.

Zwei einsame Pauker, ab und an eine knappe Schlagkombination austauschend, ließen als Vorboten von einer „Zeremonienmusik“ zu Ehren der Sonne Ungewöhnliches erwarten. Was folgte, war ein Zyklus mit intensiv-rhythmischen Parts und langen melodischen Abläufen, denen vor allem ein in der Tenorlage sich



Sorgfältiges und kultiviertes Flugelhornspiel: Franz Kogimann

Foto: Christian Lukow

bewegender Sänger ein Etikett anhängte, das der Zuhörer als „echt ungarisch“ entziffern konnte.

Interessant war die Beugung, das Verschieben, das langsame Ansteuern der „richtigen“ Frequenzen der Töne bei der Intonation, und zwar im Gesang wie in langsamen Instrumentalteilen. Dies erinnerte an die Rezeption von Folklore in Bela Bartöks Kompositionen, der zum Beispiel im dritten Teil seiner „Contrasts“ eine (systemvoll) ungestimmte Geige verlangt.

Doch insgesamt erwies sich die (eifrig beklatschte) Musik von Szabados als sehr vordergründig, allzu effektiv-geschliffen, dabei in der Faktur eindimensional. Es

entpuppte sich als problematisch, volksmusikalische Elemente nicht nur (wie auch Bartök) aufgeschrieben zu haben, sondern sie dazu noch vornehm und effektiv zu „stylen“.

Wo wäre der Hörer, dem da wirklich ein dauerhafter Eindruck bliebe? Und diesen Rezensenten störte auch der demonstrativ souveräne Gestus - sozusagen „nach Gutsherren Art“ - des Dirigenten Szabados.

Doch natürlich: Solch ein Festival soll nicht absolut „fertig“ sein, einen abgeschlossenen „Stil“ vorführen. Es muß nichts „beweisen“, um - wie das facettenreiche „Jazz op. 3“ - gelungen oder stimmig zu sein. Nur ein Pedant auch wird etwas „Fertiges“ von einem Symposium erwarten. Viele Aspekte, eine ganze Anzahl von Erkenntnissen, aber noch mehr Fragen lagen am Ende vor den Referenten und Diskussionsrednern auf dem Tisch, vor Gisela Smekal, Herbert Hellhund, Ico Vidmar, Ran Blake, Giampero Cane, Heinz Czadek, Georg Grawe und dem Autor dieser Festival-Rezension: Was ist Third Stream? Was ist nicht Third Stream? Was sollte Third Stream sein? Was sollte Third Stream nicht sein? Was soll Third Stream überhaupt? Nicht immer bot sich die wortspielerisch elegante Lösung eines Ran Blake an, der auf die Frage, ob die frühe Verbindung von europäischer und afrikanischer Musik, also jenes „Jazz“ genannte Ding, nicht eigentlich schon Third Stream sei, ohne Verlegenheit antwortete: „No, it was not Third Stream. It was third streaming.“ - Fertig und abgeschlossen ist derweil ein ansehnliches Buch zum Festival, mit dem Titel des Festivals im Locker-Verlag Wien/München erschienen.



Verbindet Dichtertexte mit eigenen Melodien und denen von Strayhorn, Porter, Weill und ...: Mike Westbrook

Foto: Manfred Rinderspacher

Günter Buhles

Jazz aktuell

Angebot nach internationalem
Zuschnitt

7. Leverkusener Jazztage

Die siebten Leverkusener Jazztage dauerten auch dieses Jahr eine Woche. Sie warfen Schlaglichter auf das internationale Künstlerangebot und trugen lokalen Erwartungen Rechnung. Es fungierten als Veranstalter der Jazzclub, das Kulturamt der Stadt Leverkusen, die Kulturabteilung der Bayer AG und die Agfa-Gevaert AG. Ich berichte über Konzerte, die im „Forum“ stattfanden, im „Topos“ und in der „Bürgerstube“.

Leise, unaufdringlich und psychologisch hervorragend gegliedert entwarfen der Gitarrist Jim Hall, der Kontrabassist Steve LaSpina und der Schlagzeuger Allan Ganley ihr Notenpanorama, mit dem sie konventionelle Ziele anvisierten. Sie konzentrierten sich auf die Anziehungskraft und Aussagefähigkeit verhaltener Klänge und erarbeiteten kühl und sachlich Argumente und Perspektiven, die Bescheidenheit und Selbstdisziplin erforderten. Sie überzeugten mit dem Weitblick von Taktikern, denen es gelang, Reaktionen im voraus zu kalkulieren. Sie offenbarten niemals ihr gesamtes Potential, sondern teilten streng nach Erfordernissen ein. Egal ob mit Duke Ellingtons „In a sentimental mood“, Hoagy Carmichaels „Skylark“ oder Thelonious Monks „Blue Monk“; sie hielten stets ihren Vortrag effizient, uneigennützig kooperativ und uneingeschränkt kommunikativ.

wuchs. Sie holten weit aus und verdichteten funktional logisch. Sie steigerten Schönklang und suchten Realitätsnähe. Sie forcierten Bizarrität und behielten Authentizitätsgespür. Sie formten auf der Grundlage von Ornette Colemans „Happy house“ und „Lonely woman“ sowie Dewey Redmans „Waltz - bridges“ Free Bop, der Freiheit atmete dank Verzicht und Grenzen sprengte, die stilbeengend gewesen wären.

Funkjazz, der pechschwarz groovte, als hätten seine Ausführenden ihre Inspiration direkt aus Harlem bezogen, rollten der Keyboardspieler Christoph Spendel, der Baßgitarrist Stefan Rademacher und der Schlagzeuger Kurt Billker gemeinsam mit dem amerikanischen Tenorsaxophonisten Eddie Harris auf. Sie folgten kompromißlos den Schienen, die ihr erfahrener Star-gast ihnen legte, und steuerten selbstbewußt eigene Fahrplanergänzungen bei. Sie schlugen mit Kompositionen wie Ed-die Harris' „Listen here“ oder „Freedom Jazz dance“ eine Richtung ein, die Klaus Doldinger bereits vor Jahren erfolgreich mit seinen diversen Jubileetourneen erprobt hatte und ihre expressivbegeistern-de Wirkung nicht verfehlte.

Unerwartet eingängig und auf breiten Publikumszuspruch ausgerichtet gestalteten der Perkussionist/Vokalist Aírto Moreira und die Sängerin Flora Purim ihr Repertoire. Sie bestätigten zwar Feeling und handwerkliche Reife, die bis in die Fingerspitzen reichten, gaben aber entscheidende Komponenten ihres ursprünglichen Qualitätsanspruches preis. Sie und ihre

to Moreiras „Move it on up“), feinnerviger Differenziertheit vor. Sie vernachlässigten über weite Strecken die Liebenswürdigkeit und den Charme, die ihre Einfälle auszeichneten, als sie sich noch zu Chick Coreas „Light as a feather“-Philosophie bekannten und ihre Energie und ihren Intellekt sorgfältiger und kunstmotivierter lenkten. Sie flirteten allzu leichtfertig mit den Versuchungen, die für die Gesetze des Marktes ihre Schlingen werfen.

Daß der Blues nicht ausschließlich ein Gefühls- und Artikulationsprivileg der Schwarzen bleiben muß, unterstrich der deutsche Sänger, Gitarrist und Mundharmonikaspieler Stefan Diestelmann zusammen mit seinem Duopartner Michael Armann (Keyboards). Obwohl sie sich hauptsächlich für Titel entschieden, die längst zum Allgemeingut des Kulturerbes der afroamerikanischen Bevölkerung gehören, begingen sie keine Plagiate. Sie schilderten mit Willie Dixons „My babe“, T-Bone-Walkers „Stormy Monday“, Langston Hughes' „Blues and trouble“ (Musik Stefan Diestelmann), Louis Jordans „Caldonia“, John Lee Hookers „Drifting“ u. a. Einsamkeit, Verzweiflung, Selbstmitleid, Zerreißproben und Bewährungssituationen bildhaft, lebendig und durchschlagend. Sie waren auf Anschaulichkeit bedacht, auf Leistungsstärke und Integrationsfähigkeit.

Sowohl temperamentvoll und mit swingendem Offensivdrang als auch nachdenklich und lagebedingt abwägend wanderte die Sängerin Betty Carter von einem Höhepunkt zum anderen. Sie und ihr Trio,



Nostalgie und quirlige Gegenwart; Bebop-Humus und seine Straight-Ahead-Strategie: Leo Wright und Joe Henderson sowie Nat Adderley und Woody Shaw
Fotos: Michael Steen

Entspannt und mit souveräner Gelassenheit schritten der Kontrabassist Charlie Haden, der Saxophonist Dewey Redman, der Gitarrist Mick Goodrick und der Schlagzeuger Paul Motian zu Werke. Sie kreierten eine Musizierauffassung, die dem Gefühl und der Technik gleichermaßen Tribut zollte und aus der Selbstverständlichkeit ihrer Überzeugungskraft

Begleiter, der Trompeter Jeff Elliot, der Keyboardspezialist Marcos Silva, der Gitarrist Ricardo Peixoto, der Baßgitarrist Gary Brown und der Schlagzeuger Celso Alberti, zogen ein Konzept, das das brasilianische Erbe unverhältnismäßig oft mit Rockjazzabstechern konfrontierte (z. B. Marcos Silvas „Peeling onions“) und sogar einen Reggaeabstecher tolerierte (Air-

dem der Pianist Benny Green, der Kontrabassist Michael Bowie und der Schlagzeuger Winard Harper angehörten, setzten auf zwei Erfolgsgaranten, die die Stimmungsbilder je nach Auftrittsverlauf variierten: rasante Improvisationsexplosionen mit exzellenten Scateinlagen (z. B. Betty Carters „With no words“) und schleppendem Balladencharakter mit eindringlicher

Erzählkunst (z. B. Betty Carters „Imagination“). Sie meisterten ihre Aufgabe griffig, nuancenbetonend und beitragsintensiv. Sie entwickelten Atmosphäre gedämpft und getragen, klingenscharf und hartakzentuiert. Sie reagierten trotz halsbrecherischer Geschwindigkeiten, die ihr Erscheinungsbild in schnellen Passagen prägten, nicht überstürzt und hektisch und tauchten Melancholie und Trauer in kein falschverstandenes Pathos.

Beneidenswert eigenständig, bewundernswert übersichtlich und außergewöhnlich feelingdurchdrungen stellten sich der Geiger Billy Bang und seine Freunde, der Trompeter Roy Campbell, der Gitarrist Oscar Sanders, der Kontrabassist William Parker und der Schlagzeuger Zen Matsuura, ihrem Publikum. Sie bewegten sich am Puls der Zeit und spielten geschmeidig, experimentierfreudig und aufgeschlossen. Sie demonstrierten Akribie, Dialogfähigkeit, Richtungstärke und Innovation auf höchster Ebene, jazzten direkt und unorthodox und hielten unbeirrbar Kontakt zur Basis ihrer afro-amerikanischen Tradition Blues und Swing. Billy Bang erzwang mit der Logik und der Konsequenz, mit denen er seine Titel wie „Thank you mam“, „Sad Songs“, „Going through“ oder „Music for the lover“ konzipierte, Inspiration, Farbenpracht, gedankliche Auseinandersetzung und instrumentale Reserven.

Nostalgie und quirlige Gegenwart, Bebop-Humor und seine Straight-Ahead-Strategie, die von der ersten Sekunde bis zur letzten unumwunden auf den Punkt kam, katapultierten die Mitglieder der Paris Reunion Band, den Trompeter Woody Shaw, den Kornettisten Nat Adderley, den Posaunisten Grachan Moncour IM., den Altsaxophonisten Leo Wright, den Tenorsaxophonisten Joe Henderson, den Pianisten Bobby Few, den Kontrabassisten Jimmy Woode und den Schlagzeuger Idris Muhammad, in ergiebigste Spiellaune. Sie erinnerten sich des musikalischen Vermächtnisses Kenny Clarkes getreu im Geiste des großen Erneuerers und engagierten sich mit Titeln wie seinem „Rue Chaptal“, Nathan Davis' „LTD“ oder Woody Shaws „Sweet love for mine“ aufrichtig fortsetzungsbeflissen. Sie stießen ohne Umschweife von der Oberfläche in das Zentrum und legten die Saat für kommende Generationen.

Der Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen, Herr Schwier, übernahm abermals die Schirmherrschaft für das Festival. Er gab ein Beispiel, das nicht oft genug Schule machen kann. Er hielt in Leverkusen seine Hand über eine Veranstaltung, die in die erste Reihe vergleichbarer Anstrengungen aufschloß.

Michael Wangler

Manifest gegen Rassismus

Jazzdance bei den Leverkusener Jazztagen

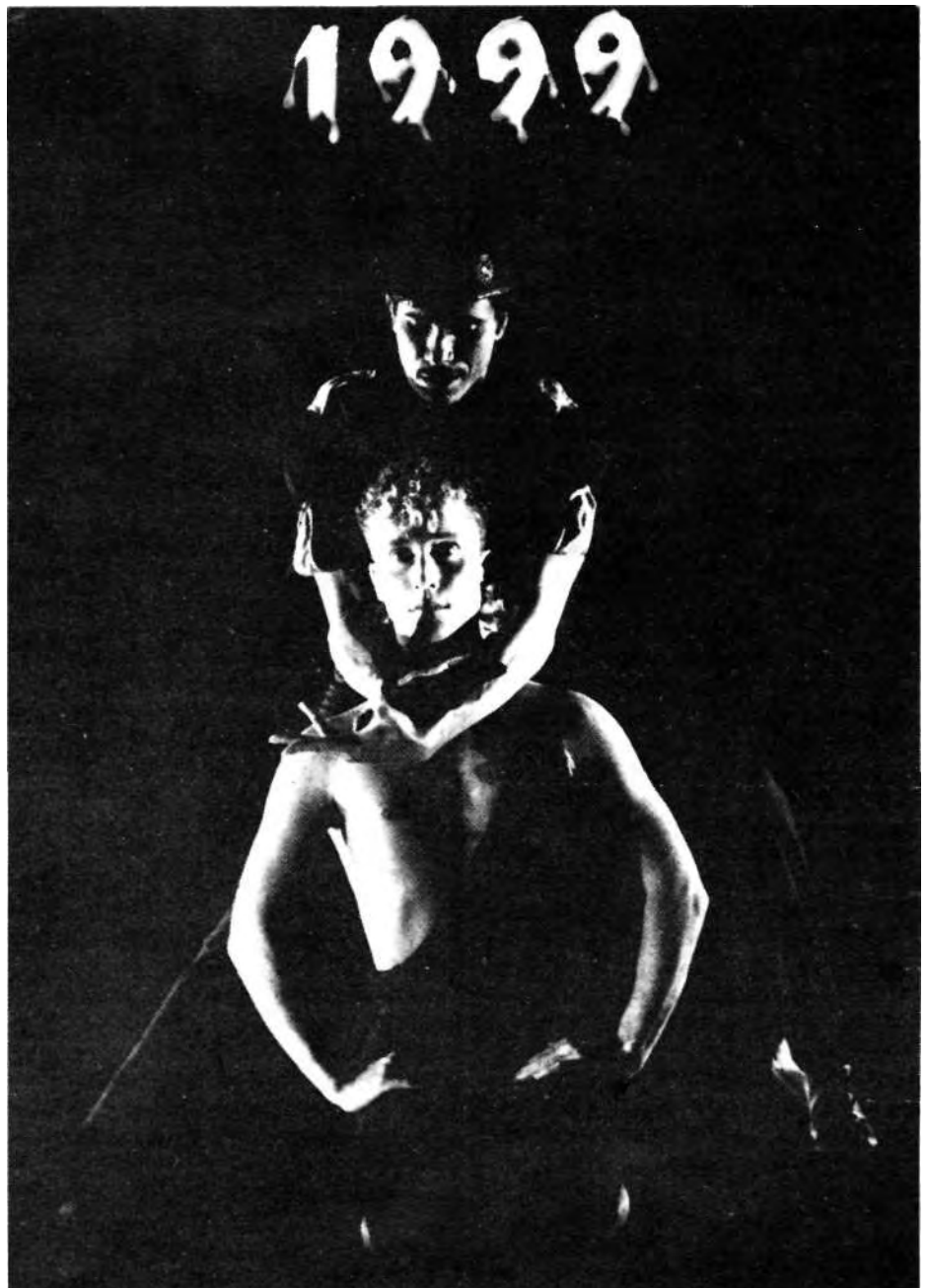
Seit vier Jahren ist der Jazz-Dance integraler Bestandteil der Leverkusener Jazztage. Zustande kam die Verbindung von Tanz und Musik durch die Initiative der ortsansässigen Ballettschule Karina Maczkowiak, die durch viele Workshops mit international renommierten Gast-Dozenten einen kompetenten background aufweisen konnte. Ganz unproblematisch scheint das Verhältnis zwischen dem

Jazz-Club als Veranstalter und den Tanz-Organisatoren immer noch nicht zu sein. Startete man zunächst vorsichtig mit einer Veranstaltung, erhöhte im letzten Jahr ob des Erfolges auf zwei, ging es jetzt wieder einen Schritt zurück. Resultat: die verpflichtete Spitzen-Compagnie aus Paris, Rick Odums Dance Explosion, war restlos ausverkauft (1000 Plätze), und viele Jazztanz-Fans schauten in die Röhre.

