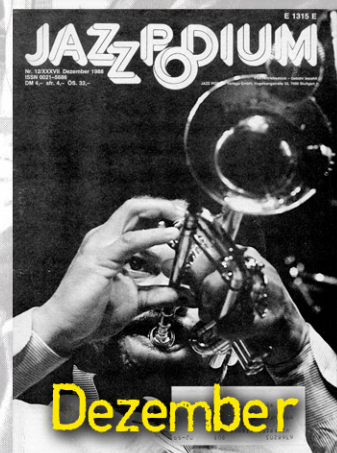
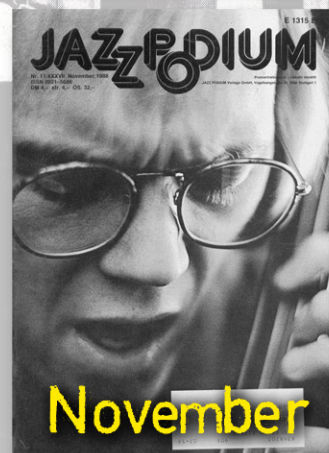
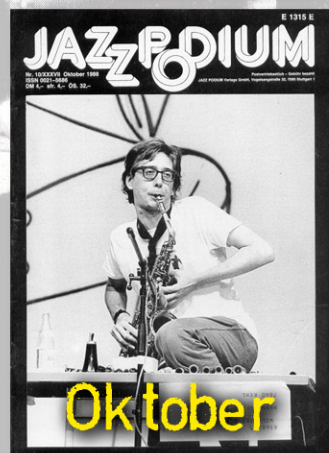
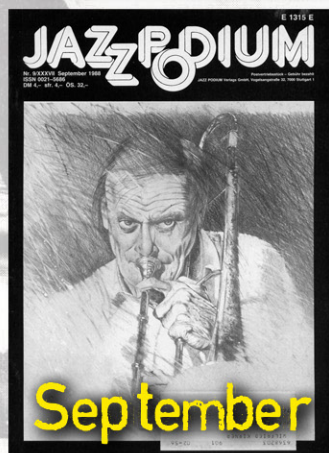
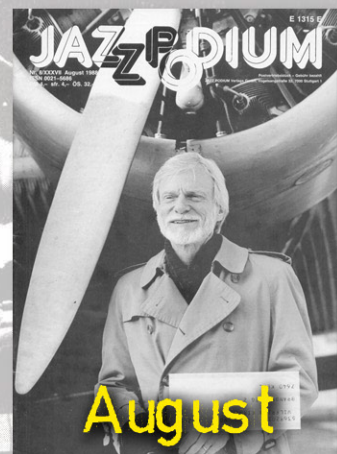
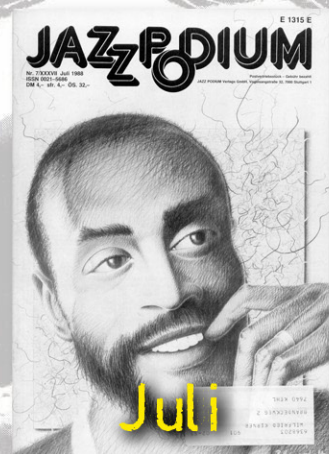
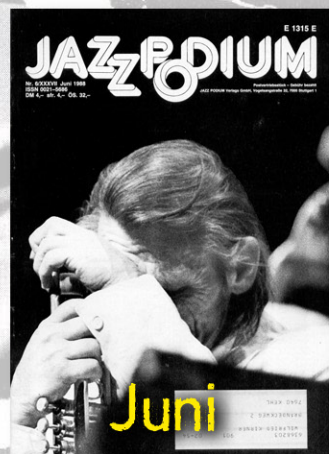
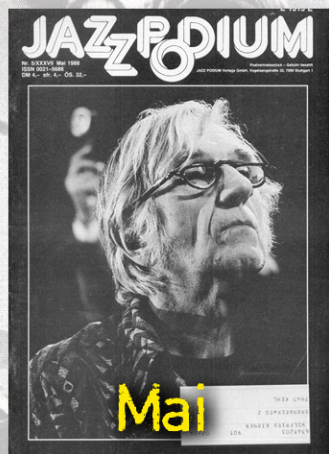
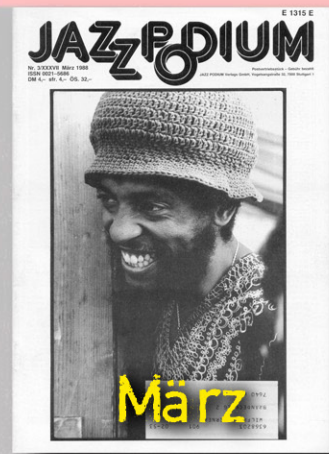
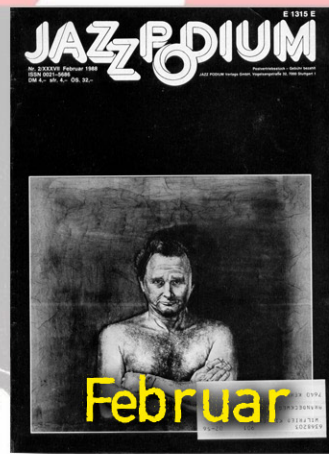


Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



**1988**

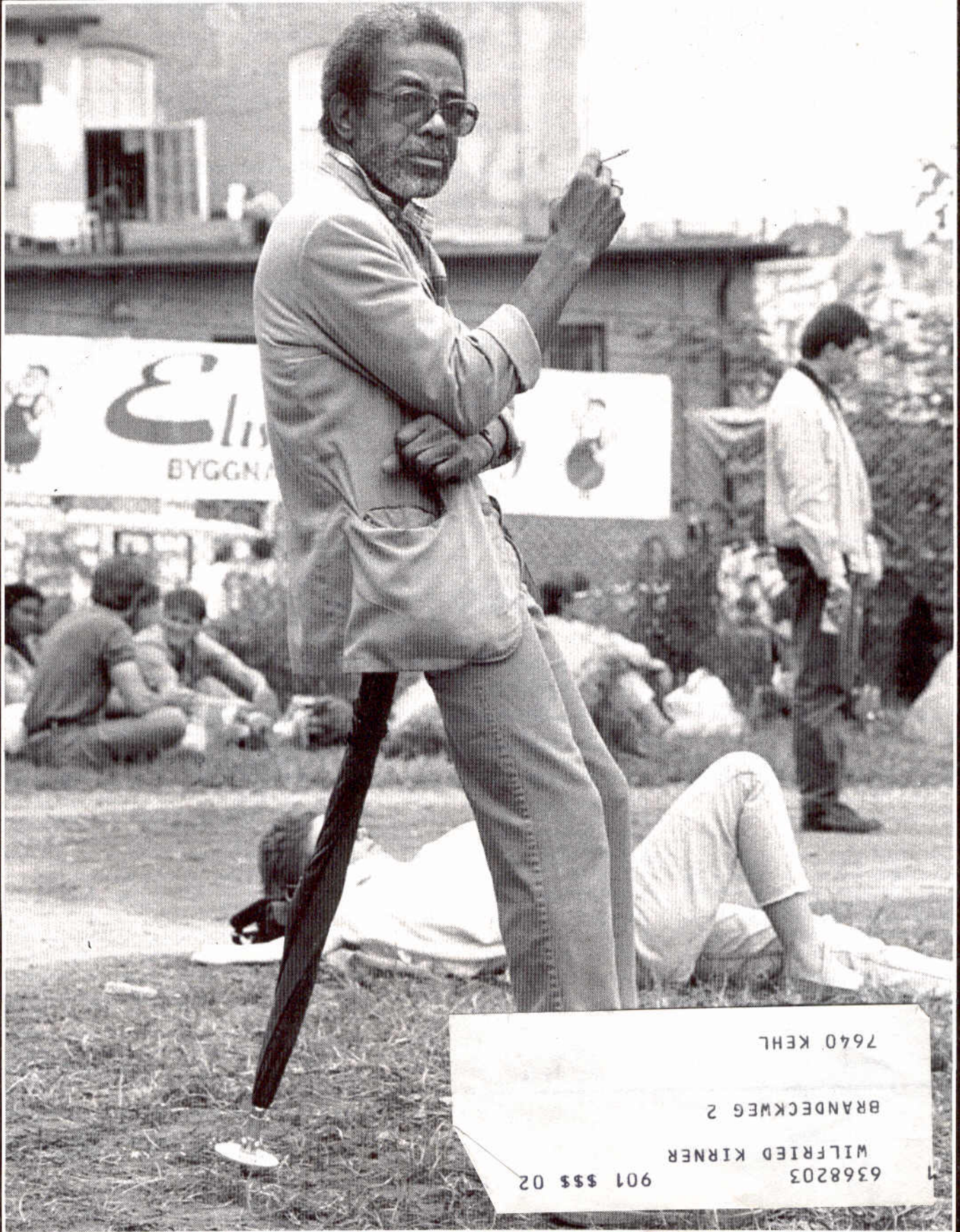
Will  
Hase  
Klaus  
Rauscher

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXXVII Januar 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



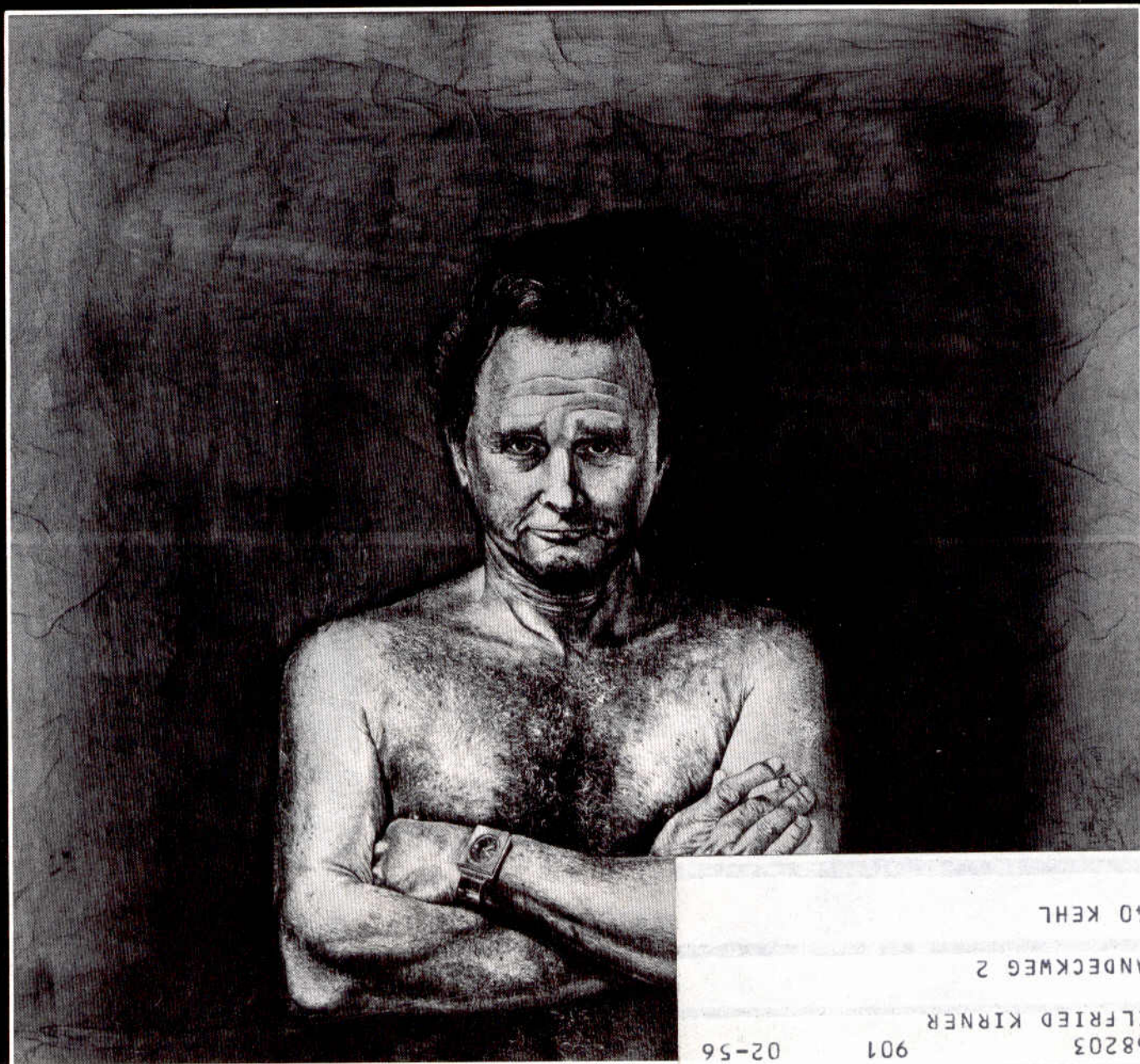
7640 KEHL  
BRANDECKWEG 2  
WILFRIED KIRNER  
6368203  
901 \$\$\$ 02

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 2/XXXVII Februar 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



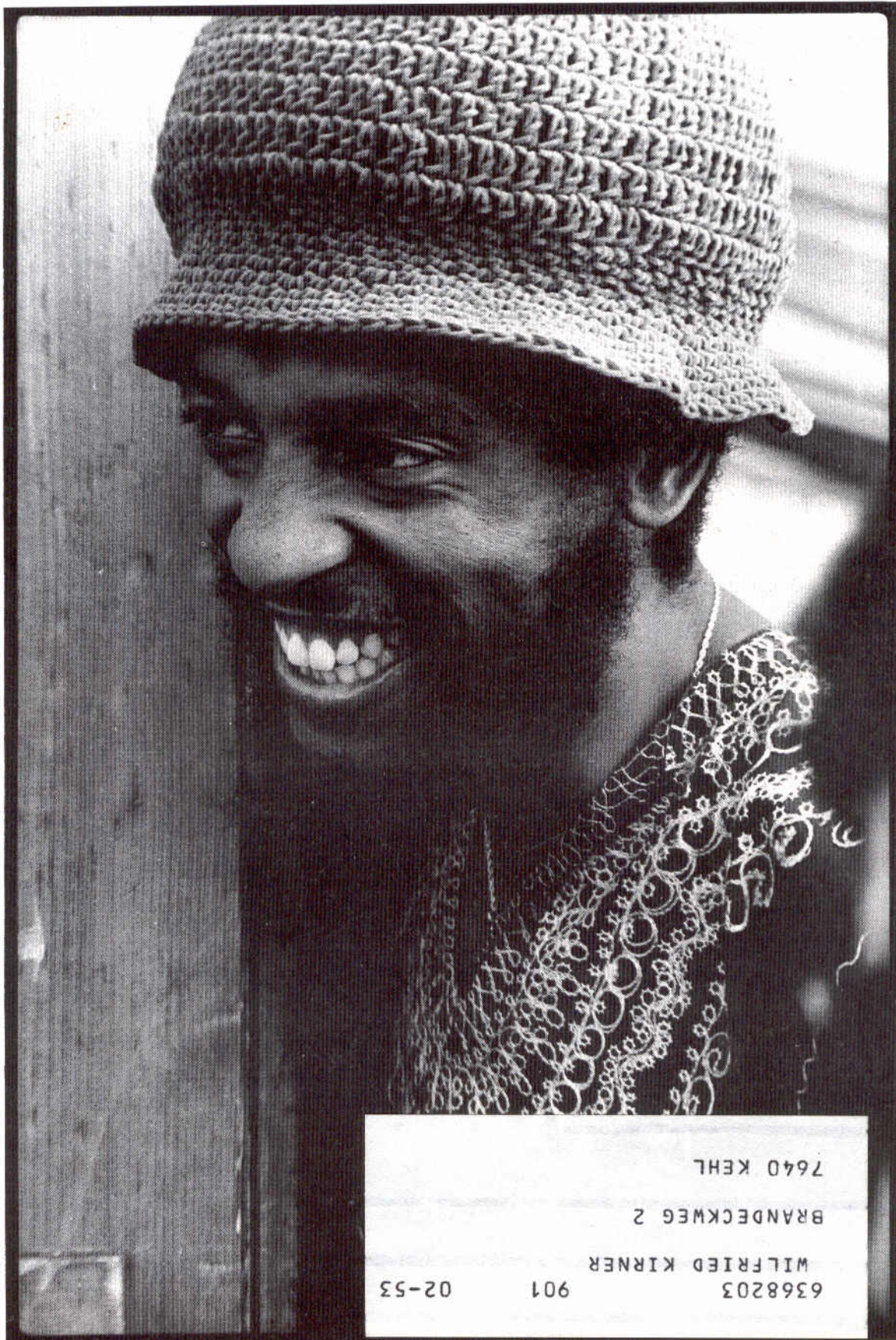
901 02-56  
 6368203  
 WILFRIED KIRNER  
 BRANDECKWEG 2  
 7640 KEHL

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 3/XXXVII März 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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

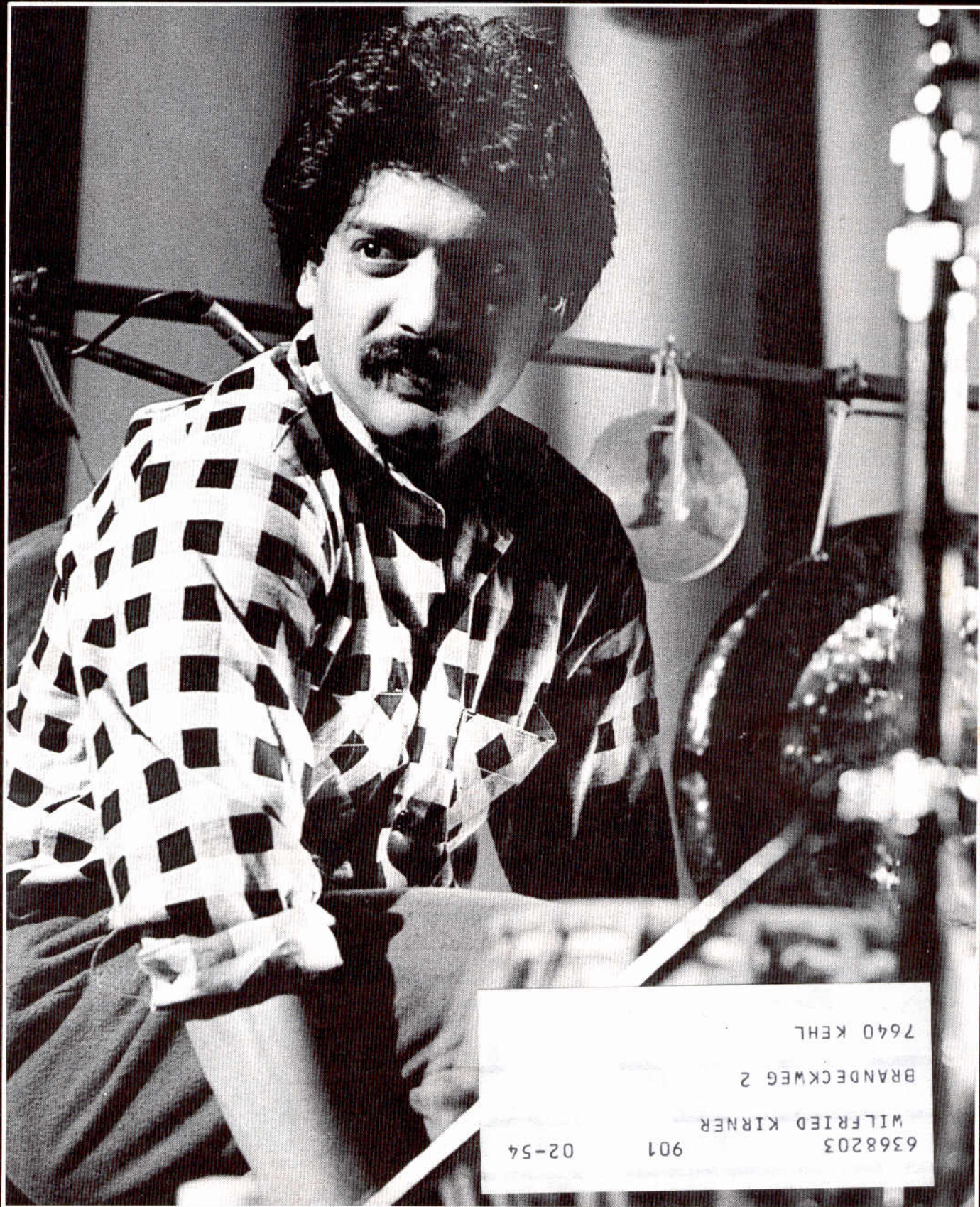


6368203 901 02-53  
WILFRIED KIRNER  
BRANDECKWEG 2  
7640 KEHL

# JAZZ PODIUM

Nr. 4/XXXVII April 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



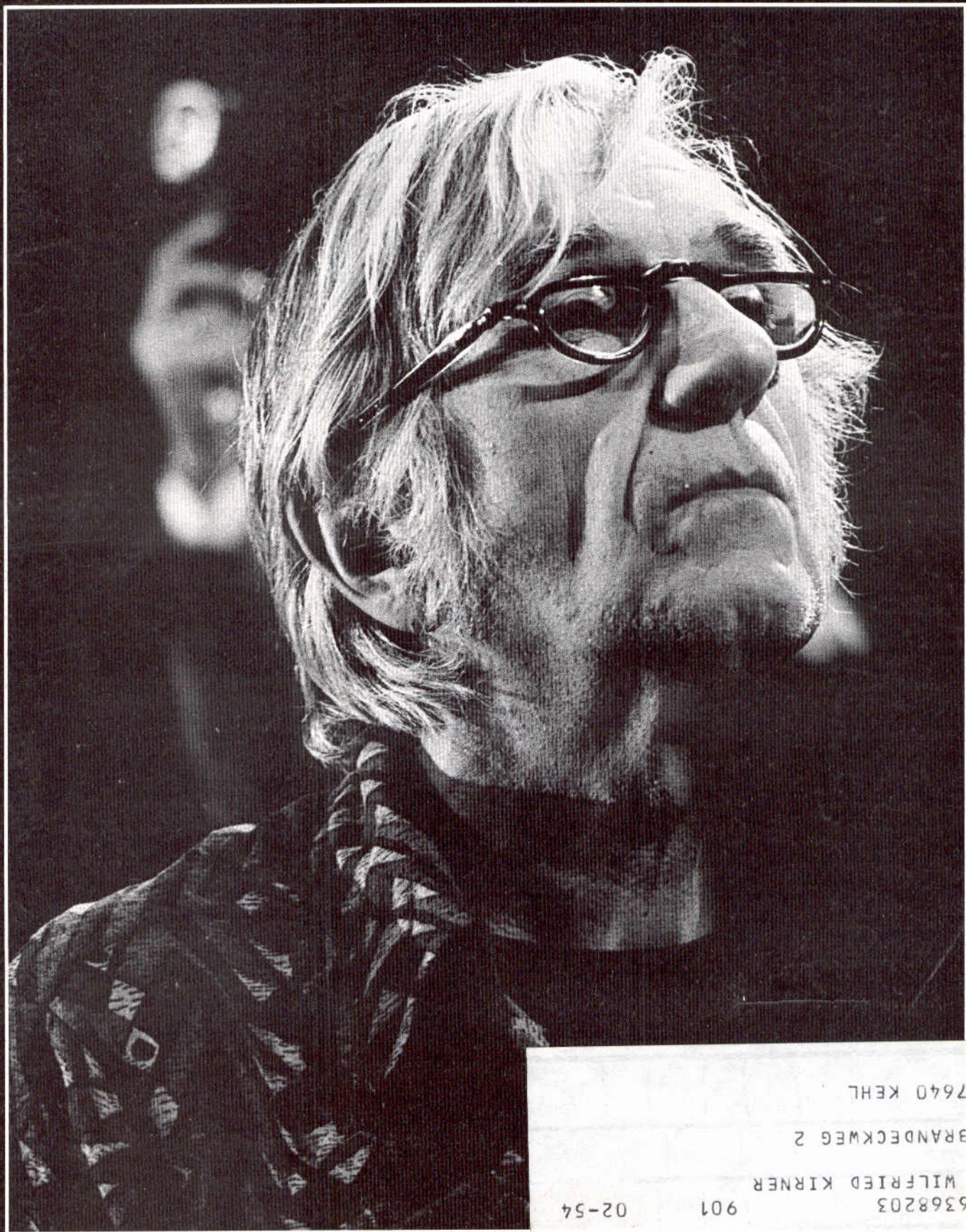
6368203  
901  
02-54

WILFRIED KIRNER  
BRANDECKWEG 2  
7640 KEHL

# JAZZ PODIUM

Nr. 5/XXXVII Mai 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



9368203  
WILFRIED KIRNER  
BRANDECKWEG 2  
7640 KEHL  
901  
02-54

# Wayne Shorter

„Musik, die die Herzen der Menschen erwärmt.“

Als Wayne Shorter vor einiger Zeit die Schlüssel seiner Heimatstadt Newark überreicht bekam und er dabei für seine Verdienste um die Jazz-Musik gewürdigt wurde, sagte er: „Ich möchte weitermachen, einen Beitrag zu leisten, der über die Welt der Musik hinausgeht. Als ein vollwertiges menschliches Wesen möchte ich mich 100% in alles einbringen, was ich tue.“

Nun besitzt der introvertierte Shorter zweifelsohne eine der bewegendsten Instrumentenstimmen von heute, sowohl auf dem Sopransaxophon wie auf dem Tenor. Er ist ein phantastischer Improvisator, unvergleichlicher Balladen- und Bluesspieler, der sich auch im Lauf der Jahre immer weiterentwickelt hat. Shorter bildete zum extrovertierten, spontan agierenden Joe Zawinul 15 Jahre lang bei Weather Report den Gegenpol durch seine Introversion, seine verinnerlichte Spielweise.

Zawinul hat wiederholt darauf hingewiesen, daß Wayne Shorter eigentlich nur Sideman bei Weather Report gewesen sei und mit besonderer Spannung wurde danach Shorters Alleingang verfolgt. Drei Platten unter eigenem Namen konnte Shorter seit Herbst 1985 vorlegen: „Atlantis“, „Phantom navigator“ und jetzt im Frühjahr „Joy ryder“, mehrere Europatourneen folgten, so mit dem Keyboarder Mitchell Forman, der Schlagzeugin Terri Lyne Carrington und jetzt neu mit den beiden Keyboardern Bernard Wright und Renee Rosnes. Doch immer weniger überzeugte Wayne Shorter dabei als Bandleader. Unbestritten ist Shorters Beitrag zum Rock-Jazz und Electric Jazz und neben Zawinul zählt er durch seine Arbeit bei Weather Report zu den Innovatoren dieser Jazzrichtung. Er hat immer zu Bedenken gegeben, daß es die Menschen sind, die den Sound mit den technischen Hilfsmitteln erzeugen, und daß sich somit der geistig-seelische Zustand des Musikers im Spiel durchaus offenbaren könne, unbestritten ist auch, daß für ihn die menschliche Ebene in der Musik vorrangig ist, daß es für ihn weitreichende und tiefverwurzelte Beweggründe zum Musikmachen gibt, und er alles versucht, die



Foto: Manfred Rinderspacher

Bühne nie zum Unterhaltungs-Show-Platz verkommen zu lassen. Doch bei der aktuellen Gruppe, mit der er im März und April auf Europatournee war, wurde er diesem hohen Anspruch nicht gerecht. In einem Gespräch äußerte sich Wayne Shorter, der auch Maler ist, über seine Ansichten, Einsichten, Aktivitäten und Pläne in einer recht bildhaften Sprache.

Gudrun Endress

„Wayne, Sie kommen in diesem Jahr noch einmal nach Europa und zwar mit dem Gitarristen Carlos Santana, der Keyboarders Patrice Rushen, und dabei werden Sie wohl eine ganz andere Musik spielen als mit Ihrer jetzigen Gruppe.“  
„Wir wissen noch nicht, wie die Musik sein

wird. Im Mai werden wir zusammenkommen, darüber diskutieren und dann herausfinden, welche Art der Musik wir machen werden.“

„Sie kennen Carlos Santana seit langem, war die Gruppe mit ihm Ihr Wunsch?“

„Ich erinnere mich noch an einen Abend während einer Tournee im Jahr 1973, da waren Weather Report und Santana gemeinsam unterwegs. Bei einem ausverkauften Konzert in Texas saß Carlos, während wir spielten, an der Seite der Bühne und hörte uns gespannt zu. Später fragte er mich, ob ich auf einer seiner Platten mitspielen wolle, und das tat ich dann auch.“

„War vom ersten Moment an ein guter Rapport zwischen Ihnen und Carlos?“



„Ja, er sagte auch damals spontan, er wolle mit mir spielen, etwas zusammen mit mir tun. Doch all die Jahre vergingen und erst im letzten Jahr in Georgia hatte ich Gelegenheit, einmal intensiv mit Carlos zu reden. Wir kamen dann überein, ein Projekt gemeinsam zu machen, so wie er sich das schon seit langem vorgestellt hatte.“

„Sie freuen sich bestimmt auf diese Zusammenarbeit und Sie werden auch in diese Musik Ihre unverwechselbare Persönlichkeit einbringen, wahrscheinlich auch Kompositionen beitragen.“

„Es wird sicherlich auch eine Platte von uns geben. Es ist jetzt zuerst einmal wichtig, daß wir einige Zeit miteinander verbringen, um die Musik auszuarbeiten. Ich empfinde es so, wie wenn sich zwei Kinder treffen und übereinkommen, nach draußen zu gehen und etwas zu spielen. Ich glaube, mit Carlos wird sich etwas in der Musik vollziehen, was mit einem Schauspiel vergleichbar ist, mit dem Schauspiel des Lebens, dafür sorgen auch Patrice Rushen, Alphonso Johnson, Armando und die anderen Beteiligten.“

„Anders ist die Musik Ihrer jetzigen Gruppe, mit den jungen Musikern, die wohl noch ihren Weg suchen ...“

„... es sind junge Leute, die im Begriff sind, sich selbständig zu machen. Ich glaube, wir werden irgendwann wieder einmal zusammenkommen, um zu spielen. Ich betreibe jedoch derzeit einige Aktivitäten, einmal die Tournee mit Carlos, dann fange ich im Mai an, mich mit einem bis dahin abgedrehten Film zu befassen, für den ich die Musik schreibe. Das ist die erste Filmmusik, die ich mache.“

„Was ist das für ein Film, geht es um Science Fiction?“

„Es geht um das All und zugleich um das Menschliche. Jemand hat dafür bei der NASA von der Weltraumforschung sehr viele laufende Filmmeter bezogen, und es wird ein Statement gemacht, das das Jahrhundert abschließt.“

„Der Film bringt Tatsachen ...“

„... ich weiß nicht, was er alles beinhalten wird, wahrscheinlich beides: Tatsachen und Fiktion.“

„Meinen Sie, daß Ihre Musik sowohl die Wirklichkeit als auch die Unwirklichkeit, das Mystische, mit einem Brückenschlag verbindet?“

„Ich wurde gefragt, ob ich die Musik für diesen Film machen wolle. Und mir wurde dazu gesagt, daß sie sich Musik vorstellen würden, die die Herzen der Menschen erwärmt, ihnen Tränen in die Augen treibt. Sie wollten nichts Kaltes, keine Fiktion, sondern eine Musik, die das menschliche Wesen in den Mittelpunkt stellt.“

„Ihre Stimme auf dem Saxophon, vor allem auf dem Sopran, besitzt diese Eigenschaft das Herz zu erwärmen, Tränen in die Augen zu treiben, zu bewegen.“

**Illustration von Wayne Shorter  
von Reinhart Hammerschmidt**

„Ich habe mir überlegt, ob es sogar menschlicher sein kann, wenn wir einen Soundtrack schaffen und dabei keiner weiß, um was es in dem Film konkret geht, es nur Raum für Gefühle gibt. So kann es dich beglücken ein menschliches Wesen zu sein.“

„Die Filmmusik wird bestimmt eine neue, interessante Erfahrung für Sie sein. Bei der Musik, die Sie auf Ihren letzten drei Platten spielten, stellte sich mir beim Hören oftmals die Assoziation ein, daß es Musik zu einem Science Fiction Film sein könne.“

„Ja, und durch die konkrete Arbeit an dem Soundtrack werde ich auch andere Mittel an die Hand bekommen, viel mehr Technik, neue Erfindungen und da entstehen bestimmt einige neue Ideen. Das kann sich nicht ergeben, wenn du auf Tournee gehst, diese Erfahrung ist etwas anderes.“

„Sie sind einer der wenigen Musiker, die die Kombination von einem Blasinstrument mit elektronischen Instrumenten und Apparaturen sinnvoll gestalten konnte. Können Sie sich vorstellen, wieder ganz zur akustischen Musik zurückzukehren, oder meinen Sie, es wäre gar nicht mehr relevant für die Zeit, in der wir leben, so zu musizieren?“

„Nein, das hat ebenso seine Berechtigung. Doch sind die Türen zum Wunderland bereits offen. Ich habe ein Sample-Gerät zuhause, ein ‚Kurzweil‘, mit dem ich mich intensiv beschäftige, und das ich beherrschen lernen möchte. Zudem schreibe ich auch Musik für ein Orchester mit durchweg akustischen Instrumenten, ich arbeite gerade an den Scores. Es wird ein 90- bis 100köpfiges Orchester sein, und die Scores können ebenso für das elektronische Wunderding Kurzweil benutzt werden. Der Kurzweil kann diese Musik produzieren, dabei aber nicht dem Orchester gleichkommen, jedoch etwas Eigenes daraus machen, indem er die der Musik zugrundeliegenden Harmonien und Melodien verwendet. Vielleicht werde ich die Musik auch nur von einem halb so großen Orchester spielen lassen und es mit dem ‚brain‘, wie ich das Wunderding nenne, kombinieren. Es wird dann eine halbe/halbe Partnerschaft sein. Auch bei den Musikern, die mit Computern und elektronischen Geräten Musik für Filme machen, habe ich noch keine Transparente gesehen, auf denen steht ‚nieder mit der Technik, mit den neuen Inventionen‘. Im Gegenteil, ich meine, daß sie begierig darauf sind, daß die Technik ihnen immer wieder neue Türen öffnet. Auch die Musikergewerkschaften sind relativ still, niemand protestiert dagegen. Und immer mehr Leute befassen sich mit elektronischen Instrumenten und Geräten.“

„Glauben Sie, daß in absehbarer Zeit dann niemand mehr akustische Instrumente spielt?“

„Die Menschen werden immer akustische

Instrumente spielen. Aber ich sehe etwa in einer Geige auch schon eine Maschine, zumindest ein Handwerkszeug. All diese Maschinen und Geräte sind von menschlichen Wesen abhängig, und es geht darum, was du damit tust. Es ist eine Analogie: ein Kind spielt mit Spielzeug, ein Erwachsener nicht mehr, wenn der Erwachsene aber ein Instrument spielt, dann geht er mit demselben Geist daran wie ein Kind an sein Spielzeug. Wenn du die Musik nicht mehr spielerisch betreibst, alles zu ernsthaft nimmst, dann kann es sein, daß du Gefahr läufst, daß das Instrument dich benutzt. Das Instrument wird dann zum Abgott, dem du dienst. Denken Sie an die Stradivari-Geigen, an irgendwelche super-teuren Flügel, auf denen angeblich nur so und nicht anders gespielt werden darf. Ich versuche alles, was für mich erreichbar ist, spielerisch anzugehen, zu erforschen.“

„Sie blasen jetzt Sopran- und Tenorsaxophon in ziemlicher Ausgewogenheit, eine Zeitlang waren Sie vor allem mit dem Sopran beschäftigt.“

„Egal, welches Instrument ich verwende, es dient der Strategie der Orchestrierung eines Musikstückes. Das Sopran ist mehr wie ein Füllfederhalter, das Tenorsaxophon entspricht einem dicken Pinsel. Wenn ich versuche, das Gesicht eines Musikstückes zu skizzieren, dann kann das Gesicht manchmal deutlicher mit einem Füller herausgearbeitet werden, so treten die Gesichtszüge schärfer zutage. Wenn ich das Tenor, also den Pinsel für dieses Klangbild verwende, dann kann es sein, daß es zu stark in den Harmonien des mittleren Registers verankert ist. Beethoven etwa ließ nicht eine wunderbare Linie von den Celli spielen und umrahmte sie total mit Kontrabässen und Posaunen, so daß nur noch ein Durcheinander zu hören wäre. Jede Konzerthalle, in der wir bisher während der Tournee gastierten, war wie ein Aufnahmestudio. Das Tenorsaxophon war damit von den anderen Instrumenten ganz klar getrennt und deutlich wahrnehmbar, wir haben auch hervorragendes Equipment. Bei Michael Jackson- oder Bruce Springsteen-Konzerten ist es ja auch so, daß die Musik klingt wie auf einer Platte. D. h. vielleicht wollen sie live gar nicht wie auf Platte klingen, sondern einen anderen klar definierten Sound haben, der wirklich lebendig klingt.“

„Sie waren vor langer Zeit einer der Jazz Messengers von Art Blakey, und er sieht es nach wie vor als eine seiner wichtigsten Aufgaben, den jungen Musikern, die er in seinen Bands hat, die Richtung zu weisen, die sie einschlagen sollen und somit ihre Energien auf den richtigen Weg zu lenken. Sehen Sie Ihre Aufgabe mit den jungen Musikern in ihrer Band ebenso?“

„Sie werden dabei selbst mehr oder weniger ihr Rüstzeug erwerben. Ich meine nicht, daß es so sehr die Richtung ist, die ihnen gewiesen werden sollte, obwohl sie

letztendlich wichtig ist, wenn die Jungen jedoch mit allem Nötigen ausgestattet sind, dann sind sie bereit, in jede nur mögliche Richtung gehen zu können, anstelle von nur einer, die ihnen gewiesen wird. Manchmal empfinde ich das Aufzeigen nur einer Richtung wie einen erstarrten, ja eingefrorenen Vorgang."

„Sie eröffnen Ihren jungen Bandmitgliedern den ganzen weiten musikalischen Horizont."

„Ja, wir sitzen auch zusammen und führen endlose Diskussionen, wie wir bestimmte Dinge machen. Aber noch mehr wird erreicht, indem du ihnen ein Beispiel gibst."

„Und was profitieren Sie Ihrerseits von den jungen Partnern - frische Ideen, eine ungeheure Begeisterungsfähigkeit?"

„Große Begeisterungsfähigkeit. Frische Ideen!? Dafür sind viel Tatkraft und Eingebung vonnöten. Du mußt alles, was du hast, dafür einbringen. Um frische Ideen zu entwickeln, mußt du in einem ganz emotionellen Stadium sein, eine neue Idee fliegt dir nicht einfach so zu. Die meisten Dinge, die dir zufliegen können, die durch Zufall entstehen, sind bereits getan worden. Die Sucht augenblicklicher Bedürfnisbefriedigung, das ist es, der die Amerikaner erliegen. Und sie stillen auch diese Sucht durch die Medien. Die bewußter Lebenden erkennen, daß sie davon wegkommen müssen, dagegen ankämpfen müssen, dieser Sucht nicht zu erliegen, spüren, daß das Leben noch andere Dimensionen hat, und es Freude macht, sie zu kultivieren. Ich wurde jüngst von Leuten gefragt, wieviele Gefühle ich hätte ..."

„... die Skala ist wohl endlos groß."

„Aber viele Leute bewegen sich immer innerhalb derselben Gefühle, sie handeln auch zwanghaft immer auf die selbe Weise."

„Meinen Sie, daß sich mit zunehmender Reife die Tiefe der Gefühlswahrnehmung vergrößern kann?"

„Es kann sein, kommt aber nicht zwangsläufig mit dem Alterwerden. Viele Leute verengen sogar ihre Gefühlswelt, ihren Standpunkt mit dem Alter. Sie schränken alles immer mehr ein und nichts ist mehr gut genug, nur ihre Ansicht ist die richtige. Sie halten sich für den einzigen Gesunden in einer kranken Welt oder was auch immer. Die Gefühlswelt ist meines Erachtens etwas, was du in dir trägst seit deiner Kindheit. Du trägst auch diese Neugier auf das Leben, auf das Unendliche des Lebens in dir, und du mußt sie sorgsam hüten, damit sie dir nicht verloren geht. Daß du nicht auf Gedeih und Verderb irgendwelche Slogans, Meinungen aus Büchern oder aus dem Fernsehen kritiklos übernimmst, nicht hinterfragst. Diese vorgefaßte Meinung führt dann letztendlich zur Sucht der augenblicklichen Bedürfnisbefriedigung."

„Haben Sie schon früh diese Gefahr erkannt, die in der Sucht liegt, nur sofort seine Bedürfnisse zu befriedigen?"

„Wenn du die Amerikaner aufmerksam beobachtest, dann erkennst du diese Gefahr zwangsläufig."

„Hatten Sie als akustisch spielender Bläser nie das Gefühl, daß die Keyboards und Synthesizer über Sie dominieren?"

„Nein, alles, was du tun mußt, ist eine anständige Mischung von deinem Toningenieur zu bekommen, so daß dein Instrument gehört werden kann. Wenn die Orchestrierung des Stückes stimmt, dann gibt es auch Platz für jedes Instrument. Als sich die Orchester formierten, da waren viele Leute der Ansicht, daß 12 ja gar 90 Leute gemeinsam nicht Musik machen könnten. Und sicherlich beklagte sich so mancher Oboist eines Orchesters, er könne wohl vom Publikum bei all den Streichern und Instrumenten um sich herum nicht gehört werden. Da liegt es am Komponisten Passagen in der Musik zu schreiben, wo z. B. die Oboe aus dem Orchesterklang herausbricht. Du kannst in einem Orchester lernen, was Demokratie ist. Als ich Darryl Jones und Nathan East im Studio hatte, fragten mich Leute, warum denn zwei Bassisten dabei wären. Da entgegnete ich: ‚Damit sie etwas gemeinsam machen können!‘ Es ist gut zu lernen, sich zu sozialisieren."

„Wenn die Sozialisation funktioniert, dann ist es etwas Großartiges, denn in der heutigen Welt ist die Entwicklung zur Isolation des Individuums beängstigend."

„Das ist unzweifelhaft eine Gefahr. Doch bei den Grammy Verleihungen kürzlich erfuhr ich wieder einmal genau das Gegenteil. Da waren Leute aller möglichen Musikrichtungen versammelt, nicht zuletzt aus dem Country and Western Bereich und alle gaben sich die Hand. Frank Foster bekam einen Grammy und Emmylou Harris und alle möglichen Künstler. Ich stand mit Ron Carter da und sagte: ‚Schau mal, da sind wahre Crossovers im Gang, hier bei dieser Party, in diesem Raum.‘ Ein Country and Western Star erzählte uns dann, daß wenn er nicht in seinem Genre arbeiten würde, dann würde er bisweilen Musik von Charlie Parker spielen und einige Sachen, die ich früher auf VeeJay veröffentlicht hätte. Er zog sich seinen Cowboy-Hut tiefer ins Gesicht und sagte zu mir: ‚Es ist nur verdammt schwierig für mich, all die changes richtig spielen zu lernen!‘"

„Nun, in jeder Kunstform gibt es wohl die selben Prinzipien, auch vom Feeling her."

„Es können die selben Prinzipien da sein. Es war schön das Video zu sehen, das Gil Evans an seinem Geburtstag mit Sting machte, und dabei wurden Songs von Tony Williams gespielt und gesungen. An

einem solchen Austausch arbeiten Carlos Santana und ich, doch er meint bisweilen, er sei auch noch in 1000 Jahren gezwungen, ‚Black Magic Woman‘ zu spielen. Wir werden im Sommer auch etwas mit einer Band machen, was eine Widmung an die Musik John Lee Hookers ist, wir werden allen zeigen, was ein wirkliches Crossover ist, eine künstlerische Interaktion zwischen verschiedenen menschlichen Wesen."

„Ist ein Plattenprojekt in naher Zukunft geplant?"

„Nur das mit Carlos Santana, nachher wird man sehen. Zwischen dem Projekt und der Filmmusik habe ich dann noch eine andere Tournee im September, ich habe zu tun bis Weihnachten."

„Und dann geht es wieder von vorne los."

„Ich hoffe, ich kann mit einem neuen Medium noch einmal von vorne anfangen. Ich möchte mehr Zuhause sein, mehr Musik schreiben, von Zuhause aus mit der Welt kommunizieren, vielleicht via einer neuen Erfindung. Das Digitale eröffnet viele Möglichkeiten, die Japaner sind da ganz groß im Kommen. Es wird sich noch einiges tun neben den CDs, den digitalen Kassetten, DAT und allem möglichen. Der Silvesterabend des Jahres 2000 wird uns gewiß so einige Überraschungen bieten! Die Japaner entwickeln etwas, von dem sie sagen: ‚It's gonna blow your mind!‘ Nun, wir werden hören und sehen."

„Sie möchten mehr Zuhause sein, mehr Privatleben haben, mehr bei Ihrer Familie sein und nicht wie die letzten zwei Jahre dauernd auf anstrengenden Tourneen."

„Ja, doch wenn ich auf Tournee gehe, dann nehme ich fast immer meine Frau mit. Wir können so zusammen sein und die Wunder gemeinsam erleben, die sich in dieser Welt auftun. Und ich will den Menschen von diesen Wundern erzählen und versuchen, den Kopf der Menschen von all den negativen Dingen, die darin sind, zu befreien. Wenn die Menschen Teil dieser Erfindungen werden können, die aus den menschlichen Erfahrungen resultieren, dann wird damit verhindert, daß ihr untätiger Geist Spielplatz des Teufels ist. Dann werden die Momente der Untätigkeit, des Abgestumpftseins auf ein Nichts reduziert."

„In Ihrer Musik liegt eine Menge Schönheit, Wohlklang, Positives."

„Die Musik, an der ich arbeite, kann deshalb Leute, die auf anderen Gebieten des Lebens tätig sind, inspirieren. Ich erzähle diese Begebenheit immer wieder, weil sie mich so bewegt hat: Eines Tages bekam ich einen Brief von einem Doktor, in dem er mir schrieb, daß er all die Jahre meine Musik mit großer Freude gehört habe, und sie ihn dazu inspiriert habe, ein besserer Chirurg, ein besserer Vater und Ehemann, ja ein besserer Bürger dieser Welt zu sein. Das ist das schönste Kompliment, das ich je für meine Musik erhalten durfte."

# Wein-Lese

## Gespräch mit dem Festivalmacher und Pianisten George Wein

Überall in Jazzkreisen ist der rundliche Mann bekannt, der den Stein für Jazz-Festivals in aller Welt ins Rollen brachte: George Wein.

1954 startete er das Newport Jazz Festival in Rhode Island, das 1960 durch randalierende betrunkene Zuhörer empfindlich gestört wurde, 1972 wiederum Tumulte durch Jugendliche, die keinen Eintritt bezahlen wollten, erlebte, was dann schließlich der Anlaß wurde, das Festival, das bislang eine gigantische Freiluftveranstaltung war, zu einem in einzelne Konzerte aufgegliederten städtischen Ereignis umzufunktionieren. Das seither in New York stattfindende Festival, das Konzerte in den namhaftesten Konzertsälen wie der Carnegie Hall, der Avery Fisher Hall, der Radio City Music Hall umfaßt, ist untrennbar mit dem Kulturleben der Stadt verknüpft.

Wie überall in der Welt sind die Jazz Festivals ohne Sponsoren kaum durchführbar, und so gelang es Wein in all den Jahren von den verschiedensten Firmen Gelder zu bekommen, einige Zeitlang von Schlitz Beer, dann von Kool und 1986 sprang die japanische JVC ein. Dem Newport Jazz Festival folgten mittlerweile 2 Dutzend von Wein ausgerichtete Jazz Festivals, so 1970 das in New Orleans und 1974 die Grande Parade du Jazz in Nizza.

Wein kam in früheren Jahren sehr oft mit den von ihm vertretenen Jazzgruppen nach Europa, besonders gerne hält er sich alljährlich in Nizza auf und steigt dort als Pianist bei den verschiedensten Solistenformationen ein. Seit ein paar Jahren kommt er auch in regelmäßigen Abständen mit den Newport Jazz Festival All Stars nach Europa. Während der Deutschlandtournee der Newport Jazz Festival All Stars Ende März ergab sich die Gelegenheit zu einem Gespräch mit George Wein, der im Ruf steht, ein harter, unnachgiebiger Geschäftsmann zu sein, der aber durch die Freude, die er als Pianist der Newport Jazz Festival All Stars erleben durfte, in recht gelöster Stimmung war.

Gudrun Endress

### Mixtur aus Jung und Alt

„George Wein, Sie genießen jetzt sichtlich ihre Funktion als Pianist der Newport Jazz Festival All Stars, Sie könnten sich aber gewiß nicht vorstellen, daß das Musikerdasein jahrein, jahraus Ihr Alltag wäre?“

„Ich meine, daß man nach einiger Zeit als Musiker, der ständig unterwegs ist, doch Langeweile und Eintönigkeit spüren könnte. Deshalb kommen oftmals viele Gruppen hierher, deren Musik sehr oberflächlich ist. Sie spielen jeden Abend, ihr ganzes Leben lang. Wenn ich Gelegenheit habe, auf der Bühne zu spielen, dann möchte ich jeden Abend großartig sein. Und all die Musiker hatten das gleiche Gefühl, als wir zusammen waren. Sie wissen um die Bedeutung des Namens Newport Jazz Festival All Stars und sind stolz darauf, dabei zu sein; es bedeutet ihnen viel, wahrscheinlich mehr als mir. Ich jedoch fühle mich geschmeichelt, mit ihnen spielen zu können, angesichts der Tatsache, daß sie so viel zur Jazzmusik beigetragen, so viele Jahre gespielt haben. Mein Beitrag zum Jazz hat nicht so viel mit dem Musikmachen zu tun, sondern mit dem anderen Ende, dem Fördern, Organisieren, Produzieren. Ich fühle mich privilegiert, daß ich das Recht habe, mit ihnen auf der Bühne zu stehen, und sie mir gestatten, die Band zu leiten. Das ist einer der Gründe, warum es mir ein so gutes Gefühl gibt, mit ihnen zu spielen. Sie bezeugen mir ungeheuren Respekt. Und es ist nichts lohnender, als wenn dir Hochachtung entgegengebracht wird. Ich weiß das zu schätzen, vor allem von Musikern wie ihnen.“

„Sie hatten ja bereits seit vielen Jahren verschiedene Gruppen, die Newport All Stars genannt wurden, diese Newport Jazz Festival All Stars mit Warren Vache, den Saxophonisten Harald Ashby, Scott Hamilton und Norris Turney, sowie Eddie Jones und Oliver Jackson an Bass und Schlagzeug, sind ein ganz homogenes Ensemble . . .“

„ . . . eine Menge Musiker waren mit mir im Laufe der Jahre in diesen Gruppen zusammen, die unter dem Begriff Newport All Stars firmierten. Angefangen hat es

seinerzeit mit Ruby Braff, Buddy Tate, Pee Wee Russell, Bud Freeman. Jetzt ist die Band seit einigen Jahren fast dieselbe, nur für Slam Stewart, der im vergangenen Dezember starb, kam Eddie Jones hinzu. Ich hatte ein paar Jahre überhaupt nicht gespielt und faßte dann eines Tages den Entschluß, wieder Musik zu machen und fing dann mit Ruby Braff, Scott Hamilton, Slam Stewart und Oliver Jackson an. Als Ruby dann seiner Wege gehen wollte, schloß sich uns Warren Vache an. Anstelle einer Posaune nähme ich das Altsaxophon hinzu und Norris Turney paßte von Anfang an ganz wunderbar dazu. Es ist eine sehr aufregende Gruppe, ich meine eine der besten von heute in dieser Art. Und ich bin sehr stolz darauf.“

„Eine sehr gute Frontlinie, alles profilierte Solisten, ein swingender Rhythmus . . .“  
. . . der Grund dafür, daß es so gut funktionierte, ist diese Mixtur aus Jung und Alt. Es sind nicht nur einerseits alte, erfahrene Musiker und andererseits junge, begeistert spielende, sondern sie bilden eine Einheit. Jedes Mal, wenn sie Musik machen, wollen sie gut spielen, und sie liefern gewiß keine vorher festgelegten Soli ab, sondern spielen jeden Abend anders.“  
„Sie wurden auch überall in Deutschland begeistert gefeiert.“

„Ich habe beim deutschen Publikum eine immense Liebe zu unserer Musik gespürt, ob in Burghausen, Waiblingen oder Karlsruhe. Ich hatte besonders in Waiblingen das Gefühl, in einer Familie zu sein. Ehrlich gesagt, ich habe mich seit langer, langer Zeit nicht mehr in Deutschland so wohl gefühlt wie dieses Mal. Ich komme jedes Jahr und dieses Gefühl stellte sich schon lange nicht mehr ein. In Waiblingen habe ich gefühlt, daß mich die Besucher wirklich als Musiker schätzen, daß sie alle Mitglieder der Band und die Musik lieben. Wir gaben ein langes Konzert, spielten drei Stunden mit nur kurzer Pause und waren hinterher ganz erschöpft, aber zugleich glücklich.“

„In ein paar Jahren wird die Zahl der älteren Swingmusiker noch weiter reduziert sein, meinen Sie, es wachsen genügend junge nach, die Swing zu spielen verstehen?“

„Es gibt viele junge Musiker in New York, die swingend spielen und Profis sind. Natürlich gibt es auch viele Amateure, die so spielen, aber es finden sich in New York doch ein paar Professionals, die die swingende Musik am Leben erhalten. Ich wünschte, es gäbe mehr schwarze Musiker, die mit diesem Swingfeeling musizieren würden, doch die meisten schwarzen Musiker gehen in die Soulmusik, in den Pop oder Funk oder in die Avantgarde-Musik. Sie geben damit einen großen Teil ihres Erbes auf. Ich würde es begrüßen, wenn sie dieses Erbe annehmen und weiterleben lassen würden. Aber es geschehen so viele Dinge auf der Welt, die

unverständlich sind. Als Festivalproduzent muß ich mich mit all diesen Musikern auseinandersetzen, als Musiker dagegen nicht, sondern nur mit denjenigen, mit denen ich gerne spiele."

„Nun, swingende Musik zu spielen ist schließlich auch Ihr Background."

„Ich wuchs mit großartiger Musik von den großen Bands und Solisten im Ohr auf und ich möchte nicht, daß derartige Musik von der Bildfläche verschwindet. Und ich bin glücklich, erfahren zu haben, daß es in Deutschland ein recht zahlreiches Publikum für die swingende Musik gibt, nicht so groß freilich wie etwa das Rockpublikum, aber doch so zahlreich, daß es immer mal wieder möglich ist, mit Swinggruppen auf Tournee zu gehen. Die meisten Jazzmusiker machen die Musik am überzeugendsten, die aus ihrem Background erwächst.

Eine Menge junger Musiker wissen gar nichts über die Geschichte, das Wesen des Jazz. Und das ist wohl sonst bei keiner Musik auf der ganzen Welt der Fall. Jeder, der klassische Musik spielt, weiß doch um Bach, Beethoven oder Brahms. Jeder, der malt, kennt die großen alten Meister, die Museen, in denen diese Meisterwerke ausgestellt sind. Aber nicht jeder, der Jazz spielt, weiß über Armstrong, Ellington, Jelly Roll Morton, Charlie Parker Bescheid, ja nicht einmal mehr über Coltrane. Das ist sehr bedauerlich und schränkt das ein, was die Musiker dann tun können."

#### Talent fürs Organisieren

„Duke Ellington gehörte wohl zu Ihren frühen Idolen, Sie spielen heute viel und

gerne Ellington-Musik."

„Die Musiker, die meinem Leben eine bestimmte Richtung gaben, waren Armstrong, Ellington und Basie. Ich wollte Musiker sein, weil ich sie gehört hatte und wollte deshalb in der Musik tätig sein, mich für die Musiker engagieren. Ich fand dann schnell heraus, daß ich nicht der größte Pianist der Welt werden würde und daß ich viel mehr Talent hatte fürs Organisieren. Deshalb wurde ich Produzent. Ich spiele jedoch immer noch Klavier."

„Der Schritt zum Produzenten kam wohl aus einer Notwendigkeit heraus?"

„Ich arbeitete mit einer Gruppe und irgendwann hatten wir die Idee, ein eigenes Konzert zu organisieren. Und das tat ich dann. Ich war damals Mitglied von Ed Halls Band. Wir hatten ein Quartett und unser erstes selbstproduziertes Konzert lief dann unter dem Motto: ‚Ed Hall and George Wein present. . .‘ Das war 1948."

„In Boston, Ihrer Heimatstadt?"

„Ja, ich bin aus Boston und habe immer noch eine enge Verbindung zu dieser Stadt, obwohl es schon längst nicht mehr meine Heimat ist. Ich lebe in New York und Connecticut, habe ein Apartment in New York und ein Haus in Connecticut. In Boston leben meine Mutter und mein Vater, sie sind jetzt 90 bzw. 94 Jahre alt. Ich gehe sie oft besuchen, habe also noch meine Wurzeln dort."

„Hatten Sie schon als Jugendlicher die feste Absicht, Musiker zu werden?"

„Ich spielte schon immer, habe aber nie Musik studiert. Ich bekam zwar Klavierstunden, begann dann an der Bostoner Universität Medizin zu studieren, wußte aber nicht so recht, was ich werden sollte, am liebsten war mir das Spielen. Und ich machte schon während meiner College-Zeit viel Musik. Als ich das College verließ, buchte ich schon Jobs für die Band, organisierte auch weitere Gastspiele für den Bostoner Club. Und schließlich sagte jemand zu mir: ‚Warum machst du nicht selbst einen Club auf?‘ Ich entgegnete, daß ich dafür leider kein Geld hätte. Da meinte derjenige: ‚Du brauchst doch nicht viel dafür, miete doch einen Raum in einem der großen Hotels an.‘ Und diesen Rat befolgte ich und hatte, eh ich mich versah, das Storyville in Boston. So begann meine Laufbahn als Produzent."

„Lief der Club gleich gut an?"

„Es war ein sofortiger Erfolg, aber nicht finanziell gesehen. Jahrelang hatte ich Schulden, doch wir hatten mit dem Storyville unsere eigene Legende geschaffen. Es tat sich dort unheimlich viel in den Jahren 1950-1960. Wir waren an der Spitze der Bostoner Jazz-Szene und brachten viele Musiker in die Stadt, die zuvor niemals hier waren. Wir starteten dann 1954 das Newport Jazz Festival, dessen große Bedeutung sich längst erwies, zumal es auf der ganzen Welt Ausstrahlung hatte. Als wir dann 1972 nach



George Wein (Bild): „Ich fand schnell heraus, daß ich nicht der größte Pianist der Welt werden würde und daß ich viel mehr Talent hatte fürs Organisieren. Deshalb wurde ich Produzent. Ich spiele jedoch immer noch Klavier.“

Foto: Jörg Becker

New York überwechselten, taten wir auch wieder etwas, was zuvor niemand getan hatte: wir organisierten an 10 Tagen insgesamt 20 Konzerte, die parallel zueinander liefen und unter anderem in der Avery Fisher Hall und der Carnegie Hall abgehalten wurden. Dazu kamen noch Veranstaltungen in der Radio Music Hall, im Roseland Ballroom, Boatrides auf dem Hudson, auf den Staten Island Ferries, auch Picknicks, insgesamt 40 Veranstaltungen in 10 Tagen. Ich wußte nicht, ob es ein Erfolg werden würde oder nicht. Wir hatten damals nicht viel Geld von Sponsoren, nur ein wenig Hilfe von Schlitz Beer. Das erste, was wir zu unserer Verwunderung erfuhren, war, daß wir Null auf Null rauskamen im ersten Jahr. Und wir machten Schlagzeilen mit dieser Konzeption in aller Welt. Die Presse reagierte so überwältigend auf das erste Jahr Jazz Festival in New York, wie nur seinerzeit 1954, als wir das Newport Jazz Festival aus der Taufe hoben. 1972 war ich 45 Jahre alt und all die Leute meiner Generation saßen im Radio und Fernsehen bereits an einflußreichen Positionen und ich konnte beobachten, daß darunter viele waren, die zu verhindern suchten, daß die Rock-Revolution den Jazz ganz ins Abseits drängte. So halfen sie uns mit ausführlicher Berichterstattung über das Festival, weil sie selbst am Jazz engagiert sind. Sie wollten die Welt nicht den Jungen übergeben und versuchten alles zu tun, um den Jazz zu bewahren und strichen die Bedeutung des Festivals entsprechend heraus. Und nicht zuletzt dadurch wurden die Festivals zu einem so guten Erfolg. Und es wird Jahr um Jahr immer noch sehr viel über die Festivals, ihre Bedeutung für den Jazz, berichtet."

### **Newport - Muster für Jazz Festivals in aller Welt**

„Das bewirkte sicherlich auch, daß Sie immer wieder leichter Sponsoren fanden. Wieviel der Kosten wird jetzt durch die Sponsoren aufgefangen?"