Das alles könnte man als belanglose Interna abtun, würde es nicht symptomatisch die Situation des Jazz-Dance im zeitgenössischen Kulturbetrieb erhellen. Vom klassischen und modernen Ballett in die Ecke gedrängt, vom Jazzmusik-Geschäft - wie im Falle Leverkusen - als Accessoire verwendet, gilt es, eine eigene

Seine Choreographie „1999“ offenbart sich als kämpferisches Manifest gegen weltwei-

ten Rassismus: Rick Odums (hinten) mit Bruno Vandellii



Jazz aktuell

Identität zu finden. Auch in den 80er Jahren finden die weitverzweigten afro-amerikanischen Wurzeln dieser Tanzform immer noch nicht genügend kulturellen Boden, um angemessene Blüten treiben zu können.

Einer, der diese desolate Situation in konsequente Bühnenpolitik umsetzt, ist Rick Odums. Seine jüngste, auf dem Festival erstmals in der Bundesrepublik vorgestellte Choreographie „1999“ offenbart sich als kämpferisches Manifest gegen weltweiten Rassismus. Der Titel bezieht sich auf die Vorhersage eines großen Krieges durch den französischen Astrologen Nostradamus im 16. Jahrhundert. Dessen Prophezeiung münzt Odums in eine Art Befreiungskampf um. Er öffnet das Bewegungsvokabular des Jazz-Dance zugunsten von theatralischen Aussageformen. Ein ästhetischer Clinch zwischen Kunst und Kriegsvorbereitung, der zwiespältige Gefühle hinterläßt.

Die Befreiung und Entfesselung auf der Bühne und im Publikum setzt nach der Pause ein. Hier legt die Dance Explosion ihr ganzes tänzerisches Potential auf die Bretter. Allen voran Odums, der einmal mehr seine Ausnahmestellung unter den Jazztänzern beweist. Mit seiner Elastizität und Sprungkraft reißt er immer wieder seine Gruppe mit. Ihm zur Seite sein neuer Star, Bruno Vandelli, ein Techniker erster Güte, der spontanen Szenenapplaus erhält. In diesem direkten Kontakt liegt die große Gemeinsamkeit zwischen den Musik- und Tanzliebhabern im Jazz. Mit der ganzen Intensität eines fachkundigen Publikums reagiert man emphatisch auf die highlights. Im Finale zum populär-rhythmischen drive eines Herbie Hancock zieht die Odums-Compagnie alle Register des modernen zeitgenössischen Jazztanzes.

Günther Peglau

Erstmals seit 1949 wieder

Jazz in China

Jahrtausendlang war die chinesische Politik von Autarkiestreben und Isolatismus bestimmt. Das Reich der Mitte ruhte in sich selbst, verschanzte sich hinter der Großen Mauer. Erst im vergangenen Jahrhundert kam China durch das Expansionsstreben der kolonialen Großmächte Europas gezwungenermaßen intensiver mit westlicher Kultur in Berührung. Insbesondere in Shanghai konnte sich der ausländische Einfluß Geltung verschaffen, was der volkreichsten Stadt der Erde den Beinamen „Tor zum Westen“ eintrug. Mit Gründung der Volksrepublik schloß sich der Bambusvorhang erneut. Westliche Musik wie etwa der Jazz galten als dekadent und „schädlich“ - ein Verdikt, das während der Kulturrevolution sei-

nen Höhepunkt erreichte. Die 1979 zur Bewältigung von Wirtschaftsproblemen eingeleitete „Modernisierungspolitik“ brachte zwar erneut eine Öffnung zum Westen mit sich, richtete sich aber zunächst nur auf ökonomisch-technische Gebiete. Doch inzwischen hat die Liberalisierung auch die Kulturpolitik erfaßt und ermöglicht es den Chinesen, wieder ihrer Vorliebe für Beethoven offen zu frönen - oder gar ein Jazzkonzert zu besuchen! . So gastierte jetzt zum ersten Mal seit 1949 wieder eine ausländische Jazzgruppe im Reich der Mitte. Im Rahmen des Royal Pacific Cultural Exchange Programmes qualifizierte sich das Howard University Jazz Ensemble im Wettstreit mit hundert Washingtoner Musik- und Tanzformationen für eine Konzertreise nach Peking - oder Beijing, wie es in neuerer Pinyin-Umschrift heißt. Mit den besten Wünschen des Bürgermeisters der amerikanischen Regierungshauptstadt und Freifluggtickets einer US-Fluggesellschaft ausgestattet, reiste die achtzehnköpfige Band als „Botschafter des guten Willens“ in die alte Kaiserstadt, um hier vier Konzerte zu geben. „Wir hoffen“, erklärte der Leiter des Ensembles Fred Irby nach seiner Ankunft in China, „mit unserer Musik unsere großen Länder einander ein wenig näherbringen zu können. Trotz der Sprachbarriere können wir die Musik als gemeinsame Sprache benutzen, um unsere Kulturen gegenseitig zu achten und zu verstehen.“ Das Jazzensemble der Howard-Universität besteht aus Studenten im Alter von 18 bis 23 Jahren, von denen einige sich bereits in Downbeat-Polls platzieren konnten. Die Band hat einen Bläasersatz von je fünf Saxophonen und Trompeten sowie vier Posaunen. Dazu kommt eine Rhythmusgruppe mit Piano, Gitarre, Baß und Schlagzeug. Mit seinem Programm demonstrierte das Orchester die Jazzentwicklung von Swing bis Modern. So wurden unter anderem Stücke von Duke Ellington, Charlie Parker und Thelonious Monk gespielt. Bei einem Besuch der Band im Pekinger Musikkonservatorium wurden außerdem Erfahrungen in Ausbildungsfragen ausgetauscht und über künftige Möglichkeiten des Kulturaustauschs gesprochen. Für März 1987 ist ein Gegenbesuch chinesischer Musiker in Washington vorgesehen. Die Konzerte fanden eine positive Resonanz beim vorwiegend jugendlichen Publikum, das hier erstmals live mit dem Jazz in Berührung kam. Dabei war nicht nur die Musik „neu“ für fernöstliche Ohren - auch das Instrumentarium wird hier als „exotisch“ empfunden. Ob sich aus dieser ersten Begegnung im Laufe der Jahre eine chinesische Jazzszene entwickelt, bleibt abzuwarten . . .

Einen weiteren Impuls in diese Richtung könnten zwei Konzerte des London Ga-

brüeli Brass Ensembles gegeben haben, die kurz darauf in Peking stattfanden. Die britischen Musiker waren ebenfalls mit einem „didaktischen“ Anspruch nach China gekommen. Auf Einladung des chinesischen Kultusministeriums präsentierte das mit zwei Trompeten, Horn, Posaune und Tuba besetzte Quintett einen Querschnitt durch die klassische und zeitgenössische westliche Musik bis hin zum Jazz. In den ausverkauften Konzerten im Saal des Haidian-Filmtheaters faszinierte die von Chris Larkin geleitete Gruppe ihr Publikum mit ihrer brillanten Technik ebenso wie mit ihrem britischen Humor. Ihr eigens für diesen Anlaß geschriebener „Beijing Rag“ wurde mit einem mehrere Minuten anhaltendem Applaus honoriert - eine für die sonst eher zurückhaltend klatschenden Chinesen wahrhaft frenetische Ovation. Im Anschluß an die Konzerte in Peking reiste das Ensemble nach Jinan, Wuxi und Shanghai, um seine musikalische Botschaft auch in die Provinzen zu tragen.

Bemerkenswerterweise wurde all diesen Konzertereignissen durch redaktionelle Beiträge in verschiedenen chinesischen Zeitungen breite Beachtung geschenkt. So vermeldete „China Daily“ in einer Ankündigung der Londoner Gruppe „Brit band blows Beijing jazz“, und in der „Guannming Ribao“ („Licht-Zeitung“) hieß es „Willkommen sei die amerikanische Jazzgruppe“. Dieser Beitrag enthielt auch eine profunde Einführung in die Geschichte und Bedeutung des Jazz. So wurde unter anderem festgestellt, daß der „Erfolg“ dieser Musik in hohem Maße von der Fähigkeit der Musiker abhängt, in ihren Improvisationen ihre eigenen Empfindungen und Gefühle auszudrücken. Auf solch fundierter Grundlage läßt es sich gut zu weiteren Erfahrungen mit „jueshi“ (sprich: „dschäschr“, chinesische Umschreibung für „Jazz“) fortschreiten. Als „Initialzündung“ könnten diese beiden Konzertserien dafür eine „historische“ Funktion er-

On Route 66

WDR Big Band-Jamboree

Welche Bedeutung Straßen - und hier vor allem jene legendäre, von Chicago quer durch den amerikanischen Westen nach Los Angeles führende Route 66 - für die Verbreitung des Jazz hatten, demonstrieren an 3 Abenden vom 7.-9. Oktober im seit einiger Zeit für Jazz-, Rock- und Popkonzerte genutzten Alten Wartesaal des Kölner Hauptbahnhofs die WDR Big Band unter Leitung von Jerry van Rooyen, dazu die Gesangssolisten Marjorie Barnes, Adrienne West, James Lloyd und Wayne Bartlett.

Gleich das Opening - eben Bobby Troups

„Get your kicks on route 66“ - machte mit fetzenden Tutti, geschliffenen Soli und swingendem Drive eindeutig klar, daß es hier um Big Band-Jazz bester Prägung ging. Bernd Hoffmann - als Moderator vieler Hörfunk-Jazzsendungen des WDR bestens bekannt - schilderte zwischen den Musikstücken in anschaulicher Weise die historischen Begebenheiten, die die Route 66 schließlich zur „Mainstreet of America“ werden ließen. Im Laufe der Jahrzehnte oft in wechselnden Richtungen verlaufende „Völkerwanderungen“ bewegten mit den Menschen auch die Musik, den Jazz, durchs Land. Völlig klar, daß man sich bei derartigen Betrachtungen nicht auf die „Route 66“ beschränken konnte. Schließlich ging der Jazz bekanntlich nach der Schließung des Vergnügungsviertels Storyville von New Orleans nach Memphis und Chicago „den Fluß hinauf“ - von der WDR Big Band und den Vocal-Solisten trefflich musikalisch demonstriert mit „Basin Street Blues“,

„Memphis Tennessee“, „Little Rock Getaway“ und „Chicago“. Von da an spielten Eisenbahn-Gesellschaften, wie die Illinois Central Railway und deren vielbesungene Züge „Orange Blossom Special“, „On the Atchison, Topeka and the Santa Fe“ und „Night train to Memphis“ eine nicht zu überhörende Rolle. Eine nach dem Börsenkrach 1929 einsetzende Rückbesinnung auf die ländliche Idylle des Südens und Westens äußerte sich charakteristisch in dem Musical „Oklahoma“ und Songs wie „Green, green is Tennessee“, „I'm coming Virginia“, „Cottonfields“, „Way down yonder in New Orleans“, „Indiana“ oder „When it's sleepy time down South“. Daß das Finale Band und Gesangssolisten schließlich nach „New York, New York“ führte, rundete nicht nur die Show wohltuend ab, sondern entspricht so ganz und gar den zeitläufigen Tatsachen.

Darstellung von Jazz-Geschichte in einer Serie von Big Band-Jamborees: Das be-

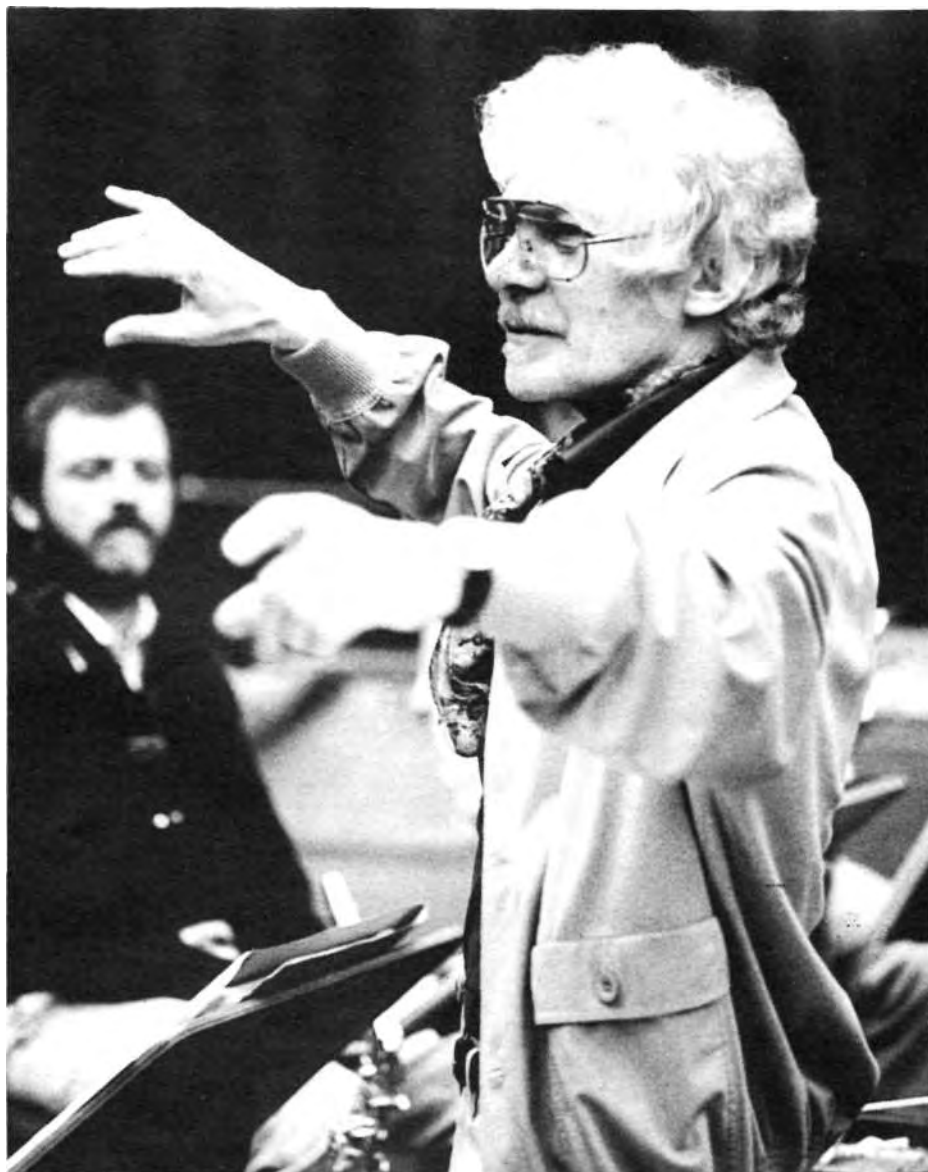
gann eigentlich im November 1984 mit „Harlem Story“ unter musikalischer Leitung von Peter Herbolzheimer, gefolgt von „Highlights of the Swingin' forties“ im April d. J. und wurde nun mit „Route 66“ sinn gemäß fortgeführt. Eine großartige Idee und ein Konzept, in dessen Mittelpunkt stets die WDR-Big Band steht: Grund genug, sich einmal eingehender mit diesem Orchester zu befassen.

Seit September 1985 wird die WDR-Big Band von dem zu den profiliertesten Arrangeuren und Bandleadern Europas zählenden Jerry van Rooyen geleitet. Bereits ein Jahr zuvor hatte das Orchester unter dem Gastdirigat van Rooyens eine Südostasien-Tournee unternommen, die höchste internationale Anerkennung einbrachte. So schrieb damals der bekannte amerikanische Jazzkritiker Ira Gitler in der in Washington erscheinenden „Jazz Times“ über ein Konzert beim Jazzfestival in Bombay: „Unter der Leitung von Jerry van Rooyen erwies sich die WDR-Big Band als ein Ensemble von Weltrang.“ Auf dieser Qualitätsebene ist auch die Gästeliste der prominenten Jazzsolisten, die in den letzten Jahren mit der Band gearbeitet haben, zu sehen: Benny Bailey, Bob Brookmeyer, Bill Holman, Freddie Hubbard, Joe Newman, Mel Lewis, Dizzy Gillespie, James Moody, Mark Murphy, Kenny Wheeler u. v. a.

Köln hat zweifellos eine gewisse Big Band-Tradition, die in den 50er und 60er Jahren entstand, als hier die damals führenden Jazz-Big Bands Europas, nämlich die von Kurt Edelhagen und Kenny Clarke/Francy Boland residierten, produzierten und konzertierten. Diese Tradition wird nunmehr erfreulicherweise durch die WDR-Big Band unter Jerry van Rooyen würdig fortgesetzt. Dafür spricht auch der hohe Anteil hervorragender Jazz-Solisten des Orchesters, wie die Trompeter Rick Kiefer, Jon Eardley und Klaus Osterloh, die Posaunisten Dave Horler und Henning Berg, die Saxophonisten Heiner Wiberny, Olivier Peters und Rolf Römer, Pianist und Arrangeur Bora Rokovic, Gitarrist Milan Lulic, Bassist Jean Warland und Drummer Speri Karas. Zudem gibt es in Köln den WDR, dem Peter Herbolzheimer einmal so treffend „die Rolle des Mäzen in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts“ zugedacht hat und der allein durch die Tatsache, die Basis für entsprechende Produktionen und Unternehmungen darzustellen, dieser seiner Rolle voll und ganz gerecht wird.

Vollbesetzte, oftmals ausverkaufte Häuser sind bei Konzerten der WDR-Big Band keine Seltenheit und damit sichtbarer Beweis für die Popularität der Band und ihres sympathischen Leiters, aber auch für das Interesse des Publikums an gutem Big Band-Jazz.