„Etwa ein Drittel der Kosten, und genau das brauchen wir, damit wir rauskommen, weiter existieren können. Wir hoffen auch, daß wir in Zukunft über derart gesponserteres Geld verfügen können. Ohne diese finanzielle Unterstützung wäre das Festival so nicht durchführbar. Es wäre ein zu großes Risiko; selbst wenn du alles tun würdest, um es alleine zu machen, du könntest nichts gewinnen, nur verlieren. Das sind unsere langjährigen Erfahrungswerte. Das nach New York verlegte Jazz Festival hatte auch einen großen Niederschlag auf die New Yorker Jazz-Szene, all die vielen Clubs fingen auf einmal wieder mit einer Jazzpolitik an. Mit Newport schufen wir das Muster für die Festivals in aller Welt. Ich hätte mir gewünscht, die Idee

patentieren zu können! Es gibt Hunderte, nein Tausende von Jazz Festivals und sie alle bieten den Musikern Auftrittsmöglichkeiten. Sie lassen sich in ihrem Wesen alle auf das Newport Jazz Festival zurückführen. Ich bin sehr stolz darauf, daß ich diesen Beitrag leisten konnte. Ich meine jedoch, daß es auch ohne mich eines Tages so gekommen wäre, denn nichts, was du tust, ist originell oder einmalig. Aber wir waren es, die das zuerst getan hatten, und davon ging auf ganz Amerika ein Einfluß aus, dann auf Europa schließlich in alle Welt. Auch auf all den wunderbaren Platten fand das Newport Jazz Festival seinen Niederschlag, herausragend die Platte des Ellington Orchesters von 1956 mit Paul Gonsalves' Marathonsolo. Das nächste, was wir dann wahrnahmen, war, daß das Wort Festival weltweit zu großer Bedeutung gekommen war. Jeder wollte sein Festival machen. Und jetzt kannst du die Festivals nicht mehr zählen - von Australien über Südamerika, Afrika, Osteuropa, Kanada, Mexiko, wo auch immer, es gibt Jazz Festivals. Nicht nur kleine, auch recht große. Ich fühle mich deshalb sehr stolz, weil ich das mit initiierte. Wenn ich irgendwo vorgestellt werde als der Mann, der das erste Jazz Festival ins Leben rief, dann empfinde ich tiefe Genugtuung, daß ich diesen Beitrag leisten konnte. Aber ich weiß auch, daß die Festivals in Zukunft mit harter Arbeit für mich verbunden sind."

### **Ständig neue Programm-Ideen**

„Entwickeln Sie denn selbst all die Ideen, die beim Festival in New York in den letzten Jahren realisiert wurden, ich denke etwa an die ‚Tributes to . . .‘?"

„Die tatsächliche Ausführung des Festivals liegt nicht mehr in meinen Händen, das machen die anderen, aber die Zusammensetzung, die künstlerische Gestaltung ist meine Sache. Ich entwickelte die verschiedenen Ideen, startete diese ganzen Tribut-Serien, die Rekreationen, die Jazz Repertory Musik. Daß das danach viele Leute kopiert haben, ist ein Kompliment für mich. Nur kannst du einerseits nicht die Leute kopieren, die dich schon kopiert haben. Es ist immer schwierig, mit neuen Ideen aufzuwarten. Einst schrieb ich, der Jazz wäre wie ein Kartenspiel, du kannst es immer wieder neu mischen, andere Karten auf der Hand halten, eine andere Kombination finden, aber die Anzahl der Karten liegt fest. Im Laufe der Jahre ist die Definition des Jazz total anders geworden. Was meine Generation unter Jazz versteht, das erkennen die jungen Leute nicht als Jazz an, sie nennen dagegen alles Jazz, was ethnische Elemente hat, Einflüsse der brasilianischen, afrikanischen, elektrischen Musik oder Fusion aufweist. Und wir haben jetzt dadurch eine unheimliche Ausdrucksbreite der Musik bei den Festivals, einige Musik

davon grenzt an den Pop, nicht an den Rock, aber an fusionartige Musik. Wir ziehen damit die jungen Leute an und bringen sie dazu, auch mal richtigen Jazz anzuhören. Beim Playboy Festival etwa stellen wir David Sanborn, George Benson und einige weitere Musiker vor, die Hitplatten machten. In diesem Jahr bringen wir eine Gruppe mit Carlos Santana, Wayne Shorter, Patrice Rushen, Ndugu und wahrscheinlich Alphonso Johnson nach Europa. Das ist eine Jazzgruppe mit einem heavy, electronic Sound. Wir konnten die Gruppe für jeden Tag der Tournee verkaufen und das für beachtlich hohe Gagen. Das mag zwar nicht Jazz im traditionellen Sinn sein, die jungen Leute jedoch betrachten das als Jazz. Die Jazz Festivals werden auch in Zukunft weiterleben, ob der Jazz, so wie ihn meine Generation kennt und versteht, weiterlebt, das wird sich erst in Jahren zeigen."

„Sie geben sich Mühe, eine Balance zwischen den traditionellen Formen des Jazz und den zeitgemäßen bei Ihren Festivals herzustellen."

„Nun, wir versuchen es zumindest. Es wird aber von Jahr zu Jahr bestimmt nicht einfacher, eher schwieriger. Dies ist das 35. Jahr, daß ich Jazz Festivals produziere. 1954 fing ich damit an und es ist jetzt der 35. Sommer. Es wird niemals leicht sein und wir machen uns mit unseren Erfolgen selbst die Sache immer schwieriger. Wenn wir in eine Stadt wie Boston oder Philadelphia gehen und dort ein Festival starten, das viel Erfolg hat, dann zieht das nach sich, daß eine Menge Promoter anschließend daran ihre Musiker dahin schicken. Dann erfahren wir, daß die Künstler, die wir für das nächste Festival vorgesehen hatten, entweder zwischenzeitlich schon dort aufgetreten sind oder demnächst dort präsentiert werden. Da wir für die Festivals etwas haben müssen, was sich vom Jazz-Alltag unterscheidet, müssen wir immer wieder neue Ideen entwickeln, neue Attraktionen schaffen."

„Ein Problem wird auch sein, daß es heute nicht allzu viele Gruppen im Jazz gibt, die eine wirklich große Publikumszahl anzieht. Auch die Entwicklung in Deutschland hat gezeigt, daß es in früheren Jahren möglich war, mit der Count Basie Band, Ella Fitzgerald oder Miles Davis in jeder Großstadt 2000 Leute anzulocken, doch es gibt längst keine Garantie mehr dafür, daß das der Fall ist."

„Das kommt durch das Überangebot. Ich sah etwa in Karlsruhe eine Menge Plakate mit angekündigten Konzerten von Pink Floyd, Sting und was noch alles, es scheint mir, daß nach Deutschland mehr Gruppen kommen als etwa in New York oder vergleichbaren Städten der Welt zu hören sind. Ich zählte auf meinem Stadtrundgang in Karlsruhe 20 Gruppen, die für die nächste Zeit angekündigt waren, u. a. auch Michael Jackson."



Unvergeßliche Sternstunde: Duke Ellington in Newport (oben)

Man sieht's: Sie swingen - der Duke und der Woody

Fotos: Eric T. Vogel

### In den USA keine Subventionen, jedoch Sponsoren

„In Deutschland gibt es für kulturelle Veranstaltungen finanzielle Hilfe von Sparkassen oder von Städten. Wie sieht es in den USA aus?“

„In den USA gibt es so gut wie keine Subventionen für derartige kulturelle Veranstaltungen von den Städten. Lediglich im Süden der USA, auch in Miami und weiteren Touristenzentren, kommt etwas Geld von den Städten. Wir hatten auch

seinerzeit eine Kooperation mit Newport, als sie das Festival dort wieder zurückhaben wollten und wir schon nach New York übersiedelt waren, doch das war keine finanzielle Unterstützung, sondern wir bekamen Hilfe mit den Lizenzen usw. Für die Grande Parade du Jazz in Nizza bekommen wir jedoch große Subventionen. In den USA gibt es noch die sogenannten ‚community concerts‘ und im Rahmen dieser Konzerte tritt meine Band hin und wieder auf. Entweder werden dabei die Konzerte durch Subskriptionen von Leuten finanziert, so vor allem in kleinen Städten,

die neben Konzerten mit klassischer Musik auch mal Jazz präsentieren, gelegentlich stehen auch government funds für kulturelle Zwecke zur Verfügung, also staatliche Gelder. Es gibt eine Anzahl von national funds, über die Staaten in einzelnen Gegenden verfügen können. Und die können damit verschiedene kulturelle Aktivitäten bestreiten, Sinfonieorchester vorstellen, auch hin und wieder ein Jazzkonzert organisieren. Doch unter der derzeitigen Regierung werden diese Gelder zusehends zusammengestrichen, es herrscht die Ansicht vor, daß das Geld für kulturelle Belange von privaten Quellen kommen müsse. Verschiedene Sponsoren machen schon einiges, sie finanzieren Konzertserien, Konzerthallen, Bibliotheken u. a. Doch daß Städte Geld für Jazz Festivals bereitstellen, da ist nichts in weiter Sicht. Die Lage ist in dieser Beziehung in den USA weit schwieriger, doch es finden sich leichter Sponsoren.“

„Haben Sie, seit der Jazz in den USA zum ‚national treasure‘ erklärt wurde, irgendwelche positiven Auswirkungen gespürt?“

„Ganz wenig, es bedeutet auch wenig. Es ist zwar ein erfreuliches Zeichen, daß es soweit kam, aber nicht mehr. Wir können jetzt das, was wir für den Jazz tun, als Arbeit an einem ‚national treasure‘ erklären. Es war der Congressman Conyers aus Michigan, der diesen Anerkennungs-sieg des Jazz bewirkte, er war schon immer ein Jazzfan, er liebt den Jazz und deshalb machte er sich so stark dafür.“

„Meinen Sie nicht auch, daß sich diese Anerkennung des Jazz vielleicht einmal so niederschlägt, daß weniger Steuern entrichtet werden müssen, weil die Festivals dann kulturell wertvolle Programme bieten?“

„Steuern sind in den USA Sache der Staaten, nicht der Regierung. Einige Staaten haben Steuern für Entertainment, doch wenn die Festivals eine Non-Profit-Sache sind, mußt du diese entertainment taxes nicht entrichten. Im Staat New York und in New England wird z. B. auf die Eintrittskarten keine Steuer erhoben, nur wenn du Geld mit der Veranstaltung verdienst, mußt du Einkommensteuer bezahlen. In New Orleans und in Philadelphia ist eine 10% City tax auf den Eintrittskarten bei allen Entertainment-Veranstaltungen. Und diese Steuer verteuert die Eintrittskarten für das Festival empfindlich. In Europa ist die Mehrwertsteuer gang und gäbe und die haben wir Gottseidank in den USA nicht. Ich weiß auch nicht, wie die Europäer mit der Mehrwertsteuer leben können, denn derjenige, den es trifft, ist der Konsument. Der arme Mann am Ende der Kette bezahlt alles. Das ist meiner Ansicht nach eine sehr unfaire Besteuerung für die Mittelklasse und die Armen. Ich habe versucht, dieses Steuersystem zu verstehen, denn ich mache ja Geschäfte in Europa, doch es will mir beim besten Willen nicht gelingen!“

„Im Falle der Riesensteuerschuld von Woody Herman, die durch die Veruntreuung der Gelder eines Managers erwuchs, wurde ja auch in der amerikanischen Presse argumentiert, daß nicht nur Sinfonieorchester von Steuern befreit werden sollten, sondern auch Jazzorchester.“

„Ich weiß keine Einzelheiten der Woody Herman Story, ich weiß auch nicht, warum die Regierung so hinter ihm her war und ihn nicht mehr zur Ruhe kommen ließ, obwohl ja bekannt war, daß er die Schulden von 1,5 Millionen Dollar niemals mehr hätte abbezahlen können. Die Regierung kam in ähnlichen Fällen den Schuldnern entgegen, und es wurde zumeist ein Vergleich vereinbart, dann wird festgelegt, was der Schuldner im Laufe der Zeit abzahlen hat, was er aufbringen kann und damit gibt sich die Regierung zufrieden. Doch oftmals kommt der Schuldner seinen Verpflichtungen nicht nach, dann wird er gefhasst. Wir wissen nicht genau, was im Falle Woody Herman geschah. Ich entschuldige das Vorgehen der Regierung gegen ihn bestimmt nicht. Und weltweit wurde ihm ja auch eine Menge Sympathie entgegengebracht. Wenn ein normaler Geschäftsmann Steuerschulden hat, aber nicht kriminell ist, dann kann er mit der Regierung verhandeln und einen Vergleich beantragen. So daß etwa von 2 Millionen Dollar Schulden vielleicht noch 500 000 abzustottern sind, vorausgesetzt er kann das im Verlauf der Zeit. Und wenn dieser Mann seinen Verpflichtungen dann nachkommt, ist das erledigt. Ich habe in dieser Sache keine Erfahrungen und kann auch darauf verzichten! Bekannt ist, daß der IRS Geld sehen möchte, es geht ihm nicht darum, die Leute zu jagen. Lassen Sie mich noch zu der Besteuerung folgenden sagen: klassische Musiker bezahlen Steuern wie alle anderen auch, ich habe niemals etwas anderes gehört. Die Musiker müssen von ihren Einkünften Steuern bezahlen. Die Sinfonie als solche kann ein Geschäftsunternehmen sein, das eine Non-Profit-Organisation ist und dadurch keine Steuern entrichten muß. Das ist ein großer Unterschied. Wenn jedoch das Sinfonieorchester eine halbe Million Dollar an Gehältern für seine Musiker bezahlt, dann müssen sie dafür Steuern entrichten. In der Regel verlieren Sinfonieorchester Geld, die Ausgaben sind größer als die Einnahmen, und oftmals bekommen sie Fördersummen und Unterstützung von irgendwelchen Leuten, diese Fördersummen könnten möglicherweise auch steuerfrei sein. Der Verwalter eines Sinfonieorchesters behält die Steuern ein, die von den Gehältern der Musiker anfallen und führt sie dem Fiskus ab. Im Falle Woody Herman rannte ja der Manager mit dem Geld davon, das von den Gehältern der Musiker an die Steuer hätte abgeführt werden müssen. Es war also nicht die Einkommensteuer des Gewinns - falls sich überhaupt einer erwirtschaften ließ -

sondern das Geld, das von den Gehältern der Musiker an die Steuer hätte abgeführt werden müssen.“

#### **Jungbrunnen: Tourneen**

„Sie sagten vorher, sie hätten einige Zeit nicht gespielt. Warum? Und wie fühlten Sie sich in dieser Zeit, fehlte Ihnen da etwas?“

„Ich spielte schon immer ein wenig zu Hause, doch ich nahm keine Gigs wahr. Vielleicht hatte ich das Gefühl, daß es für mich als Musiker keine Spielgelegenheiten gab. Eines Tages jedoch rief ich dann einen Agenten an und fragte ihn, ob er nicht eine Band mit mir buchen wolle, und ob er überhaupt meinte, daß er ein paar Arbeitsmöglichkeiten finden würde. Er war sicher, daß er das schaffen würde und meinte, ich sollte die Band mal gleich formieren.“

„Und was vermissen Sie, wenn Sie nicht spielen, die begeisterte Reaktion des Publikums?“

„Ich liebe es, auf Tournee zu sein, überall interessante Leute zu treffen. Dabei entsteht das Gefühl, du bist noch gefragt, du sitzt nicht Zuhause und ziehst dich zurück. Es hält dich jung. Du kannst nicht dagegen ankämpfen, alt zu werden, das geschieht zwangsläufig, doch zumindest kannst du es schaffen, im Kopf jung zu bleiben, auch wenn der Alterungsprozeß des Körpers sich nicht aufhalten läßt.“

„Sie erfahren wahrscheinlich auf der Bühne sehr viel mehr Achtung und Dank als Musiker wie als Festivalmacher.“

„Ich bekomme auch als Produzent immer wieder von vielen Leuten ein Dankeschön gesagt. Ich erhalte auch immer wieder Briefe, in denen mir für die Festivals gedankt wird, anerkennende Worte für das Programm und die Organisation ausgesprochen werden. Ich lese jedoch keine Kritiken mehr, in denen die Festivals zum Teil niedergemacht werden. Ich habe schon vor Jahren aufgehört, das zu tun. Was auch immer ich tun werde, irgendjemandem gefällt es bestimmt nicht. Das ist gewiß. Die negativen Kritiken haben mich beschäftigt, als ich noch ein junger Produzent war.“

„Die Auseinandersetzungen mit solchen negativen Stimmen verschlingen enorme Energien, die man besser für den Einsatz für den Jazz anwendet.“

„Ja genau und heute sage ich mir, das Wichtigste ist, daß über die Festivals geschrieben wird. So lange die Kritiker darüber schreiben, bin ich im Geschäft und sie auch. Wenn es nichts mehr zu Schreiben gibt, dann habe ich nichts mehr zu tun und sie auch nichts mehr. Die ganze Szene kann durch ein Negieren der Aktivitäten geschädigt werden. Ich sehe es heute in England ganz deutlich. Dort gibt es so wenig Jazz. Ich sah früher immer wieder von allen möglichen Jazz-Journalisten Artikel in der London Times. Jede Woche konnte man da über diese oder jene Akti-

vität etwas erfahren. Jetzt erscheint alle 6 Wochen einmal etwas über den Jazz. Das bestätigt, daß in England nicht sehr viel auf dem Jazzgebiet geschieht. Die armen Schreiber, die über den Jazz berichteten, haben jetzt nichts mehr zu tun. Die Zeitungen brauchen keinen Raum mehr dafür zur Verfügung zu stellen, denn es gibt so gut wie nichts, über das sie berichten könnten. Das verletzt den Jazz, schadet ihm. Die New York Times hat dagegen jede Menge über den Jazz zu berichten. Sie beschreiben jeden neuen Jazzclub, jedes Konzert, und es gibt praktisch jeden Tag Artikel über Jazz in der New York Times.“

„Er zählt zum kulturellen Leben der Stadt New York.“

„Ja und das ist sehr gut. Doch was in den Kritiken im einzelnen gesagt wird, ist ziemlich egal. Ob sie mein Festival verreiben, dies oder jenes gut oder schlecht finden, spielt keine Rolle, entscheidend ist, daß das Festival stattfindet, genügend Besucher da sind, Freude an der Musik haben, und die Musiker dort gerne gespielt haben. Manchmal wollen Musiker bekanntlich nicht auf einem Festival spielen. Sie wollen ihre eigenen Konzerte geben, nicht Teil eines Festivalpaketes sein. Sie wollen ihren Namen in großen Lettern sehen, nicht als einen unter vielen, denn das Festival wirbt geballt mit Namen. Viele Musiker wollen für sich sein, sich selbst präsentieren. Normalerweise weigern sie sich ein, zwei Jahre nicht auf den Festivals zu spielen. Wenn sie stark genug sind, bleiben sie grundsätzlich den Festivals fern, wenn sie selbst für ausverkaufte Säle sorgen können, dann sind sie ja auch nicht auf das Massenpublikum der Festivals angewiesen.“

„Haben Sie schon mit vielen Musikern zu tun gehabt, die sich weigerten, auf Ihren Festivals zu spielen?“

„Im Lauf der Jahre gab es viele Musiker, die zu diesem oder jenem Zeitpunkt die Teilnahme ablehnten. Doch irgendwann kamen sie dann wieder auf mich zu. Sie können es sich auf die Dauer nicht leisten, den Festivals fern zu bleiben, denn sie bieten ihnen eine sichere Existenzmöglichkeit, eine Gewähr, daß sie ein wirklich großes Publikum erreichen, und das hilft ihnen, ihre Platten zu verkaufen, ja sich selbst zu verkaufen. Deshalb existieren Jazz-Festivals und das ist auch der Grund dafür, daß es keine Pop-Festivals mehr gibt, denn die Pop-Musiker sind größer als die Festivals selbst. Die Rolling Stones, Pink Floyd oder ähnliche Gruppen brauchen doch kein Festival, sie ziehen auch so 100 000 vielleicht auch nur 50 000 Leute an. Für diese Jungs ist es jedes Mal, wenn sie auftreten, wie ein Festival, mit einem Massenandrang des Publikums. Und deshalb machen Popfestivals auch keinen Sinn. Doch der Jazz ist kein Massenartikel, damit mußt du dich abfinden.“



Stefan Bauer und Michael Peters mit zwei Trommlern der Gruppe Ki-Yi in Abidjan an der Elfenbeinküste

# Drümmele Maa in Afrika

Das dritte Jahr ihres Bestehens bescherte der Gruppe Drümmele Maa ein Traumangebot: sechs Wochen lang im Auftrag des Goethe-Instituts Afrika zu bereisen. Lediglich Fried Bauer fehlte, als für Christoph Haberer, Stefan Bauer und Michael Peters am 3. Oktober des vergangenen Jahres ein Abenteuer besonderer Art begann, nämlich ausgerechnet als Percussionsgruppe einen Kontinent zu bereisen, in dem Trommeln Hauptträger der Musik sind - einer Musik, auf die sich auf dem Umweg über den Jazz auch die Gruppe selbst bezieht. Ein Tape, das eigens zur Einstimmung auf das folgende Interview zusammengestellt wurde, vermittelt den Eindruck, als sei das Experiment einer europäisch-afrikanischen musikalischen Kooperation glänzend gelungen: da finden sich Beispiele für komplexe Rhythmen, die als selbstverständliche Basis für das Zusammenspiel dienen; da werden Ansätze von Call und Response zwischen deutschen und einheimischen Musikern hörbar; da findet sich diszipliniertes Trommeln ebenso wie überschäumende Vitalität auf der Bühne - und im Publikum; da mischen sich fast bruchlos elektronische

Sounds (mit Schlägeln abgerufen!) mit Naturklängen. Wer diese Musik hören möchte, muß mit einer Sendung des WDR-Hörfunks vorlieb nehmen, da eine Plattenveröffentlichung aus finanziellen Gründen nicht zu realisieren war. Im Mittelpunkt des folgenden Interviews stehen die musikalischen und persönlichen Erfahrungen, die das Trio bis zu seiner Rückkehr sammelte.

Wolfgang Dichans

„Wie kam es zu der Tour?“

C.H.: „Erste Kontakte mit dem Goethe-Institut gab es 1985. Die Zentrale in München hatte sich an mich gewandt. Die kannten mich von der ersten LP, ohne daß ich es wußte. Nach der zweiten LP haben sie sich dann gemeldet und gesagt, die Platte gefalle ihnen sehr, und sie seien interessiert, etwas mit mir zu machen. Das war aber noch sehr vage.“

„Laufen die Tournée immer über die Zentrale in München?“

C.H.: „Ja. Die Bands werden von München den Goethe-Instituten angeboten. Im Herbst 1986 wurde es dann aktueller,

weil wir die dritte LP raus hatten. Es war auch schon die Idee da, nach Afrika zu gehen. Im Februar 1987 kam dann der Urplan mit den Stationen der Reise, die zunächst vier Wochen dauern sollte. Ursprünglich wollte das Goethe-Institut nur mit einem Soloperkussionisten arbeiten, daher sollte ich alleine die Tour machen. Man dachte also eher an einen Workshop als an eine Konzertsituation. Ich habe dann gesagt, daß ich zwar im Overdub-Verfahren Soloplaten gemacht habe, aber nie als Solist aufgetreten bin. Ich habe also gefragt, wie es mit einem Percussion-Duo aussieht. Man hat gesagt: Ja, das ist interessant, das können wir machen. Wir haben uns also als Duo vorbereitet, Spezial-Percussion-Duo, Michael und ich, also zwei Schlagzeuger mit elektroakustischen Drumsets. Also gemischte Verhältnisse mit viel Naturklang, aber auch einige Würze über Pads, die Elektronikklänge liefern. Tja, und dann kam im Juni ein Anruf, es sei noch Geld da für einen dritten Mann. Also haben wir Stefan gefragt. Wir haben ihm gesagt, daß es für uns interessanter würde, weil dadurch eine harmonisch-melodische Komponente in die Musik käme. Trotzdem hatten wir immer noch eine Percussion-Band, denn alle Klänge, auch solche von Synthesizern, wurden durch Schläge, durch Mallets oder sonstiges Geschlagenes ausgelöst. Wir hatten keinen Keyboarder oder Bläser dabei. Diese Idee wurde auch vom Goethe-Institut sofort akzeptiert. So kam es, daß wir doch fast schon wieder mit Drümmele Maa zusammen waren, nur Fried (Bauer) mußte daheim bleiben.

S.B.: „Wir haben also erst knapp zwei Monate, bevor die Tour losging, erfahren, daß ich als Melodist mitfahren kann.“

„Welches Ziel hatten Ihr Euch selbst für die Reise gesteckt?“

M.P.: „Möglichst viele Musiker treffen.“

S.B.: „Mir lag daran, viel polyrhythmisch zu spielen, also im Grunde noch intensiver zu machen, was wir auch mit Drümmele Maa schon tun.“

M.P.: „Die Musik sollte endlich mal durch Schlagzeug bestimmt werden. Die melodische Funktion sollte sich erst durch die rhythmische Struktur ergeben.“

C.H.: „Für mich hatte die Reise sehr viele Aspekte. Uns allen war klar, daß wir ein Erlebnis geboten bekommen, das man in fünfzig Jahren Dortmund nicht hat. Sechs Wochen Afrika ist einfach der Hammer. Man lernt Leute kennen, man lernt Musiker kennen - aber nicht im Sinne von „schneller, höher, weiter“, sondern auf einer ganz anderen, „einfachen“ Ebene. Wir haben Spielideale kennengelernt, die es hier nicht gibt, nämlich mit einfachsten Mitteln eine Stimmung zu erzeugen, daß die Leute auf den Stühlen stehen. Eine Erwartung war auch, möglichst viel ethnologische Musik kennenzulernen. Ich wollte außerdem möglichst viel mit dem Ton-

band aufnehmen, auch als Material für eine audiophile Rundfunksendung." S.B.: „Als ich dazu kam und das Programm praktisch ganz neu zusammengestellt werden mußte, entstand unheimlich viel Druck. Ich hatte gar keine Zeit, mich groß Gedanken zu machen, was mich erwartet. Immerhin habe ich mir ein Afrika-Buch unters Kopfkissen gelegt (lacht) und eine Weltkarte gekauft, um zu sehen, wo wir überhaupt hinfahren. Zu viel mehr hat es nicht gelangt.“

„Was waren die Stationen der Reise?“

D.H.: „Wir waren hauptsächlich in Städten: Dakar (Senegal), Abidjan (Elfenbeinküste), Accra und Cape Coast (Ghana), Lagos und Oshogbo (Nigeria), Yaounde (Kamerun), Kinshasa (Zaire), Nairobi (Kenia), Daressalaam (Tansania), Addis Abeba (Äthiopien), Karthum (Sudan).

„Wo lagen die Spielstätten?“

S.B.: „Wichtige Punkte waren die Universitäten, dann die Goethe-Institute, dort teils im Freien oder auch im Saal. Wir haben auch in einem französischen und einem italienischen Kultur-Institut gespielt, weil dort die Räume größer waren. Wir haben in Oshogbo auf dem Markt gespielt und in einem holy shrine . . .“

C.H.: „. . . an einem heiligen Sitz der Yoruba-Götter also. Es wäre so, als würdest Du bei uns im Petersdom oder im Kölner Dom spielen. Wir haben das der Hauptpriesterin zu verdanken, einer Österreicherin, die das seit 37 Jahren macht. Sie ist eine anerkannte Persönlichkeit im religiösen Gefüge des Landes.“

„Wie ist diese erstaunliche Tatsache zu erklären?“

S.B.: „Sie hat sich für die Kultur dort sehr stark gemacht. Sie arbeitet als Bildhauerin. Sie hat zum Beispiel auch Skulpturen gesammelt und erreicht, daß sie unter Denkmalschutz gestellt wurden. Von allen Europäern, die wir getroffen haben, war sie übrigens die einzige, die in die einheimische Gesellschaft integriert war.“

C.H.: „Sie ist auch von den anderen Priestern sehr geachtet. Man darf sich Priester nicht so vorstellen wie bei uns. Priester zu sein bedeutet, eine Persönlichkeit auf höchstem Niveau zu sein, von allen anerkannt. Womit sie sich diese Anerkennung geschaffen hat, konnten wir in der kurzen Zeit nicht erfahren. Die übrigen Yoruba-Priester sind übrigens alles Männer, und sie hat es geschafft, von allen anerkannt zu werden.“

„Wieviele Zuhörer kamen zu Euren Konzerten?“

C.H.: „Zwischen 80 und 800 Leuten.“

„Wer ist zu Euren Konzerten gekommen? In Oshogbo...“

C.H.: „. . . waren es nur Einheimische. In den Universitäten kamen 95 Prozent Schwarze, dazu einige Weiße in der Stadt.“

M.P.: „In den Kulturinstituten war das Publikum gemischt, also 50 Prozent Schwarze und 50 Prozent Weiße.“

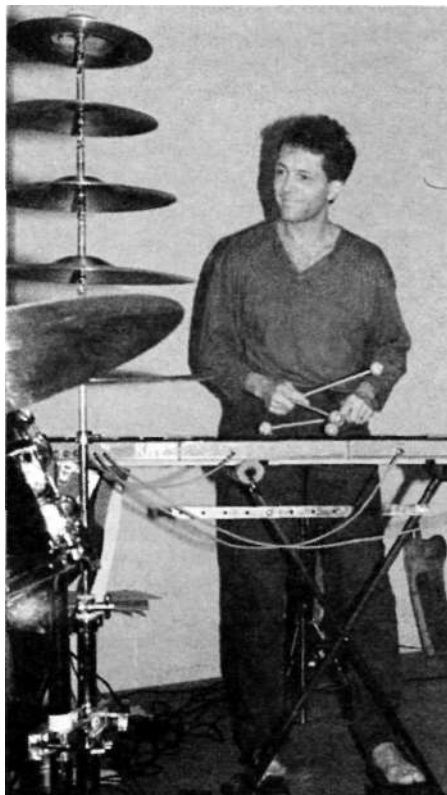
S.B.: „In den westlichsten Städten kamen auch die meisten Europäer: in Abidjan, Dakar, Lagos. Bezeichnenderweise sind die Europäer aber oft früher gegangen, das heißt die Schwarzen standen viel mehr auf unsere Musik.“

„Wie war denn überhaupt Euer Programm. Ihr habt ja auch mit einheimischen Musikern gespielt. Wie wurde das geplant?“

C.H.: „Unser Wunsch war ja von Anfang an auch Begegnung und Austausch mit einheimischen Musikern. Die örtlichen Goethe-Institute haben sich meistens schon darum gekümmert, Partner für uns zu finden. Wenn wir ankamen, sagten die uns, wir haben für euch die Gruppe Soundso, dann und dann können wir zusammen proben. Ich muß aber sagen, daß wir uns meist auf das musikalische Material der Schwarzen eingestellt haben. Meistens hat der „Maitre“ oder Master-Drummer noch versucht, die Reihenfolge der Spieler und Soli ein wenig zu arrangieren. Die Grundmuster der Musiker waren uns von Schallplatten her bekannt. Umgekehrt war es kaum möglich, daß die einheimischen Musiker bei Songs von uns mitspielten. Das wäre zu schwierig gewesen.“

M.P.: „Wir haben es mal versucht, aber es gelang nicht so wie umgekehrt.“

S.B.: „Es ist auch klar, woran das liegt. Wir haben ganz andere Möglichkeiten, uns über die Musik auseinanderzusetzen. Abgesehen davon ist unsere Art, Musik zu lernen, eine ganz andere. Bei uns ist alles fixiert, geregelt, gegliedert. In Afrika ist die Musik mehr gewachsen. Takte oder An-



Bereiste als Mitglied von Drümele Maa Afrika: Stefan Bauer

zählen kennt man nicht. Wenn wir also sagten, nach soundsoviel Takten spielt jemand, dann funktionierte das nicht.“

C.H.: „In unserem Sprachgebrauch würden wir sagen, daß ihre Musikauffassung sehr rigide ist, nicht sehr flexibel. Mit dieser Etikettierung muß man aber sehr vorsichtig sein, weil es unsere Denkweise ist. Die kann man dort nicht anwenden. Rigide bedeutet: festgefahren, starr; es werden nur die Patterns gespielt, die sie gelernt haben, etwas anderes gibt es nicht. Kleine Variationen - schon denkt jeder: Was ist los? Das ist uns auch passiert. Wenn jemand eine Phrase gespielt hat, und ich habe sie beim zweiten mal mitgespielt, hat der Spieler sich gefreut. Habe ich über die Phrase eine Variation gemacht, hat's schon wieder nicht ‚gegolten‘. Habe ich wieder die Originalphrase gespielt, hat er wieder mit dem Kopf genickt und sich gefreut. Er hat geglaubt, ich hätte die Phrase verloren und wieder gefunden.“

S.B.: „Das hängt natürlich auch damit zusammen, daß jeder Musiker offensichtlich einen ganz festgelegten Part in der Gruppe spielt. Im Grunde spielen alle Ostinati, die sich komplementär zueinander verhalten. Nur ein oder zwei Musiker dürfen improvisieren. Wenn Christoph also jemandem sein Ostinato vorgespielt hat, dann hat er ihm damit quasi seine Funktion übertragen - wenn Christoph dann etwas anderes spielte, war das ungültig.“ „Ich würde gerne eine ganz andere Frage einschieben. Wenn Ihr von der Tour sprecht, habe ich das Gefühl, in leuchtende Kinderaugen zu sehen. Ist das ein richtiger Eindruck?“

Alle: „Absolut. Ja.“

„Was war das Faszinierendste?“

S.B.: „Was mich besonders berührt hat, war etwas Ursprüngliches, Direktes, das ich gar nicht mal nur auf die Musik beziehen würde. Der Kontakt zu den Leuten war toll.“

C.H.: „Ob diese Wertungen den Tatsachen entsprechen, können wir natürlich nicht beurteilen, da muß man vorsichtig sein. Ich würde das als einen sehr subjektiven Eindruck sehen. Aber es ist richtig, daß die Art, wie die Leute an andere herangehen, sehr viel anders ist: wie sie dich ansehen, welche Fragen sie stellen, wie du empfangen wirst.“

S.B.: „Im Grunde herrschte eine positive Einstellung gegenüber jemand, der von woanders herkommt. Anders als hier, wo Ausländer distanzierter gesehen werden.“

M.P.: „Es gibt zwar immer irgendwelche Sachen, die einem einfallen, wenn man von der Reise erzählt - etwa von dem ersten Zusammentreffen mit afrikanischen Musikern in Dakar. Nicht nur weil es das erste war, sondern auch musikalisch interessant war.“

C.H.: „Dort fanden wir die höchste Trommelqualität der ganzen Reise. Die Trommler hatten Stücke, die richtig untergliedert waren, auch dynamisch. Dazu

hatten sie den besten Solisten der ganzen Reise, der uns richtig fertiggemacht hat." S.B.: „Er heißt Dou Dou Ndaje Rose und macht auch demnächst eine Deutschland-tournee. Er ist Maitre, das heißt ein 55-jähriger Meistertrommler und Patriarch und Dirigent. Seine Gruppe hat eine Stunde lang vor unserem Auftritt gespielt, wobei er sich als Solist nicht nur akustisch, sondern auch optisch fantastisch in Szene gesetzt hat. Mich hat das über die Maßen beeindruckt. In den letzten zehn Minuten haben sie ein unglaubliches Soloding abgefahren. Mitten im Rhythmus haben sie dann plötzlich aufgehört und sich verbeugt. Alle haben geschrien. Nach diesem Vorprogramm konnte nichts mehr daneben gehen. Wir haben am Ende unseres Programms noch mit ihnen zusammen gespielt, was sich auch optisch gut machte.“

C.H.: „Was sicher auch für hiesige Festivalveranstalter interessant wäre. Drümele Maa mit Dou Dou - da wäre einiges los. Wir haben auch einigen Respekt gezollt bekommen. Die haben gemerkt, daß eine gewisse Qualität auch von unserer Seite geboten wurde.“

„Wie war die Reaktion des Publikums auf Eure Musik?“

M.P.: „Die Reaktion des Publikums war eigentlich dann am größten, wenn wir mit den Afrikanern zusammengespielt haben.“

S.B.: „Es hatte dann einen konkreten Aufhänger durch ihre eigenen Rhythmen. Eine Rolle spielt auch der Fakt, daß man mit Leuten, die ganz anders aussehen ...“

M.P.: „... eine gemeinsame Sprache sprechen kann.“

S.B.: „Es ist einfach faszinierend, 4000 Kilometer in einen anderen Kontinent zu fahren und mit Leuten spielen zu können, die auf dem Vorläufer deines eigenen Instruments spielen. Die Afrikaner musizieren anders. Musik hat viel mehr als bei uns einen gemeinschaftlichen Charakter, der auch das Publikum einbezieht. Wenn das Publikum gut drauf ist, ist auch die Musik gut. Ich will nicht sagen, es steht und fällt damit, aber man versucht die Übereinstimmung auch herbeizuführen. Wenn wir alleine gespielt haben, war es schon eher die hier bekannte Konzertsituation. Das Publikum ist darauf nicht so körperlich eingestiegen wie auf die eigene Musik. Aber zum Beispiel in Oshogbo, im Sports Club, hat jemand aus dem Publikum zuerst Christoph zwei Geldscheine auf die Stirn geklebt, und mir dann auch noch.“

C.H.: „Das ist Tradition da, wenn dem Publikum etwas gefällt.“

S.B.: „Die Reaktion ist also direkt, keiner schleicht hinterher verstohlen herum und sagt: Fand ich aber ganz gut.“

C.H.: „Die Reaktion des Publikums auf unsere Sachen reichte insgesamt gesehen von herzlicher Akzeptanz bis zu Verwundertheit. Häufig kam das französische

## **Christoph Haberer: „Sechs Wochen Afrika ist einfach der Hammer. Man lernt Leute kennen, man lernt Musiker kennen aber nicht im Sinne von ‚schneller, höher, weiter‘, sondern auf einer ganz anderen, ‚einfachen‘ Ebene.“**

Wort bizarre. Es kamen auch Musiker, die sagten, sie hätten Elemente aus ihrer Musik gefunden, und ständen drauf, wie wir die Elemente ganz anders verpackt hätten.“

„Habt Ihr im Verlauf der Reise Elemente der Musiker, mit denen Ihr gespielt habt, in Euer Programm aufgenommen?“

C.H.: „Ins Programm nicht. Wir haben allerdings für den Anfang und das Ende des Programms ein kleines Signet aus Dakar übernommen, das wir ad hoc in der Trommelgruppe gelernt hatten.“

S.B.: „Das kam durchweg gut an, denn die Leute erkannten, daß es etwas Afrikanisches war. Ansonsten war es klar ein europäisches Programm, mit Elementen aus lateinamerikanischer Musik, aus Jazz.“

„Die melodische Seite der Musik, die ich auf Eurem Band gehört habe, schien mir eher unterentwickelt. Das kam ja wohl daher, daß Ihr die Musiker nicht überfordern wolltet.“

C.H.: „Überfordern kann man vielleicht nicht sagen. Aber wir wollten jeweils adäquat auf die musikalische Situation einsteigen. Es lag sozusagen in der Luft, das man einfach so spielte.“

S.B.: „In Dakar lief ein echter Austausch. Dou Dou hat uns ein Stück gezeigt und gefragt, ob wir das zusammen spielen könnten. Er hat uns rhythmische Fragmente vorgeführt, die wir mit ihm gespielt haben, es gab einen gewissen Freiraum, wo einer von uns auf einer Groove der Afrikaner solistisch agieren konnte. Als ich gespielt habe, habe ich wie sonst jazzmäßig losgelegt - skeptische Blicke der Musiker, das habe ich eindeutig registriert. Bei Christoph und Michael wußte er auch immer, wann Schluß war und wie das gemeint war, wenn sie wieder in die Groove zurückkamen. Ich dagegen habe abgeledert, bin zurück in irgendwelche Akkorde und Dou Dou hat schräg geguckt. Ich hatte mir überlegt, Pentatonik zu spielen, weil das die vorherrschende Tonleiter ist, aber das klappte nicht. Insofern fand ich die Frage nach der Überforderung nicht unberechtigt. Harmonisch und melodisch hätte ich so spielen können, daß die Musiker überfordert gewesen wären.“

C.H.: „Ich habe es anders erlebt, niemals als ein Sich-zurücknehmen.“

S.B.: „In Äthiopien hatte die Musik eine

deutlich andere Grundlage im Vergleich zu dem, was wir bis dahin gehört hatten.“ C.H.: „Wobei Äthiopien wieder zu einem anderen Kulturkreis gehört, nämlich stark arabisch geprägt ist. Leider haben wir dort nicht mit einheimischen Musikern spielen können. Wir haben lediglich einen Mann kennengelernt, der beim Staat angestellt ist, die traditionellen äthiopischen Instrumente, die Fähigkeiten und das ganze Wissen darum zu bewahren und weiterzugeben. Dem durften wir mal zuhören, in einem kleineren privaten Rahmen. Das war sehr eigenwillig und faszinierend.“

S.B.: „Wichtig ist in diesem Zusammenhang, sich von der Feststellung abzugrenzen: Die afrikanische Musik ist so und so.“

C.H.: „Afrika als Pauschalblock gibt es sowieso nicht. Das ist eine unglaubliche Vielfalt.“

„Ihr seid mit sehr unterschiedlichen Traditionen in Berührung gekommen. Welche waren das, und was war für Euch rhythmisch gesehen besonders interessant?“

M.P.: „Bei Dou Dou waren für mich so viele Sachen dabei, wo ich nur mit offenem Mund dagestanden habe. Würde ich die Musik hinterher auf Kassette hören, würde ich vielleicht vieles erklären können. Es hatte mit der Stimmung zu tun, aber auch mit dem Material, was gespielt wurde.“

C.H.: „Materialmäßig betrachtet, war für mich vieles klar, was ablief. Ich habe kaum einen Rhythmus gehört, bei dem ich gesagt hätte: der ist völlig neu. Nur, das ist gar nicht der Punkt. Der Punkt ist, wie es gespielt wurde, in welchem Zusammenhang, was damit zusammenhing. Das war der viel überwältigendere Eindruck. Zum Beispiel die Erfahrung, wie eng Tanz und Trommeln zusammengehören, daß es Trommeln ohne Tanz gar nicht gibt. Es gab eine Gruppe, da hat die Leiterin gesagt: Wir spielen das jetzt, aber nur für Euch, denn eigentlich ist das nicht richtig - eben weil keine Tänzer da waren. Die Erfahrung, daß sich die Trommler im Tempo nach den Tänzern richten, nach dem Alter der Tänzer, nach deren Bewegungen - daß sie das Tempo zurücknehmen, wenn sie merken, daß jemand ins Schnaufen kommt, das Anziehen des Tempos, wenn sie merken, daß angefeuert werden muß. Solche Zusammenhänge kennengelernt zu haben, ist viel lustiger, als zu sagen, man hätte 20 neue Licks gelernt. Das ist langweilig. Licks kann man durch die Platten lernen, und das tut man sowieso immer.“

S.B.: „Insgesamt kann man sagen, wir sind mit einem anderen Lebensgefühl nach Hause gekommen.“

MP.: „Der Kulturschock hat sich nicht eingestellt, als wir runtergegangen sind, sondern als wir zurückkamen und dann die düster vor sich hinstarrenden Europäer wiedergesehen haben. In Afrika, das kann man wirklich einmal pauschal sagen, sehen dich die Leute an. Hier scheut jeder den Augenkontakt.“

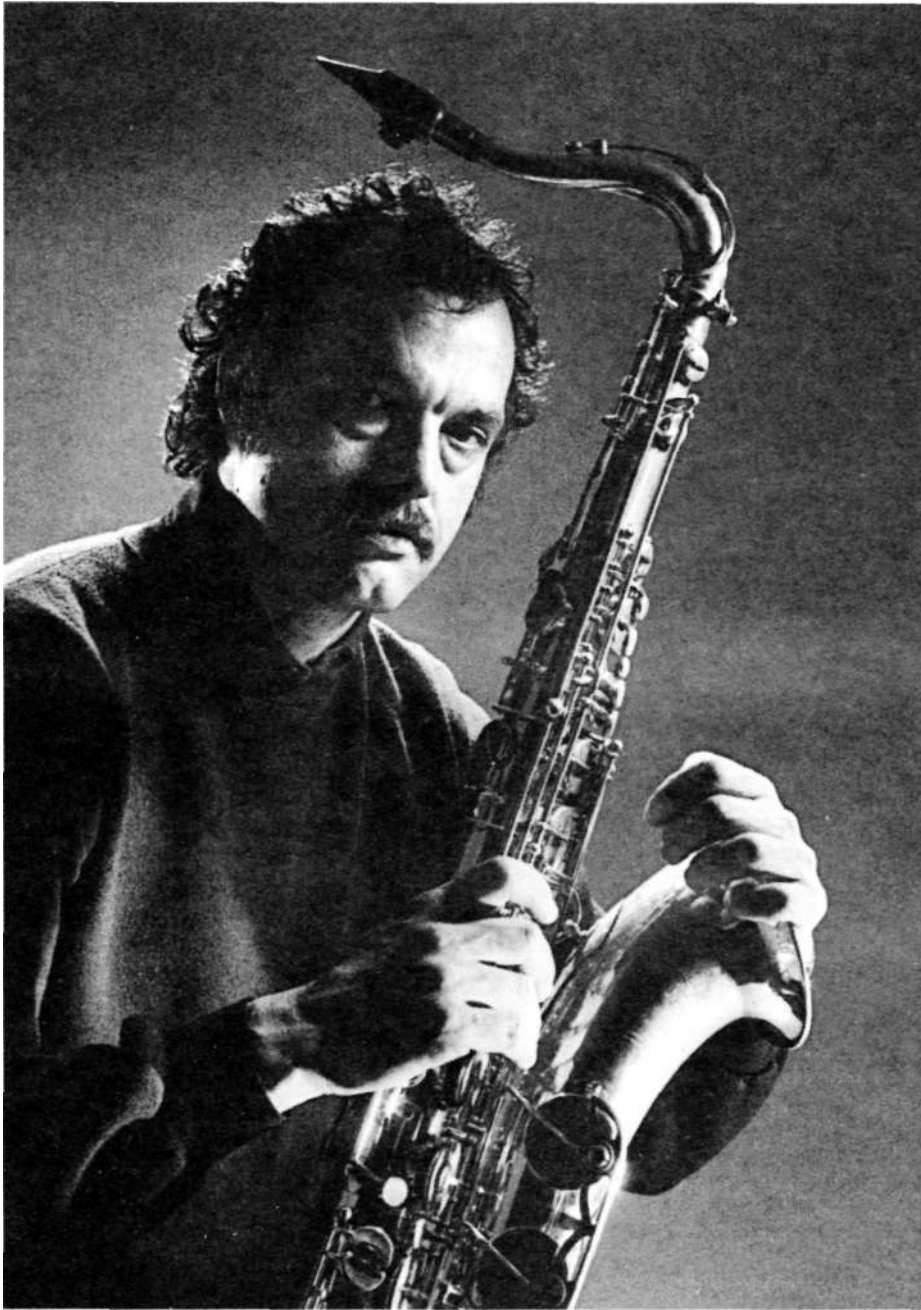


Foto: Claude Buri

## 10jähriges Jubiläum Karlheinz Miklin Trio

Es gibt ja nicht viele Musiker, die in Österreich mit einer Band die Zehnjahresgrenze überschreiten, aber Karlheinz Miklin hat es geschafft. Im April waren es genau 10 Jahre, daß das Miklin Trio ins Leben gerufen wurde und die Besetzung hat sich nur am Schlagzeug des öfteren geändert. Das Trio feierte sein Jubiläum mit einer Konzertreihe, bei der es auch von Sheila Jordan unterstützt wurde. Begonnen hat es mit dem Schlagzeuger Brüning v. Alten bis in den Sommer 1981, dann kam Ger-

hard Wennemuth, der auch das rhythmische Gesicht des Miklin Trios geprägt hat und die längste Zeit in dieser Formation verbrachte. In der Zeit seiner Vorbereitung auf das Diplom als „Klassischer Schlagwerker“ wurde er von Erich Bachtrügel nicht unbedingt optimal ersetzt, da Erich ein doch zu dominanter Drummer für ein Trio ist. Nach seiner Tätigkeit bei den Grazer Philharmonikern bekam Wennemuth dann endlich eine Anstellung bei einem deutschen Orchester und hatte dadurch

immer unheimliche Anreiseprobleme zu Proben und Konzerten, so daß man sich Ende 1987 entschloß, die langjährige, fruchtbare Arbeit zu beenden, und seit diesem Entschluß ist auch Heimo Wiederhofer am Schlagzeug des Miklin Trios, der seine Feuerprobe schon bei Konzerten in Brüssel und Istanbul bestanden hat.

Die Geschichte der Band hat so viele Höhepunkte, daß sie hier sicher nicht alle Erwähnung finden können. Einige können Sie in den alten Jazz-Live-Ausgaben nachlesen, oder wissen Sie auch vielleicht. Ich selbst kenne die Band seit dem Sommer 1981 und habe sie sicher an die 40 mal gehört und die Entwicklungen mit großem Interesse verfolgt und auch das Beste dazu beizutragen versucht, da ich hier vom ersten musikalischen Kontakt an die musikalische Eigenständigkeit im Vermächtnis der großen Jazztradition und der österreichischen Musikgeschichte spürte. Eigene Musik ist ja in jedem Bereich dieses Genres eine Seltenheit und die musikalisch-persönliche Idealkonstellation von Karlheinz Miklin und Ewald Oberleitner hat diese Entwicklung möglich gemacht. Beide Musiker sind als Solisten sicher der europäischen Spitze zuzurechnen und bei vielen Gesprächen mit internationalen Musikern als ausgezeichnete Solisten immer erwähnt worden.

Die wichtigsten Höhepunkte dieser Band hier nun kurz angeschnitten: Im Sommer 1981 wird die erste Platte aufgenommen „Pick Up“ und danach kommt auch der erste große Auftritt in Wien, beim Jazzfestival am Heumarkt. Danach folgen viele Auftritte im In- und Ausland und der Begriff Miklin Trio bildet zumindestens im deutschen Sprachraum einen gewissen Standard für Qualität auf eigenständiger Basis. Auch die Festivalveranstalter bekamen langsam mit, was da läuft, und so kam es im Sommer 1982 zum ersten großen Auftritt bei einem Festival, im burgenländischen Wiesen. Auch die zweite Platte „The Rooter“ wurde eingespielt und das Miklin Trio wurde zusammen mit Pepl & Pirschner zum Inbegriff des österreichischen Jazz in normaler Besetzung, denn das Vienna Art Orchestra war zur gleichen Zeit dabei, Österreich auch einen guten Big-Band-Ruf zu verleihen.

Miklin selbst begann auch in diesem Jahr mit seinen ersten Solo-Konzerten im „Miles Smiles“ und ging damit einen völlig neuen Weg für den österreichischen Jazz. Immer mehr Jazzfreunde begriffen, daß es auch neben dem Vienna Art Orchestra junge Musiker gibt, die Eigenes und Hörenswertes anzubieten haben. Das Miklin Trio wurde zum gern gehörten Gast in ganz Österreich und die dritte Platte wurde in Graz bei EMP herausgebracht „Instant Two“. Und sie steht den ersten beiden um nichts nach. Dann kam eine Einladung für Karlheinz Miklin, als Gastsolist am Mar Del Plata Jazz-Festival teilzunehmen, und aus dieser Reise entstand dann

eine neue Band mit argentinischen Musikern, das „Miklin Trio Argentina“ von dem jetzt auch schon zwei Platten erschienen sind. Neben dieser Band wurde zum Glück auch das Trio weitergeführt, eine weitere Platte bei Amadeo aufgenommen („Echoes Of Illyria“ und man verstärkte sich auch manchmal durch Gäste. Bill Dobbins, Stjepko Gut, Albert Mangelsdorff, Art Farmer, Fritz Pauer, Alberto Canonico und Vince Benedetti waren mit dem Miklin Trio zu hören. Auch im vergangenen Jahr war das Trio auf Süd-Amerika-Tournee, in Istanbul und beim Jazz-Festival in Brüssel. Miklin ist inzwischen Leiter der Jazzabteilung der Musikhochschule Graz und auch bei Workshops im Ausland tätig. Ewald Oberleitner arbeitet noch gelegentlich mit den Neighbours, die aber durch die Arbeit von Dieter Glawitschnig beim NDR in Hamburg auch räumlich sehr getrennt sind. Mit dem Hinzukommen des jungen Schlagzeugers besteht die Hoffnung, das Miklin Trio wieder öfters in Österreich zu hören, und das hoffentlich auch für mindestens weitere 10 Jahre.

Rainer Rygalyk

# Jazz aktuell

**Stärke: Konzeptionelle Vielfältigkeit**

## 21. Deutsches Jazz Festival Frankfurt 1988

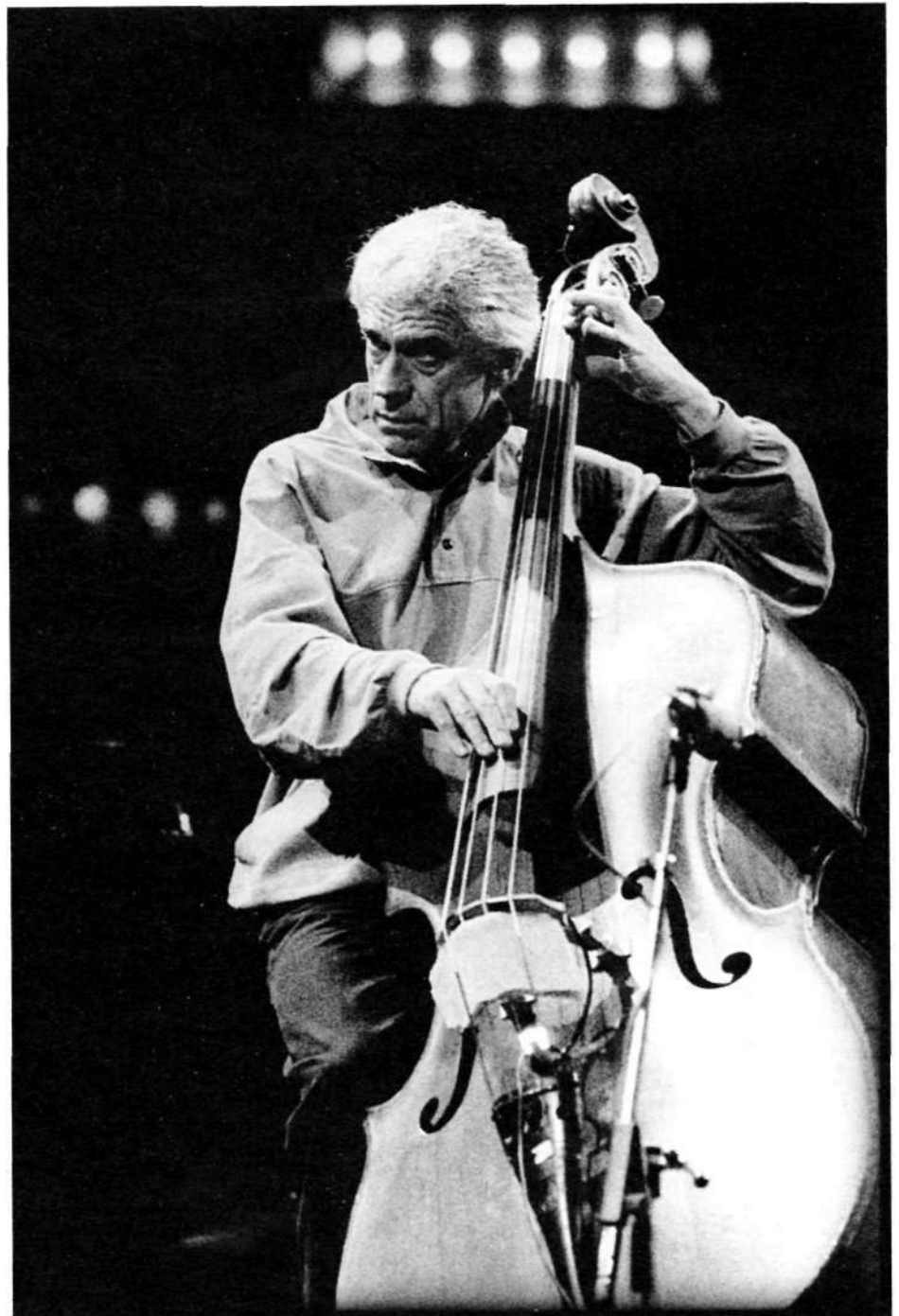
Was die Stärke des 21. Deutschen Jazz Festivals vom 10. bis 13. März 1988 in der Frankfurter Kongreßhalle im Messegelände ausmacht, ist seine konzeptionelle Vielfältigkeit, die weder ausschließlich auf das Alte, Bewährte setzt noch sich endlos in neuen Trends zu verlieren droht. So stehen die schwarze Tradition (Archie Shepp: jetzt dazu geworden) neben der avantgardistischen Great Black Music (Henry Threadgill, Lester Bowie, Arthur Blythe), die zornigen New Yorker verschiedenen Couleurs (John Zorn-Tim Berne Quintet, Semantics) neben ausschließlich europäischen Schattierungen (Bruford, Kazda's Pferd, Stockhausens Kairos), Liberkreuzungen (Kühn-Lauer-Haynes) neben eingefahrener Routine (Wayne Shorter), junge deutsche Bigbands neben grandiosen Musikprojekten im Brechtschen/Weillschen Duktus (Lindsay Cooper). Und so lassen die Strategen dieses ältesten deutschen Jazzfestivals wie selbstverständlich das gelten, was dem modernen Jazz seinen Glanz, aber auch seine Patina verliehen hat, zu allererst natürlich die Institution dieses Festivals schlechthin, den Posaunisten Albert Mangelsdorff, der wieder einmal am letzten, dem vierten Veranstaltungstag eine neue Facette seines Könnens aufleuchten ließ, in einem stimmigen, fast kammermusikalischen Auftritt mit dem österreichischen Vibraphonisten Werner Pirchner sowie Robert Riegler auf der Baßgitarre, eine der angenehmen Überraschungen des Festivals mit sehr intimen Dialogen im Blues-, Balladen- und Third Stream-Idiom, bei dem es des eher demonstrativen Entfernens des Notenständers von der Bühne nicht bedurfte, um die sich blind einstellende Spielverwandtschaft mitzuerleben.

Christof Lauers Quartett in einer hochkarätigen Besetzung mit Joachim Kühn am Klavier, Roy Haynes am Schlagzeug und Thomas Heidepriem am Baß spielte sich förmlich die Seele aus dem Leib; zwischen dem Pianisten und dem Drummer stellte sich ein fast blindes Einverständnis des Gebens und Nehmens ein; dabei tat sich ein Kosmos auf der Jazzerfahrungen aus der Coltrane-Ära bis in die Gründe des Free Jazz, in die Christof Lauer mit seinem Tenorsaxophon wie ein Habicht hinabstieß. Hier trafen sich Welten, doch mit einer gemeinsamen verbindenden Sprache. Und die Höhepunkte setzten sich fort in dem Auftritt von Lindsay Coopers

MusikszENARIO „Oh Moscow!“, einer grandiosen Tonschau des gegenwärtigen, nun schon über 40 Jahre währenden Zustandes des kalten Krieges zwischen den USA und der Sowjetunion, mit den meist düsteren Texten der Metaphorik, grandios artikuliert von Phil Minton mit seinen eruptiven Zungenbrechern und von Sally Potter mit ihren etwas aufgesetzten Folklorismen und akustisch umgesetzt in die parallel ablaufende lichte Motorik raffiniert eingesetzter, sich logisch entwickelnder Mischungen von Gesang, Bläserensätzen (u. a. dem Frankfurter Saxophonisten und Klarinettenisten Alfred 23 Harth) und Perkussion. Bei Lindsay Coopers untrüglichen Formgefühl für die verschiedenen

Mischungsverhältnisse überrascht die Selbstverständlichkeit, wie sich die artistischen und solistischen Glanzpunkte in diesem Kaleidoskop ganz zwanglos ergeben, von Musikern, die vorher nur wenigen bekannt waren, wie die dänische Schlagzeugin Marilyn Mazur oder die deutsch/jugoslawische Pianistin Elvira Plenar.

Während in Henry Threadgills Sextett (eigentlich einem Septett) die Substanzen der Schwarzen Musik wie schmetternde Blasmusik aus New Orleans, verhangene Begräbnismärsche oder feierliche Hymnen in einer farbigen Orchestrierung überwogen, zeigte das Trio Arthur Blythe-Bob Stewart-Kahil El' Zabar einen fast kam-



**Großartig: Gary Peacock als Gastbassist von Markus Stockhausens Kairos Quartett**  
Foto: Manfred Rinderspacher



Es stellte sich ein fast blindes Einverständnis des Gebens und Nehmens ein bei Joachim Kühn (oben links) und Roy Haynes (oben rechts); fast kammermusikalischer Gestus im Arthur Blythe - Bob Stewart - Kahil El' Zabar-Trio: Bob Stewart (Mitte links). Spielten „The Music of Ornette Coleman“: Tim Berne und John Zorn (Mitte rechts); bot mit dem Kairos Quartett ein kammermusikalisches Stück über eine volle Stunde: Markus Stockhausen (unten links); von der Coltrane-Ära bis in die Gründe des Free Jazz: Christof Lauer (unten rechts)

Fotos: Manfred Rinderspacher

mermusikalischen Gestus, wobei Blythes Altsaxophon mit dem singenden Vibrato herrlich kontrastierte zu der eher tumben Tuba, der Bob Stewart eine fast hypnotische Wirkung verlieh. Dabei hörte sich El'Zabars Daumenklavier wie ein Zurück zu den afrikanischen Wurzeln an. Nostalgisch wirkte das Archie Shepp-Chet Baker Quintett zum Festivalende, das ein erstes Treffen dieser beiden Jazzgiganten markierte, das aber nicht so recht vorankam, weil der Trompeter nach 18-stündiger beschwerlicher Autofahrt von Rom nicht mehr frisch wirkte, manchmal auch von Archie Shepp einfach vergessen wurde,

obwohl Chet Baker in einem Bessie Smith gewidmeten Blues für überraschende Klänge aus seinem Horn sorgte. Wayne Shorter in seinem Quintett mit zwei eigentlich überflüssigen Keyboardern verkaufte sich bei regem Publikumsinteresse spät am ersten Tag nicht gerade grandios, waren doch seine zwar gekonnten, aber irgendwie stereotypen Phrasen-Aneinanderreihungen und sein ewig gleicher Rhythmus auf die Dauer monoton. Witzig wie immer wirkte dagegen der Trompeter Lester Bowie, wenn er seine Trompetenspritzer und -haucher über die Mikrophone verteilte und in einem Duo mit dem

japanischen Bassisten Nobuyoshi Ino Erinnerungen an die Mingus'sche mehr sprechende Musik und an Charlie Hadens „Baßgesänge“ weckte.