Rüdiger Böttger



Die WDR-Big Band erweist sich unter seiner Leitung als ein Ensemble von Weltrang: Jerry van Rooyen
Foto: Archiv Rüdiger Böttger

Jazz aktuell

Erstmals Jazzabend bei den

3. Int. Hamburger Gitarrentagen

Da hat Hamburg, in Sachen Jazz, ja nun wirklich nicht unbedingt unter Triebverzicht leidend, doch tatsächlich seine jazz-gitaristische Jahres-Sensation sozusagen auf leisen Sohlen erlangt - nämlich im Rahmen der 3. Internationalen Hamburger Gitarrentage, die der rührige Gitarren-Liebhaber, Fritz Ulleweit, von seiner Pinneberger „Einsatzzentrale“ aus mit einem Erfolg ausgerichtet hat, der alle Unkenrufe Lügen straft, denen gemäß die Gitarre als „modisches“ Instrument am Abdriften sei. Nichts da: Die klassische Gitarre steht nach wie vor in voller Blüte; und der Zulauf zu den Konzerten zwischen dem 17. und dem 30. Oktober war phantastisch, wie man sagt, ein echter boxoffice success. Und das trotz der kurzfristigen Absage des immerhin schon 93jährigen Maestro Andres Segovia, der an einer schlecht verheilenden Kiefer-Bedrouille laborierte und sein Konzert auf den 4. Dezember verlegen mußte.

Und vorbereitet durch die Südamerikaner Raul Garcia Zarate (Gitarre, Peru) und Ernesto Cavour (Charango, Bolivien) mit ihren folkloristischen Kostproben zwischen „akademischer“ Disziplin (Garcia) und mitreißender, beredter Verbindlichkeit (Cavour), fanden 1986 zum ersten Mal auch Jazzgitaristen ihren Platz in der Konzertreihe. Und siehe: Von den ach so weit entfernten Welten der Klassiker hier und der Jazzer dort war nichts zu merken. Notiertes und Improvisiertes trafen in der Kleinen Musikhalle auf durchaus gleiche Begeisterung. Und die kam, jawohl, am 23. Oktober, dem Jazzabend, eben auch von den angestammten Klassik-Hörern.

Ein kleines Fest war's, im wesentlichen akustischem Instrumentarium vorbehalten, das, hier und da mal, ein bißchen verstärkt, nie wirkte wie ein Einknicken vor der zeitgemäßen Omnipräsenz und Omnipotenz des Automaten. Bedenkt man, daß des Veranstalters Friedrich Ulleweit subjektive Neigung dem klassischen Spiel gehört und daß sein Umgang mit Jazz-Saiten sich im wesentlichen beschränkt auf Volker Kriegel im United Jazz & Rock Ensemble (wie gehabt) und, wenn man noch will, Baden Powell.

Soll heißen: Für einen Neulandbetreter, der im übrigen souverän genug ist, auch Ideen und Vorschläge, Anregungen und Kritiken von wohlmeinenden „Gitarrologen“ (Wortschöpfung Hans Gertberg), hat Ulleweit ganz erstaunliches Fingerspitzengefühl für die Komposition der vertretenen Musiker an den Tag gelegt, und wenn die Tagespresse ihm nachruft, daß - sinngemäß - ein Abend mit Bireli Lagrene

ne eigentlich Ausschließlichkeit verlangt haben sollte, dann beweist das die Einäugig-, pardon: Einohrigkeit, die Ulleweit eben nicht vorführte.

Stimmt aber schon: Lagrene, seit seinen repetiergewehrschnellen Siegeszügen durch Europa und, seit 1984, auch durch die Staaten (wovon seine Alben mit Geissman und nun Coryell zeugen), längst nicht mehr das fingerflinke Wunderknäblein, der kleine Liebling sensationsgeiler Gitarros, sondern ein cordhosenlässiger, wuschelköpfiger Profi ohne die Trägheit zur sterilen Routine, hat natürlich das Zeug zum Abräumer. Und der Grund ist einfach: Er haut alles Konzeptionelle, alles architektonisch Gedrechselte, rundherum alles Kopfgebürtige kurz und klein und besticht die sich ach so gern elitäristisch-intellektuell gerierende Passiv-Gitaristik durch hemmungslose, in jedem Falle unkapriziöse und nonchalante Bach-Stimme. Sein Eröffnungsauftritt (er mußte selbst abends noch in die „Fabrik“ zu einem Gypsy-Swing-In) kam über das Auditorium wie eine akustische Offenbarung, zuerst mit zwei freien Improvisationen, die er weidlich zum mächtigen Griff in die Trickschatulle nutzte. Flageolettorgien in Farlow-Manier gab's da ebenso wie perkussive Knüller, blitzartige Läufe (ohne McLaughlins Sterilität, aber auch ohne deren Sauberheit - was den Reiz gar noch erhöhte) und schier himmelschreiend „perverse“ dropped und open tunings, deren eine der elsässische Schelm nutzte, um zwischen geslappten Akkorden durch gekonnt schrittweises Hochkurbeln der nach A heruntergestimmten E-Saite einen walkingbass-Effekt hinzukriegen, der angesichts der handwerklichen Präzision

(mit der Bireli eigentlich seinem Naturell entsprechend nicht eben verheiratet ist!) großes Staunen und des Effektes wegen glückliches Gelächter auslöste.

Daß er dann trotzdem noch seinem Vorvater Django huldigte, gefaßt, voller Reverenz an das Vorbild, war deshalb erstaunlich, weil der junge Mann ihn lange schon überwunden, abgestreift hatte, auf der Flucht vor der individualitätsschädigenden Identifikation mit dem Belgier.

Das war, kurzum, satter, kerniger Gitarrenjazz, ein Feuerwerk aus Humor, Virtuosität, purem gitarristischen Draufgängertum und - „live“ deutlich wie nie zu spüren - doch auch großer, subtiler Mitteilungsfreude.

Dann Philip Catherine, gegen ihn fast introvertiert und poetisch-meditativ eingestimmt wie schon lange nicht mehr, auf der Gibson ES-175 D, butterweich, legato-versessen, sozusagen als der „kulturinnige“ Gegenpol zu dem Urwuchs-Kraftwerk Lagrene: Anglobelgische Eleganz, die - besonders in einem Stück mit präpariertem Tape - noch eben am Geschmäcklerischen vorbeiparlierte, wofür ein nachgereichtes Neal-Hefti-Solo im Stehen mit geschlossenen Augen und bewegt hin- und herpendelndem Oberkörper allemal entschädigte. Catherine so „exklusiv“ zu haben, ganz solo, war insgesamt eine Delikatesse, fast zwischen Romantik und Impressionismus angesiedelt, also dort, wo Philip sich im Grunde seines Herzens immer ganz besonders daheim gefühlt hat.

Im zweiten Teil dann, zum ersten Mal in der Hansestadt, das Duo des Paderborners Toto Blanke und des Pragers Rudi Dasek, das zum ersten Mal auf Cutaway-



Poetisch-meditativ eingestimmt: Philip Catherine

Foto: Manfred Rinderspacher



Einer der bedeutendsten lebenden Swing- und Bluessänger: Jimmy Witherspoon
Foto: Manfred Rinderspacher

classics mit hollowbody und transducer-System spielte, ein Programm geschliffener Dialoge, sanfter Polychords, blitzender Singlenotes zwischen Mainstream, Samba und - Tango, vom Temperament geradezu ideal angesiedelt zwischen Lagrenes „Libido“-Attacken und Catherines anmutigen Lyrismen und kunstvollen Verzierungen: Das war, nach dem Solo, eine faszinierende tour d'horizon durch die Geschichte des Gitarren-Duos von den orthodoxen Rollenaufteilungen Solo/Rhythmus bis zur kollektiven Improvisation mit freien Anklängen - ein schönes Hamburg-Debüt, Vor-Übung auch zu einer dritten LP des Duos Blanke/Dasek ...

Nur allzu klar, daß dem noch ein Duo Catherine/Bireli folgen mußte, eine mitreißende, äußerst „relaxte“ weitere Hommage an Reinhardt, in der Philips wunderschöner runder Jazzgitarrenton klangliche Defizite der - offenbar allenthalben unvermeidlichen Ovationsgitarre von Bireli (verzeih mir, Sigi Schwab!) - hinreißend aufging.

Zum letzten Schluß natürlich der „Show-down“ zu viert, die beiden Aria-Spieler Toto und Rudi links und rechts, in der Mitte Philip und Bireli, der sich nur halbwegs was draus machte, daß ein Defekt im Kabel seine Wucht minderte - eine tour de force, Augen- und Ohrenweide vor diesen vier so grundverschiedenen Charakteren: Da aber erwies, ganz bedauerlicherweise, Rudi Dasek sich denn doch seiner defensiven Grundhaltung nicht gewachsen und flüchtete sich in hohe Stakkati auf h und e über den leeren Restsaiten ...

Gleichwohl, insgesamt war das ein Abend, der nach mehr Jazzgitarre im nächsten Jahr ruft. Und Friedrich Ulleweit ist gut beraten, wenn er die dann in der Großen Musikhalle aufspielen ließe.

Alexander Schmitz

Repräsentative Auswahl aus den Wurzeln des Jazz

3. Ingolstädter Jazztage

Der New Yorker Stadtteil Harlem ist nicht nur neben dem „anderen“ New York und Chicago eine der Wurzeln des Jazz, der schwarze Stadtteil gilt auch als Heimstatt zweier Stile, die den Jazz von Grund auf veränderten - des Bebop und des Free Jazz. Die besten schwarzen Musiker der jeweiligen Epoche waren hier zu hören, der Ragtime fand hier genauso zu seinem Höhepunkt wie der Barrelhouse Piano-Stil und der Boogie. Eine eigenständige Musizierweise hat sich hier entwickelt, der Harlem-Stride-Stil, der durch seine Protagonisten, J. P. Johnson und Fats Waller, gegen Ende der 20er Jahre an Berühmtheit gewann.

Mit der „Harlem Jazz Party“ haben die Veranstalter der 3. Ingolstädter Jazztage eine Jazz-Revue bester Qualität ausgesucht, die mit Jimmy Witherspoon, Big Joe Duskin, Benny Waters, Doc Cheatham und Tiny Grimes eine wahre „Ahnengalerie“ des Jazz darstellt. Mit tatkräftiger Unterstützung der Barrelhouse Jazzband, die ja auch schon seit 33 Jahren besteht, gelang den Musikern nicht nur ein bloßes Revuepassieren unterschiedlicher Stilepochen, sondern darüber hinaus eine swingende, brillante „Jazz-Party“. Besonders der bereits 84jährige Benny Waters verblüffte auf dem Altsaxophon und der Klarinette durch seine enorme Kraft und Intensität. Was er noch „auf der Lunge“ hat, können sich jüngere Bläser nur erträumen. Mit seinem kraftvollen Ansatz deckt er die ganze Palette saxophonistischer Ausdrucksmöglichkeiten ab, vom rauhen, aggressiven Klang bis hin zum Subtone. Mit geradezu aufreizender Leichtigkeit blies Waters bis in die höchsten Flageolett-Lagen seines Instruments.

Ähnlich souverän, nur mit mehr Autorität behaftet, zeigte sich Jimmy Witherspoon, der zu Recht als einer der bedeutendsten lebenden Swing- und Bluessänger bezeichnet wird. Wie er als anerkannte Respektperson die Musiker der Barrelhouse Jazzband dirigierte, findet so schnell nicht seinesgleichen, wobei die Band durch Witherspoon erst so richtig in Fahrt gebracht wurde.

Big Joe Duskin, sicher einer der profilierten Interpreten des authentischen Piano-Boogie, entführte zusammen mit der Barrelhouse-Bassistin Lindi Huppertsberg das Publikum in die Kneipen von Cincinnati, wo er einst seine Karriere begann. Doc Cheatham, mit seinen 81 Jahren auch nicht mehr der Jüngste, und der Gitarrist Lloyd „Tiny“ Grimes rundeten die „Harlem Jazz Party“ ab. Zwar ist bei beiden nicht mehr die Brillanz früherer Zeiten vorhanden, doch was die beiden auf Trompete und viersaitiger Gitarre zum besten gaben, gehört auf keinen Fall bereits zum „alten Eisen“.

Von Boogie, Blues und Barrelhouse war auch der zweite Abend der Ingolstädter Jazztage geprägt. Champion Jack Dupree war angesagt und mit ihm der Gitarrist Ken Lending. Jedoch konnte der Altmeister nicht an die von ihm gewohnte Form anknüpfen, sondern mußte das Feld dem jungen Axel Zwingenberger überlassen, der in souveräner Art die Tradition des Boogie vermittelte. Guitar Crusher und seine Midnight Rockers boten an diesem Abend noch eine überzeugende Mischung aus Blues und Soul.

Am dritten Tag der Veranstaltungsreihe marschierte die Original Union Brass Band durch die Altstadt von Ingolstadt. Ganz in der Tradition der Marching Bands sorgten die zehn Musiker für Stimmung. Die New Jackson Singers - sicher einer der Höhepunkte der Jazztage - boten in der Kurfürstlichen Reitschule Gospels und Spirituals, wie sie sonst nur in den Kirchen des amerikanischen Südens zu hören sind. Ihre Geschlossenheit im Chorgesang verblüffte ebenso wie die solistischen Leistungen der einzelnen Ensemble-Mitglieder.

Mit einem Dixieland- und Hot-Jazz-Frühschoppen begann der letzte Tag der Veranstaltung. Nach einer gemütlichen Einstimmung durch die Zandter Blasmusik verwandelten die Allotria Jazzband und die Doktor Jazz Ambulanz die Kleinkunsthöhle „Culture Club“ in eine fröhlich-swingende Jazzkneipe.

Der Eindruck, den diese 3. Ingolstädter Jazztage hinterlassen haben, ist ermutigend. Mit einem sorgfältig ausgewählten Programm boten die Veranstalter eine sicherlich repräsentative Auswahl aus den Wurzeln des Jazz. Bleibt zu hoffen, daß es im nächsten Jahr wieder Ingolstädter Jazztage gibt.

Peter Baier

Jazz aktuell

Beherzt und doch vertrakt

Steve Coleman's Five Elements

Jazzige Tanzmusik, „Superfunk“ war angesagt. Und so tat das Freiburger Waldsee-Gasthaus gut daran, sich diesmal entstuhlt mit freier Fläche zu präsentieren - der Tanzerei stand außer einigen Mitmenschen kaum was im Weg. Das Publikum: sehr jung, ein Stelldichein der Turnschlappen-Generation.

Die da von der Bühne herunter ihren gelenklockernden Sound zum Besten geben, sind zwar alles andere als Nobodies, haben sich aber nicht im Populärgewerbe, sondern im komplexen New Jazz einen Namen gemacht. Das gilt vor allem für den Altsaxophonisten Steve Coleman, Leiter der Gruppe Five Elements, und für

die Pianistin Geri Allen, die hier die elektronischen Keyboards zum Swingen bringt. Etwas Beherztes und doch zugleich Vertraktes, was Five Elements da unternimmt, ein elektrisches Zusammenraffen von Blues und Funk, von Disco und Rock.

Ein Zusammenraffen aber, das die Vorlagen parodiert und verfremdet, das grotesk wirkende Akkordverschiebungen, gleichsam schräge Alogismen ins Harmonienschema eingelagert hat.

Ein rascher, in sich gebrochener Rhythmus von E-Baß und Schlagzeug. Eine E-Gitarre, die angedeutete Glissandi zersault, zersplittert. Eine Trompete, die einen gewitzt krächzenden Stotterkurs verfolgt und dabei immer wieder hören läßt, daß ihr weder die satten Attacken und abwärtsfallenden Linien eines Dizzy Gillespie noch die ausgerundet poetischen Krin-

gel eines Don Cherry fremd sind. Und schließlich die Sängerin Cassandra Wilson, die mit frecher Zunge ihren Rap deklamiert, das Diseusenpathos verulkt und nervig den Funk streift.

Jazz zum Tanzen und ein Jux das Ganze? Auch - und doch viel mehr. Denn diese Musik ist ein Ruck für den Zuhörer, das Selbstverständliche wird verfremdet, der Zuhörer wiederum wird vom Selbstverständlichen, von der dahinnnenden Geläufigkeit entfremdet.

Five Elements eröffnet so eine neue Sicht auf ein vernutztes Unterhaltungswerk. Was dabei herauskommt, ist eine jazzige, ironisch und skeptisch urbane Tanzmusik - zeitgemäßer läßt sie sich kaum denken.