Nicht nur im letzten Jahr in David Toms „Clouds about Mercury“ war der Engländer Billy Bruford auf seinen Electronic Simmons Trommeln die Entdeckung. Nun hat er seit einiger Zeit ein Quartett aus vorzüglichen englischen Musikern, in dem er seine Ideen von einzeln über den Computer abrufbaren, aber selbst erzeugten Klängen sowie deren Mischung mit definierten Tonhöhen in einem sehr melodischen Output von treibender Rockrhyth-

mik, aber auch voller Klangpoesie verwirklichen kann. Dazu hat er in Iain Bellamy einen Saxophonisten aus dem Roland Kirk-Erbe und in Django Bates einen Keyboarder, der mit seinem sperrigen Tenorhorn an Heilsarmee-Musik erinnert, und die beide Weltmusiken integrieren, von der Karibik bis in die Höhen Anatoliens, vom Schottischen Hochland zur südafrikanischen Kapprovinz.

Interessante Projekte waren zudem „The Music of Ornette Coleman“, in einem gemeinsamen Auftritt der beiden weißen Avantgarde-Altsaxophonisten John Zorn und Tim Berne, mit dem entsprechenden Gegengewicht auch zweier Schlagzeuger, die einen wahren Stellungskrieg der Saxophonartistik anzettelten oder als Kontrast Markus Stockhausens Kairos Quartett in einem einzigen kammermusikalischen Stück über eine volle Stunde, einem Ebbe und Flut vergleichbaren Ablauf von Soli, Duos und Trios der Weite, Ruhe, Bewegung und Statik, mit einem großartigen Gary Peacock als Gastbassisten.

Lobenswert war die Idee der Veranstalter, junge deutsche Nachwuchsbigbands zur Einstimmung jeweils an den Programm-anfang zu stellen, so das bereits hoch gehandelte Jugend Jazz Orchester Nordrhein Westfalen mit seinen vier verantwortlichen Arrangeuren und deren unterschiedlichen Handschrift, das Hessische Landesjugend-Jazzorchester unter Wolfgang Diefenbach mit guter Satzarbeit und in Umsetzung gängiger Bigband-Songtitel sowie Heribert Leuchters Lux-Orchester aus dem Aachener Dreiländereck mit typischem Tanz- und Showflair.

Was das Frankfurter Jazz Festival so unkalkulierbar und Überraschungsträchtigt macht, ist die schon angesprochene Idee der Veranstalter, reiverschluartig Altes mit Neuem zu verschränken, die unterschiedlichen Publikums-Generationen und -interessen spontan mit dem vielleicht Nichtgeliebten zu konfrontieren. So waren schon in einem Vorhinweis auf das kommende 2. Art Rock Festival ebenfalls in Frankfurt schon Gruppen ins Programm eingestreut, die eindeutig der Punk- und Noise Music zuzuordnen sind, so die Formation „Pferd“ um den Elektrobassisten Jan Kazda mit den Starsolisten Randy Brecker sowie dem Rockanarchen Ginger Baker (allerdings weitgehend konturenlos, austauschbar) und aus der New Yorker Szene um Elliott Sharp das Trio Semantics, einer innerlich aufwühlenden Gruppe mit Maschinenmotorik, Geräuschnipseln und Saxophonhysterie. So war das diesjährige 21. Deutsche Jazz Festival Frankfurt bei der Flle von 12 Einzelereignissen an vier aufeinanderfolgenden Festivaltagen ein gewaltiges Panorama vergehender und kommender Strömungen, mit ganz selbstverständlichen Freiräumen und gewissen Limitierungen.

Ulfert Goeman

## Bunte Palette zwischen Tradition und Fortschritt

### 19. internationale Jazzwoche Burghausen

Vom 16. bis 20. März 1988 fand eines der größten und ältesten deutschen Jazzfestivals zum 19. Mal in Burghausen statt.

Die künstlerische Leitung hatte Prof. Joe Viera, die organisatorische Leitung Helmut Viertl. Für eine vergleichsweise kleine Stadt wie Burghausen ist das Festival ein beachtenswertes und außerordentliches Ereignis. Seit 1970 wurden bei kontinuierlichem Einsatz Jazzgren verschiedenster Stile eingeladen. Circa 50 freiwillige Helfer unterstützen ohne Bezahlung dieses erfreuliche „Non-Profit-Unternehmen“. Das Konzept des Festivals beschreibt der künstlerische Leiter Prof. Joe Viera folgendermaßen: „Unser Festival versteht sich nicht als Neuheitenmesse. Wir wollen vielmehr einer Vielzahl von Künstlern aus den verschiedensten Bereichen des Jazz und verwandten Musikformen das bieten, was sie brauchen, um gute Musik zu machen: möglichst optimale Arbeitsbedingungen, die Möglichkeit zu Sessions nach den Konzerten, einen Aufenthalt in einer quasi familiären Atmosphäre und ein aufgeschlossenes Publikum.“

Das Festival bot eine bunte Palette an verschiedensten musikalischen Angeboten aus den Bereichen Dixieland und Blues, Swing und Bebop, Mainstream und Avantgardejazz, Electronic Jazzrock und Folkjazz mit Schwerpunkten zwischen Tradition und Fortschritt. Das bayerische Landesjugendjazzorchester, das erst seit Juni 1987 besteht, eröffnete das Festival mit verhalten gespielter Swingmusik von Count Basie und Duke Ellington unter der souveränen Leitung des ausgezeichneten Trompeters Dusko Gojkovic. Als guter Solist fiel der junge griechische Bassist Eugen Apostolidis auf.

Dave Brubeck kam zum ersten Mal mit seinem Quartett nach Burghausen. Er begann das Konzert mit dem bekannten, zwölf-tonnahen Stück: „The Duke meets Darius Milhaud and Arnold Schönberg“, das mit weiteren Zitaten von Ellington und Basie angefüllt war. Brubecks musikalische Vorstellung vom „cultural exchange“, die er immer wieder verwirklicht hat, so u. a. in dem Broadway-Musical „The Real Ambassadors“ mit Louis Armstrong, kam auch beim Burghausener Konzert zum Durchbruch. Es fanden musikalische Begegnungen der verschiedensten Arten statt, auch historisch und geographisch entfernte wie die mit der „Ars Gregoriana“ oder brasilianischen Rhythmen. Mit „Pange Lingua“ (auch im  $\frac{5}{4}$ -Metrum, wie mir Dave Brubeck während eines Interviews erklärte) griff der Komponist-Pianist eine

der ältesten Melodien auf, die zunächst hebräisch war, dann in einen römischen Marsch und schließlich in eine gregoriansche Hymne verwandelt wurde und improvisierte hierzu mit seinem Quartett in exzellenter, mächtiger, teils bitonaler Spielweise. Das Stück: „I hear a rhapsody“ des ausgezeichneten Klarinettenisten William O. Smith von der Seattle University, der schon während der Oktettzeit mit Brubeck gespielt hatte (1947), wurde in imitatorischer, bachscher Manier dargeboten. Ein komplexes, lineares Geflecht, durch elektronische Echowirkungen auf der Klarinette verdichtet, erfreute den Liebhaber kontrapunktischer Formen. Facettenreiche, sensible Klänge voller Alterationen und mit überzeugenden Spannungssteigerungen wechselten in einem an Chopinsche Walzer erinnernden Stück ab mit filigranen, linearen Improvisationen und zahlreichen brillanten Läufen. Der Klarinettenist und Komponist Bill O. Smith entwickelte das motivisch-thematische Material immer sehr konsequent. Seine Technik ist von souveräner Virtuosität geprägt, die Tongebung in allen verschiedenen Registern der Klarinette intensiv, präzise und zugleich warm. Chris Brubeck, Posaune, spielte technisch brillant und begeisterte durch seine „dirty“-Tongebung und seinen immensen Tonumfang, besonders in den tiefsten Lagen. Randy Jones ist ein hervorragender, differenzierter Schlagzeuger. Er spielte mit großer Intensität und Aussagekraft.

Die Gruppe Message des Schlagzeugers Joe Nay war besetzt mit einigen der besten in München lebenden Musiker und spielte einen variantenreichen Bebop. Art Blakeys Jazz Messengers, die seit 33 Jahren bestehen, kamen mit neuer Besetzung aus New York. Der junge Pianist Bennie Green gilt wegen der Vielseitigkeit seiner Ausdrucksweise und seiner brillanten Technik (Klarheit und Beweglichkeit der Skalengestaltung, Treffsicherheit der Klanggestaltung) als besondere Entdeckung. Die Homogenität der Spielweise von Blakeys Musikern, ihr übereinstimmendes Gruppengefühl, ihre kontinuierliche Energie und hervorragende motivische Entwicklung überzeugten das involvierte Publikum. Das Repertoire bestand aus neuen und alten Standards mit neuen Arrangements. Wegen eines Todesfalles in der Familie Blakey - einer von Arts Söhnen war gestorben - konnte der Auftritt nicht so ausgedehnt wie erwartet erfolgen.

Bob Stewart, Tuba, der in den 70er Jahren Aufnahmen mit Carla Bley, Taj Mahal, Charles Mingus, Dizzy Gillespie, McCoy Tyner, Gil Evans u. a. machte, kam mit einem Quintett nach Burghausen: Trompete, Posaune, Gitarre, Schlagzeug. Bob Stewart spielt sein an sich schwerfälliges Instrument mit Leichtigkeit und Eindringlichkeit, lautstark-ostinat (vgl. „walking



bass-Linien") und zuweilen verfremdet (Gurgeln und Zwitschern). Die musikalischen Strukturen bestanden häufig aus ostinaten Linien der drei Bläser, die sich frei experimentell zu einem fantastischen explosiven Höhepunkt entwickelten. Einfache, kräftige Motive bildeten den Ausgangspunkt der klangstarken, dynamisch mitreißenden Improvisationen. Manche Stücke waren von umwerfender Fröhlichkeit und erinnerten an „New-Orleans-Marching-Bands“ oder südafrikanische „Streetbands“ (Marabi oder Kwela).

Das Sextett von Henry Threadgill (Posaune, Trompete, Cello, Baß, Schlagzeug) bildete eine weitere, bedeutende, neue Jazzgruppe aus New York. Über choral-ähnlichen Klangbändern erklangen freie, kontrastreiche Improvisationen. Die originellen Arrangements ließen freien Raum für Jazz, Klassik, Avantgarde, Rhythm 'n' Blues, Satie und andere Collage-Klänge. Besonders zu erwähnen ist die Cellistin Deidre Murray, die mit voller, runder Tongebung spielte und eine hervorragende Improvisatorin ist. Atemberaubende Steigerungen kollektiver Klangentwicklungen und gemeinsamer Bewegungsabläufe bei überraschendem Tempowechsel trafen auf die Zustimmung eines begeisterten Publikums.

Das Blues-Konzert war dem Boogie-Duo Al Copley, dem meisterhaften Gitarristen Robert Lockwood jr. und der mitreißenden Blues- und Soulsängerin Maxine Howard gewidmet. Maxine: „I grew into the Blues. I was trying to get into disco, but I couldn't because it's so polished. There's no substance to it. When you sing the blues, who you are shows through. You can't fake it. Your nature shows.“ Maxine Howard war bei ihrem Auftritt voller Energie und Expressivität. Sie brachte das Publikum durch ständiges Anfeuern in Bewegung: „handclapping“, „shouting“, „dancing“ in der Wackerhalle, Burghausen.

Das Original Prague Syncopated Orchestra spielte auf Instrumenten aus den 20er Jahren (u. a. auf einer Trichtergerige) und erinnerte an die Original Dixieland Jazz Band, Paul Whiteman, Charleston und Tango. Es war „sweet music“ à la Guy Lombardo, historisch echt, schauspielerisch und tänzerisch witzig gemacht, glatt und flüssig dargeboten. Das Ensemble arbeitet auf der Grundlage von musikwissenschaftlichen Analysen einer großen Anzahl von Grammophon-Aufnahmen, vorwiegend der „Hot Dance Music“. „Dearest my heart“, „I wonder what became of June“, „Bel Ami“, „Du bist nicht die Erste“ gehörten zum Repertoire.

**Stellte sich zum erstenmal in Burghausen vor: Dave Brubeck**  
**Foto: Hyou Vielz**

**Hervorragende Improvisatorin: Deidre Murray**  
**Foto: Manfred Rinderspacher**

# Jazz aktuei

Amüsantes Entertainment!

Die Frankfurter Swing All Stars brachten als Gast den 80jährigen versierten Geiger Claude Williams in ihre ausgezeichnete, routinierte Band ein.

Eine Neuentdeckung aus der Schweiz ist das Modern Art Septett des jungen Tenorsaxophonisten und Komponisten Daniel Schnyder, der in Berklee studierte und an den Stil von Gil Evans und George Russell anknüpft.

Albert Mangelsdorff und Wolfgang Dauner improvisierten als kraftvolles, intensives Duo experimentell, avantgardistisch in freiem Dialog. Explosive Klavierelüster wechselten mit brillanten Klangkaskaden ab. Wellenähnliche Arpeggienbewegungen des Klaviers wurden von signalhaften, repetitiven Motiven der Posaune kontrastiert.

Die portugiesische Folkjazz-Sängerin Maria João und die japanische Pianistin Aki Takase vereinigten sich in einem fantastischen, teils sensiblen, teils motorisch-aggressiven Dialog. Maria João neigt eher zu einem expressiven, balladenhaften Stil mit Folkeinfluß. Aki Takase hatte zunächst klassischen Klavierunterricht. Sie begann bereits mit 3 Jahren Klavier zu spielen. Sie wurde Pianistin und Arrangeurin und arbeitete in den USA mit David Liebman, Bob Moses und Sheila Jordan.

Wayne Shorters Gruppe wirkte wie eine elektronische Explosion. Extreme Lautstärke und extreme Geschwindigkeit schockten einen Teil des Publikums. Die Musik wirkte tatsächlich hart, gewaltig, rockig. Einfache, kurze, sequenzierte Motive, parallele Quartsextklänge, Quartklänge und Sexten wechselten mit stark rhythmisch-motorisch konstruierten Abschnitten. Schnelle Tempo- und Stimmungswchsel erschütterten die Zuhörer. Technisch komplexe Klangbänder waren die Grundlage für Shorters rhythmisch-melodische „Minimal“-Improvisationen. Der Trompeter Woody Shaw spielte mit einem internationalen Ensemble von Musikern aus den USA, Belgien, der Schweiz und der BRD schnelle Bebop-Tempi und rasante Skalen. Das Publikum liebte dieses brillante musikalische Feuerwerk. George Wein, Pianist und Festivalveranstalter, beschloß das Festival Burghausen mit seinen Newport Jazz Festival All Stars und gekonnter Swingmusik à la Duke Ellington: „It don't mean a thing, if it ain't got that swing!“

Im Anschluß an die Konzerte gab es Jam-Sessions im Mautner-Schloß mit dem Joe Kienemann Trio (München) und dem begabten Tenorsaxophonisten Stefan Abel (Hannover). - Für 1989 sind zum 20jährigen Bestehen der Jazzwochen Burghausen Schallplattenaufnahmen geplant, und es ergeht eine Einladung an das Modern Jazz Quartet und andere weltberühmte Jazzgruppen.

Ilse Storb



Wurde von den Frankfurter Swing All Stars als Gastsolist herausgestellt: Claude Williams  
Foto: Hans Kumpf

## Aufstrebende Newcomer

### Axel Donner Quartett

DDR-Jazz, damit verbinden wir vor allem Namen wie Ernst-Ludwig Petrowsky, Günter Sommer, Ulrich Gumpert, Conrad und Hannes Bauer, und das hieß freier Jazz von seiner originellsten Seite. Daß dies nur ein Spektrum aus dem großen Jazzangebot aus dem anderen Deutschland darstellt, demonstrierte nun überzeugend das Axel Donner Quartett im Nürnberger Jazzstudio. Hier wird eine Lücke gefüllt, die die Spitzencrew des DDR-Jazz zunächst einfach übersprungen hat: moderner Jazz vor bzw. jenseits der Free-Jazz-Revolution. Chick Corea könnte einem dazu einfallen, Return to forever. Diese Richtung ging's lang. Die Formation besteht seit 1984. Der Durchbruch kam durch den Auftritt im Rahmen der „Jazzbühne Berlin 1986“. Die Kritik geizte nicht mit Lob: „Die neue Generation im Jazz (der DDR) ist da!“ Und Bert Noglik schrieb: „Als eine ausgezeichnete Gruppe im weiten Umkreis der modernen Jazztradition präsentierte sich das Axel Donner Quartett mit einem inspi-

riert spielenden Leiter am Piano und einem hervorragenden Saxophonisten.“ Der Pianist Axel Donner (Jahrgang 54) und der Saxophonist Thomas Klemm (Jahrgang 61), beide Absolventen der Hanns-Eisler-Musikhochschule in Berlin/Ost, stellen quasi die Gallionsfiguren der aufstrebenden Newcomer dar, leichtfertig-melodiös der eine, kräftig und vollmundig der andere. Schlagzeuger Mario Würzebesser sorgt für pulsierende rhythmische Kraft. Der linkshändige Kontrabassist Wolfgang Husick bringt Volumen und Erdennähe ins Kommunikationsspiel. Sie gehen souverän und unverkrampft mit den Mitteln um, die ein Quartett dieser Rubrik zu bieten hat, und bestechen durch Perfektion, ohne daß der Gesamteindruck ins Sterile abgleiten würde. Der Sound ist wohlklingend austaxiert. Das ist nicht Avantgarde, aber auch nicht Nachhut. Jazz mit jugendlich-frischem Gesicht, gefällig serviert, ohne gleich gefallsüchtig zu sein. Mainstream von der unverbrauchten Art, dazu eine Portion Latin in der Nebenlinie. So könnte das Axel Donner Quartett sicherlich auch - als Zugabe nach dem offiziellen Teil und sehr zum Vergnügen der jungen Leute - auf einem FDJ-Sommerfest auftreten: flott, famos und fetzig und doch mit der nötigen inneren Disziplin.

Bernd Ogan

**Gemeinsamer Nenner: Thelonious Monk**

## Aki Takase - Alex von Schlippenbach

Gewissermaßen einer Weltpremiere beiwohnen konnten Kölner Jazzfans (und die Hörer des Westdeutschen Rundfunks) Ende Februar in der Aula der Musikhochschule Köln. Im Rahmen der direkt übertragenen „Nachtmusik im WDR“ stellten sich die beiden Pianisten Aki Takase und Alexander von Schlippenbach mit Jazz an zwei Klavieren erstmalig der Öffentlichkeit.

Nun gehören Piano-Duos ja im Jazz wahrlich nicht zu den gängigen Spielformen, so daß man auf das Ergebnis der jüngsten Zusammenarbeit doppelt gespannt sein durfte. Möglich wurde die Verwirklichung dieser Duo-Idee durch das stilistisch breit gefächerte Interesse beider Musiker und dadurch, daß beide zur Zeit in Berlin wohnen und so problemlos zusammen proben können. Der Duo-Abend war geprägt vom gemeinsamen Nenner „Thelonious Monk“.

Zu Beginn spielten jedoch beide Pianisten ein kürzeres Solo, wie um ihren Standort zu markieren. Nutzte von Schlippenbach seine Avantgarde-Erfahrungen, so begann die Japanerin Takase ihren Part mit den „Giant steps“; doch beider Spektrum war so unterschiedlich nicht, es reichte von durchaus konventioneller Spielweise bis zu sehr freien Improvisationen. Dennoch begann der Duoteil tastend und zurückhaltend mit „Monk's mood“. In der Folge der Monk-Themen agierte jeweils einer der beiden im Vordergrund, während der Partner schlichte Baßläufe, parallele Begleitakkorde oder scharfe Einwürfe in höherer Lage ergänzte. Das Spiel steigerte sich immer wieder zu explodierender Expressivität, wenn wogende Dynamik- und Tempoveränderungen die Improvisationen zwischen derben Ellenbogen-Clustern und virtuosen Melodieläufen hin und her trieben. Dabei schien vor allem Aki Takase das gemeinsame Spiel zu bestimmen. Besonderen Reiz besaßen die einstudierten Parallel-Improvisationen, die in das Thema zurückführten und der vierhändigen Musik auf den beiden Konzertflügeln ungeheure Dichte verliehen. Dem Monk-Teil folgte ein breites Stilgemisch: ein Frank-Zappa-Stück, Schlippenbachs „Jack Hammer“ und „ein frei improvisiertes Stück über Zwölftonakkorde in einem langsamen Tempo“. Auf ihre Wurzeln, auf Jelly Roll Morton, besannen sich beide Pianisten bei der Zugabe: des-

sen „Pearls“ war die Grundlage für Doppel-Stride-Piano auf seinem Höhepunkt. Glücklicherweise sind weitere Auftritte in nächster Zeit geplant.

Michael Wappelhorst

### Soundlawine

## Last Exit

Die ersten Kontakte zwischen Bill Laswell, Fred Frith und Peter Brötzmann fanden 1983 während der „company“-Zeit von Derek Bailey in New York statt, wo über gemeinsame Aktivitäten gesprochen wurde. 1984 „beschnupperten“ sich Laswell und Brötzmann bei gemeinsamer Arbeit in Japan, wie beispielsweise bei den „Tokyo-Meetings“ vom 20. und 21. 3. 1984 - an dieser Stelle sei auf das „Dessert Cassette Book, Vol.1 + 2“ (0073-10522-5190) hingewiesen. Beim „Watonabe-Festival“ spielten Peter Brötzmann und Bill Laswell dann mit einem eigenen Quartett, dem noch Fred Frith und Anton Fier angehörten. Dieses Quartett war sozusagen der Vorläufer von Last Exit, nach Beteiligten-Aussagen jedoch nicht „das Gelbe vom Ei“. Aufgrund ihrer Erfahrungen konturierten Laswell und Brötzmann präzise ihre „Traumbesetzung“, für eine mögliche weitere gemeinsame Arbeit auf Live-Ebene lag der Grundidee die Konzipierung einer Live- und Tour-Gruppe zugrunde. Um es abzukürzen: Peter Brötzmann „liebäugelte“ mit Sonny Sharrock und Bill Laswell mit Shannon Jackson; Sharrock und Jackson hatten Lust und Zeit und Last Exit was born!

Inzwischen sind mehrfach erfolgreiche Tourneen in Europa, USA und Japan gelaufen: 1986 waren es drei, 1987 zwei, und nun, 1988, ist die damit insgesamt sechste Tour dran, wobei eine zweite im Herbst dieses Jahres nicht ausgeschlossen ist. Bei den vorangegangenen Tourneen spielte Last Exit auch Gigs mit Gastmusikern wie zum Beispiel Diamanda Galas und Billy Bang in Moers, sowie mit Herbie Hancock in Tokio. Bis heute wurden drei LPs aus den vorhandenen Live-Bändern gestanzt (EMY 101 - Paris, EMY 103 - Tokyo und EMY 105 mit Aufnahmen aus Kopenhagen, Den Haag und Allentown, USA). Eine vierte LP mit Live-Aufnahmen aus dem Kölner Wartesaal von 1986 ist ebenso in Planung wie ein Studio-Projekt in New York für eine weitere Veröffentlichung, möglicherweise als Doppel-LP.

Die diesjährige Tournee führte Last Exit auch nach Wuppertal in die Börse am

Viehhof und dieser Auftritt im Wohnort Peter Brötzmanns schien sich stimulierend auf die Disposition der Gruppenmitglieder auszuwirken. Zwar sorgte u. a. ein verstörter Bass-Verstärker für einen um mehr als eine Stunde verspäteten Konzertbeginn, die Sound-Lawine, die die Herren von Last Exit dann aber auf das Auditorium zurollen ließen, entschädigte jedoch für das lange Warten. Brötzmann blies und rotzte in seine diversen Hörner und auf die Bretter, Sharrock grinste beinahe unaufhörlich und brachte Saiten-Material über die Grenze der Belastbarkeit zum Reißen; Shannon Jackson im Glitterfummel schlug nicht nur seine Trommelfelle sondern auch seine Stimmbänder an und bediente sich einer Fußball-Fanfare und Bill Laswell hatte sich neben seinem Verstärker aufgebaut und jagte den Zuhörern Vibrations durch die Magengrube und die Därme.

Einen Leader im herkömmlichen Sinne gibt es bei Last Exit wohl kaum; sicherlich ist mal der eine und dann wieder der andere der vorpreschende Impulsgeber, das Kollektiv behält aber immer die Oberhand und das absolut spontane Miteinander wird in lupenreiner Ausführung realisiert. Sämtliche personelle Möglichkeiten werden gespielt: Duo, Trio, Solo, die ganze Mannschaft gleichzeitig ähnelt einer Urzeit-Gewalt; Halbherzigkeiten sind nicht angesagt. Viel Spaß haben die Musiker auf der Bühne, Brötzmann lacht viel mit Sharrock und Laswell kalauert offensichtlich mit Jackson, aber auch das Publikum fühlt sich offenbar gut unterhalten. An der Musik des Quartetts scheiden sich aber letztendlich die Geister: Ein Teil des Publikums ließ sich, an entsprechend rhythmischen Stellen, zum Tanzen hinreißen, ein anderer Teil der Zuhörer kapitulierte vorzeitig vor der mit relativ hoher Phonzahl agierenden Band. Die verbalen Beschreibungsmöglichkeiten zur Musik von Last Exit sind sicherlich von ungeheurer Quantität, verbleiben aber an der zwangsläufigen Oberflächlichkeit ihres eigenen Wortsinnes und vermögen trotz aller Vielfalt sicher nicht, ein der Musik angemessenes Bild zu zeichnen. An dieser Stelle erscheint es mir passend, Peter Brötzmann, sich zur Musik von Last Exit und seiner Sicht dazu befragt äußernd, in einem Interview zu zitieren: „This time people really have to decide if they want it or not. And that's great!“ (Aus: „Wire“ No. 29, Juli 1986, Interview von Steve Lake mit Last Exit). In Wuppertal war das Publikum konsequent entscheidungsfreudig und die Gruppe mit Laswell, Brötzmann, Jackson und Sharrock gewährte drei Zugaben. Wer die Möglichkeit hat, vielleicht noch in diesem Herbst, ein Last Exit-Konzert zu besuchen, sollte dies tun und sich ein eigenes Bild machen; ein Erlebnis wird's allemal.

Thomas Tang

Von der Jazzband  
zum Luftbanditentum

## Seven Simeons

In der Stalin-Ära waren in der Sowjetunion zuweilen Propaganda-Plakate mit der verzerrten Darstellung eines Jazzmusikanten zu entdecken, und als Unheils-Botschaft war da zu lesen „Vorn Saxophon zum Messer ist es nur ein Schritt“ oder „Heute spielt er Jazz, und morgen verrät er sein Vaterland“. Es bedeutet mehr Tragik als Komik, daß ausgerechnet in den vielgepriesenen Glasnost- und Perestroika-Zeiten Michail Gorbatschows einige Dixieland-Instrumentalisten zu mordenden Terroristen wurden. Ein wahn- und unsinniges Unternehmen war es, als am 8. März 1988 die Familie Owetschkin eine Aeroflot-Maschine auf einem Inlandsflug entführen wollte - nach London, in den Westen jedenfalls. Erschütternde Bilanz: neun Tote.

Im Sommer 1985 sorgten die Seven Simeons beim Riga Jazz Festival im Konzertsaal und auf einer Straßenparade für großes Aufsehen. Zunächst einmal geriet es zu einem Exotikum, daß sieben Brüder einer sibirischen Familie, die insgesamt elf Kinder zählte, ein sich dem Oldtime verpflichtendes Kleinorchester bildeten. Rußlands Jazz-Papst Alexey Batashev notierte dann euphorisch in dem englischsprachigen und in Warschau erscheinenden Jazz-Forum: „Ihr Gefühl für die Musik war so gut, daß man glauben mochte, sie kämen vom Mississippi und nicht aus Irkutsk“. Der älteste Spieler war damals 21 Jahre alt, 5 Jahre jung war der jüngste - ein Banjo-Zupfer. Als das große Wunderkind der Familie Owetschkin empfahl sich der 11jährige Michail, der schon ganz profihaft und feurig seine Posaune zog und blies.

Kein Zweifel: das agile Sextett hätte zukünftig auf Goodwill-Touren auch im westlichen Ausland eine Menge Sympathien einheimen können - vielleicht mehr als die Altherren von Leningradskij Diksiland, die in die USA entsandt wurden. Die Nachrichtenagentur TASS und die Regierungszeitung Iswestija berichteten ausführlich über das Desaster, welches sich in einem Flughafen in der Nähe Leningrads zutrug. In den Instrumenten versteckt schmuggelten die Jugendlichen Gewehre und Sprengstoff in die TU-154. Angeführt wurde die Band-Bande, so berichteten die sowjetischen Medien, von Mutter Ninel Owetschkin, „über 50 Jahre alt, etwas füllig, modisch gekleidet“. Dank ihres Kinderreichtums war sie mit dem Prädikat „Heldenmutter der UdSSR“ ausgezeichnet worden. Am staatlichen, gefei-

erten „Tag der Frau“ wollte sie ihren Coup landen.

Als Soldaten das gekaperte Flugzeug stürmten, ermordeten die vollends in Panik geratenen Kidnapper eine Stewardess, die zuvor noch als Geißel erhalten mußte. Die Iswestija berichtete: „Von allen Seiten wurde geschossen, in der Maschine brannte es. In diesem Augenblick haben die Banditen ihre Mutter erschossen“. Zwei der Söhne hätten daraufhin Selbstmord verübt, ein dritter sei durch eine Explosion ums Leben gekommen. Insgesamt seien bei dieser menschlichen Katastrophe fünf Familienmitglieder gestorben, von den Passagieren wurden drei getötet und viele verletzt.

Rätselraten, sicherlich nicht nur in der sowjetischen Presse, herrscht über die Motive der Luftpiraterie. Logische und nachvollziehbare Erklärungen wird es für die von vornherein doch aussichtslose Tat auch wohl kaum geben. „When the saints go marchin' in“ - Heilige waren beziehungsweise sind die Seven Simeons der früher noch so angesehenen Musikerfamilie Owetschkin bestimmt nicht mehr.