Klaus Robert Bachmann

Schwerpunkt: Blues in Europa beim

6. SWF-Blues-Festival

Der Blues war schon immer die Musik der Unterdrückten. Eine einfache Formel des Aufbegehrens: in seiner ursprünglichen Form zwölf Takte in drei Phrasen. Zumeist waren es die Männer, die den alten Country-Blues, den archaischen, gesungen und auf der Gitarre gespielt haben. Vieles hat sich inzwischen geändert, doch eines ist geblieben: das Aufbegehren unterdrückter Minderheiten und die Emanzipation in der Musik. Vielleicht wird so verständlich, daß so viele Frauen heute im Blues das Sagen haben. Das „2. SWF-Blues-Festival“ vor Jahren war den Ladies gewidmet. Das jetzige sechste dem Blues in Europa - und dennoch stand auch es unter dem Zeichen der Frauen. Sie haben sich hier in „Blueropa“ (so das Motto des diesjährigen Bluesfestivals in Lahnstein) emanzipiert und geben im wahrsten Sinne des Wortes den Ton an. Bemerkenswerteste der Ladies beim „6. SWF-Blues-Festival“ war die Italienerin Laura Fedele, die mit Gesang und Piano-Spiel das weite Feld vom Blues bis zum Bebop abdeckte. Solistisch sowie im Duo mit ihrer Gesangspartnerin Paola Franzini setzte sie ihre Stimme rockig und mit Blues-Timbre in Aretha Franklins „Dr. Feelgood“ ebenso mitreißend ein, wie kontrastierend zur Kopfstimme ihrer Kollegin beim bopigen, scattenden Gesang in „Blue Monk“. Paola Franzini wiederum wandelte bei einigen Titeln in den Fußstapfen ihres großartigen Vorbildes Billie Holiday.

Mit gleißendem Blechklang und kraftvollem High-Note-Spiel faszinierte Trompeter Lelio Lorenzetti die 1500köpfige Blues-Gemeinde mit purem Jazz - wie auch sein Kompagnon Tomarelli auf dem soul-vollen Altsaxophon. Die „Blues Jumpers“ um die große Sängerin von der kleinen Gestalt kosteten alle Möglichkeiten vom Bebop-Jazz bis zum Big-City Blues aus und



Bringt die elektrischen Keyboards zum Singen: Geri Allen

Foto: Reiner Haebler

boten an diesem Abend die ausgereifteste Leistung.

Natürlich sind Jazz und Blues eng verwandt. Noch stärker aber ist die Bindung Großvaters Blues zu seinen Enkeln des Rhythm 'n' Blues und des Rock 'n' Roll. Wie auch der Boogie haben sie alle ihre Wurzeln bewahrt. Das wurde an diesem Abend in Lahnstein besonders ohrenfällig: weder zu übersehen noch zu überhören war ein Überraschungs-Star aus Mainz: die Sängerin Maxine Howard, deren kräftige und durchdringende Stimme aus einem grazilen Körper kommt. Mit nicht zu bremsendem Temperament riß sie die Frankfurt City Blues Band ebenso mit wie das begeisterungsfähige Publikum. „Stormy Monday“ und „Johnny be good“ brausten über die Zuhörer wie ein Blues-Orkan. 1500 Leute waren außer Rand und Band, als die junge schwarze Sängerin sich auf der Bühne die Seele aus dem Leib sang, rockend über die Bretter stampfte und klatschend die Band vorantrieb.

Die Begleitmusik zu diesem Sound-Sturm lieferten neben der gerade zehn Jahre alt gewordenen FCBB der Gitarrist Bernhard Dill, der Pianist Christoph Oeser sowie der Jazz-Saxophonist Alan Skidmore. Vor allem bewies er neben dem ausgezeichneten City-Blues-Saxophonisten Achim Farr, wieviel ideenreicher und vielfarbiger die Musik sein kann, wenn sie aus den Erfahrungen vom Ursprung über den Mainstream bis zum Free-Jazz schöpft. Die Frankfurt City Blues Band ließ routiniert und rockend den Funken schon in den ersten zehn Minuten des gut siebenstündigen Konzertes überspringen.

Ihr „Caledonia“ bestach wie eh und je und das „The band is on the road“ des Lead-Sängers Andreas August ist aus dem Programm nicht wegzudenken. Gerade hier setzt die Kritik an der FCBB ein: die Band kann nicht mehr überraschen (sie tut's natürlich auch nicht negativ). So war es gut, daß sie an ihrem Geburtstag mit vorzüglichen Gästen jammte.

Die Wiener Mojo Blues Band verbindet österreichischen Charme mit der beißen Ironie der schwarzen Musik. Hier läuft zusammen, was bei den „Akustikern“ dieses Konzertes noch stilistisch geordnet in den Schubladen lag: die Cajun-Music und der Zydeco aus dem Mississippi-Delta Louisianas - wie ihn der Akkordeon-Spieler Yannick Monot wenige Stunden zuvor präsentierte - und der Country-Blues, den das Publikum von der Engländerin Jo-Ann Kelly (ihre schöne klare Stimme erinnert an die Aussage von LeRoi Jones, daß weißer Blues der Sexualität von Gefrierschränken vergleichbar sei und die wohl für den Folk prädestiniert ist), dem Gitarristen Dave Peabody (mit der gepreßten Kopfstimme der Blues-Veteranen) und dem Boogie-Pianisten Bob Hall hörte.

Country-Blues in originärer Form zupfte und sang auch der Deutsche Richard Barge auf der Steel-Gitarre neben der elektrifizierten und rockenden Chicago-Form mit E-Gitarre und Band.

All dies war in der Musik der Mojo-Blues-Band aus Wien zu hören, zu der dann die Queen of Boogie, Katie Webster, stieß. Doch in dieser Nacht hatte es die ungekrönte Königin trotz aller Professionalität und musikalischer Integrität schwer, gegen die temperamentvolle Maxine Howard anzusingen und zu spielen. Obwohl Katie kaum weniger vital ist.

So mag es als Gag gut gemeint sein, doch überzeugen konnte es nicht, als die Webster „Marmorstein und Eisen bricht“ anstimmte. Sie sollte bei ihren Boogie- und Blues-Soli bleiben: hier im „California-Blues“, „Lord I wonder“ oder im „Down Home Blues“ und „Katie Lee“ mit der

Mojo Blues Band blieb sie denn auch die Queen.

Bleibt noch die Max Gowland Band aus Frankreich zu erwähnen, um Blueropa abzurunden. Mit elektrischem Pop-Blues auf der Mundharmonika sowie lockendem Flötenspiel, tanzte er in Lahnstein gleich einem Rattenfänger des Blues über die Bretter.

Weit mehr als eine Stunde stampfte, klatschte, sang und musizierte zum Abschluß nach Mitternacht Blueropa in einer mitreißenden Session aller Mitwirkenden über die Bühne. Chris Rannenbergh und Gary Wiggins (als International Blues Duo seit Jahren Liebling der Lahnsteiner Freunde) hatten sich dazugesellt. Maxine Howard dirigierte die Blues Big Band vor dem jubelnden Publikum. Sieben Stunden waren den Fans offensichtlich noch immer nicht genug.

Klaus Mämpfer



Sang sich die Seele aus dem Leib: Maxine Howard

Foto: Klaus Mämpfer

Jazz News

Einen **New Years Workshop** veranstaltet die Jazz & Rock-Schule Freiburg vom 9. bis 11. Januar 1987. Als Dozent konnte dafür der Saxophonist, Komponist und Arrangeur Shannon A. Murray aus San Francisco gewonnen werden. Inhalte des Workshops sind professionelles Notenschreiben für Studioarrangements, typische Pop-, Funk- und Jazzsounds, arrangiert für Rhythmusgruppe, Synthesizer, Bläser- und Chorsätze, Stilelemente der verschiedenen Funkstile, Analyse und eigene Schreibversuche, professionelle Studioarbeit (z. B. Verhalten im Studio). Die Kosten für den Kurs betragen DM 160,-, für Schüler und Studenten DM 130,-, für Jazzschulstudenten DM 110,-. Kontakt: Private Schule für Jazz & Rock, Tullastraße 50, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/50 00 79.

Einen **Jazzworkshop** führt jetzt erstmals die Städtische Musikschule Offenburg in Verbindung mit dem Kultur- und Verkehrsamt der Stadt Offenburg durch. Als Dozenten konnten der Bassist Dieter Ilg, der Pianist Wolf Mayer, der Gitarrist Frank Sikora und der Schlagzeuger Hiram Mutschier gewonnen werden. Bei Bedarf werden noch Dozenten für Blasinstrumente (Saxophon/Querflöte/Trompete/Posaune) verpflichtet. Der Workshop beinhaltet Harmonielehre, Improvisation, Instrumentalunterricht, Gehörbildung, Ensemblespiel und Erarbeitung eigener Arrangements mit der Projektband. Er richtet sich gleichermaßen an Anfänger und Fortgeschrittene und soll Einblick in Theorie und Praxis des Jazz bieten. Instrumentale Grundkenntnisse werden vorausgesetzt. Der Kurs findet vom 16. bis 18. Januar 1987 in Offenburg statt. Die Gebühr beträgt DM 120,- bzw. für Schüler DM 80,-. Anmeldeschluß: 12.1.1987. Kontakt: Städtische Musikschule Offenburg, Turnhallestraße 2, 7600 Offenburg, Tel. 07 81/3 96 30.

Den **Jazz-Preis Darmstadt** vergab die Pfungstädter Brauerei in Pfungstadt bei Darmstadt zum ersten Mal in diesem Jahr. Er wurde den beiden Darmstädter Gruppen „En Haufe Leit“ und dem „Sound Set 75“ verliehen. Auch im kommenden Jahr wird der mit 5000-DM dotierte Jazz-Preis Darmstadt erneut vergeben, wobei eine unabhängige und fachgerecht besetzte Jury die Auswahl unter den Bewerbern trifft. Vorschlagsberechtigt sind zunächst alle Jazzclubs bzw. Veranstalter von Jazzkonzerten in Hessen, darüber hinaus können sich Musiker oder Bands selbst vorschlagen. Ihr Wohnort bzw. Wirkungsschwerpunkt muß aber das Bundesland Hessen sein. Die organisatorische Durchführung des Jazz-Preises 1987 obliegt dem Darmstädter Jazzclub e. V., Lauteschläger Str. 44, 6100 Darmstadt. Der Stichtag für die Einsendung der Bewerbungsunterlagen wurde verlängert auf den 31. Januar 1987.

Eddie Lockjaw Davis, Sippie Wallace und Johnny Dyani gestorben

Der Tenorsaxophonist Eddie „Lockjaw“ Davis starb im Alter von 65 Jahren am 3. November in Culver City, CA., an Krebs. In den 40er Jahren arbeitete der gebürtige New Yorker in den Bands von Cootie Williams, Lucky Millinder, Andy Kirk und Louis Armstrong. 1952 stieg der extrovertiert und mit rauhem, virilem Ton blasende Saxophonist ins Count Basie Orchester ein, arbeitete dann eine Zeitlang mit der Organistin Shirley Scott und gehörte von 1966-1973 fest zur Basie Band, kam danach immer wieder einmal als Gastsolist zurück und ging mit JatP auf weltweite Tourneen. Am 1. November, ihrem 88. Geburtstag, starb die Bluessängerin Sippie Wallace in Detroit. Die unter dem Namen Beulah Thomas in Houston geborene Sängerin arbeitete in den 20er Jahren in Chicago mit Louis Armstrong, hatte bereits 1929 mit ihrem „Mighty tight woman“ einen beachtlichen Erfolg, trat in Tent Shows, Clubs und Hotels auf und verlegte ihren Tätigkeitsbereich nach dem Tod ihres Mannes und ihres Bruders George vor allem in die Kirchen der USA. Anfang der 70er Jahre erkrankte Sippie Wallace so schwer, daß sie im Rollstuhl sitzen mußte, 1972 hatte sie beim Ann Arbor Blues Festival, wo sie mit der Sängerin Bonnie Raitt auftrat, ein Comeback. In den 80er Jahren stellte sie

sich wiederholt mit dem Hamburger Boogie Woogie Pianisten Axel Zwingenberger in Europa vor, mit dem die Sängerin auch mehrere Platten vorlegte.

Johnny Dyani, der am 25. Oktober im Alter von 54 Jahren in Berlin starb, wurde am 7. November in Südafrika beigesetzt. Seine Kollegen, die zusammen in Johnny Dyani's South African Project gegen Unterdrückung und Apartheid arbeiten, setzten ihre Tournee noch in der ersten Novemberwoche fort. Zum Tode von Dyani äußerten seine Kollegen John Tchicai, Pinise Sauli, Ernest Mthle, Harry Beckett, Lucky Madumetja Ranku und Makaya Ntshoko: „Wir, die Künstler, die zusammen im Südafrika-Projekt gegen Apartheid arbeiten, haben einen teuren Freund und Kollegen verloren. Johnny war ein großer Komponist, Musiker und ein inspirierender Mensch. Sein Tod bedeutet einen großen Verlust für die unterdrückten Südafrikaner und für die Musikwelt. Er war ein überzeugter Musiker und ein ebenso überzeugter Genosse im Kampf.“ Freunde von Dyani waren bemüht, die finanziellen Mittel für die Überführung des Leichnams in sein Heimatland zu beschaffen. Dazu wurde das Spendenkonto Thaband Makubere, Kto.-Nr. 122-0717731, Sparkasse West-Berlin, BLZ 100 500 00, eingerichtet.



Sippie Wallace t

Ein **Europäisches Frauenmusiknetz** wurde kürzlich bei einem Treffen von insgesamt 30 Frauen von 13 verschiedenen Initiativen und Projekten aus der BRD, der Schweiz und den Niederlanden, die mit unterschiedlichen Schwerpunkten zum Thema Frau und Musik arbeiten, gegründet. Diese Tagung diente dem Informationsaustausch, der Diskussion einzelner Konzepte und Ansätze sowie der Erarbeitung gemeinsamer Ziele, auch über die Bundesgrenzen hinaus. Nach mehreren Jahren der Aktivitäten lokaler Frauenmusikinitiativen zur Förderung von Frauen in der bislang von Männern dominierten Musik- und Kulturszene werden nun Strategien zur Finanzierung und Öffentlichkeit gemeinsam entwickelt. Neben der Basisarbeit, eigenständige

musikalische Betätigung von Frauen zu gewährleisten, sollen professionellen Musikerinnen mehr Auftrittsmöglichkeiten geboten werden, ohne den neuen Vermarktungstendenzen zu unterliegen, und die gängige Trennung von sogenannter U- und E-Musik überwunden werden. Das Europäische Frauenmusiknetz wird sich in Zukunft regelmäßig treffen und als sein öffentliches Forum ist ein jährlich erscheinender Rundbrief des Vereins „Frauen machen Musik e. V.“ gedacht. Kontakt: „Sirenen“, Frauenmusikverein c/o Frauenbuchladen, Arcisstr. 57, 8000 München 40, Tel. 0 89/ 3 00 73 47 (Andrea Simmendinger) Den **16. Internationalen Kompositionswettbewerb für Jazzthemen** führt die Prince Rainier III Akademie für Musik im nächsten

Jahr in Monaco durch. Der Wettbewerb steht allen Komponisten offen, das Werk darf jedoch bisher noch nicht veröffentlicht worden sein. Einsendeschluß der Partitur ist der 28. Februar 1987. Die Wettbewerbsbedingungen können angefordert werden von der Académie de Musique Prince Rainier III, 17 rue Princesse Florestine, Principality of Monaco.

Roots & Blues Music from two worlds, unter diesem Titel veranstaltet Ars Nova vom 23. März bis 2. April 1987 im Stadtkino in Wien ein Jazzfilm Festival. Insgesamt sollen 33 Filme gezeigt werden. Zum Festival erscheint eine 32seitige Broschüre mit verschiedenen Essays, die zum Preis von DM 6,- erhältlich ist von Ars Nova, Schlagergasse 5/14, A-1090 Wien, Tel. 02 22/4 28 65 54.

Jazz Haus Musik, das musiker-eigene Kölner Label, wird Anfang nächsten Jahres vier Neuerscheinungen vorlegen. Es sind dies: Georg Ruby/Wollie Kaiser „Ruby Domesticus Vulgaris“; Wittek-Kaiser-Manderscheid „Das dritte Ei“, live-Aufnahmen vom Stadtgartenrestaurant, dem neueröffneten Veranstaltungsort der Kölner Jazz Haus Initiative; Kölner Saxophon Mafia live im Stadtgartenrestaurant und Dioko- Ruby/Manderscheid/Kobialka. Kontakt: Jazz Haus Musik, Venloer Str. 40, 5000 Köln 1 Tel. 02 21/51 60 39.

Den dritten **Fortbildungsatlas Jazz** gibt Dr. Peter Ortmann im Februar 1987 heraus. Er bittet alle Kursveranstalter, die ihre Angebote für 1987 in der neuen Broschüre wiederfinden wollen, ihm die Daten zu übermitteln oder den entsprechenden Fragebogen anzufordern. Auch Vorbestellungen werden schon angenommen. Kontakt: Dr. Peter Ortmann, Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 5630 Remscheid, Tel. 0 21 91/794-291. Beim **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** wurden in der Sparte „Jazz“ in der Vierteljahresliste 3/86 folgende Platten ausgezeichnet: Louis Bellson and Explosion, Pausa PR 7160, Benny Carter „A gentleman and his music“, Concord CJ-285, Bobby Hackett and Miff Mole at Nicks, Commodore 6.26171.

Ein **Drum + Dance Seminar** veranstaltet das Kulturzentrum Altemelle vom 1. bis 11. Januar 1987. Unterschiedliche Rhythmusstrukturen und diverse Afro-Percussionstechniken stehen im Mittelpunkt der Workshops von Emmanuel Gomado aus Ghana.

Das **2nd Country Blues Festival USA** reist vom 13. Juni bis 5. Juli 1987 durch die Bundesrepublik Deutschland. Als Master of Ceremonies fungiert Richard Bargel. Attraktionen sind der Gitarrist und Sänger Archie Edwards, die Gospelängerin Flora Molton und die Gitarristin Eleanor Ellis sowie der Mundharmonikaspieler und Gitarrist Charlie Musselwhite. Kontakt: Concert Büro Rolf Schubert, Stollwerckhof 2, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 27 29.

Dietmar Hippler, Trompeter und Perkussionist, stellte ein neues Quartett zusammen, das ab März 1987 auf Tournee gehen soll. Es spielen der finnische Saxophonist Harri Sjöström, der kanadische Cellist Tristan Honsinger, der amerikanische Bassist Jay Oliver sowie bei der Performance „Hip conception '87“ noch zusätzlich die spanische Sängerin Maria de Alvear und die amerikanische Tänzerin Katie Duck. Kontakt: Dietmar Hippler, Osterfelderstr. 145, 4250 Bottrop, Tel. 0 20 41/ 2 37 38.

Ararat ist der Name eines jazzig-orientalischen Musiktheaters von Tayfun, das vom 8. bis 17. Dezember in der Bundesrepublik gastiert. Die Musiker Tayfun, Keyboards, Gesang, Lennart Aberg, Sopran- und Tenorsaxophon, Süleyman Erguner, Ney (Längsflöte), Hans Hartmann, Baß, und Okay Temiz, Schlagzeug, Percussion, und die Schauspielerinnen Hürdem Gürel finden sich zusammen, um das poetische Ararat-Epos des Nobelpreiskandidaten Yaschar Kemal aufzuführen. Das Werk, das etwa zwei Stunden dauert, ist eine musikalisch-theatralische Synthese des Komponisten Tayfun nach dem Roman von Kemal. Kontakt: Tel. 0 30/6 24 43 55 oder 0 30/ 6 92 45 85.

The **American Jazz Orchestra** unter der Leitung von John Lewis gab am 31. Oktober ein Benny Goodman Tribut-Konzert in New Yorks Cooper Union. Dabei wurden Arrangements aus dem Goodman Book von Fletcher Henderson und Edgar Sampson gespielt sowie eine Auftragskomposition von Bob Brookmeyer für das AJO, ein Klarinetten-Konzert. Am 1. Dezember führt das AJO Stücke von Gil Evans, Claude Thornhill und Henry Threadgill auf. Das Orchester, das von der Stadt New York mit 15 000 Dollar unterstützt wurde, plant demnächst ein Tributkonzert an Thad Jones.

WUDUI-Mc's, Bremens Label für neuen Jazz und entartete Musik, plant die Produktion eines MC-Samplers, der im Januar 1987 erscheinen soll. Interessierte Musiker und Wortschaffende können ihr Demo einreichen bei WUDUI-Mc's, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1.

Die **Marty Cook Group** mit Jim Pepper wird im April 1987 wieder auf Europatournee gehen. Mit dem in München lebenden Posaunisten werden reisen: der Tenorsaxophonist Jim Pepper, der Bassist Essiet Essiet und der Schlagzeuger John Betsch. Kontakt: Marty Cook/Christiana Böhnke, Joergstr. 88, 8000 München 21, Tel. 0 89/56 41 07.

Perry Robinson wird sich im Februar wieder einmal in Europa vorstellen. Der Klarinettist kommt mit seinem neugegründeten Quartett, zu dem der aus der UdSSR stammende Pianist Simon Nabatov, der Bassist Ed Schuller und der Schlagzeuger Ernst Bier gehören. Kontakt: Maria Fiegel, Löwenburgstr. 12, 5204 Lohmar 21, Tel. 0 22 05/8 34 79.

Bernhard Arndt, Berliner Pianist und Komponist, lädt am 5. und 6. Dezember wieder zu den Berliner „Werkstatt-Konzerten“ ein. Diese von Arndt als Begegnungsstätte, Reibefläche und Arbeitsforum initiierte Konzertreihe stellt diesmal das Zusammentreffen von Tristan Honsinger, Katie Duck, Harri Sjöström, Dietmar Hippler, Klaus Wilmanns und Bernhard Arndt vor. Kontakt: B. Arndt, Muthesiusstr. 29, 1000 Berlin 41, Tel. 0 30/ 7 93 11 59.

George Shearing gab am 9. November zusammen mit dem Bassisten Don Thompson an der Weber Junior High School in Port Washington ein Konzert. Der Reinerlös kam dem Musicdepartment der Port Washington Public Library zugute.

Ethno Leaders nennt sich eine Formation, die aus dem Weltmusiker Arto Tunçboyacı, dem Vibraphonisten Christian Burchard, dem Perkussionisten Ramesh Shotam und dem Schlagzeuger Okay Temiz besteht. Das Quartett, das „eine Kommunikationsform zeigt, welche die Menschen ganz unterschiedlicher Sprach- und Denkweisen zueinanderführt“, geht im Frühjahr 1987 auf Tournee. Kontakt: Faruk Music, Othmar Schreckeneder, Leonrodstraße 7, 8000 München 19, Tel. 0 89/ 13 41 07.

Heiner Hank veranstaltet am 24. Dezember im Intershop in Bochum ein Multimedia-Projekt mit dem afrikanischen Trommler Gilbert Diop und zwei Kölner Actionmalern.



Nominiert für den SWF-Jazz-Preis: Christoph Lauer

Foto: Siegfried Dannecker

Für den **SWF Jazz Preis**, der vom SWF und dem Land Rheinland Pfalz alljährlich vergeben wird und mit 10 000 DM dotiert ist, wurden von einer Jury, die unter Vorsitz von Joachim E. Berendt tagte, folgende Musiker/innen der Deutschen Jazz-Szene nominiert: Barbara Dennerlein, Orgel, Thomas Heidepriem, Baß, Christof Lauer, Saxophone, Dieter Manderscheid, Baß, Sibylle Pomorin, Saxophone, Matthias Schubert, Tenorsaxophon, Götz Tangerding, Klavier, Bandleader, Stefan Traub, Vibraphon, und Reiner Winterschiaden, Trompete. Der Preisträger wird beim Abschlußkonzert des SWF Jazz Meetings am 5. Dezember in Mainz vorgestellt.

Mel Torme hat mit Rob McConnell & the Boss Brass für Concord eine Platte aufgenommen, die gleich nach Erscheinen in den USA beachtliche Verkaufserfolge erzielte.

Das **Beaver Harris-Gijs Hendriks Quartett** kommt nach zwei erfolgreichen Tourneen durch Holland und Frankreich vom 1. bis 15. März auch nach Deutschland. Neben dem Schlagzeuger Beaver Harris und dem Saxophonisten Gijs Hendriks spielen Bert van Erk Baß und Charles Loos Piano. Kontakt: VIP-Productions, Jörg Hagenbuch, Emser Straße 44, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/ 40 75 92 oder 0 62 21/37 41 34.

Abdullah Ibrahim hat mit seiner Gruppe Ekaya unter dem Titel „Water from an ancient well“ auf Blackhawk eine neue Platte vorgelegt. Der Pianist stellt sich mit Ekaya, zu der die Saxophonisten Carlos Ward, Ricky Ford und Charles Davis, der Posaunist Dick Griffin, der Bassist David Williams und der Schlagzeuger Ben Riley gehören, im Dezember in Europa vor und geht vom 27. Dezember bis 3. Januar nach Dakar, Senegal. Ibrahim komponierte ein musikalisches Drama unter dem Titel „Cape Town South Africa“, bei dem neben Ekaya noch Gesangstars, Erzähler und Tänzer mitwirken. Im März 1987 wird er seine 20minütige Suite „Mandela“ mit dem dänischen Rundfunk Orchester in Kopenhagen uraufführen. Kontakt: Ekapa, 222 West 23rd Street, Suite 320, New York, N. Y. 10011, Tel. 206-6653.

Sounds of Eden hat sich vergrößert. Zu der bisherigen Besetzung mit dem Gitarristen Robert Eden, dem Vibraphonisten Altfried Sicking, dem Bassisten Sven von Estorff, dem Schlagzeuger Roland Höppner und der Sängerin Ulla Hagen kam noch der Tenor- und Altsaxophonist Ralf Kiwit hinzu. Kontakt: Casa Musica, Gesellschaftsstraße 15, 4750 Unna, Tel. 0 23 03/1 38 86.

Flip Phillips trat kürzlich mit dem Klarinettenisten Kenny Davern im Bernhard Mayer Auditorium der New School in New York auf. Der Tenorsaxophonist spielte auch mit seinem Klarinettenkollegen sowie dem Pianisten Dick Hyman, dem Gitarristen Howard Alden, dem Bassisten Clint Houston und dem Schlagzeuger Tony Di Nicola in der Church of the Heavenly Rest auf der Fifth Avenue.

Gemini, die funky Jazz-Rock-Formation um den Pianisten Frank Buohler mit Bernhard Sperrfichter, Gitarre, Achim Huber, Keyboards, Gerhard Gerstle, Baß, und Uwe Kühner, Schlagzeug, wurde um die Sängerin Gundi Schultz erweitert. Für das Frühjahr 1987 ist eine Süddeutschland-Schweiz-Österreich-Tournee geplant. Kontakt: Gerhard Gerstle, Orschweierstraße 39, 7637 Ettenheim, Tel. 0 78 22/22 86.

Bill Ramsey und das **Landesjugend Jazzorchester Hessen** werden vom 26. Juni bis 5. Juli 1987 auf Tournee gehen. Die 1985 gegründete Big Band unter Leitung von Wolfgang Diefenbach arbeitete bereits bei mehreren Rundfunk- und Fernsehterminen mit dem Vokalistin zusammen. Kontakt: Concert Büro Rolf Schubert, Stollwerckhof 2, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 27 29.

Borah Bergman, der New Yorker Pianist, der kürzlich bei den Donaueschinger Musiktagen auftrat, spielt auch 1987 bei Konzerten und Festivals in Deutschland und gibt zudem Seminare. Kontakt: U. J. Kieckbusch, Gatenbergstr. 4, 7218 Trossingen, Tel. 0 74 25/ 86 46 oder Borah Bergman, 160 West 73rd Street App. 7 D, New York, N.Y. 10023, USA.

Jazz News

Das **Engstfeld-Plürner-Weiss Trio** geht vom 13. März bis 5. April mit dem Trompeter Terumasa Hino auf Europatournee. Kontakt: Annette Schediwy Promotion, Tittusstraße 6, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/34 17 84.

Das **Tape Improvisers Ensemble** wurde 1986 von dem in München lebenden lettischen Gitarristen Kalle Laar gegründet. Es ist eine Gruppe von Musikern mit den verschiedensten musikalischen Hintergründen. Hier kommen regelmäßig offene Jazzmusiker, aber auch z. B. die Soloposaunisten der Münchner Philharmoniker, Lehrer an modernen Musikschulen wie freie Improvisateure zusammen. Laar organisiert seit einiger Zeit Konzerte mit improvisierter Musik im „Tape“ in München. Im Dezember wird jeweils sonntags ab 20.30 Uhr improvisierte Musik im „Tape“ geboten. Kontakt: Kalle Laar, Weißenburgerstr. 39, 8000 München 80, Tel. 0 89/48 61 24. **Bill Frisell** wird im Februar mit eigenem Quartett in Europa gastieren. Mit dem Gitarristen werden reisen: der Cellist Hank Roberts, der E-Bassist Kermit Driscoll und der Schlagzeuger Joey Baron. Kontakt: minor music, Stephan Meyner, Tannschachstraße 3, 7502 Malsch-Völkersbach, Tel. 0 72 04/5 85. **Cab Calloway** ist an der Produktion von einstündigen Videos beteiligt, die bei Videofidelity erscheinen und u. a. Aufnahmen von Billie Holiday, Bessie Smith, Louis Armstrong, Nat King Cole und Lena Horne bringen.

Sarah Vaughan trat kürzlich im Blue Note in New York auf, das sein fünfjähriges Bestehen feiern konnte. Zum Begleittrio der Sängerin gehören der Pianist George Gaffney, der Bassist Andrew Simpkins und der Schlagzeuger Harold Jones.

Re, die Stuttgarter Latin Rockjazz Formation, geht im Dezember mit neuer Besetzung auf Süddeutschland-Tournee. Es spielen Guillermo Marchena, Percussion und Gesang, Claus Stötter, Trompete, Flügelhorn, Matthias Erlewein, Saxophone, Uli Gutscher, Posaune, Martin Schrack, Keyboards, Albert Mayer, Gitarre, Horst Götz, Baß, und Andreas Witte, Schlagzeug. Kontakt: Horst Götz, Lustnauer Str. 34, 7408 Kusterdingen, Tel. 0 70 71/3 15 43.

Das **Dutch Jazz Orchestra**, das von Jerry van Rooyen geleitet wird, bestritt im Oktober ein über einstündiges Fernsehprogramm, das von NOS produziert wurde. Solisten waren dabei u. a. der Flügelhornist Ack van Rooyen und der Tenorsaxophonist Ferdinand Povel. Kontakt: Paul Woesthuis, Stieltjeslaan 17, N-1222 RC Hilversum, Tel. 85 18 05.

Joe Zawinul präsentierte kürzlich seine Gruppe Weather Update im „The Ritz“ in New York. Mit dem Keyboarder spielten der Gitarrist Steve Khan, der Bassist Victor Bailey, der Schlagzeuger Peter Erskine und der Percussionist Robert Thomas jr.

Florian Poser legte unter dem Titel „Winds“ jetzt seine 10. Platte unter eigenem Namen vor. Sie erschien bei der Edition Collage, ist eine reine Soloplatte, wurde im Mehrspurverfahren aufgenommen und präsentiert den Vibraphonisten mit ca. zehn verschiedenen Musikinstrumenten. Poser reiste vor kurzem mit Supersession und hält sich noch bis Mitte Dezember in Japan auf. Kontakt: Florian Poser, Deelweg 12, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/3 77 46.

Chinchilla heißt ein neues Latin-Jazz-Quartett, das die Schwelmer Sängerin Stefanie Blasius zusammen mit dem Wuppertaler Sänger und Keyboarder Dieter Nett gründete. Mit dabei sind der Saxophonist Peter Feske und der Perkussionist Martin Zuhr. Eine Schallplatte mit überwiegend eigenen Stücken wird Mitte 1987 auf Maracatu Music erscheinen. Kontakt: Dieter Nett, Kleiberweg 38, 5600 Wuppertal 1, Tel. 0 20 53/4 12 11.

Out To Lunch, die Berliner Formation mit dem Saxophonisten Gebhard Ullmann, dem Gitarristen Andreas Willers, dem Bassisten Martin Lillich und dem Schlagzeuger Niko Schäuble, geht im Februar 1987 mit dem Trompeter Enrico Rava auf Tournee. Kontakt: Jazz Front, Andreas Willers, Thomasiusstraße 26, 1000 Berlin 21, Tel. 0 30/3 91 73 16.

Fostina Dixon stellte kürzlich im „Sweetwater's“ in New York ihre Band Winds of Change vor. Die Saxophonistin reiste, bevor sie sich selbständig machte, drei Jahre mit Marvin Gaye, spielte mit Melba Liston und Gil Evans.

Karl Berger nahm im August für Black Saint/Polygram eine Trioplatte auf. Der in den USA lebende Heidelberger Vibraphonist und Pianist spielte dabei eigene Kompositionen, zusammen mit dem Bassisten Dave Holland und dem Schlagzeuger Ed Blackwell. Im September initiierte Berger die Streichergruppe Material Strings, mit der er Kompositionen und Orchestrierungen für Bill Laswells Produktionen von Schallplatten und Filmmusiken erarbeitet. Das erste Projekt, eine „Sly + Robbie“ Reggae Crossover Platte für Island Records, wurde im September fertiggestellt. Zu den Instrumentalparts trug neben Berger, der Melodion und Vibraphon spielte, auch der Saxophonist und Flötist Henry Threadgill bei.

Afro Concept nennt sich die neue Formation des aus Kamerun stammenden Gitarristen und Sängers Akam Ze. Mit dem Posaunisten Jörg Drowing, dem Bassisten Werner Lauscher, dem Schlagzeuger Marc Lehan - Mitglieder der Aachener Gruppe „Trioscope“ - und einem Perkussionisten bietet das Quintett durchweg tanzbare, westafrikanische Highlife-Musik mit Jazzeinflüssen. Nach einigen Auftritten im Aachener Raum stellt sich die Gruppe demnächst auch überregional vor. Kontakt: J. Drowing, Karlsgraben 45, 5100 Aachen, Tel. 02 41/3 72 95 oder 54 12 31.

Rabih Abou-Khalil, der aus dem Libanon stammende Oud- und Flötenspieler, hat mit dem Saxophonisten Charlie Mariano, dem Bassisten Glenn Moore und den Trommlern Glen Velez und Ramesh Shotham eine Platte mit Eigenkompositionen aufgenommen. Bei einem Stück kamen noch als Gäste der Marimbaspielder Christian Burchard und der Pianist Michael Armann hinzu. Die Platte ist im Eigenverlag erschienen und ist über Jazz by post, Elektro Egger oHG, Gleichmannstr. 10, 8000 München 60, erhältlich.

Gabriele Hasler & Foolish Heart touren im Februar '87 durch Bayern sowie im April durch die Schweiz. Dabei stellt die Gruppe ihr neues Album mit dem Titel „God is a She“ (Pläne Verlag) vor. Kontakt: Jörn Schipper, Tel. 0 60 71/4 49 77.

Dick Hyman bestritt kürzlich ein Programm mit Fats Waller Musik auf der Orgel. Die Veranstaltung fand im Schwartz Athletic Center der Long Island Universität statt.