Hans Kumpf

### Mag das musikalische Niemandsland

## Taktlos 88

„Taktlos“ nennt sich die dreitägige Konzertreihe, die Ende März umschichtig in den drei Schweizer Städten Zürich, Bern und Basel stattfand. Bereits zum fünften Male ermöglichte die Zusammenarbeit der Initiative Fabrik Jazz Zürich, Jazz Now Bern und der Kulturwerkstatt Kaserne in Basel, ohne große staatliche Subventionen ein Programm, das sich hören lassen kann. Keinesfalls ausgewogen, wollte es einen Einblick bieten in diverse aktuelle Strömungen des Jazz und es damit jedermann recht machen; derlei Festivals gibt es zuhauf. Taktlos, um dem Namen Ehre zu erweisen, stellt ungebrochen freie Spielformen vor. Es kennt dabei keinen Stillstand, dafür aber kreative Nischen, die spontanes Agieren und Reagieren zulassen und ungeahnte Abläufe provozieren. Freilich hatten die Veranstalter Schwerpunkte gesetzt, verbindende Klammern geschaffen zwischen den einzelnen musikalischen Beiträgen. Ein erster Schwerpunkt: Derek Bailey. Der englische Gitarrist, heißt es in der kenntnisreichen Programmzeitung, „steht für eine Musizierhaltung, die charakteristisch ist für die Musikszene, die wir in den letzten Jahren am Taktlos präsentierten. Baileys hartnäckige,

beinahe starrköpfige Suche nach dem größtmöglichen Spielraum, seine intensive Arbeit, die Sprache der improvisierten Musik zu erweitern und fern kommerzieller Moden seine eigene künstlerische Gestaltungsfähigkeit zu entwickeln und zu vergrößern, ist ein entscheidendes Merkmal der Szene improvisierter Musik. Derek Bailey gilt als der große Kopf der europäischen Free Music und übt auf Musiker der USA einen hörbaren Einfluß aus“.

Ob dies heute noch gilt, ist die Frage. Der fast 60jährige Bailey wirkte in Basel eher traditionell. Seine Harmonien und Disharmonien, deren radikaler Ansatz heute nahezu altbacken daherkommt, wirkte letztlich kühl und distanziert. In kurzen tonalen Schrumm-Akkorden wird aufkommende Nostalgie sofort erstickt.

Der zweite große Schwerpunkt galt dem London Jazz Composers Orchestra, das letzten Herbst erstmals in der Schweiz auftrat. 1971 vom Bassisten Barry Guy gegründet, war und ist es die Keimzelle des britischen Jazz (Trompeten: Henry Lowther, Marc Charig, Jon Corbett/Posaunen: Paul Rutherford, Radu Malfatti, Alan Tomlinson/Tuba: Steve Wick/Reeds: Anthony Braxton, Trevor Watts, Evan Parker, Simon Picard, Paul Dunmall/Violine: Phil Wachsmann/Piano: Howard Riley/Baß: Dave Holland/Schlagzeug: Paul Lytton, Tony Oxley). In getragenen Klangfarben wird musiziert, kollektiv und solistisch. Die Einsätze kommen präzise, geschickt lenkt Guy seinen Klangkörper. Und doch erinnert seine langatmige Komposition an Charlie Hadens sich wiederholende Melodiebögen. Nur die abschließenden Tutti vermochten zu überzeugen.

Zuvor hatte Gastsolist Anthony Braxton mit dem Orchester seine neue Komposition aufgeführt. Eine Komposition, langatmig und glatt astariert, die erst in der zweiten Hälfte spannende Momente hatte. Einmal mehr wurde deutlich, wie eng der Rahmen für großorchestrale Kompositionen im Jazz ist.

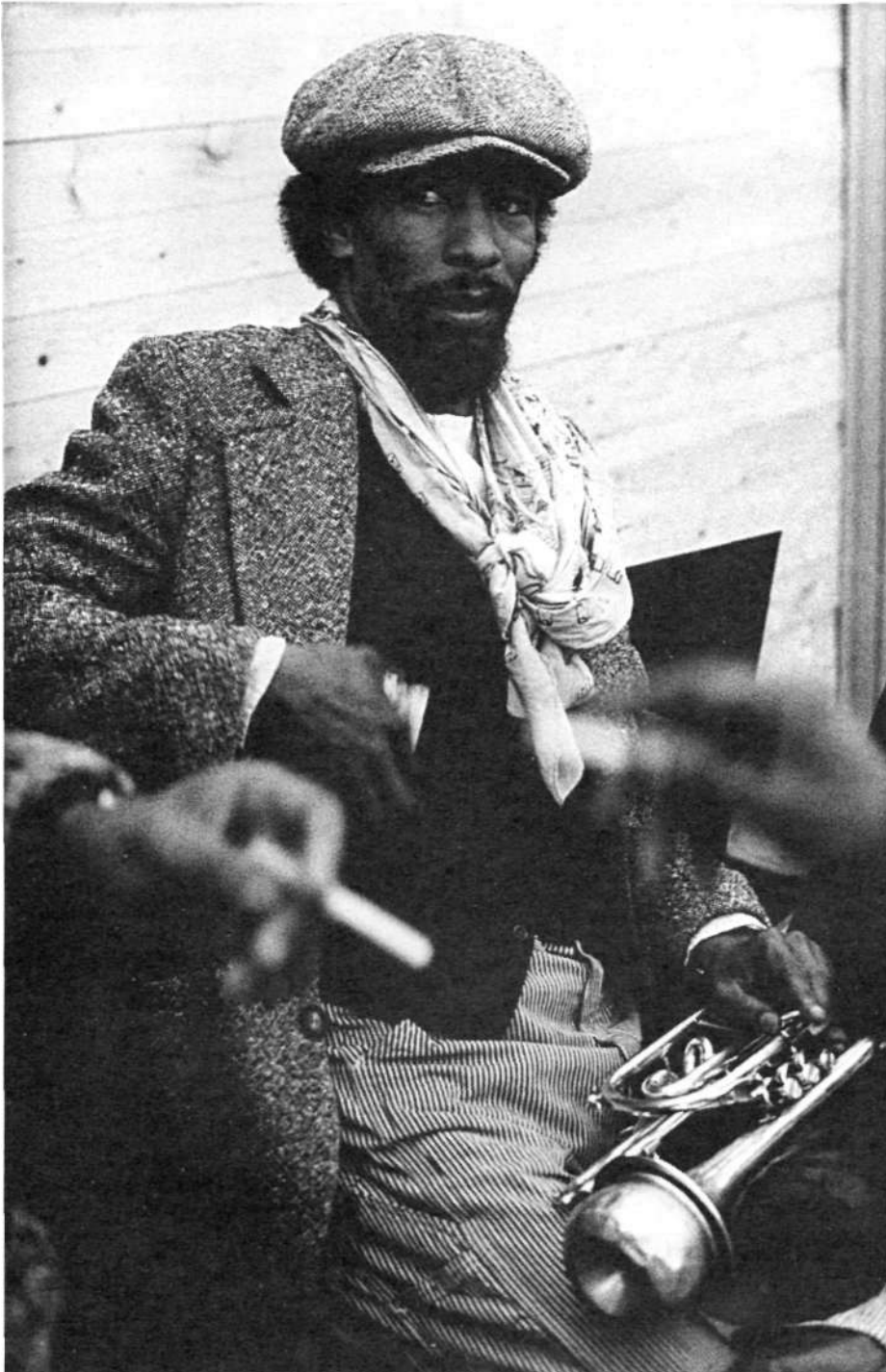
Natürlich vermag Saxophonist Braxton als Solist vollends zu überzeugen. Respektvoll schrieb Jürg Laederach in der „Basler Zeitung“: „Seine Imagination ist grenzenlos, seine Fähigkeit zur Phrasen- und Tonbildung ein einziger Stupefakt: der eher leise, dringliche Sang, das fizzleld sirrende Gewebe knockt jeden out. Braxton ist - unter Vorbehalt seiner Eigenheiten - fraglos ein Superstar, und dies seit Jahren.“ Populäre Melodien benutzt er als Ausgangspunkt seiner Exkursionen. Er reiht nicht Stück an Stück, sondern verwebt und verbindet sie fließend miteinander. Kürzel, Fragmente, Blues-Phrasen. In klassischer Free-Jazz-Manier interpretiert er „Round Midnight“. Äußerst konzentriert gibt sich Braxton, er haucht und kratzt, sirenenartig kommen seine Schleiftöne an.

Ein weiterer Schwerpunkt von Taktlos:

das Schlagzeug. Zwei der wichtigsten europäischen Schlagzeuger waren im London Jazz Composers Orchestra zu hören: Tony Oxley und Paul Lytton. Seit Anfang der siebziger Jahre arbeiten die beiden durch Erweiterung ihres Instrumentariums an der abenteuerlichen Welt von Rhythmen, Farben und Geräuschen. Ein unterschiedliches Drum-Set, ließ David Moss, der eine Solo-Performance bot, verlauten, und das sagt manches mehr über die Veränderung in der Musik aus, als seitenlan-

ge Analysen. Wohl wahr! Moss treibt eine akustische Abfallverwertung, daß einem das Grausen kommt. Das Publikum ist fasziniert ob der elektronischen Tricks, der verfremdeten Stimme.

Die kraftvolle Rhythmik des Rock beziehen Marilyn Mazur, Peter Hollinger und Sam Bennett, drei weitere Taktlos-Schlagzeuger, in ihr Spiel ein. Die Dänin Marilyn Mazur, die durch ihre Zusammenarbeit mit Miles Davis bekannt wurde, spielte ein spannungsgeladenes Duo mit



Entwarf mit seinem Trio flächig-hypnotisch elektronische Stimmungsbilder und gekonnt beherrschte assoziative Klangmalereien: Butch Morris

Foto: H. L. Lindenmaier

der Saxophonistin Co Streift. Peter Hollinger vom Quartett Slaughterhouse (Dietmar Diesner, Saxophon, Johannes Bauer, Posaune, Jon Rose, Cello) verströmte archaische Kraft, ganz der Kaputtspielphase des frühen Free Jazz verpflichtet. Die rotzig, rockige, funkige, heavy-metal-Mentalität ergab keinen rechten Sinn, allenfalls den, daß nach Mitternacht die Polizei vor der Basler alternativen Reithalle auftauchte, um den „ruhestörenden Lärm“, wie sie sich ausdrückte, „leiser zu drehen“. Wie dem auch sei: Die Fans mochten die rhythmischen melodischen Mittel in ihrer Einfachheit und Grobschnittigkeit. Nah daran war auch das Trio „Semantics“ mit Sam Bennett, Schlagzeug, Elliott Sharp, Gitarre, Ned Rothenberg, Saxophon. „Lärm und Härte des Punk, Gediegenheit und Finesse der Jazztradition und die Schubkraft der Rockmusik, all das ergibt ein brodelndes Amalgam zwischen Ordnung und Chaos“ charakterisierte jüngst treffend das Programmheft zum Deutschen Jazzfestival die Semantics-Musik.

Zu seinem herkömmlichen Schlagzeug hat Günter „Baby“ Sommer längst verschiedene Blasinstrumente hinzugenommen: Flöte, Signalthörner und einen Satz von mit Tretpälgen betriebenen Orgelpfeifen. So vielschichtig wie sein Trommelspiel ist auch die Musik, die er mit Irene Schweizer, Piano, Joelle Leandre, Bass, Maggie Nichols, Gesang, und George Lewis, Posaune, macht. Die fünf haben sich anlässlich des ersten Taktlos-Festivals 1984 zusammengetan und seither auf vielen Festivals Furore gemacht.

Hier herrscht ein kollektiver Geist, der spontan und humorvoll erblüht. Ein schräges „Honeysuckle Rose“ durfte zum Schluß nicht fehlen. Die Taktlos-Gruppe sorgte für den unumstrittenen Höhepunkt der drei Abende. Kornettist Butch Morris bot zuvor noch sein Trio auf, mit flächig-hypnotisch elektronischen Stimmungsbildern und gekonnt beherrschten assoziativen Klangmalereien. Pianist Wayne Horwitz vermag mit seinem Synthesizer, Töne beliebig zu dehnen und halten. Der akustische Steinway-Klang wird durch den elektronischen Fleischwolf gedreht, mit Filtern und Verzerrern. Während Morris, ein Anachronismus fast, mit zart gehauchten Tönen die alte Cool-Schule verkörpert, ist Posaunist J. A. Deane ebenfalls Meilen weiter. Er hantiert mit Mini-Synthesizern, auf einem kleinen Tisch ausgebreitet. Er traktiert den Schalltrichter seiner Posaune, wartet auf den Nachhall. Der Vorgang wird beliebig wiederholt. Insgesamt Musik wie ein Soundtrack, der Kälte angemessen.

Auch das war Taktlos. Ein Festival, das keine Etikettenzwänge kennt und das musikalische Niemandsland mag. Ob Jazz oder kein Jazz, ist hier nicht die Frage. Dies ist ein außermusikalisches Problem.

Reiner Kobe

# Jazz News

**Steve Lacy** stellte sich kürzlich mit seinem Sextett, zu dem der Saxophonist Steve Potts, der Pianist Bobby Few, die Geigerin und Sängerin Irene Aebi, der Bassist Jean-Jacques Avenel und der Schlagzeuger Oliver Johnson gehören, im Sweet Basil in New York vor. Lacy, der seit 20 Jahren in Europa beheimatet ist, reiste dann mit seiner Gruppe nach Kanada und an die amerikanische Westküste. Er nahm schließlich in New York eine Platte auf.

**Gene De Paul** starb am 27. Februar im Alter von 68 Jahren an einem Gehirn-Tumor. De Pauls Name ist auch im Jazz bekannt, schrieb er doch zusammen mit dem Textdichter Don Raye Songs wie „I'll remember April“, „Cow cow Boogie“, „You don't know what love is“, „Mr. Five by Five“ und „He's my guy“. Einen Hit hatte er zusammen mit Sammy Cahn mit „Teach me tonight“.

**Dr. Bamse Jazztherapie** nennt sich eine Gruppe, die Anfang 1987 von Uwe Schenk und Erwin Dietrich als Quartett gegründet wurde. Nachdem sie 1987 bei „Jugend jazzt“ den dritten Platz im Baden-Württembergischen Landeswettbewerb gewonnen hatte, wurde sie zum Sextett erweitert. Die Formation spielt ausschließlich arrangierte Stücke, um die Möglichkeiten, die drei Bläser bieten, auch ausschöpfen zu können. Zu diesem Hardbop-Sextett gehören der Trompeter Erwin Dietrich, der Posaunist Ian Cumming, der Saxophonist und Flötist Jim Terry, der Pianist Uwe Schenk, der Bassist Hans-Jochen Weiß und der Schlagzeuger Armin Fronz. Kontakt: Erwin Dietrich, Pfaffenwaldring 42a, 7000 Stuttgart 80, Tel. 07 11/6 87 38 56.

**TOME XX**, das zeitgenössische Kölner Jazz-Quartett, das aus dem Saxophonisten Dirk Raulfs, dem Trompeter und Pianisten Thomas Heberer, dem Bassisten Tim Wells und dem Schlagzeuger Fritz Wittek besteht, wird im Sommer die erste Platte für das Kölner Musiker-Label Jazzhausmusik aufnehmen. TOME XX wird im Oktober und November auf Tournee gehen. Kontakt: Dirk Raulfs, Bismarckstr. 33, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/51 15 21.

**Rafael Jung**, von Oscar Peterson inspirierter Pianist aus Wuppertal, gründete in Hamburg mit dem Bassisten Henning Kiehn und dem Schlagzeuger Thomas Himmel ein klassisches Jazz-Trio. Kontakt: Konzertagentur Nord, Lynnette Jung, Postfach 1114, 2875 Ganderskeese 1, Tel. 0 42 22/52 19.

**Joe Carter** wird am 25. Mai seine Südamerikatournee beginnen. Sie führt den Gitarristen, der u. a. Aufnahmen mit Art Farmer, Rufus Reid und Lee Konitz gemacht hat, nach Rio de Janeiro, wo er ein dreiwöchiges Engagement in der People Bar absolviert, nach Sao Paulo und Buenos Aires. Kontakt: Empathy Records, 3 Fair Oak Drive, Easton, Connecticut 06612, USA.

**Billy Butterfield** starb am 18. März im Alter von 71 Jahren an Kehlkopfkrebs in seinem Heim in North Palm Beach, Florida. Der am 14. Januar 1917 in Middleton, Ohio, geborene Swingtrompeter arbeitete in den 40er Jahren mit Bob Crosby, Artie Shaw, Benny Goodman, reiste dann mit eigener Band und war schließlich vor allem als Studiomusiker tätig. Ende der 60er Jahre wurde er Mitglied der World's Greatest Jazzband von Yank Lawson und Bob Haggart und reiste in den letzten Jahren wiederholt auch nach Deutschland, u. a. mit der Great Eight.



**Billy Butterfield** t

**Jutta Brandl** geht im Mai mit ihrer neuen Begleitband auf Tournee. Mit der Sängerin reisen die Gitarristin Susan Weinert, der Bassist Martin Weinert und der Schlagzeuger Hiram Mutschler. Das Repertoire von Jutta Brandl besteht aus eigenem Material sowie bearbeiteten Traditionals. Kontakt: Jutta Brandl, Richard-Wagner-Str. 85, 6750 Kaiserslautern, Tel. 06 31/6 65 00.

Das **Zweiten** mit den Gitarristen Martin Wiedmann und Thomas Horstmann bestreitet im Mai einige Konzerte in Frankreich zusammen mit dem Percussionisten Gert Kilian. Kontakt: Thomas Horstmann, Heinrichsweg 4/45, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/2 64 68.

**Jan Jankeje** und Bernd Marquart haben ein neues Jazz Quartett gegründet, das im Mai im süddeutschen Raum auftritt. Anschließend geht die Gruppe ins Studio, um für Jazz-Point eine Platte aufzunehmen. Mit dem Kontrabassisten und dem Trompeter spielen der Gitarrist Kosta Lukasz und der Schlagzeuger Werner Braun. Kontakt: Jan Jankeje, Reinsburgstr. 104, 7000 Stuttgart 1, Tel. 62 16 41.

**Louis Armstrongs** „What a wonderful world“ zählt derzeit in den USA zu den „top 40 hits“. Schon 1926 landete der Trompeter mit „Muskrat ramble“ einen Hit. 1964 erschien dann seine Version von „Hello Dolly“ in der Hitliste.

**Poser-Biller-Kucan** nennt sich ein Acoustic-Jazz Trio, das der Vi-braphonist Florian Poser mit dem Kontrabassisten Thomas Biller und dem Saxophonisten Vladko Kucan gegründet hat. Das Trio spielt Jazz-Standards und eigene Kompositionen im Mainstream-Stil, die durch die ungewöhnliche Besetzung einen besonderen klanglichen Reiz erhalten. Poser-Biller-Kucan sind Teilnehmer am Förderungsprogramm Jazzpodium Niedersachsen 1988 und gehen im Oktober und November auf Tournee. Kontakt: Florian Poser, Acordialstr. 24, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/5 73 53

Die **Köln Connection**, eine im vergangenen Jahr gegründete Großformation, wird am 19. August beim Internationalen Jazzfestival Viersen in folgender Besetzung zu erleben sein: Thomas Heberer, Trompete, Achim Fink, Peter Caspar, Posaune, Roger Hanschel, Wollie Kaiser, Joachim Ullrich, Norbert Stein und Dirk Raulf, Reeds, Georg Ruby, Piano, Dieter Manderscheid, Cello, Ulla Oster, Baß, Fritz Wittek, Schlagzeug, Matthias von Welck, Perkussion. Kontakt: Dirk Raulf, Bismarckstr. 33, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/51 15 21.

**Thomas Kessler Group** nennt sich ein junges Trio, das aus dem Keyboardspieler Thomas Kessler, dem E-Bassisten Wolfgang Diekmann und dem Schlagzeuger Harald Ingenhag besteht, und dem Publikum eine Mischung aus zeitgenössischem Jazz, Art Rock und Elementen ethnischer Musik bietet. Kontakt: Thomas Kessler, Zehntweg 8, 4060 Viersen 11, Tel. 0 21 62/5 68 96.

Die **Peter Apel Kombo** mit dem Schlagzeuger Achim Langer, dem Bassisten Reinhart Hamerschmidt sowie dem Gitarristen und Sänger Peter Apel wird unter dem Motto „Psycho-Bopping in No-Man's Land“ ab Mai 88 auf Tournee gehen. Für Juli 88 stehen Studioaufnahmen für eine EP-Produktion an. Kontakt: Art Factory Bremen, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/32 31 68.

Die **James Cotton Big Band** sowie die Ronnie Earl Band mit dem Stargast Jerry Portinoy werden am 5. November beim Blues Festival in Unna auftreten. Die beiden Mundharmonikaspieler werden in diesem Zeitraum, vom 28. Oktober bis 13. November, noch einige weitere Gastspiele in Europa geben. Kontakt: Handwerker Promotion, Fred Handwerker, Friedrich-Ebert-Str. 107, 4750 Unna, Tel. 0 23 03/6 10 95.

**Peter Weniger**, in Köln lebender Saxophonist, hat zusammen mit der Gitarristin Susan Weinert, dem Bassisten Martin Weinert und dem Schlagzeuger Thomas Alkier ein Quartett gegründet. Das Repertoire umfaßt Eigenkompositionen, sowie bearbeitete Standards. Kontakt: Peter Weniger, Tel. 02 21/13 38 95.

**Nightpoets** nennt sich ein Jazz & Poetry Projekt aus Wiesbaden, das sich aus der Zusammenarbeit zwischen dem amerikanischen Sänger, Dichter und Gitarristen Eric Klingenberg und dem deutschen Saxophonisten und Dichter Eberhard Emmel entwickelte. Für Auftritte werden u. a. noch hinzugezogen: die Schlagzeugerin Traudi Nedela-Möller, der Bassgitarrist Tancred Schmidt und der Multi-Instrumentalist Reinald Döbel, alles Musiker/innen aus dem Kreis der Kooperative New Jazz Wiesbaden. Kontakt: Eric Klingenberg, Untere Albrechtstr. 7, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/37 01 37 oder Eberhard Emmel, Tel. 0 61 21/5 93 74.

Den **10. Internationalen Jazzwettbewerb von Belgien** führt Jazz Hoelaart am zweiten Wochenende im September in Jezus-Eik/Overisje in der Nähe von Brüssel durch. Teilnehmen daran können alle Jazzgruppen, gleich welcher Stilrichtung, jedoch dürfen die Musiker die Altersgrenze von 30 Jahren nicht überschritten haben. Unterlagen mit einer Bandaufnahme von 30 Minuten Musik sind bis 1. Juli einzusenden. Es sind verschiedene Preise ausgesetzt und die Reisekosten werden vergütet. Dem Preisträger '88 wird ein Aufnahmekontrakt angeboten, zudem wird eine CD mit Aufnahmen der vier besten Gruppen veröffentlicht. Kontakt: 10. Int. Jazzwettbewerb von Belgien, c/o Albert Michiels, Jezus-Eiksesteenweg 25, B-1990 Hoelaart, Tel. 6 57 09 76.

Als **Nominees für den Baden-Württembergischen Jazz-Preis 1988** wurden von einer Jury, die unter Vorsitz von Joachim E. Berendt tagte, folgende Musiker gewählt: Claus Graf, Saxophon, Gregor und Veit Hübner, Piano, bzw. Kontrabass, Dieter Ilg, Baß, Michael Kersting, Schlagzeug, Claus Stötter, Trompete, Uwe Werner, Saxophon. Besondere Anerkennung wurde für den Bandleader Werner Englert von der Free Dig Big Band ausgesprochen, der die Altersgrenze von 35 Jahren bereits überschritten hat. Das Konzert mit dem Preisträger bzw. dem Musiker, der danach am meisten Stimmen erhielt, sowie der Free Dig Big Band von Werner Englert, findet am 21. September im Jazzhaus Freiburg statt und wird vom Südwestfunk und Süddeutschen Rundfunk mit veranstaltet.

Einen **Jazz-Chor-Workshop** veranstaltet das Kulturamt der Stadt Darmstadt vom 23.-26. Juni. Dabei werden in parallelen Gruppen sowie Gesamtproben Stücke von bekannten Jazz-Vokal-Gruppen und Originalarrangements eingeübt. Vorkenntnisse in Blattsingen, Stimmbildung und Jazzphrasierung sind erforderlich. Die Teilnehmerzahl ist auf ca. 30 Sängerinnen und Sänger beschränkt. Eine professionelle Jazzcombo steht während der Arbeit zur Verfügung und wird den Chor beim Abschlusskonzert am 26. Juni im Jagdhofkeller begleiten. Dozenten sind Rachel Gould und Wolfgang Diefenbach. Kontakt: Wolfgang Diefenbach, Austr. 20, 62711 Niedernhausen, Tel. 0 61 27/34 11.

Ein **Tabla-Seminar** gibt Henry Ritzmann vom 4.-5. Juni an der „Triangel“, der Schule für klassische und moderne Musik in Nürtingen. Der Kurs wendet sich an Amateur- und Profipercussionisten sowie an Musiker und Interessierte, die sich mit den Grundzügen des TablaSpiels vertraut machen wollen. Kursinhalte sind 1. Technik und Struktur, 2. klassische Anwendung und 3. Tabla im Jazz und außerindischer Musik. Der Kurs beträgt DM 90,-. Kontakt: Triangel, Lampertstr. 3, 7440 Nürtingen, Tel. 0 70 22/3 62 62.

## Gil Evans in Mexiko gestorben

Eine der schillerndsten Musikerpersönlichkeiten auf dem Gebiet des neuen Jazz, der Kanadier Ian Ernest Gilmore Green, der unter dem Pseudonym Gil Evans weltbekannt wurde, starb am 20. März im Alter von 75 Jahren in Cuernavaca, Mexiko, nach einer Prostata-Operation an Bauchfellentzündung. Als 25jähriger gründete Evans seine erste Band für den Rendezvous Ballroom in der Balboa Beach, arrangierte dann für die Claude Thornhill Band und für Miles Davis Birth of the Cool Orchestra. Seine klangmalerische Arrangierkunst erlebte 1957 bei „Miles ahead“ einen ersten Höhepunkt, zu einem Meilenstein in der Laufbahn von Gil Evans wurde dann seine Zusammenarbeit mit Miles bei „Porgy and Bess“ und den „Sketches of Spain.“ Bis zum Januar leitete Evans noch eigene Orchester, für die er Musik schrieb, die sich den Strömungen des Rock und Electric Jazz geöffnet hatte,

jedoch unverkennbar Evans' Handschrift trug. Nach dem Tod von Gil Evans sagte Miles Davis: „Er vergeudete niemals eine Melodie, auch niemals eine Phrase. Er und Duke Ellington veränderten den ganzen Sound. Es kann mit Worten gar nicht beschrieben werden, sicher ist nur, daß es niemanden auf Erden gibt, der da mehr tun kann. Gil schuf mit den Strukturen der Orchestration und auch mit Popsongs Musik, die eigentlich Originalkompositionen waren. Diejenigen, die sich mit seiner Musik beschäftigen, müssen sie Schicht um Schicht analysieren, erst dann werden sie entdecken, welches Genie er war.“ Am 3. Mai fand in der St. Peters Lutheran Church in New York ein Gedenkkonzert für Evans statt, im Mai wird im Sweet Basil Club in New York eine weitere Tributveranstaltung durchgeführt, bei der Gils Sohn Miles Evans die Band seines Vaters leiten wird.



Miles Davis: „Gil Evans (Bild) und Duke Ellington veränderten den ganzen Sound.“  
Foto: H. L. Lindenmaier

Zwei **Werkstattkurse zur Musikpädagogik** veranstaltet die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung im Herbst. Es sind dies: „Musik von heute - mehr als Rock und Pop“ mit Werner Rizzi, für Musikpädagogen und pädagogisch interessierte Musiker, dabei werden Orientierungsmodelle bereitgestellt, wie experimentelle Musik und neue, stilistisch noch nicht festgelegte Musik mit Freude gespielt und methodisch aufgearbeitet werden kann, und „Musik in Bewegung - Bewegung in Musik“ mit Barbara Schultze und Werner Rizzi, mit dem Ziel „mit Phantasie und Improvisation Zugang schaffen zur Musik unserer Zeit, ganz Ohr sein nach innen und außen, sensibler werden für integrierte Musik- und Bewegungsabläufe.“ Kontakt: Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, Kuppelstein 34, 5630 Remscheid 1. Tel. 0 21 91/79 42 63

Der **Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“** findet in diesem Jahr zum 25. Mal statt. Vom 20.-27. Mai kommen die ersten Preisträger aus den Bundesländern in Erlangen und Nürnberg zusammen. Dabei stellen sich 500 bis 600 Pianisten, Spieler von Streich-, Blas- und Schlaginstrumenten den Jurymitgliedern vor. Alle Preisträger werden durch die Bundesministerin für Jugend, Familie, Frauen und Gesundheit, Frau Prof. Dr. Rita Süßmuth, ausgezeichnet, und private Stifter geben Sonderpreise und Stipendien. Der Wettbewerb hat seinen Schwerpunkt auf der Klassik, miteinbezogen wurde auch die Interpretation avantgardistischer Musik, ausgeklammert ist nach wie vor improvisierte Musik im Sinne des Jazz. Kontakt: Deutscher Musikrat, Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert“, Herzog-Johann-Str. 10 8000 München 60, Tel. 0 89/ 8 34 40 71.

**Jazz-Improvisation heute.** Unter diesem Titel führt Heiner Rennebaum vom 10.-12. Juni im Schloß Mücke in Himmelfeist, Düsseldorf, einen Workshop durch. Themen sind: die Modalitäten der Kirchenchthonleitern wie der Stufen von melodisch und harmonisch Moll; Inside-Outside-Entwicklung, Bitalität, postmodale Harmonik, harmonisches Prinzip. Anmelde-schluß ist der 27. Mai, Teilnehmer-geld inkl. Übernachtung und Verpflegung beträgt DM 119,-. Kontakt: VHS, Tel. 02 11/ 8 99 41 45.

**Virginia Mayhew und Rebecca Franks** haben vor kurzem in New York mit dem Gitarristen James Blair, dem Bassisten Scott Colley und dem Schlagzeuger Leon Parker ein Quintett formiert, das sich im Beaubem Cafe, 42 W. 28th St., vorstellte. Die Altsaxophonistin und die Trompeterin studieren derzeit noch Jazz and Contemporary Music an der New School in New York.