Terry Jenoure wird im Mai erstmals mit eigenem Quintett auf Europatournee gehen. Die Sängerin und Violonistin legt im April ihr Debütalbum bei Minor Music vor.

Das **Raimund Würtz Quintett** gibt anlässlich der Präsentation „Wirtschaftspartner Bayern“ in Penang/Malaysia vom 1.-4. Dezember zwei Wohltätigkeitskonzerte im Geodesic Dome in Penang. Der Erlös dieser Konzerte kommt einem Kinder- sowie einem Altenheim in Penang zugute. Zudem bestreiten der Tenorsaxophonist Raimund Würtz, der Gitarrist Werner Acker, der Pianist Heinz Frommeyer, der Bassist Klaus Föger und der Schlagzeuger Walter Bittner noch Sessions in der Hoteldisothek.

Zum **Klaus König Septett** haben sich der Trompeter Reiner Winterschaden, der Posaunist Klaus König der Sopran-, Altsaxophonist und Flötist Frank Gratkowski, der Tenorsaxophonist und Oboist Matthias Schubert, der Baritonsaxophonist und Baßklarinetist Eckard Koltermann, der Bassist Kai Kanthak und der Schlagzeuger Ernst Bier formiert. Die Musiker wollen Septett-Musik im ursprünglichen Sinne des Wortes schaffen, nicht verschiedene Triobesetzungen. Klaus König zeichnet für die Kompositionen und Arrangements verantwortlich. Kontakt: Maria Fiegel, Löwenburgstr. 12, 5204 Lohmar 21, Tel. 0 22 05/8 34 79.

Ganz Ohr unter diesem Titel legten die beiden Karlsruher Fotografen Hubert L. Graf und Reiner Haebler einen Kalender mit Bildern vom Jazz in Karlsruhe vor. Auf dem Titelbild ist Sarah Vaughan, zudem gibt es noch Fotos von Roy Williams, Han Bennink, Johannes Faber, Thomas Stabenow, dem Music Ensemble of Benares, Errol Dixon u. a. Der Kalender kostet DM 2 0 - und ist erhältlich bei Hubert L. Graf, Vorholzstr. 54, 7500 Karlsruhe.

JP Jam Session

Zur Vermittlung von Jazz im Radio

Vom allgemeinen Elend der Jazzkritik sind die Jazz-Redakteure im Rundfunk nicht ausgenommen. Es sei ihnen die Gretchenfrage gestellt: ob sie ein buntes, willkürlich gemischtes Programm anbieten wollen, dessen Stücke nur nacheinander an- und abgesagt werden wie die aktuellen Pop-Charts, oder ob sie noch den Anspruch erheben, Jazz als eine intelligente Musik zu präsentieren; ob sie sich in spezielleren Feature-Sendungen darauf beschränken, Werdegang, Diskografie, Vorbilder, Wohnorte, Ehepartner und Selbst-einschätzungen von Musikern zu referieren, oder ob sie sich zum Programmziel setzen, auch dem Insider noch Neues zu sagen, musikalische Strukturen einsichtig oder wenigstens auffällig zu machen, Stilentwicklungen zu demonstrieren, anstelle irgendwelcher Zitate ein eigenes Urteil zu begründen. Denn nicht nur die als Randhörer Diskriminierten, sondern - ich sage es provozierend - auch völlig durchschnittliche Jazzfans haben das Bedürfnis, über ihre Musik zu reden, wollen Hörerfahrungen verbalisiert haben und austauschen, sich über Stilistisches und Technisches verständigen können. Wer da noch glaubt, Jazz müsse sich bloß über den Bauch, nicht über den Verstand mitteilen und es genüge, als Redakteur stammelnd das eigene Mitgerissenensein zu bekunden, geht ebenso fehl wie derjenige, der gegen einen kopflastigen „Doctor Jazz“ einen „Mister Rock“ mit feistem Unterleib ins Feld führt.

Die Illusion, in der Musik ließen sich Intellekt und Emotion auch nur ansatzweise auseinanderhalten, ist ebenso albern wie alt.

¹ Schon Nietzsche wetteerte gegen Schopenhauer, weil der die Musik eine unmittelbare Sprache des Gefühls nannte, während ihre emotionale Symbolik in Wahrheit doch historisch, vom Intellekt in den Klang hineingelegt ist. Musikalische Vorlieben entstehen ja erst dort, wo das intellektuell Interessante seine Sedimente in der Herzgrube bildet. Nur dem, der sich in sperrige Strukturen von polymetrisch übereinandergelagerten Linien einhört, ihnen fasziniert nachspürt, werden die vielfachen Synkopierungen dann auch zum sinnlichen Reiz, zum Feeling. Ignoriert wird dieser Zusammenhang besonders gern in den amerikanischen Liner Notes, denen die konstruktive Machart eines Stücks als unwichtig gilt, sofern es nur gut klingt, emotional anspricht. Dabei verlangt die Vermittlung des Jazz an den Bauch gerade nach vorgängiger Hörbildung, der die Vermittler durch musikalische Bewußtheit und sprachliche Kompetenz Vorschub zu leisten hätten.

Andernfalls wirken sie mit an der Verkrustung von Hörgewohnheiten, räumen dem Stereotypen das Medienfeld und überlassen es dem Zufall, wie der Jazz zu seinem Publikum kommen soll. Denn selbst den Schritt vom Disco-Sound zum Jazz-Rock wird der Hörer kaum deshalb vollziehen, weil sein Bauch nach tieferer Inbrunst sich sehnt. Zu einer Zeit, da die Industrie der Populärkultur konsequent rational an das Irrationale, Unsagbare und Dumpe appelliert, sollte nicht auch noch durch ein stetiges Überbetonen des Emotionellen kaschiert werden, daß es sich beim Jazz um eine künstlerisch und sozial reflektierte und verantwortungsvolle Musik handelt, „eine Sache ernsthaftesten, seriösesten Engagements“ (George Gruntz). Man leistet damit weder dem Jazz noch dem Publikum einen Dienst.

Hans-Joachim Dusemond

Thema: Kritik des Auftritts von Beckerhoff/Marshall/van't Hof von Reiner Kobe (JP 11/86)

Dies ist das erste Mal in 17 Jahren Arbeit als professioneller Jazzmusiker, daß ich auf eine Kritik reagiere. Es wird auch das letzte Mal sein, um „Musikkritik“ nicht aufzuwerten. Wir Musiker sind einer Kritikergilde ausgesetzt, deren überwiegende Mehrheit sich durch unzureichende Kenntnisse auszeichnet, die sie durch Formulierungskunst und Verbalakrobatik zu überspielen versucht. Wir haben uns mit der ungleich größeren Verbreitung von Aussagen in der Presse gegenüber der von uns gespielten Livemusik zähneknirschend abgefunden. Ein für eine große deutsche Regionalzeitung schreibender „Kritiker“ (im Nebenberuf versteht sich), der auch für das Jazz Podium schreibt (ein „Fachjournalist“ also), gestand mir in einem persönlichen Gespräch, daß er inhaltlich von der Musik keine Ahnung habe, das könne man von ihm auch nicht verlangen. Ihm gefalle jedoch der Jazz, und er sei in der Lage, griffige Formulierungen zu finden, dies würden die Leute von ihm erwarten, deshalb werde er überhaupt abgedruckt!!!

Wenn zu solcher Unkenntnis Boshaftigkeit, Zynismus, eine elitäre Einstellung gegenüber bestimmten Musikrichtungen, eine Art und Weise der Darstellung, die Objektivität suggerieren will, sowie Unwahrheiten kommen, sollten wir Musiker uns wehren. Zu dieser Art von „Kritikern“ scheint Reiner Kobe zu gehören, der in der Oktoberausgabe des Jazz Podiums über ein Konzert „berichtet“, das ich zusammen mit John Marshall und Jasper van't Hof in Freiburg gegeben habe. Hierzu ein paar Bemerkungen: Schon der erste Satz des Artikels entlarvt, mit welcher Einstellung Reiner Kobe an die Sache her-

angeht. Es stört ihn, daß ein ehemaliges Restaurant von Leuten übernommen worden ist, die dort „allerlei Spirituosen“ ausschenken und zu allem Überfluß auch noch „donnernde Rockmusik“ zulassen. Danach „wundert man sich (nicht er wundert sich, sondern man), in welchen Lokalitäten Jazz stattfindet.“ Dies hat doch wohl die Aussage: Wo früher gepflegt gespeist wurde, wird heute gesoffen und schlechte Musik gemacht (elitäres Denken und moralischer Anspruch). Frage an Reiner Kobe: Wo, an welchen Orten hat seiner Meinung nach Jazz stattzufinden? Im Jazzkeller, in der Philharmonie, auf Festivals, auf der Straße, Open Air oder im Zelt, im klassischen Konzertsaal, im Bürgerhaus? Ich denke, Jazz kann überall gespielt werden, also auch in einem Lokal, das vorwiegend Rockmusik bietet. War Reiner Kobe eigentlich schon mal im Onkel Pö, dessen Reiz gerade die Mischung vieler verschiedener Musikdarbietungen ausmachte? Mit einer solch elitären und präpotenten Einstellung wollen weder Publikum noch Musiker etwas zu tun haben, stilistische Kategorisierungen wurden eh immer nur von der Kritik vorgenommen.

Nun stellt Reiner Kobe zu seinem offensichtlichen Erstaunen fest, daß wir gar keinen „lupenreinen Jazz“ spielen, was immer er auch darunter verstehen mag. Wir haben tatsächlich Elemente des Rock in unserer Musik, was Kobe nicht gefällt, aber auch Jazzballaden, Up-Tempi, freie Passagen, elektrische Soundgemälde und Straight-Ahead-Jazz. Dies alles wird nicht mit einem Wort erwähnt (einseitige Wahrnehmung und falsche Wiedergabe). Wenn wir dann als Zugabe noch einen Shuffle-Blues spielen, so ist für Reiner Kobe nicht nur die Begeisterung des Publikums unverständlich, das unsere Spielfreude und auch die ironischen musikalischen Anmerkungen offensichtlich mitbekommen hat, sondern er degradiert den ganzen musikalischen Spaß auch noch zu einem „polternden Boogie“ (ich gestehe, wir haben sogar auf der Bühne gelacht).

Böse und zynisch jedoch wird Reiner Kobe in dem Satz: „Jasper van't Hof, den manche für einen wahren Keyboard-Magier halten, kann gewiß mit dem Synthesizer, seinem Lieblingsinstrument, umgehen. ...“ Wenn Reiner Kobe Jasper nicht für einen außergewöhnlich guten Keyboarder und Pianisten hält, sollte er seine Meinung in der Ich-Form ausdrücken und sich nicht hinter einer Sprache verschancen, die wir von Politikern zur Genüge kennen. Das Lieblingsinstrument von Jasper ist der akustische Flügel. Entweder hat Reiner Kobe Jasper nicht gefragt (schlechte Recherche), oder er sagt bewußt die Unwahrheit. Ein weiteres Beispiel: Reiner Kobe beklagt, daß John nicht von geraden Takten abzuweichen vermag. John vermag dies sehr wohl, allemal wenn wir, wie geschehen, ein Stück in einem ungeraden Takt

spielen. Gerade Takte sind %, „A, % usw., ungerade Takte sind %, %, /a, %e usw. Wenn wir also ein Stück im % Takt spielen, würden Jasper und ich es uns verbitten, daß John die ganze Zeit beispielsweise im ¹/_e Takt spielt. Hier scheinen Reiner Kobe die musikalischen Grundkenntnisse zu fehlen. Wenn er jedoch etwas anderes ausdrücken wollte, so zeigt dies einen Mangel an Präzision in seiner Sprache, für einen „Kritiker“ ein ziemliches Manko. Der Satz, daß, ... sein zartgehauchter Ton, den er der elektrisch verstärkten Trompete gelegentlich abringt...“, früher mehr Durchschlagskraft besaß, zeigt Unkenntnisse, die Trompete betreffend, ist aber auch vom sprachlichen Bild ein Widerspruch in sich. Der Trompete ringt man laute und extrem hohe, im jeweiligen Grenzbereich des Musikers liegende Töne ab, die „zartgehauchten“ spielt man mit einem sehr lockeren und druckarmen Ansatz. Wie zartgehauchte Töne überhaupt Durchschlagskraft besitzen können, wird mir wie dem sachkundigen Leser ein Rätsel bleiben. Bei dem Wort Durchschlagskraft denke ich eher an die rechte Gerade eines Boxers oder gar an militärisch-aggressive Situationen. Solche sprachlichen Bilder würden in jedem deutschen Abituraufsatz als unzutreffend und falsch rot angestrichen. Schließlich gerate ich noch in den teuflischen Bannkreis elektrischer Instrumente und öffne mit „schlechter Melodik“ dem „Rock (einerschleichenden Krankheit) Tür und Tor“. Der gesamte Artikel spiegelt elitäres Denken eines Autors wider, der gewisse Musik nicht mag, der vieles, was an musikalischen Abläufen im Konzert geschehen ist, bewußt oder unbewußt, weil möglicherweise nicht wahrgenommen, verschweigt, der inhaltlich gar nicht oder nur wenig beschlagen ist und dessen Sprache erhebliche Mängel aufweist. Reiner Kobe äußert seine Meinung nie in der Ich-Form - und somit als subjektiv erkennbar - sondern immer in unpersönlichen Formen wie „man“ oder „manche“. Es wird eine subjektive Meinung als objektiv dargestellt in dem Medium Sprache, das aller Musik dieser Welt nicht gerecht werden kann. Aus diesem Grund habe ich Musikkritik immer schon für überflüssig und schädlich gehalten.

Der vorliegende Artikel schadet der Musik, dem Publikum, dem Veranstalter und den Musikern. Wem nutzt er? Neben Unwahrheiten, falschen Darstellungen und einseitiger Wahrnehmung spiegelt solche Art von „Kritik“ mehr die fragwürdige Haltung des Autors zur Musik als das darzustellende Ereignis wider. Das abgedruckte Foto von Jasper über dem Artikel sagt eigentlich alles darüber aus, was wir Musiker von solcher Art „Kritik“ halten. Wer schützt die Musik, die Musiker und das Publikum vor solchen „Kritikern“? Ich befürchte, niemand.

Uli Beckerhoff, Bremen

Paul Bley

Fragments: Memories - Monica Jane - Line Down - Seven - Closer - Once Around The Park - Hand Dance - For The Love Of Sarah - Nothing Ever Was, Anyway
John Surman ss, bs, bcl, Paul Bley p, Bill Frisell g, Paul Motian dm
Aufg.: Januar 1986, Oslo
ECM Records 1320

Daß mich eine Platte Paul Bleys enttäuschen könnte, hätte ich nicht gedacht. Woran liegt's? Am wenigsten an Paul Bley, der, wie man es von ihm kennt, sparsam, mit langen Pausen durchsetzt, seine filigranen, herbsüßen, raffiniert registrierten Klänge plazierte. Dann schon eher an der ECM-Technik, die in ihrer Halverliebtheit jeden Akkord zu katedralengleicher Monumentalität aufbläht. Aber das ist ja bereits sattsam bekannt, und mit einiger Mühe kann man es ignorieren. Nein, der Hauptschuldige ist für mich Bill Frisell. Er hat den spezifischen Lyrizismus von Bleys Musik offenbar gründlich mißverstanden: wenn der Pianist Pausen setzt, füllt Frisell sie mit pastellfarbigen Sounds, wo Bley zarte, zerbrechliche Akkorde spielt, hüllt sie der Gitarist in dicken Klangplüsch. Die auf Dauer kaum erträgliche Schwellklangmelancholie der Frisellschen Gitarrelektro-nik zerstört so vieles von der Spannung, die Bley durch seine reduktionistische Dramaturgie erzeugt. (Da ist es wohl kein Zufall, daß auch Frisells Komposition „Monica Jane“ unangenehm durch ihre saccharinsüße Terzen- und Sextenseligkeit heraussticht.) Schade, denn sonst waren alle Bedingungen für das Entstehen einer hervorragenden Platte gegeben: John Surman und Paul Motian als einfühlsame (aber nicht gefühlsselige) Partner und ein interessantes Repertoire, das neben dem scharf konturierten „Line down“ John Surmans, zwei etwas konventionelleren Stücken Paul Motians („Once around the park“ und „For the love of Sarah“), einem Paul-Bley-Klassiker („Hand dance“) auch Stücke der beiden „Hauskomponistinnen“ Bleys enthält: Annette Peacocks „Nothing ever was, anyway“ und Carla Bleys „Closer“ und „Seven“, alle drei Stücke, die der Pianist seit Mitte der sechziger Jahre immer wieder und immer wieder anders gespielt hat. Ach ja, wäre es doch eine Trio-LP geworden . . .

Peter Niklas Wilson

Orquesta Conexion Latina

Un Poco Loco: Rumba De Las Cajas - Salsa Jazz - Escucha Una Voz Latina - Asi Es La Vida - La Yumba - Total - Un Poco Loco
Claus Reichstaller, Franz Weyerer, Richard Laughlin tp, flh, Rudi Fueserstb, Id, Joe Gallardo tb, p, Hector Martignon p, Roland Richardson b, coro, Freddie Santiago timb, bata, cuas, conga, cajas, perc, Guillermo Torres conga, Ramon Plaza, Ricky Jamieson bongo, claves, David Lenis coro, Wito Rodriguez voc, Id, guests: Heinz von Hermann picfl, Roman Schwaller ts, Guillermo Marchena coro
Aufg.: Juni 1986, München
ENJA 5023

Von allen Fusionen, die der Jazz bislang einging, ist die Fusion mit afrocubanischer und karibischer Musik die wohl interessanteste und auch langlebigste. Schließlich waren bereits die Bebop-Musiker der 40er Jahre - allen voran Dizzy Gillespie - von afrocubanischer Rhythmik so fasziniert, daß sie immer häufiger ihre Rhythmusgruppen mit Conga- und Bongospielern anreicherten. Freilich war das lediglich der Anfang dessen, was später als Latin-Jazz oder heute als Salsa Furor ma-

chen sollte. Bezeichnenderweise nahm das Orquesta Conexion Latina, die Salsa-Bigband des in München lebenden Posaunisten Rudi Fuesers, als Titelstück ihrer neuesten Produktion Bud Powells „Un Poco Loco“ auf - eine der ersten und damit wichtigsten Afrocuban-Jazzkompositionen. Dadurch wird deutlich, daß Salsa mehr als nur eine Modeerscheinung, nämlich die folgerichtige Weiterführung einer Entwicklung ist, die vor allem heute durch die verstärkten Bemühungen der Latinos um eine eigene musikalische Aussage an Kraft gewinnt. Das ist auch das Bestechende an der Musik der Conexion Latina: Präzise, scharf akzentuierte Bläusersätze in bester Big Band-Tradition vermischen sich effektiv mit Chor- und Sologesang und den brodelnden karibischen Rhythmen der fast ausschließlich aus Puertorikanern bestehenden Percussions-Gruppe. Für swingende Jazz-Soli hingegen sorgen Rudi Fuesers und Joe Gallardo, Posaune, Franz Weyerer und Claus Reichstaller, Trompete, Heinz von Hermann, Piccolo, und Roman Schwaller, Tenorsaxophon. Daneben gibt es hörenswertere Percussion-Alleingänge von Billy Torres und Freddie Santiago an Congas und Timbales. Musikalischer Leiter dieser Produktion war Joe Gallardo - ein ebenso hervorragender Posaunist wie Pianist, was durch seine Solis in „Asi Es La Vida“, „Total“ und „Un Poco Loco“ endgültig bewiesen sein dürfte. Schließlich bringt er einen Riesenanteil an Erfahrungen in lateinamerikanischer Musik, die er u. a. bei Mongo Santamaria und Stan Kenton sammeln konnte, in die Band mit ein. Rudi Fuesers Orquesta Conexion Latina - das ist Latin-Jazz in großartiger Form und vermutlich das Beste (weil Jazzigste), was man in Richtung Salsa zumindest in Europa derzeit hören kann.

Rüdiger Böttger

Drümmele Maa

Villa Rhododendron: Ballade für Xiao-Luo - Jakob's Dance - L'ancien village - The Beginning - At „LeBousquet“ - Nature et Progres-SoSo
Christoph Haberer dm, electronics, perc, Stefan Bauer marimba, vib, Fried Bauer keyboards, Michael Peters congas, perc
Aufg.: Mai 1986 in Bauschheim und Köln
JazzHaus Musik JHM 25 ST

Vermutlich gibt es nicht wenige - den Rezensenten eingeschlossen -, die sich schon an den vorangegangenen beiden Alben des Wahl-Dortmunders Christoph Haberer delectierten. Was dort bereits vielversprechend angelegt war, findet in „Villa Rhododendron“ eine unerhörte Steigerung. Fast schon brav wirkt die Musik von damals im Vergleich zur Neuausgabe, die vom ersten Moment mit ihrer Dynamik den Hörer geradezu euphorisiert. Das Grundkonzept einer melodischen Perkussivität ist erhalten geblieben. Woher also die neue Qualität? Sicherlich auch dadurch, daß der Protagonist Christoph Haberer die Konfrontation mit anderen Musikern suchte und in Stefan Bauer, Fried Bauer und Michael Peters kompetente Mitstreiter fand. Konzepti-onell gesehen aber ist der entscheidende Unterschied, daß die Elektronik diesmal massiv ins „Spiel“ gebracht wird (unter anderem kommen mehr als 10 Keyboards und 3 Drumcomputer zum Einsatz) und im Unterschied zu „Mir was, dir was“ nicht mehr nur Klangfarben liefert, sondern - ebenfalls stark perkussiv wie melodios eingesetzt - eine tragende Rolle spielt. Dabei geraten „akustisches“ und elektronisches

Instrumentarium keineswegs in unheilvolle Konkurrenz zueinander, sondern ergänzen sich, weil sie soundmäßig so gut aufeinander abgestimmt sind, daß selbst hartnäckige Gegner des „technischen Schnickschnack“ verstummen müßten. Für den kreativen Einsatz von Drumcomputern ist die LP ein Lehrstück, woran man sieht, daß nicht die Technik das Übel ist, sondern die Art, wie mit ihr umgegangen wird. Nicht zuletzt die Vielgeschmähten sorgen dafür, daß ein hoch komplexes Rhythmusgeflecht entsteht, ohne daß sich die Assoziation einer nervtötenden „Mechanik“ einstellt. Bestes Beispiel: Das Titelstück, das fast ausschließlich programmiert ist. Die Farbigkeit der Sounds wird von einer makellosen Technik so gut eingefangen, daß das Fehlen einer CD-Version verschmerzt werden kann. Durch den Einsatz der Räumlichkeit entsteht so etwas wie eine Hörbühne, auf der Drümmele Maa seine mal sparsamen, mal orchestralen Klangbilder aufbaut, die sich durch hohe rhythmische Schärfe und Plastizität auszeichnen. Als Jazz gingen sie nur ansatzweise durch, auch wenn die Resultate eine starke improvisatorische Basis haben und es ansatzweise auch mal swingt. Wie so oft fehlt auch hier die Stilshübe zum bequemen Ablegen. Vielleicht läßt sich die Musik am besten einkreisen mit Verweisen auf Weather Report (ohne deren Omnipotenzansprüche), Double Image, balinesische Gamelanmusik, Minimal Music, karibische und brasilianische Musik, um nur einige der auffälligsten Einflüsse zu nennen. Stilbegriffe sind aber überflüssig angesichts einer Musik, die so quirlig, voller Überraschungen, Spiellust und unbändiger Lebensfreude ist. Vor allem Christoph Haberer, den sein Großvater als echter Badenser „Trommelmann“ nannte, kann man zu dem Album nur gratulieren.

Wolfgang Dichans

Matthias Frey

Secret Ingredients: Friends- Smyk For Vivian - Last Storm Burns Time - Nopia - Dance Of The Marionettes - Kanu Kanu - Attract The Snake - Kokon.
Matthias Frey p, dm
Rillenwerke 8611 (Vertrieb 2001)

Auf den stählernen Saiten seines Konzertflügels klingen und klirren Stimmschlüssel, Blechdosen, Metall-Wärmflaschen, Holzkeile, Feuerzeuge, Luftballons, Triangeln und vieles vieles mehr. Matthias Frey schafft mit diesen profanen und keineswegs geheimnisvollen Ingredienzien eine verblüffende, natürliche Klangwelt, die dem Zuhörer viel Freiraum für die phantasievolle Ausschmückung und Ausdeutung läßt. Der Weg, den der junge Pianist auf seiner jüngsten Solo-Platte geht, führt allerdings nicht in Neuland: Schon im Verein mit Trilok Gurtu und Hermann Koch hatte Matthias Frey auf der Scheibe „Onyx“ (Rillenwerk MF 8206 beim Versand 2001) mit dem Klang präparierter Saiten fernöstliche Farben der Sitar sowie den Ausdruck meditativer Ruhe und Fortschreitens erreicht. Diesmal entfesselt Matthias Frey den Flügel ohne fremde Hilfe: allein ein elektronisches Schlagzeug ist in wenigen Stücken dabei. „Friends“ belegt, was frühere Platten schon offenbarten: der junge Pianist Frey ist im Grunde seines Herzens ein Romantiker und als solcher fühlt er eine tiefe Seelenverwandtschaft mit der Kontemplation der indischen Meister.

„Kokon“ ist der Titel eines Themas, bei dem sich unwillkürlich Assoziationen zu Hermann Hesses „Siddharta“ einstellen: das Bild vom Fluß, der unendlich

Quelle und Mündung zugleich ist, stetig strömend die Vergangenheit und Zukunft in der Einheit symbolisiert. Klangmalerei ist die Stärke von Matthias Frey: besonders ohrenfällig wird sie in „Dance of the marionettes“: der Zuhörer glaubt die roboterhaft ruckenden und zugleich tänzerisch verspielten Bewegungen der Puppen vor sich zu sehen. Auf den Saiten sirrendes Metall über den ostinaten Rhythmusfiguren. Versiert zeigt der Musiker sich in der Anwendung stilistischer Mittel: Melodiefragmente, Triller, Schnörkel und Verzierungen werden ebenso ostinat aufbereitet wie Rhythmusfiguren, um Spannungsbögen zu erzeugen. In „Smyk for Vivian“ zupft und schlägt Frey nach einem dramatischen Einstieg und einem verspielten ersten Teil mit flinken Fingern Melodielinien über Baß-Ostinati. Am gewaltigsten türmt der Pianist seine Soundblöcke zwischen markant gesetzte Akkorde in „Last storm burns time“. Hier wird der Jazz um ein komplexes Kapitel ergänzt. „Nopia“ greift ein altbekanntes Thema auf, erzählt mit weit schwingenden Rhythmen und Akzenten. Und immer wieder fallen perlende Pianoläufe auf die kompakten Soundteppiche, deren Muster von Orgel-, Harfen- und Sitarklängen konturiert sind. Trotz ihrer freien Passagen und Vexierbilder behält die Platte ihren impressionistischen Charakter. „Secret ingredients“ ist eine ästhetisch schöne, weitgehend melodiose und swingende Aufnahme.

Klaus Mümpfer

Paul Horn

Inside The Cathedral: Song For Friendship - Song For Peace - Moscow Blues - Song For Love - Srynix - Song For Understanding - Song For Eugene - Song For Edward - Song For Marina - Song For Riya - Oche Cherr-nouiye - Song For Rimsky - Song For Trane
Paul Horn ss, b-fl, alto-fl, „c“ flute
Aufg.: 21. August 1983, Vilnius (Sowjetunion)
Kuckuck 075

Als Paul Horn 1983 in der Sowjetunion mit seinem Quartett tourte, bescherte ihm die staatliche Konzertagentur Gos-concert riesige Hallen: Sportarenen und in Moskau den monumentalen Rossija-Konzertsaal. Dort konnte ich selbst erleben, welchen Reiz diese „exotische“ Gruppe aus dem Westen für Tausende von jazzunbedarften Zuhörer ausübte. Eigentlich liebt Paul Horn die Intimität beim Musizieren. Seine Aufnahmen im indischen Taj Mahal und in der ägyptischen Cheopspyramide wurden zu einmalig-reizvollen Plattendokumenten. Ich selbst fühlte mich von Paul Horn inspiriert, als ich mit estnischen Musikern in Tallinns Nicolai-Kirche und Altem Rathaus improvisierte. Nicht gewußt hatte ich damals, daß es zuvor auch schon Horn gelungen war, mit dem Nachhall einer sowjetischen Kirche zu „spielen“. Ermöglicht wurde es ihm ebenfalls im Baltikum, wo die russisch-orthodoxe Reglementierung der Kultur weniger greifen kann als in Moskau, das ihm die Basilikus-Kathedrale am Roten Platz verwehrt. So eilte Paul Horn zu mitternächtlicher Stunde mit Sopransaxophon, diversen Flöten und seinem mit digitalem Equipment ausgerüsteten Toningeneur Selwyn Pullan nach Vilnius, um in der nun als Gemäldegalerie dienenden Kasimir-Kathedrale solistisch zu musizieren. Freilich hatte es der Bläser auch hier wieder nahe zu seinen geliebten Grabkammern: in den Kellergewölben des Klassizismus-Baues ruhen die sterblichen Überreste der litauisch-polnischen Könige. Wie gewohnt, stimmte Paul Horn meditativ Modales an, dem

Hall und dem Echo sensibel nachhorchend. In Titeln der A-Seite bekundet er seine Aufforderung für Völkerverständigung - Songs sind der Freundschaft, dem Frieden und der Liebe gewidmet. Musikalisch vereinnahmt und variiert der Amerikaner dann das Volkslied „Schwarze Augen“, zitiert an anderer Stelle jedoch auch „Density 21,5“ von Edgar Varese. Vilnius (Wilna) ist durch diese Einspielung für den Jazz noch bedeutender geworden. Bislang war die Hauptstadt Litauens bekannt als die Heimstatt des Avantgarde-Export-Artikels Ganelin Trio, nunmehr hat auch ein Amerikaner dort interessante Töne geschaffen. Erfreulich, daß in Deutschland die in München ansässige Firma „Kuckuck Schallplatten“ die auch politisch pikante Musiziertat allgemein zugänglich macht.

Hans Kumpf

Bobby Hutcherson/George Cables/Herbie Lewis/Philly Joe Jones

Four Seasons: I Mean You - All Of You - Spring Is Here - Star Eyes - If I Were A Bell - Summertime - Autumn Leaves
Bobby Hutcherson vibes, George Cables p, Herbie Lewis b, Philly Joe Jones dm
Aufg.: 11. Dezember 1983, Monster/NL Timeless Records SJP 210/Bellaphon

Der Vibraphonist Bobby Hutcherson konnte sich zwar nie ganz aus dem Schatten von Leuten wie Milt Jackson oder Gary Burton lösen, doch ist er seit über 20 Jahren in Jazz-Kreisen gefragt und geachtet. Mit „Four Seasons“ liefern er und seine drei hochkarätigen Kollegen besten Mainstream Jazz. Das Quartett swingt und bopt durch sieben Standards. Es ist jederzeit spürbar, daß die Musiker nicht zum ersten Mal zusammenspielen. Pianist George Cables ergänzt sich hervorragend mit Hutcherson, Herbie Lewis erweist sich als zuverlässiger und mitdenkender Bassist. Der im letzten Jahr verstorbene Drummer Philly Joe Jones beeindruckt durch sein wohltuend zurückhaltendes und dabei sehr variables Spiel. Besonders gelungen ist „Spring is here“. In diesem langsamen Stück wird die melodische Stärke im Spiel von Hutcherson und Cables besonders deutlich. Dabei werden sie einfühlsam unterstützt durch Lewis' Baßlinien und Jones' Besenarbeit. Schnellere Stücke, z. B. „Autumn leaves“, swingen mitreißend. Alles in allem keine Platte auf der dem Hörer etwas Neues geboten wird, aber ein sehr gut gemachtes Mainstream-Album, bei dem das Zuhören Spaß macht.

Hans-Bernd Kittlaus

Henry Kaiser

Marrying For Money: Murder One - The Set-Up - T-Men, - The Big Clock - Too Late for Tears - Red Harvest - Pigs And Battleships - Java Jack - The Honey Trap - The Hairy Eyeball
Henry Kaiser e-g, Hilary Hanes b, John Hanes dm, Guests: Glen Phillips, Fred Marshall, John Abercrombie, Amos Garrett g
Aufg.: San Francisco
Minor Musik 1010

Moersianern und ähnlich avantgardistisch veranlagten Neuzeitlern ist er lange schon kein Unbekannter mehr und wird oft im Zusammenhang mit seinem Gitarristenkollegen Fred Frith erwähnt. Und siehe, Mitte der 80er Jahre scheinen Meilen zu liegen zwischen den pionierhaften Kratzereien und Saitenschabereien eines Derek Bailey, den verrückten Klangverfremdungen

des frühen Frith und der Innovationswut des Henry Kaiser, der mit nur einer Handvoll weiterer Gitarristen die freeform- und total-improvisation-Möglichkeiten seines Instrumentes entscheidend geprägt hat. Sein neues Album ist, wenn man so will, nachgerade „rückschrittlich“, bedenkt man auch, daß Kaiser sich zu einigen der Stücke Zweitgitarristen wie Amos Garrett oder, jawohl, John Abercrombie geholt hat. Kaiser selbst ist für diese Musik, was der soeben verstorbene Robbie Basho für die ethnische Folklore-Gitarre war: ein emsiger Sammler in Sachen Weltmusik mit koreanischen, gar chinesischen oder isländischen Elementen darin. Bluesvorbilder geistern durch die Metren, Polytempi höchster Verwickeltheit rummsen von Anbeginn drauflos, Harmonizer, Tapping, Delays und Fuzztone kommen mit wahrer Freude am Überfluß der Möglichkeiten zu Einsatz und Ausdruck.

Und siehe/höre: Kaisers Platte ist (fast) ohne Probleme oder Strapazen hörbar, eine moderne Wundertüte, aus der immer neue, überraschende Bonbons herausgekrabbelt kommen, auf deren Bauchbinden das Wort „Jazz“ allerdings fast komplett abhanden kam: Kaisers neue Kleider sind, siehe oben, aus fast der ganzen Welt, nur nicht aus dem Jazz geschneidert. Aber das tut nichts; die Stücke sind enorm suggestiv und treibend, niemals von Sharrock'scher Einfalt, kompliziert durchdachte Tüfteleien, aggressive elektrische Saitengesänge über vertracktesten Rhythmen und das alles von lange vermißter überraschender Musikalität, die, scheint's, wieder mal auf „Greifbarkeit“ setzt.