**Evidence** nennen der Posaunist Paul Taylor, der Saxophonist Jeremy Shoham, der Gitarrist Doug Boyle, der Keyboarder Roland Perrin, der Bassist Phil Scragg, der Schlagzeuger Chris Perry und der Percussionist Gary Hammond ihr im Juni 1986 in London gegründetes Septett. Evidence trat im vergangenen Sommer beim Vienne Jazz Festival in Frankreich auf, produzierte im Januar die erste Kassette und plant in diesem Jahr eine Deutschlandtournee. Kontakt: ATM, 121 Notting Hill Gate, London W 11 3LB, England, Tel. 727-4440.

Der **2. Neunkirchner Jazzworkshop** findet vom 24. bis 26. Juni statt. Als Dozenten unterrichten: Gabriele Hasler, Gesang, Bob De-gen, Klavier, Susan Weinert, Gitarre, Johannes Seidemann, Saxophon, Manfred Bründl, Bass, und Jörn Schipper, Schlagzeug. Bei ausreichenden Anmeldungen kann ein Dozent für Blechbläser hinzugenommen werden. Der Workshop richtet sich an Musiker/innen sämtlicher Stilrichtungen. Konzert Kulturamt, Herr Bächle, Oberer Markt 16, 6680 Neunkirchen, Tel. 0 68 21/20 23 23.

Einen **Posaunen-Workshop** unter der Leitung von Ray Anderson führt das Sozialpädagogische Bildungswerk in Bielefeld vom 3.-5. Mai 1988 durch. Der Preis für die Teilnahme inklusive Verpflegung und Unterkunft beträgt DM 195,-. Im Mai sind außerdem geplant: ein Workshop für Rhythmus mit Hand und Fuß, Leib und Seele vom 6.-8. Mai mit Burkhard Schwir und Katharina Ruhland als Dozenten zum Preis von DM 110,-, sowie ein Drumworkshop mit Michael Küttner vom 16.-20. Mai, bei dem die Teilnahmegebühr DM250,- beträgt. Kontakt: SOBI, Sozialpädagogisches Bildungswerk e.V., Schlingenstr. 65, 4800 Bielefeld 14, Tel. 05 21/45 18 11 oder 45 18 21.

# Jazz News

## Jazzkurse Burghausen im Mai

Vom 13.-15. Mai führt das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen 3 Jazzkurse durch. Es sind dies:

**Sonderkurs 45 für Gitarre** für Anfänger im Jazz. Allgemeine Grundkenntnisse des Gitarrenspiels werden vorausgesetzt. Behandelt wird in systematischer Form die Grundlage des Jazzspiels auf der Gitarre. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

**Sonderkurs 31 für Jazztanz**, vor allem, aber nicht ausschließlich, für Anfänger gedacht. Er bietet auch Musiker/innen und Sänger/innen ein für ihre Arbeit wichtiges Bewegungstraining. Dozenten:

Christiane Dünwald, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. **Sonderkurs 12 für Ragtime- und Swingpiano**, für Fortgeschrittene. Zum Kursprogramm gehören: Stride-Piano, Deziembegleitung, intervallische Begleitung, Improvisation, Melodieverzerrungen. Dozenten: Hans-Jürgen Bock, Klavier, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 60,-, Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716, BLZ 71093000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

## 4. Jazz- und Rockworkshop in Salzgitter

Vom 16. bis 19. Juni veranstaltet das Kulturamt der Stadt Salzgitter in Zusammenarbeit mit der Musikschule den vierten großen Workshop. Zielgruppe sind Anfänger, Fortgeschrittene und Semiprofis, die Freude daran haben, zusammen zu musizieren und dabei von- und miteinander zu lernen. Die Dozenten für Jazz sind: Bettina Schindler, Saxophon, Querflöte, Otto Jansen, Saxophon, Bernhard F. Mergner, Trompete, Bobby Burgess, Posaune, Thomas Brendkens, Gitarre, Ulli Füller, Bass, Kontrabass, Hans Claus, Schlagzeug, Albrecht Riermeier, Vibra-

phon und Percussion, Nanni Byl, Gesang, Kurt Klose, Piano, Matthias Weise, Theorie. Dozenten für Rock: Andreas Becker, Gitarre, Arthur Koll, Bass, Reinhard Lewitzki, Schlagzeug, Inga Rumpf, Gesang, Lothar Brandes, Piano, Keyboards. Der Workshop umfaßt Instrumentalunterricht, Harmonielehre, Rhythmik, Groove, Specials, Big Band, Chor, Bands, Improvisation. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 100,- bzw. DM 70,- für Schüler/Studenten. Kontakt: Stadt Salzgitter, Kulturamt, Renate Müller, Postfach 100 680, 3320 Salzgitter 1, Tel. 0 53 41/40 24 36.

Die **Bop Cats**, Hamburger Jazzgruppe zwischen Cool Jazz und Neobop, geben 1988 wieder 40 Sommer-Gastspiele an Ost- und Nordsee. Das Quintett mit Frank Gratkowski, Saxophone, Flöten, Baßklarinette, Michael Meltzer, Gitarre, Klaus Berger, Piano, Sten Linneberg, E-Baß, und Arno Engelhard, Schlagzeug, spielt u. a. in den Seebäder-Konzertsälen von Juist, Langeoog, Baltrum, Bensen, Helgoland, Cuxhaven, St. Peter Ording, Büsum, Nordstrand, Wyk/Föhr, Amrum, Havneby/DK, List/Sylt, Hörnum/Sylt, Dahme, Großenbrode, Timmendorfer Strand und Scharbeutz. Im Herbst/Winter 1988/89 führt die Band ca. 20 Gastspiele „Jazz im Musikunterricht“ an Gymnasien und Realschulen durch. Dieses Projekt „Jazz in der Schule“ wurde jüngst in einem ARD-Fernsehbeitrag vorgestellt. Kontakt: Klaus Berger, Stillowweg 25, 2000 Tangstedt 2, Tel. 0 41 09/68 57 Die **Harbour Jazz Band** aus Holland wird nach dem altersbedingten Ausscheiden des Klarinettenisten Ferdi Meyer jetzt von dem Banjospieler und Gitarristen Arie Lighthart geleitet. Für Meyer kam der 23jährige Jan Wouter Alt in die Band, der Klarinette, Tenor-, Baritone-saxophon und Trompete bläst. Und noch eine Umbesetzung gab es: für Bas Schop stieg Bob van Oven als Bassist ein. Kontakt: Harbour Jazz Band, Arie Lighthart, Sir Winston Churchill-Laan 519, N-2287 AH Ryswyk, Tel. 94 66 57.

Ein Reprint der **Beat Anthologie** wird der Maro Verlag in Augsburg im Frühjahr vorlegen. Die 1962 bei Rowohlt erschienene Beat Anthologie enthält u. a. Bob Reisners Artikel über Charlie Parker, Jack Kerouacs Mexiko City Blues Chorusse, Anatole Broyards Beobachtungen zum Bebop, John Clellon Holmes literarisches Porträt des „Coolen“.

**Ernie Watts** ist vom 20.-31. Oktober mit dem Keyboarder Martin Schrack, dem Bassisten Capo Mayer und dem Schlagzeuger Michael Kersting auf Deutschlandtournee. Kontakt: Albrecht Hefe, Musberger Str. 12, 7031 Steinenbronn, Tel. 0 71 57/84 68.

**Pat Metheny** wird mit der Gruppe, die er im Februar in Deutschland vorstellte und zu der u. a. der Keyboarder Lyle Mays und der Schlagzeuger Paul Wertico gehören, am 30. Mai ab 23.15 Uhr und am 6. Juni ab 22.40 Uhr in der Fernsehreihe „Jazz am Montagabend“ in Südwest 3 zu sehen sein.

**The New Grove Dictionary of Jazz** erscheint im November. Es soll in Deutschland zum Preis von DM 680,- verkauft werden, doch kann das zweibändige, insgesamt 1000 Seiten umfassende Werk mit 220 Illustrationen, 100 Musikbeispielen, 1800 aufgelisteten Platten auch zuvor zum Subscriptionspreis von DM 570,- bestellt werden. Kontakt: Norbert Ruecker, Postfach 14, D-6384 Schmittchen 1, Tel. 0 60 82/6 88.

# Schallplattenbesprechungen

## Chet Baker

**Live In Europe 1956:** This Is Always - Ray's Idea - You Don't Know What Love Is - Stella By Starlight - Cool Blues

Chet Baker tp, voc, Jean-Louis Chautemps ts, Francy Boland p, Eddie de Haas b, Charles Sautrais dm  
Aufg.: 24. Januar 1956, Florenz/Italien  
Accord 139229/TISCD

**She Was Too Good To Me:** Autumn Leaves - She Was Too Good To Me - Funk In Deep Freeze - Tangerine - With A Song In My Heart-What'll I Do - It's You Or No One - My Future Just Passed

Chet Baker tp, voc, Paul Desmond as, Bob James p, Ron Carter b, Jack DeJohnette, Steve Gadd dm, Dave Friedman vib, Hubert Laws fl, Romeo Penque fl, cl, George Marge fl, oboe, strings cond. by Don Sebesky  
Aufg.: 17. 7./31. 10.1974, New York  
Epic EPC 450954-2 CD/CBS

Januar 1956 war für Chet Baker der fünfte Monat einer siebenmonatigen Europatournee, seinerzeit eine Rekordmarke für einen amerikanischen Jazzmusiker. Er absolvierte sie mit ständig wechselnden Sidemen, bei den zwei Konzerten in Florenz/Italien waren es die Franzosen Jean-Louis Chautemps (Tenorsaxophon) und Charles Sautrais (Schlagzeug), der Niederländer Eddie de Haas (Kontrabass) und der Belgier Francy Boland (Piano); der Pianist Dick Twardzik, mit dem er im September 1955 in Paris eingetroffen war, erlag einen Monat später einer Überdosis Heroin auf seinem Hotelzimmer.). Die Mitschnitte der Konzerte im Konservatorium „Cherubini“ wurden bereits als Analog-LPs auf der französischen Serie Jazz-Anthologie (JA 5240, 5246) veröffentlicht. Nun liegt Erstere als CD vor - man hätte ruhig den gesamten Mitschnitt, einschließlich des bisher unveröffentlichten Titels „Exitus“ auf einer Doppel-CD herausbringen und zu einem vorteilhafteren Preis als demjenigen für zwei Einzel-CDs anbieten können. Bei der Aufnahmequalität sind große Abstriche zu machen (es handelt sich wohl um Privatmitschnitte; s. hierzu die Ausführungen des Rezensenten in der Eric Dolphy/John Coltrane-LP-Kritik in JP 3/85, 52), daran konnte auch der neue Tonträger nichts mehr verbessern. Musikalisch sind die Mitschnitte es wert, gehört zu werden, obgleich es von jenem Europaaufenthalt Bakers genügend Tondokumente gibt. Das Ensemble, das sich Baker für die Italien-Tour zusammengestellt hatte, harmonierte gut und war auf allen Positionen mit talentierten Musikern besetzt, ohne daß sich diese über den Sidemen-Status weit hinaus begaben; auffallend indes die vorantreibende, ebenso rhythmische wie perkussiv-gestalterische Schlagzeugarbeit von Sautrais in den schnelleren Stücken. Abgesehen von zwei coolen Balladen „You don't know what love is“ und „This is always“ (letztere in einer sehr schwachen Interpretation), spielte Baker hier härter, boppiger als er es vorher und nachher im Gerry Mulligan Quartett getan hatte. Beste Titel der CD sind „Ray's idea“ und „Stella by starlight“ mit langen, strahlenden Chorusen des Leaders.

CTI war das Leichtgenuß-Label von Creed Taylor in den siebziger Jahren, mit einem Musikerkreis, der den Rockjazz besonders leicht verdaulich aufzubereiten verstand: George Benson, Stanley Turrentine, Hank Crawford, Bob James, Steve Gadd u. a. m. Zu den Alben, die nicht so sehr für einen breiten, kommerziellen Erfolg geschneidert waren, gehört (neben dem Reunion-Konzert von Baker/Mulligan im November 1974 in der Carnegie Hall) die vorliegende Veröffentlichung „She Was Too Good To Me“ von Chet

Baker. EPIC, das Sub-Label von CBS, hat nunmehr 25 Original-CTI-Produktionen als CDs auf den Markt gebracht, wobei ein Großteil um unveröffentlichtes Material aus den jeweiligen Aufnahmesitzungen ergänzt wurde. Flankiert von einem inspiriert aufspielenden Alt-saxophonisten Paul Desmond und ausgestattet mit einem auf den Punkt agierenden Rhythmusgespann Bob James, Ron Carter und Steve Gadd, ertönt Baker als Instrumentalist wie als Vokalist in Hochform: kraftvoller Ansatz, Ideenfrische, genüßlich entspannt fließende, swingende Melodielinien, geradeaus und schnörkellos. Überwunden scheinen die schlimmen Jahre nach dem Verlust der Zähne, die drei Jahre, in denen er mit seiner Familie von der Sozialhilfe leben mußte. Natürlich bekam auch diese CTI-Produktion ihren kommerziellen Köder beigemischt: Den vier Vokalstücken (darunter das bisher unveröffentlichte „My future just passed“) wurde mit einer gehörigen Portion Hall ein Glorienschein verpaßt, so daß man nur errahnen kann, welch vorzügliche Wirkungen diese Interpretation hätten, wären sie so „trocken“ aufgenommen, wie Bakers jüngere Steeple-Case-Einspielungen. Darüber hinaus verpackte Don Sebesky zwei von ihnen in ein klebriges Zuckerwattenpolster aus schwülstigen Streichern. Die Qualität der übrigen Stücke macht diese Abstriche indessen wett.

Gerhard Litterst

## Chris Barber & Band

DratThat Frattle Rat-The Falling Song - Fegalicim Pegaloomer - Earth Abides - Sleepy Lovie-O'Reilly-Get Rolling - Shoeman The Human - Bone + Bread - Long Time Travelling - Spanish Castles- Cortina Run - Ubava Zabava - Fire And Rain - Everybody Knows - London Blues - I'm Gonna Sit - New York Town Blues - Shout 'Em Aunt Tillie - Sweet As Bear Meat - Jeep's Blues  
Pat Halcox tp, Chris Barber tb, voc, John Crocker ts.cl, Stu Morrison bj.voc, John Slaughter, Steve Hammond g, Jackie Flavell g.b, Graham Burbridge dm + viele Gäste  
Maximal/Jeton CD 575/11044J

Chris Barber ein Pionier des Fusion-Jazz, ein Vorreiter der Verschmelzung von Rock und Jazzelementen? Fast könnte man diesen Eindruck gewinnen, wenn man die beiden ersten von drei CDs des „Outstanding Albums“ hört, die Aufnahmen der Barber-Band von Ende der sechziger bis Anfang der siebziger Jahre enthalten. Zu dieser Zeit hatte der clevere Chris Barber gemerkt, daß mit „Humtata-Jazz“ Marke „Down by the Riverside“ und „Ice Cream“ keine Massen mehr zu bewegen waren, und so sprang er kurzerhand auf den Zug der Zeit und fuhr auf der Rockschiene.

Durchgeschlagene, ostinate Rhythmen, jaulende E-Gitarren, satte Hammond-orgel-Töne, kraftvolle Bläseriffs und kurze, kernige Soli des Dreigestirns Halcox, Barber, Cracker markieren den Rockjazz nach Barber-Art. Der pfiffige Engländer versteht es, auch auf diesem Gebiet mit ansprechenden Arrangements den vielleicht etwas ungewohnten Inhalt appetitlich zu verpacken, selbst wenn er bei „O'Reilly“ kurz Free-Jazz-Gefilde streift. Barber hatte für diese Aufnahmen Musiker hinzugenommen, die aus dem Rock- und Pop-Metier kommen und so für die richtige Groove sorgen. Auf der dritten CD dieses Albums kehrt die Band von der Insel wieder in traditionellere Bahnen zurück. Von Jelly Roll Mortons „London Blues“ bis zu Johnny Hodges/Duke Ellingtons „Jeep's Blues“ wird ein Querschnitt geboten, dessen Schwerpunkt

mehr beim swingenden Big Band Jazz als beim Dixieland liegt. Die Liaison mit dem Rock bei den ersten Aufnahmen macht sich hier deutlich bemerkbar, denn die Rhythmen sind erstaunlich rotzig, rockig und die Soli ungeschliffen, erdig. Bemerkenswert die Chorusse von Jackie Flavell bei „Sweet as bear meat“ und die einfallsreichen Improvisationen von Chris Barber bei „Shout 'em aunt Tillie“.

Chris Barber ist sicherlich nie ein innovativer Musiker gewesen, aber er hat immer den Puls der Zeit gefühlt und wie nur wenige die verschiedenartigsten Musikrichtungen in sein Spiel einbezogen, stets leichtverdaulich, aber mit typischer Handschrift, wie sie auch bei den vorliegenden Aufnahmen herauszuhören ist.

Andreas Geyer

## Hamiet Bluiett

**The Clarinet Family:** Sub-Jump - For Macho - Nioka - Paper Works - Run Away - To Be There - Solo Bass Improvisation No. 1 - River Niger - Song For Mama

Hamiet Bluiett Eb-cl, Dwight Andrews Eb-sopranino-cl, cl, Don Byron sopranino-cl, bcl, Buddy Collette cl, a-cl, John Purcell cl, bcl, Gene Ghee cl, bcl, J. D. Parran Eb-sopranino-cl, cl, a-cl, contralto-cl, Sir Kidd Jordan contrabass-cl, Fred Hopkins b, Ronnie Burrage dm  
Aufg.: 2. November 1984, Philharmonie, Berlin  
Black-Saint-Records BSR-0097 (Bellaphon-Import)

## The Clarinet Summit

**Southern Bells:** Don't Get Around Much Anymore - Fluffy's Blues - 1 Want To Talk About You - Beat Box - Southern Bells - Perdido - Mbizo  
Alvin Batiste cl, John Carter cl, Jimmy Hamilton cl, David Murray bcl  
Aufg.: 29. März 1987, Atlanta GA  
Black-Saint-Records BSR-0107 (Bellaphon-Import)



Live in Europe: Chet Baker

Foto: Harald Dayot

dramaturgisch ein Meisterwerk. Souverän, ohne Stress oder Beschränkungen ist der Zeitablauf der ganzen Platte strukturiert. Tutti, Duos, Soli folgen und vermischen sich in spannender Reihenfolge und vielfältigen Schichten von der ersten bis zur letzten Rille. Mit „Don't get around...“ wird dem legendären Klarinettensohn der Ellington-Bands Referenz erwiesen, während „Perdido“ und die Eckstine-Ballade „I want to talk about you“ in komplexen Duos freier, aktualisiert behandelt sind. „Fluffy's Blues“ gibt jedem der vier Meister Gelegenheit, in einem ausgedehnten Solo seine persönliche Spielweise vorzustellen. „Southern bells“ und „Beat box“ stellen subtil den kompositorischen Aspekt der Quartettarbeit in den Vordergrund, und „Mbizo“ schließlich gibt Anlaß zu einer in ein Vamp-Thema eingebetteten, freien Kollektivimprovisation. Daß auch diese dritte Clarinet-Summit-Platte technisch so schlampig realisiert wurde - das Rezensionsexemplar der LP läßt keine Differenzierung von Aufnahme-, Überspiel- oder Preisfehlern zu - ist allerdings ein Skandal.

H. Lukas Lindenmaier

## Monica Borrfors Quintet

**Your Touch:** Three Little Words-Your Touch - Joy Spring - Spring Is Here - Peace - The Nearness Of You - Confirmation - You Are Too Beautiful - Get Out Of Town - Siv Och Gunne  
Monica Borrfors voc, Stefan Isakssons, Gösta Nilsson p, Per Nilsson b, Rune Carlsson dm  
Aufg.: 2. - 5. Februar 1987, Sonet Studio  
Caprice CAP 1350

Debut Alben wecken einerseits Neugier, andererseits aber auch die Sorge, das Gebotene könnte üblichen Qualitätsmaßstäben nicht genügen. Beim Debut der jungen schwedischen Sängerin Monica Borrfors erweist sich diese Sorge als völlig unbegründet. Die Stimme erinnert an die besten Stan Kenton Sängerinnen. Intonation und Phrasierung sind nahezu perfekt, das Rhythmusgefühl ausgeprägt. Gefühlvoll interpretiert Monica Borrfors Balladen wie „The nearness of you“, überzeugt aber auch bei schnellen Titeln wie „Three little words“.

Sie stützt sich zum überwiegenden Teil auf amerikanische Standards, die allesamt sehr frisch klingen. Der Titelsong „Your touch“, eine Komposition Gösta Nilssons, paßt gut in diesen Rahmen, das schwedische Volkslied „Siv och gunne“ hingegen fällt nicht nur durch die Sprache heraus und muß wohl als Referenz an das Heimatland der Sängerin gewertet werden. Die Musik ist - von dem Volkslied einmal abgesehen - deutlich bebop-orientiert. Die Rhythmusgruppe besteht aus drei erfahrenen schwedischen Jazz Musikern. Bassist Per Nilsson und Drummer Rune Carlsson liefern nicht nur ein swingendes Fundament, sondern setzen immer wieder auf intelligente Weise Akzente. Pianist Gösta Nilsson, der auch für die Arrangements zuständig ist, hat einige inspirierte Soli. Besonders überzeugen kann der Tenorsaxophonist Stefan Isaksson, ein Nachwuchstalent, der offenbar Stan Getz zu seinen Vorbildern zählt. Das halbstaatliche schwedische Caprice Label hat mit „Your Touch“ ein sorgfältig und aufwendig produziertes Album vorgelegt, das Lust auf einen Live-Auftritt des Monica Borrfors Quintetts macht.

Hans-Bernd Kittlaus

## Earl Bostic

**Bostic Rocks:** Southern Fried-Jersey Bounce - Jumpin' At The Woodside - Tuxedo Junction - 720 In The Books - Air Mail Special - Pompton Turnpike - Woodchoppers Ball - Night Train - Stompin' At The Savoy - Honeysuckle Rose - No Name Jive  
Earl Bostic as, Wallace Snow vib, Ernest Crawford p, Tony Rizzi g, R. J. Timbrell e-b, Earl Palmer dm  
Aufg.: 18. /19. Dezember 1957, Los Angeles  
Contact Record Label APS ST 1022/  
Charly Records

„Ich mag die leichten, melodischen Passagen mit ihrer charakteristischen Würze durch Dissonanzen und harmonischen Vorhalt“, sagte der 1965 verstorbene Earl Bostic in einem Interview mit dem französischen Jazzkritiker Kurt Mohr. Mit diesem einfachen Rezept erlangte er vor allem zu Zeiten des Rhythm'n Blues große kommerzielle Erfolge, unter anderem mit seinen Hits „Flamingo“ und „Temptation“. Ende 1957 entstanden die vorliegenden Aufnahmen, ein Jahr, nachdem Bostic durch einen Herzinfarkt gezwungen war, musikalisch kürzer zu treten. Von Ermüdungserscheinungen kann bei diesem Album allerdings keine Rede sein; Earl swingt vehement wie eh und je.

Im Mittelpunkt der meist nur zweieinhalb Minuten langen Stücke steht natürlich Earl Bostic mit seinem kraftvoll rauhen, vibrierenden Alto-Sound und seiner perfekten Spieltechnik, die er bei diesen Standard-Swingnummern im Up-Tempo bestens entfalten kann. Mit eingängigen Phrasen, einer großen Portion Bluesfeeling, und seinem elektrisierenden „Jumpin'-Spiel“ schafft Bostic eine Atmosphäre, die ähnlich wie bei seinem ehemaligen Chef Lionel Hampton mehr vom Ausdruck als von der künstlerischen Feinheit lebt, doch ist auf Dauer das gleiche Strickmuster der einzelnen Nummern etwas eintönig. Wallace Snow, Ernest Crawford und Tony Rizzi können gelegentlich in kurzen Soli ihr solides Können andeuten, sind aber ansonsten wie R. J. Timbrell und Earl Palmer für den vitalen, dichten Rhythmus-Hintergrund zuständig. Bleibt noch anzumerken, daß die Spielzeit dieser LP mit rund einer halben Stunde relativ kurz ist, ob zu kurz, richtet sich nach dem Geschmack des Zuhörers.

Andreas Geyer

## Lee Brown

**Piano Blues Rarities (1937-1940):**  
Pitchin' Boogie - She's My All And All - Carpenter Man Blues - Little Girl, Little Girl -1 Can Lay It Down - Down By The M & O - Jeff Davis Highway - Let Me Be Your Bo Weavil - Lemon Roller - Low Down Feelin' - Little Brown Skin Girl - Lock And Key Blues - Treated Like A Dog - My Driving Wheel - Another Little Girl - Cross The Santa Fe  
Lee Brown voc, p mit u. a. Charlie Shavers, Henry „Red“ Allen tp, Buster Bailey cl, Sammy Price p, Sleepy John Estes, Little Bill Gaither g, Robert Lee McCoy hca, Sidney Catlett dm etc.  
Blues Documents BD-2005

Noch eine Blues- & Jazz-LP (oder auch Jazz- & Blues-LP) von J. Parth. Nirgendwo sonst kann auf so „cleane“ Weise der Zusammenhang des Jazz mit dem Blues demonstriert werden wie an Alben dieser Art und mit nichts Besseren kann man die einander oft feindlich gegenüberstehenden Lager miteinander versöhnen und einen historischen Dialog aufbauen. Für die meisten Musiker stellte, bzw. stellt sich diese Frage gar nicht - man spielt miteinander, hat Achtung voreinander, nichts ist einfacher... Wie sein Kollege Jimmie Gordon (siehe Document-515) war auch Lee

lodiker bei diesem sympathischen Neo-Bop-Revival.

Hans-Jürgen Schaal

## Miles Davis/Marcus Milier

**Siesta:** Lost In Madrid - Siesta - Kitts Kiss - Lost In Madrid II - Theme For Augustine - Wind - Seduction - Kiss - Submission - Lost In Madrid III - Conchita - Lament - Lost In Madrid IV - Rad Dance - The Call - Claire - Lost In Madrid V - Afterglow - Los Felix Miles Davis tp, James Walker fl, Marcus Miller versch. Instrumente, John Scofield, Earl Klugh g, Jason Miles synth prog, Omar Hakim dm  
Aufg.: New York + Kalifornien  
WEA 925 655

Seit seinem Album „The Man With The Horn“, mit dem er 1981 eine sechsjährige Zwangspause beendete, wird jedem seiner Folgealben erwartungsvoll entgegengesehen. Von einer wachsenden Fangemeinde, deren jüngere Mitglieder kaum eine Vorstellung haben von seinen Großtaten in den 40er und 50er Jahren, sondern nur den Miles Davis der 80er Jahre kennen. Das Ohr stets am Puls der Zeit, interessiert an der Verzückung (und am Geld) eines Massenpublikums, wiederholte er mit sicherem musikalischem Gespür, mit perfektem Marketing und dem Nimbus eines Helios des populären Jazz der 80er Jahre, was er Anfang des vorangegangenen Jahrzehnts schon erfolgreich in der sich abzeichnenden Rockjazz-Ära praktiziert hatte: den Trend erkennend, schwang er sich behende auf den zum Galopp durch eine Pop-Funk-Jazz-Epoche ansetzenden schwarz-goldenen glitzernden Hengst, dem ein berstendes Arsenal von neuen elektronischen Soundmaschinen die Flügel des Pegasus wachsen ließ und der zwischenzeitlich seinen Meister durch Licht und Schatten seiner modischen Klangwelt getragen hat. Mit seiner letzten LP „Tutu“ (1985) bis vor die Pforten der Tanzpaläste. Was würde wohl als nächstes kommen? Überfliegt er die Schwelle zum Disco-Hades, kommt der erste Maxi-Mix von Miles Davis für die Dancefloors von New York bis Tokio oder dreht er rechtzeitig wieder ab in Richtung Jazz-Olymp? Das neue Album „Siesta“ gibt hierauf keine Antwort, denn es ist eigentlich kein neues Miles-Davis-Album, obgleich es unter seinem Namen mitvermarktet wird, sondern ein Album des Bassisten und Multiinstrumentalisten Marcus Miller. Dessen erstes unter eigenem Namen (wenngleich wie erwähnt, unter Co-Firmierung mit Davis), für das er auch das gesamte Material geschrieben hat. „Siesta“ ist die Filmmusik für den gleichnamigen Streifen der Regisseurin Mary Lambert, die bislang nur durch einige wirkungsvoll inszenierte Video-Clips (für die Pop-Sängerin Madonna) auf sich aufmerksam machte; unter den Akteuren sind Isabella Rossellini und Jody Foster. Die Handlung des in der BRD noch nicht angelaufenen Films muß in Spanien angelegt sein, denn die Musik ist weitgehend spanisch eingefärbt, ein fünfmal wiederkehrendes Thema ist „Lost in Madrid“ benannt. Die Musik ist stilistisch völlig anders angelegt als das „Tutu“-Material - ein Vergleich, der legitim ist, stammten doch 3/4 der Kompositionen einschließlich des eingängigen Titelstücks ebenfalls von Miller. Das andalusische Musikidom steht im Vordergrund des klangmalerischen, kontemplativen, vermutlich bewußt in den Dienst des Bildes gestellten Soundtracks, indem es keinerlei Bezug zum Disco-Funk des „Tutu“-Albums gibt. Die Musik wirkt sehr synthetisch, kalkuliert, trotz des für Emotionalität prädestinierten Sujets recht kühl. Zurückzuführen ist dies zweifellos darauf, daß Miller nicht nur im Wege des Overdubbing fast sämtliche Basic-tracks (Drums, E-Baß) be-

sorgt, sondern in multiplizierter Präsenz auch noch am Melodiepart beteiligt ist. Seinen Hauptbeitrag leistet er dabei am Synthesizer, während die übrigen Instrumente (Sopransax, Baßklarinetten, Harfe und Streicher - falls nicht ebenfalls von einem „Synthie“ stammend) nur als Farbtupfer und nicht als solistische Beiträge mit interpretatorischer Aussage in Erscheinung treten (lediglich im „Theme for Augustine“ begleitet er durchgehend noch auf dem akustischen Piano). Earl Klugh und James Walker kommen mit ihren kurzen Auftritten in jeweils einem Stück erst gar nicht dazu, sich warmzuspielen. Es wundert deshalb nicht, wenn ausgerechnet das Titelstück „Siesta“ zur lebendigsten Passage des Albums geraten ist - an ihm sind immerhin neben Miller und Davis noch Omar Hakim und John Scofield beteiligt.