Alexander Schmitz

Toshinori Kondo & IMA

Metal Position: Night Drive - Cerezo Rosa - Metalic Bamboo - Black Dance - We Know Smart - Tea Girl - Tricky Dicky Fa Fa Fa - Kaze
Toshinori Kondo tp, voc, perc, Haruo Togashi ss, p, synth, voc. Reck synth, e—g, e—b, voc, Rodney Drummer e-b, Hideo Yamaki dm, perc
Aufg.: März/April 1985
JARO 4127/JARO, Bremen

Wem auch immer sei dank hat nun auch Toshinori Kondo endlich den Weg gefunden, sich von jeglichem kreativen Trompetenspiel zu befreien. Mit IMA, der kongenialen Band, hat er auch den erfolgreich beta(e)ubenden Sound realisiert, der uns für immer des Hörens beraubt; glücklicherweise auch des weiteren Hörens derartigen Schwachsinns.

H. Lukas Lindenmaier

Nardis

Sidran - So in Love - Winterlied - How My Heart Sings - Blues Blue - Herbstlaub - Lydias Lament - Ev'ry Time We Say Goodbye
Klaus Treiheit p. Christian Lachotta b, Hans-Günter Brodmann dm
Aufg.: 18./19. Mai 1986, Höfen, Tonstudio Tom Wild (Zu beziehen über: Klaus Treiheit, Haagstr. 5, 8520 Erlangen, Tel.:09131/26927)

Trio-Musik wollen sie machen, nicht Solistisches plus Begleitung. Die Spontanität des Jazz mit kammermusikalischen Dynamikregistern verbinden. Eigene Stücke spielen, andere eigens arrangieren. Um das freie Spiel gleichberechtigter Stimmen ginge es ihnen. Klaus Treiheit, Piano, Christian Lachotta, Kontrabaß, und Hans-Günter Brodmann, Schlagzeug, sind im Raum Nürnberg-Erlangen keine Unbekannten mehr. Ihre Gruppe Nardis (der Name von einer Miles Davis Komposition bekannt - soll wohl an jene schon im Altertum geschätzten wohlriechenden

Pflanzen erinnern, die zur Herstellung von heilenden Salben verwendet wurden) spielt modernen-moderaten Jazz, der an die Stilrichtungen der 50er und 60er Jahre anknüpft. Ihre soeben erschienene LP offeriert die Gruppe nun auch in gepflegter Studioatmosphäre. Die acht eingespielten Titel dokumentieren recht anschaulich die Spannweite der drei Jazzfreunde. Man sucht das unbeschwertere Zusammenspiel, das spontane Aufeinanderzugehen im vorgegebenen Spielrahmen. Man setzt aufs harmonische Kalkül und legt Wert auf gediegene Arrangements. So etwa beim Eröffnungstitel „Sidran“, eine Blues-Variation, die in rhythmisch offener Form verschiedene Spannungsverhältnisse innerhalb eines 12taktigen Mollschemas auslotet. Um Eigenkompositionen handelt es sich auch bei der Ballade „So in love“, bei dem sehr stringent aufgebauten „Winterlied“ und dem auf lateinamerikanischen Rhythmen basierenden Titel „Herbstlaub“. Der zwischen 3/4 und 4/4 alternierende Earl-Zindars-Titel „How my heart sings“ und die B-Seite zeigen den promovierten Soziologen und Pianisten Klaus Treiheit auch als Arrangeur. Cole Porters für Mezzosopran und Piano geschriebene Komposition „Ev'ry time we say goodbye“ zählt eher zu den Raritäten im Jazzrepertoire. Lee Konitz hat's mal gespielt zusammen mit Red Mitchell, Betty Carter hat's im Repertoire. Zum Gelingen der Platte trägt nicht unwesentlich der Kontrabassist Christian Lachotta (Musikhochschule München und Würzburg) bei. Solistische Kostproben finden sich vor allem in „Blues blue“. Hans-Günter Brodmann studierte Schlagzeug und Percussion in Nürnberg und Salzburg und profilierte sich auch im Nürnberger „Percussions Ensemble“ mit zeitgenössischen Werken der E-Musik. Auf der vorliegenden LP bevorzugt er die Besen und gibt sich bewußt dezent. Nardis trat im September zusammen mit anderen Künstlern der Erlanger Szene im Rahmen der Städtepartnerschaft mit Wladimir als „kultureller Austauschbotschafter“ auch in der UdSSR auf. Warum sich solch muntere Musik jedoch in ein so tristes, schwarz-graues Plattencover kleidet, bleibt unverständlich.

Bernd Ogan

Yogo Pausch

Break Diggel: Too Much - Break Diggel - Polly - Die Fünfte - Besenstil - Sonette-Kürzer
Yogo Pausch perc

Aufg.: 27. Mai und 17. Juni 1986
Workshop Ocean Records W-O-R 121

Es gibt wohl kaum eine Jazzgruppe in Nürnberg, in der er nicht spielt oder nicht schon gespielt hat. Yogo Pausch, demnächst 32 Jahre alt, hat mit 16 Jahren angefangen, Schlagzeug zu spielen. 16 Jahre trommelt er nun zu seiner und seines Publikums Freude. Jetzt hat er, der Vielbeschäftigte, eine Solo-LP aufgenommen.

Das Plattencover gibt Auskunft: „Yogo Pausch hat Musik studiert, gottseidank manches davon wieder vergessen, hat seinen eigenen Stil, (sagt man), gibt Unterricht (viel zu viel), hat Familie, raucht, übt, möchte zeigen, daß auch das Schlagzeug ein Melodieinstrument ist, spielt manchmal sehr sehr leise.“ Er wollte sich mit der Platte einen Wunsch erfüllen: einmal ganz alleine auftreten, so wie im Keller, wenn er übt, aber doch vor Publikum, also keine Playbacks, es sollte klingen wie live. Ist es nun ein Schlagzeugsolo oder ein Solo Schlagzeug?

Wenn ein Musiker „Solo“ spielt, heißt es gut zuhören, weil er auch spielt, wenn er nicht spielt. Es sind Themen und Grooves, Gedanken und Gefühle, die Yogo Pausch durch Rhythmen ausdrückt. Hier werden nicht hektische Schlagzeugkunststückchen aneinandergereiht. Das musikalische steht im Vordergrund. Die auf der Platte dargebotenen Titel sind allesamt aus der praktischen Arbeit erwachsen. „Too Much“ verarbeitet Themen, die in der Zusammenarbeit mit der Jazzgruppe Argile entstanden sind. Das Titelstück „Break diggel“ (eine Wortschöpfung von Sohn Felix) komprimiert auf 13 Minuten 40 Sekunden alles, was so beim Üben passiert. Der Titel „Polly“ mit seinen Lauf-, Schabe- und Kratzgeräuschen ist dem gleichnamigen Dackel gewidmet. Hinter der „Fünften“ verbirgt sich keineswegs eine Anspielung auf Beethoven, es war eben die fünfte Nummer auf dem Aufnahmeband. „Besenstil“ ist natürlich eine Besennummer. Und woran denkt man bei „Sonette“? Als Nürnberger vielleicht an „so net!“ (so nicht) oder „Es ist so nett“ oder an Jack DeJohnette? Der letzte Titel „Kürzer“ heißt eigentlich „shorter“ und erinnert an den Saxophonisten Wayne Shorter.

Nun, das Ganze steht auf soliden Füßen. Yogo Pausch studierte „Schlagwerk“ am Nürnberger Konservatorium. Das Jazzschlagzeug hat er sich selber beigebracht. Nach Vorbildern gefragt ist die Antwort schnell parat: Peter Giger, Pierre Favre und Jack DeJohnette. Yo-

go Pausch lebt inzwischen von der Musik, von den vielen Gigs Woche für Woche und vom Schlagzeugunterricht. Seit '79 ist er zudem bei vielen Produktionen am Nürnberger Schauspielhaus musikalisch tätig.

Nun liegt das Werk bereit, schön verpackt mit freundlichem, handcoloriertem und numeriertem Coverbild. Und man versteht den schlaksigen Yogo, wenn er sagt: „Ich spiele mein Solo-Programm, weil es eine große Herausforderung für einen Musiker ist. Ich liebe meine Trommeln und ihren Klang.“

Bernd Ogan

Michael Seil

Der heilig'n Landmusik: Der heilig'n Landmusik - Tentettvariations On . . . Michael Seil tp, Friedemann Graef cl, ss, bs, Theo Jörgensmann cl, bassethorn, Wollie Kaiser bei, ss, ts, Bernd Konrad cl, cbel, as, bs, Sören Fischer tb, Manfred Niehaus viola, Matthias Frey p, Dieter Manderscheid b, Frank Köllges perc

Aufg.: 11. Februar 1984, live in der Alten Oper, Frankfurt
MISP Records MISP 509 (Weißkirchner Weg 30, 6000 Frankfurt 50)
Der vorliegende Live-Mitschnitt aus der Alten Oper Frankfurt hätte auch unter dem Namen „German All Stars, Second And Third Generation“ erscheinen können, denn unter diesem Titel, der sicherlich nicht allzu ernst gemeint war, wenn ihm eine gewisse Berechtigung ebenso sicher auch nicht abzusprechen ist, konzertierte diese Großformation Anfang 1984 in mehreren Städten der Bundesrepublik. Doch da hier ausschließlich Kompositionen von Michael Seil zu hören sind, ist das Signum Michael Seil Ensemble sicher durchaus legitim, wenn es vielleicht auch angebracht gewesen wäre, zumindest einen Hinweis auf den damaligen Gruppennamen auf dem Cover zu geben. Den Großteil der Platte nimmt die Komposition „Der heilig'n Landmusik“ ein. Sie beginnt mit tastendem Suchen der Reed-Sektion des Tentetts nach gemeinsamen Melodiefetzen, die Klangfarben der einzelnen Instrumente werden erforscht, Ländlerzitate eingeblendet und es dauert einige Zeit, bis sich Friedemann Graef, Theo Jörgensmann, Wollie Kaiser und Bernd Konrad auf eine unisono vorgetragene Notenfolge einigen: die Ahnung einer Melodie stellt sich ein.

In diesem Moment greifen die Blechbläser Michael Seil auf der Trompete und Sören Fischer auf der Posaune in das Geschehen ein, geben der angespro-

chenen Notenfolge durch ihren Einsatz Kontur, die Musik nimmt Eisslersche Züge an. Doch bevor sich das Pathos dieses Moments verselbstständigt, kippt der musikalische Ablauf urplötzlich in eine andere Richtung, die Rhythmusgruppe mit Manfred Niehaus, Viola, Matthias Frey, Klavier, Dieter Manderscheid, Baß, und Frank Köllges, Schlagzeug, präsentiert geradeaus swingenden Jazz in bester Tradition, die Bläser greifen dieses Angebot auf, werten fetzige Riffs ein. Doch auch dies bleibt nur ein musikalisches Augenblicksgefühl, es wird ebenso abrupt von der Bläsersektion in Kakophonien zerrissen, deren „Lärm“ abgelöst wird durch ein klares, fast Stille verbreitendes Solo von Michael Seil. Doch natürlich geht das musikalische Wechselbild weiter: Free-Ausbrüche wechseln mit Solopassagen (hervorragend: Theo Jörgensmann), das Jazzthema wird rezipiert und gegen Ende der ersten Platenseite findet sich auch jene - im weitesten Sinne - Eisslersche Harmonie wieder ein. Und nach knapp zwanzig Minuten endet diese Seite abrupt, ebenso abrupt wie auch die zweite Seite beginnt: es wird weder aus- noch eingeblendet, was auch der Stimmung der Musik nicht entspräche. In den verbleibenden zehn Minuten dieser herb-ironischen Widmung an die ach so heilige Landmusik findet sich noch Raum für zwei expressive Soli von Wollie Kaiser auf dem Tenor und Bernd Konrad auf der Kontrabaßklarinette. Letzterer benutzt sein Riesenhorn nicht nur als Blasinstrument, sondern auch als Sprachrohr, ergründet die Klangfarbe seines Instrumentes auch durch Schreie, verleiht diesem exotischem so ein neues Leben, eine quasi menschliche Existenz. Mit einem Bläserriff wird „Der heilig'n Landmusik“ ein Ende gesetzt.

Die zweite Komposition dieser Platte nennt sich „Tentettvariations On . . .“, es wird nicht näher genannt, worauf sich diese Variationen beziehen - sie sind auf jeden Fall stärker und konsequenter der Neuen Musik denn dem Jazz verpflichtet, ist Michael Seil doch eh ein Grenzgänger zwischen beiden musikalischen Welten. In den Tentettvariationen finden sich vor allem Klangballungen des gesamten Ensembles, verschiedene Klangfarben werden gegeneinander gestellt. Auch hier finden sich musikalische Kürzel, die allerdings kaum solistisch entwickelt werden, sondern vor allem dem musikalischen Ablauf der Komposition dienen. Insgesamt eine überaus bemerkenswerte LP, die bei jedem Hören neue Aspekte eröffnet,

den Hörer nicht losläßt: sehr empfehlenswert.
Frank Schraven

Doctor Umezu Band

Eight Eyes And Eight Ears: Tourists
From Japan - Dekoboko-Yama/The
Bumpy Mountain On The Back - 1970 -
Tango - Keep Your Hands Off The
Door
Kazutoki Umezu as, b-cl, p, perc, Hi-
roaki Katayama ts, pers, Takeharu
Hayakawag, b, Takashi Kikuchi dm,
congas
ITM Records 0012/Blobel Schallplatten
GmbH, Wuppertal

Nicht erst seit Donaueschingen in den 70er Jahren ist der japanische Altsaxophonist, Baßklarinettist und Gelegenheitspianist Kazutoki „Kappo“ Umezu in Europa ein Synonym für perfekten, südostasiatischen Freepunk, seine Doctor Umezu Band eine gerade bei uns seit Moers bekannte Größe. In Japan wird seine Musik als eine „Post Terumasa Hino-Yosuke Yamashita-Nachfolge“ bezeichnet, wobei die Betonung auf der etwas maschinenmäßigen, perfekt intonierten Free-Jazz-Linie liegt. Hier wirken sich die Erfahrungen Umezus aus, die er vor ca. 15 Jahren bei einem Aufenthalt in der New Yorker Loft-Szene gewann, als er mit Lester Bowie, Arthur Blythe, Sunny Murray und Billy Bang jammte und mit Milford Graves und Mal Waldron Platten aufnahm.

Mit den Attributen „freaky Standard jazz“, „punk jazz“, „free punk“ und „comical performance“ (entsprechend dem spontanen Live-Eindruck) ist die Doctor Umezu Band, d. h. ihre Spielweise, treffend charakterisierbar. Neben dem Bandleader gehören zu dem Quartett der Tenorsaxophonist Hiroaki Katayama, der Baßgitarrist Takeharu Hayakawa sowie der Schlagzeuger und Perkussionist Takashi Kikuchi, den man aus einer LP mit dem Gil Evans Orchestra kennt.

Die meisten Themen der vorliegenden LP haben deutlichen Persiflagencharakter. „Tourists“ ist ein eingängiges Rockthema, kürzelhaft - wie im Freepunk üblich - und perkussionsbetont, mit einem heiseren Tenorsaxophonsolo Katayamas über der brodelnden Baßgitarre Hayakawas. „Dekoboko“ erinnert in seiner naiven Vordergründigkeit an demonstrative Theatermusik. Umezu auf dem Altsaxophon rankt sich im konstanten Schlagzeughämmern Kikuchis, mal heiser schreiend, mal nörgelnd, auch retardierend, wobei er all die Free-Jazz-Erfahrung von einst einspeist. Dazwischen schieben sich Dialoge zwischen Tenorsaxophon und Baßgitarre, in freie Atonalität ausmündend, atemlose Tenorsaxophonpassagen, ein kurzes Baßsolo; beim Thema sind die beiden Saxophonisten wieder unisono vereint. Mit einer Altsaxophonkadenz beginnt „1970“, unüberhörbare Erinnerung an die Blüte des Free Jazz, an geregeltes Chaos, eine signifikante Hommage an den verstorbenen Albert Ayler, kollektiv, farbenreich, zupackend. Nur sehr zögernd setzt „Tango“ ein, Katayama auf seinem schnatternden Tenorsaxophon, Umezu auf seiner klagenden Baßklarinette, Kikuchi mit über die Trommeln laufenden Schlagzeugwirbeln. Der Elektrobaß Hayakawa klingt mehr nach spanischem Flamenico. Erst nach geraumer Zeit intoniert das Schlagzeug den Tangorhythmus, in den die beiden Saxophonisten einsteigen, wobei die Baßgitarre zusätzliche kräftige Akzente setzt; in der Solofolge wetteifern das weicher gespielte Tenorsaxophon Katayamas mit dem heiseren überblasenen Altsaxophon Umezus. In „Keep your hands off the door“ kommen die beiden Rhythmusinstrumente solistisch zu Wort, zunächst Kikuchi mit einer Einleitungssequenz auf diversen Trommeln und Hi-Hat, dann nach einem hitzigen Rock-

rhythmus mit einem gewohnt heiseren Umezu auf dem Altsaxophon, Takeharu Hayakawa auf seiner Baßgitarre in einem legato-gespielten, an Jaco Pastorius erinnernden Solo. Das ständig wiederholte Themenkürzel mündet wie üblich in ein totales Chaos aus. Freie Spielweisen, bevorzugt perkussive Abläufe, das perfekte Ineinandergreifen eines chaotischen, aber doch streng geregelten Zeitspiegels.

Ulfert Goeman