Die Musik von „Siesta“ ist arm an überzeugenden Motiven, an schlüssigen Entwicklungen, an dramaturgischer Konzeption. Sie wäre arm an instrumentalistischer Leuchtkraft und musikalischen Spannungspunkten, sie könnte als musikalisches Werk nicht für sich allein stehen, ja: es würde wohl kaum jemand viele Worte über sie verlieren, wären da nicht jene vier Stücke (die Fragmente „Lost in Madrid“ und der 5-Sekunden-Spot „Kiss“ einmal vernachlässigt), in denen Miles Davis' Horn ertönt. Dies ist keine Feststellung nach dem Prinzip, den Newcomer abzukanzeln und den Star hochzupreisen, vielmehr drängt sich beim Hören geradezu die Erkenntnis auf, daß „Siesta“ von den Passagen lebt, in denen Davis mit lange nicht mehr von ihm gehörter Hingabe, Intensität und Beredtheit kraftvoll-klare oder zirpende, flüchtige, zart-umschmeichelnde Trompetenphrasen bläst. Allemal kurz, wie gewohnt, dennoch spiellustig den ihm zur Verfügung stehenden Raum ausfüllend. In eigenartiger Widersprüchlichkeit ist es erst sein cooles Spiel, das Emotionalität und Wärme ins kühle Ambiente bringt und damit einem Charakteristikum des Sujets gerecht wird. Natürlich beschwört diese neuerliche Befassung von Miles Davis mit dem spanischen Musikidom Erinnerungen herauf an sein großartiges Album „Sketches of Spain“ (1960), dem Höhepunkt seiner damaligen Zusammenarbeit mit Gil Evans. Doch wird dessen gestalterische und atmosphärische Dichte, dessen stilistische Treffsicherheit auf „Siesta“ (das bezeichnenderweise Evans gewidmet wurde) in den zeitgenössischen Ausdrucksmitteln nur im Titelstück und im „Theme for Augustine“ erreicht. „Sketches of Spain“ war freilich keine Filmmusik, dort konnten sich die Themen und Improvisationen entfalten, während hier oft zur Unzeit ausgeblendet werden muß. Noch ein naheliegender Vergleich: Davis' eigenen Filmmusik-Arbeiten „L'ascenseur sur l'echafaud“ (1957) und „Jack Johnson“ (1970) kann dieser Soundtrack ebenfalls nicht das Wasser reichen. Warten wir also gespannt weiter ab, wohin Davis mit der nächsten Veröffentlichung seinen mit dem Pegasus Marcus Miller bespannten Sonnenwagen lenken wird.

Gerhard Litterst

## Double-X-Project

**Fallobst:** Ornament & Crime - Fallobst - I See Me Dancing - Born in 1898 - Erwartung - Still It Is Very Small - Red Fog - Männerlied  
Gitta Schäfer ss.as.voc, Regina Pastuszyc cl.synth, Viola Kramer keyb, voc, Geräusche  
Aufg.: August 1987, Koblenz  
amf 1025/Reinhold Knieps Verlag, Aachen

Weit weniger eindeutig als der deterministische Gruppenname des elektronisch-akustischen Trio, evolviert sich die zweite Produktion „Fallobst“ so-

Brown Pianist und Sänger, und wie dieser ließ er sich oft von bedeutenden Jazz-Instrumentalisten begleiten, wobei er nur sang

Auf solche Weise betätigt er sich auf diesem neuen Album vor allem bei den vier Titeln mit Sammy Price's Fly Cats von März 1939- „I can lay...“, „Down by the M & O“, „Jeff Davis...“ und „Let me be...“ - die aus Price plus unbekannter Rhythmusgruppe und aus ihm bestanden, während bei „I can lay...“ noch zusätzlich Charlie Shavers und Buster Bailey dazukamen. Jazzigen Boogie-Blues gibt's zusammen mit Big Sid Catlett und unbekanntem Gitarristen bei „Lemon roller“ & „Low down...“ (aufgenommen Juni 1939), und bluesig-jazzig geht es zu in „Another little girl“ und „Cross the Santa Fe“, wo Lee Brown als Sänger/Pianist zusammen mit dem großen Trompeter Henry „Red“ Allen sowie unbekanntem Baßspieler seine Kreise zieht. Den reinen „memphisverseuchten Blues“ und Boogie kreiert Lee Brown zusammen mit Bluesbarden Sleepy John Estes als Gitarristen in „Pitchin' boogie“ & „She's my all and all“ von 1937. Blues- & Barrelhouse-Atmosphäre läßt Brown als Solosänger/-pianist in „Carpenter man...“ & „Little girl...“ aufkommen, und Chicagoer City-Blues bietet Lee (wieder p/voc) zusammen mit Robert Lee McCoy alias Robert Nighthawk Mundharmonika, Little Bill Gaither, Gitarre und unbekanntem Drummer im Wechsel auf den vier Stücken von Sept. 1939, die alle auch in Chicago entstanden („Little brown skin...“, „Lock and key...“, „Treated like a dog“ und „...driving wheel“). J. Parth bringt laufend derartige Raritäten heraus, man sollte aus historischen Gründen eigentlich bei allen zugreifen. Abschließend sollte im Zusammenhang mit Lee Brown noch der gute Erhaltungszustand dieser raren Schellack-Schätze erwähnt werden sowie noch ein Abstrich am guten Gesamtindruck, weil der Sänger/Pianist bei fast allen seinen Liedern dieselbe Melodie verwendete.  
Willie Gschwendner

## Michael Cochrane

**Elements:** Reunion - Tone Row Piece No. 2 - Bossa For Quintet - Elements - Song From Within - Proof Of The Pudding - Waltz No. 1  
Tom Harrell tp, flh, Bob Malach ts, fl, Michael Cochrane p, Dennis Irwin b, James Madison dm  
Aufg.: 23/24. September 1985, New York City  
Soul Note 1151

Der ehemalige Pianist von Hannibal Peterson und Jack Walrath beschränkt sich bei seiner ersten eigenen Platte auf die klassische Quintettbesetzung der Bop-Tradition. Tom Harrell, den Vielgelobten („ein Genie“, „einzigartig“, „zur Zeit der beste Trompeter“, „Summe des Trompetenspiels“, „der beste Jazzmusiker überhaupt“), hat man selten so auf seine solistischen Aufgaben konzentriert, in seine gewundenen Achtelläufe versenkt gehört wie hier. Auch Bob Malach, wahrscheinlich kein Genie, aber ein Tenorist mit Verve und zuweilen jener tragen Sinnlichkeit ä la Dexter Gordon, vermag mit seinen Soli Stücken eine unverhoffte Wendung und einen neuen Charkater zu geben. Freilich, zwischen Hardbop-Geläufigkeit und persönlicher Note balancierend, fördern und fordern Cochranes sieben Originalkompositionen die improvisierende Individualität. Da gibt es ABA-Themen mit überraschenden Kontrasten, einen 68taktigen Walzer, waschechten Bebop im Titelstück, den kapriziösen 50-Takter „Proof of the pudding“. Da gibt es schließlich noch das „Tone row piece No. 2“, eine der Zwölftontheorie kontrainventionale Verbindung von seriellem Thema mit harmonischer Fortschreitung. Deutlich wirkt in diesem Stück der melodische Reiz der Atonalität in der Soli hinein, deren Changes alle Jazz-Routine versagen läßt: das Reservoir musikalischer Intuition wird da angezapft. Und für die zündenden Akzente sorgt neben Schlagzeuger James Madison der Pianist selbst, ein flüssig variiender Pie-

wohl musikalisch-konzeptionell, wie auch (sinn-)bildlich in vielfältiger und oft eindringlicher Weise. Statt minderwertiger Früchte lassen sich auch hochwertige (oder: -prozentige) Endprodukte assoziieren, Humor oder Schadenfreude legt der Gedanke an den, nicht weit vom Stamm fallenden Apfel nahe. Ohne weitere, mehr oder weniger skurrile Deutungsmöglichkeiten, gehören die Aufnahmen der Musikerinnen zum interessantesten im Heuhaufen der Neuerscheinungen, stilistisch in den sich ausweitenden Nebelbänken zwischen modernen und postmodernen Entwicklungen des Jazz und der E-Musik, verbunden mit reflektierterem „Privat“-Bewußtsein. segelnd

Auf unterschiedliche Weise und in differenzierter Form - Texten, synthetischen Klangstrukturen oder verfremdeten Vokalmustern - werden spezifisch frauiche („Still it is very small“) und allgemeine, bis hin zu mythischen Erfahrungen aus femininer Sicht musikalisch verarbeitet. Dabei bedienen sich die beiden Elektronikspezialistinnen Viola Kramer, die auch die meisten Kompositionen geschrieben hat, und Regina Pastuszyk und die Saxophonistin Gitta Schäfer eines Form- und Klangkanons, der Affinitäten zu Gruppen wie „Hans-a-Plast“, „Residents“ und Musikern, wie Alfred 23 Harth aufweisen. Sequenzenweise am Rande zur Kopie, gelingt es ihnen insgesamt mit eigenwilligen Ideen, insbesondere wie bei der Strukturierung von ostinaten Klangmotiven und visualisierbaren Geräuschmustern Empfindungen und archetypische Emotionen in Klangbildern umgesetzt werden, ein Gruppenprofil aufzubauen. Teil davon sind die sparsam, aber sicher und bestimmt eingesetzten Instrumentalstimmen, bei Schäfer mit klarem Ton und Hingabe gespielt, von welchen eine synthetisch erzeugte Grundstimmung entschärft, sinnlich überhöht oder in der Balance gehalten wird.

Ein schönes Stück ist das gelassene tiefere „Red fog“, in dem Koblode (geräuschhaft) Verstecken spielen. Darüber liegt eine unkomplizierte Klarinettenmelodie, von einer leichten Trällerstimme aufgefangen, spielerisch variiert. Stimme und Altsax im Unisono, unterlegt und dadurch irritierend verzerrt mit einem dumpfen, beinahe hopenden Marsch, weisen auch dem „Männerlied“ die, diesmal bedrohliche, bedrückende Richtung. Besonders deutlich wird der Collage-Charakter der Stücke im kurzen „Ornament & Crime“ mit einer pastoral-mahnenden, requiemähnlichen Stimmenschleife und ei-

nem rhythmisch repetierten, simplen Keyboardmotiv, zwischen die sich immer wieder eine brüchige, unverständliche Stimme schiebt. Nicht unerwähnt will ich die zwei poetischen Texte von Alma Larsen lassen, aus denen die zentralen Aussagen von „Fallobst“ und „Männerlied“ hervorgehen.

Michael Scheiner

### Silvia Droste

Voicings: Cheek To Cheek - My One And Only Love - Contribution - Stormy Weather - Easy Livin' - What A Difference A Day Makes - Just Fly Away - Not Like This - Ev'ry Time We Say Good-Bye  
Ack van Rooyen tp, flh, Jiggs Whigham, Meinolf Humpert, Thomas Lauer, Uli Launhardt, Ernie Lesserich tb, Reinhard Schaub keyb, Thomas Brill g, Bodo Klingelhöfer b, Josef Bauer dm, Christoph Haberer perc, Silvia Droste voc  
Aufg.: Juni 1986, Ludwigsburg  
Jeton LP J 2187024

Silvia Droste hat sich in den vergangenen zwei Jahren kometenhaft in das Bewußtsein des deutschen Jazzpublikums und der Jazzkritik gesungen. Allerorten wird sie gefeiert als die Entdeckung und das Talent, das der Szene neuen weiblichen Glanz geben kann. Bill Ramsey zum Beispiel bescheinigt ihr im Covertext „Swing und echtes Feeling“; für ihn ist Silvia Droste die beste deutsche Jazz-Sängerin, der er in den letzten 35 Jahren begegnet ist. So viele Vorschußlorbeeren sind angebracht, wenn sie dem Talent zu regelmäßiger Arbeit verhelfen können; sie schaden allerdings, wenn sie die Erwartungen zu hoch schrauben. Zudem macht Silvia Droste es sich mit ihrer Musikauswahl nicht leicht: Sie interpretiert auf dieser Platte fast ausschließlich Standards.

An den Titeln haben sich auch schon andere, weltbekannte Sängerinnen versucht, die die Maßlatte recht hoch gelegt haben. Aber Silvia Droste gelingt es tatsächlich, gültige eigene Interpretationen dieser Standards vorzulegen, in denen ihr Respekt vor der großen afro-amerikanischen Musiktradition immer spürbar bleibt. Besonders gut gefallen mir dabei ihre Interpretationen von Irving Berlins „Cheek to cheek“ und das überraschend rockige „Stormy Weather“. Begleitet wird die Sängerin auf dieser Platte von ihrem ständigen Trio mit dem Gitarristen Thomas Brill, dem Bassisten Bodo Klingelhöfer und

Josef Bauer am Schlagzeug. In einigen Stücken spielen bekannte Gastmusiker mit. Aber auch hier gilt: Ihr ständiges Trio kann mühelos neben den bekanntesten Namen bestehen. Insgesamt ist dies eine schöne Platte einer schönen Frau, die hoffentlich ihren Weg konsequent weitergeht.

Michael Klein

### Paul Fields/Walter Langer/ Sandro Miori/Fritz Novotny/ Christian Salfellner/Reinhardt Ziegerhofer

Human Dates: Sheng Music - Towards - Flute Conversation - Nuevo - Part Of Village - Joys For Max - Motion On Keys - Above - Kefir - Waiting For B. - Human Dates  
Fritz Novotny ss, fl, cl, sheng, Sandro Miori ts, Walter Langer g, Paul Fields keyb, v, Reinhardt Ziegerhofer b, Christian Salfellner dm, perc  
Granit Records, Österreich, GR 87 101  
Aufg.: Juli 1987

Es gibt Aufnahmen, die für die beteiligten Musiker gewiß Lern- und Erinnerungswert besitzen, ein öffentliches Interesse jedoch nicht erwarten sollten. Dazu gehören diese elf Improvisationsübungen zwischen meditativer Klangtapete und verhuscht skizzierten Free Jazz. Zu offenbar sind hier die Bemühungen, aus drei Einfällen ein Stück zu schustern, zu beliebig bleiben alle technischen Belange, zu beschränkt die Ausdrucksmittel, zu gestalllos die Rhythmen. Eine konventionell gespielte klassische Gitarre, ein paar in Figuren umgesetzte Harmonien ohne Thema und einige darüberduelnde Bläser ergeben noch kein Konzept, sondern exerzieren allenfalls Ideen, die nach dieser Platte bereits verbraucht, wenn nicht überstrapaziert wirken. Das Bemerkenswerteste daran ist gewiß noch das Geigenspiel von Paul Fields, das stellenweise sogar zu swingen versteht. Auch glückliche Momente inspirierter Klangmagie gibt es, vor allem in den frei improvisierten Tonbildern, jedoch rein zufällig und nicht genug, um diese Publikation zu rechtfertigen. Was wirklich in den Musikern steckt, darüber lassen auch elf Stücke solcher Art kein Urteil

Hans-Jürgen Schaal

### Lionel Hampton & His Giants Of Jazz

Hamp In Haarlem: Glad Hamp - Ol' Man River - Greasy Greens - Mr. P. C. - Hamp's Got The Blues - Salsa, ein Bürgermeister De Francoise  
Lionel Hampton vib. dm, p, voc, Joe Newman tp, Wallace Davenport tp, Paul Moen ts, Steve Slagle as, fl, Paul Jeffrey bs, Curtis Fuller tb, Wild Bill Davis org, p, Gary Mazzaroppi b, Richie Pratt dm  
Aufg.: 20. Mai 1979, live in Haarlem, Holland  
Timeless SJP 133

Neben den umfangreichen Aktivitäten mit seiner Big Band, die von der Kritik zu Unrecht oft verschmäht werden, nutzt Lionel Hampton immer wieder die Gelegenheit, mit anderen namhaften Jazzern gemeinsam in kleinen Besetzungen zu jammen. Im Mai 1979 trat er mit einer neunköpfigen Solistengruppe im holländischen Haarlem auf, das an diesem Abend zumindest musikalisch eng verwandt mit dem berühmten New Yorker Stadtteil Harlem war (worauf Lionel Hampton bei „Greasy Greens“ auch anspielt).

Ohne raffinierte Arrangements wird hier ein wahres Feuerwerk solistischer Glanzleistungen abgebrannt, deren Höhepunkt der stets vitale und schon zu Lebzeiten Legende gewordene Lionel Hampton ist. Neben seinem gewohnt rhythmisch betonten, mitreißenden Spiel brilliert er mit Soli, die nicht nur bei seiner größtenteils unbegleitete vorgebrachten Version von „Ol' man river“ den gereiften Meister erkennen lassen. Von den Jazz Giants seien die beiden ausdrucksstark nuancierenden Trompeter Joe Newman („Salsa, ein Bürgermeister de Francoise“) und Wallace Davenport („Glad Hamp“), der kehlig, markant blasende Baritonsaxophonist Paul Jeffrey („Hamp's got the Blues“) und der lyrische, technisch souveräne Posaunist Curtis Fuller besonders hervorgehoben.

Ein beeindruckendes Live-Album, über das es nicht viel zu schreiben gibt, man muß es hören.

Andreas Geyer

### Craig Harris and Tailgater's Tales

Blackout In The Square Root Of Soul: Blackout In The Square Root Of Soul - Phase I-Phase II-Generations - Free I - Love Joy - Blues Dues - Dingo - Awakening Ancestors  
Eddie E. J. Allen tp, Craig Harris tb, djiridoo, voc, Don Byron cl, bs, Jean-Paul Bourelly g, Clyde Criner keyb, Anthony Cox b, Ralph Peterson Jr. dm  
Aufg.: November 1987, New York  
JMT 872008

Mit ihrem ersten Album „Shelter“ konnte die Gruppe Tailgater's Tales um den Posaunisten Craig Harris im letzten Jahr einen Erfolg feiern. Auf der nun vorliegenden zweiten JMT-Produktion von Craig Harris und Tailgater's Tales zeigt sich Harris wiederum stark von seiner „Heimat“ Afrika inspiriert, und somit entstand auf dem vorliegenden Album eine Collage, ein Klangteppich, eine Klangmalerei, die sich von den modernen New Yorker Sounds bis nach Schwarzafrika erstreckt.

Zum ersten Mal nun, hat Harris elektronische Töne mit eingewebt, die seine akustische Tailgater's Tales Band in sphärische Klangwelten entrückt. Diese Mixtur macht nicht gerade gewohnte Klangkombinationen und eben Klangkompositionen möglich. In „Free I“ treffen z. B. Synthesizer und elektrische Gitarren mit einer Djiridoo zusammen. Dieses australische Holzblasinstrument mit dem warmen Klang setzt Craig Harris als perkussiven Kontrapunkt zu den elektronischen Sounds ein.



Setzt das Djiridoo als perkussiven Kontrapunkt zu den elektronischen Sounds ein: Craig Harris  
Foto: Manfred Rinderspacher

Neben diesen electronic-affairs glänzt Harris auch als einfallsreicher Komponist, der es versteht, mit raffinierten orchestralen Klangfarben, z. B. im Titelstück „Blackout in the . . .“, zu beeindrucken. Balladeske Artikulationen vervollständigen das Gesamtbild dieser äußerst hörenswerten Produktion. Prädiat: Ist wirklich etwas Feines.

Thomas Tang

## Branford Marsalis

**Renaissance:** Just One Of Those Things - Lament - The Peacocks - Love Stone - Citadel - The Wrath - St. Thomas

Branford Marsalis ts, ss, Kenny Kirkland p, Bob Hurst b, Tony Williams dm, Guests: Herbie Hancock p, Buster Williams b  
Aufg.: 26-28. Januar 1987, Los Angeles  
CBS 460229 1

„Renaissance“ ist zu einem Signalbegriff des postmodernen Pluralismus geworden - selbst im Jazz, seit der das bodenständige Handwerk wieder zu Ehren brachte. Leute wie Marsalis und Kirkland verdanken der Wiedergeburt swingender Tugend ihren raschen Aufstieg zum Star, und auch Bob Hurst hat als regulärer Bassist von „Out of the Blue“ teil an einem Trend, den Stanley Crouch zur „Rebellion gegen die Avantgarde“ hochlobte. Da braucht es niemanden zu verwundern, wenn das Programm mit einem uralten Broadway-Standard - one of those Porter ditties - eröffnet wird. Doch allen kleingläubigen Zweiflern zum Trotz dient das wie ein Volkslied daherkommende Stückchen hier zur rasanten Demonstration kompromißlosen Könnens, gerät die vermeintliche Renaissance zum double-time-Triumphflug eines modernen Phönix, gewinnt boppende Verve zeitgenössische Dimensionen. Der Rest der ersten Seite - das sind immerhin noch 21 Minuten! - gehört dann zwar ruhigeren, keineswegs aber harmlosen Tönen. J.J. Johnsons „Lament“ wird mit allen Spannungen, Widerständen, Umschwüngen interpretiert, die die hohe Balladenkunst ausmachen; Kirkland, ein Musiker der Pointe eher als der großen Geste, läßt hier sein lyrisches Temperament ausschwingen. Und auf „The Peacocks“ geben Herbie Hancock und Buster Williams ihr Gastspiel, um im out-of-tempo-Trio mit Marsalis' Sopransax eine recht ungewohnte, chromatische Faszination zu verbreiten. Pendelnd zwischen mythischer Ruhe und feierlicher Opulenz bewegt sich diese einzigartige Aufnahme fernab restriktiver Traditionsschablonen.

Auf der B-Seite schlägt dann die Stunde des Komponisten Tony Williams, der sich im übrigen als kompetenter Jazz-Drummer-auch im herkömmlichen Verständnis-präsentiert. Schon im Miles-Davis-Quintett wußte er ab und an mit Kompositionen zu frapieren, die Elementares und Raffiniertes genialisch vermengten. Um die beiden halbschnellen Stücke „Love Stone“ und „Citadel“ steht es nicht anders: Im ersten fügen sich Drei-, Vier- und Fünftelmetren widerstandslos aneinander, das zweite, ein Ohrwurm der angenehmen Sorte, zelebriert ausgiebig seine Sopranmelodie. Als einzige Eigenkomposition hat Marsalis - wie bereits zur Vorgängerplatte „Royal Garden Blues“-„The Wrath“ beigetragen, hier wie dort Up-tempo-Feature für Sopransaxophon und Schlagzeug. Bei soviel fulminanter Technik erlaubt er sich als Ausklang getrost ein wenig Understatement, den Amateurmitschnitt eines unbegleiteten Tenorsolos über Rollins' „St. Thomas“. Aber auch dieser Widerhall der Karibik in den Metropolen der 80er Jahre hat nichts Zurückorientier-

tes, sondern bekundet eine weiterhin wache künstlerische Neugierde.

Hans-Jürgen Schaal

## Jemeel Moondoc

**Nostalgia in Times Square:** Nostalgia in Times Square - Flora - In Walked Monk - Dance of the Clowns  
Jemeel Moondoc as, ss, Bern Nix g, Rahn Burton p, William Parker b, Dennis Charles dm  
Aufg.: 24. November 1985, Brooklyn, New York  
Soul Note 1141

An dieser Platte mögen sich die Geister scheiden. Die einen, auf Moondocs Tonbildung verweisend, werden ihn einen Dilettanten nennen, die anderen argwöhnen, daß er das Gute und Wahre im Jazz wohl gar mit Absicht so respektlos verhunze. Ein Scharlatan ist Jemeel Moondoc auf jeden Fall. Das Hingeschmierte seiner Läufe, sein zeiternes Vibrato, diese Ambitionen, zum Cootie Williams des Saxophons zu werden, offenbaren ein eigentümlich schwieriges Verhältnis zu gewissen liebgewordenen Jazz-Gewohnheiten. Allerdings: Moondocs Band auf dieser Platte ist dem Leader darin durchaus kongenial. Coleman-Gitarrist Bern Nix, dessen dünnfliegender Ton nach oben hin immer verstimmt klingt, glänzt als außerordentlich dissonanter Begleiter. Klischeerte Floskeln aneinanderreihend, reibt er sich besonders funkenprühend mit Rahn (früher: Ron) Burtons Klavierspiel. Der beherrscht zwar balladeskes Akkordieren, kann's aber auch free im Sinne alter Schule. Zusammen mit simplizistisch dahinsingendem Baß und Schlagzeug dehnen diese drei Herren ihre Widmungen an Mingus und Monk auf 40 bis 50 und beliebig vermehrbare aneinandergereihte Chorusse. Alles klingt herkömmlich, oft folkloristisch, bluesverwurzelt, aber alles ist mit falschen Tönen, Platiitüden und Uneigentlichkeiten durchsetzt: ein geballter Kommentar des Free Jazz zum ungebrochenen Traditionalismus der 80er Jahre. Mingus' ironischen Stücketitel hat sich Moondoc, dieser raffiniertere Albert Ayler, nicht unbedacht zum Programm gewählt.

Hans-Jürgen Schaal

## Rogall & Van Buggenum

**Two Piano Jazz Live:** Oleo - Someday My Prince Will Come - Autumn Leaves - Giant Steps - Windows - Blue In Green - Samba de Cologne  
Volker Rogall & Gregor van Buggenum p  
Aufg.: 1986  
Delta-LP JL 20.821; MusiCassette CJL 20.821; CD DDD 11.099

„Two Pianos in one“ könnte man aufgrund der nahtlos ineinanderfließenden Klavierimprovisationen zutreffend sagen, die von den beiden Spielern virtuos, spritzig, voll Witz und Charme auf faszinierende Weise dargeboten werden. Abgesehen von ihrem eigenen „Samba de Cologne“ bevorzugen Rogall und Van Buggenum hier ausschließlich klassisch-moderne Jazz-Themen, denen sie auf vollendet kommunikativer Art und sehr melodisch in unglaublichem ständigen Miteinander sehr persönliches Leben einhauchen. Bevor man dieses Material abspielt, fragt man sich zunächst, wer eigentlich wer ist, doch bei fortschreitender Dauer

des Hörens wird klar, daß bei diesem Duo das Hervorstechend einzelne gar nicht gefragt, sondern die gleichzeitige Aussage beider Pianisten, das Um und Auf darstellt. Klaviertechnisch sind die zwei Herren über jeden Zweifel erhaben, sie besitzen ausgeprägte Anschlagkultur, Phantasie, Feeling, und sie swingen. Volker Rogall (geb. November 1957 in Neuwied am Rhein) ist außer seiner Liebe zur Klassik seit dem Alter von 15 Jahren in Jazzbereichen tätig, und er begann 1976 ein Klavier- und Kompositionsstudium an der Musikhochschule Köln. Er ist einer der gefragtsten Nachwuchspianisten der deutschen Jazzszene und hat auch internationale Auftritte aufzuweisen. Gregor van Buggenum, drei Jahre jünger als Rogall (geb. November 1960 in Neustadt an der Weinstraße), gilt in Fachkreisen ebenso wie sein Duo-Partner als herausragende Piano-Persönlichkeit - er studiert seit 1982 in der Meisterklasse für Jazzklavier an der Musikhochschule Köln.

Und auch van Buggenum kann bereits auf zahlreiche Auftritte mit bekannten Musikern wie Albert Mangelsdorff oder Manfred Schoof hinweisen sowie auf Rundfunk- und Fernsehproduktionen. Kennengelernt haben sich die beiden Anfang 1984 anlässlich eines internationalen Klavier-Meetings, 1984/85 entstand ihre erste Duo-LP, und nach großen Tour-Erfolgen 1985 gingen sie 1986 erneut auf Tournee, deren Highlights auf vorliegendem Album einen erfreulichen Niederschlag gefunden haben. Den musikalischen Reigen eröffnet Rollins berühmtes „Oleo“, wo tempomäßig wahrhaft die „Post abgeht“, und wobei die beiden einander ein dichtes Netz von Ideenbällen zuwerfen, sich als „Rhythmiker“ ablösen und das „Ding“ einfach und kompromißlos dahinfließen lassen (an gewissen Stellen verneint man trotz des modernen Themas hier die alten Meister Teddy Wilson oder Art Tatum zu vernehmen). „Someday my prince will come“ und „Autumn leaves“ sind bestens interpretierte Evergreens - ersteres verträumt-poetisch, zärtlich-balladesk aber auch lebhaft und von gedanklichem „Tiefgang“ geprägt, letzteres verwandelt sie in ein pianistisches Feuerwerk par excellence, bei dem virtuose Höhepunkte nur so aus Ihnen herausströmen (dabei blickt ihnen sichtlich der große, unvergeßliche Bill Evans über die Schulter). John Coltranes Meilenstein „Giant steps“ gehen sie erstaunlicherweise lyrisch an, um dann bei den Variationen die Zügel doch ein wenig zu lockern. Chick Coreas „Windows“ gerät zur themengemäß erwarteten Neo-Schönheits-Schwärmerei zu zweit, und Bill Evans und Miles Davis „Blue in green“ (mit 10:13 Minuten längstes Stück des Albums) bewegt sich einerseits nahe dem musikalischen Pfaden beider Giants, trägt aber andererseits besonders viel Persönliches von Rogall und Van Buggenum in sich. Noch deutlicher ist dies bei ihrem „Samba de Cologne“ merkbar, wo die beiden vor Intensität und Ideen beinahe übersprudeln sowie besonders mitreißende rhythmische und dichte Notenteppeiche knüpfen, wobei das gegenseitige musikalische Verständnis wiederholt bestens dokumentiert wird. Solistisch scheint mir die rechte Lautsprecherbox ein klein wenig mehr „im Einsatz“ zu sein - mich würde es jedenfalls sehr interessieren, welcher der beiden Akteure gerade spielt und welcher begleitet. Die Stereo-Trennung ist bei diesen technisch wie immer vorzüglichen neuen Delta-Produktionen problemlos herauszuhören, aber wird man je die Musiker selbst genau eruieren? Dazu müßte man sie persönlich zum Definieren dabei haben. Wie dem auch sei, eine wunderschöne Piano-Duo-Angelegenheit, auf die jeder deutsche bzw. deutschsprachige Jazzfan mit Recht stolz sein sollte . . .

Willie Gschwendner

## Roman Schwaller

### Jazzquartett

**Live In Vienna:** Beautiful Love - La Ballade pour Pipette - Broadway - Bolivia - Love Someone You Like  
Roman Schwaller ts, Roberto di Gioia p, Thomas Stabenow b, Mel Lewis dm  
Aufg.: 20. Januar 1987, live im Opus One, Wien  
Basic-Sound 002 (Vertrieb: jazz by post, Gleichmannstr. 10, 8000 München 60)

Als er vor zehn Jahren mit Klaus Weiss und Mal Waldron ins Aufnahmestudio ging, war Roman Schwaller ein erstaunlicher junger Mann mit einer erstaunlich entwickelten Stilistik. Inzwischen ist er - zumindest im deutschsprachigen Raum - zu einem Star seines Instruments aufgestiegen, der fließend und scheinbar mühelos die ganze Spannweite tenoristischer Spieltechnik beherrscht. Sein Ton wurde massiver, seine Phrasierung stabiler und er kleidet sich nun als business man. Feature-Solist in Rüeeggs Vienna Art Orchestra, bestreitet er andererseits in den Clubs heiße Schlachten mit Johnny Griffin und Sal Nistico. Was immer er macht und wie er's macht, das hat zwar nichts Spektakuläres, nichts Experimentelles, wohl aber eine in allen Belangen gekonnte Routine, durch die Schwaller zum Helden eines von jugendlichem Drive getragenen, sich zeitlos und übernational gebenden Mainstream-Booms avancieren könnte. Dabei ist Schwaller an der Art, seine Floskeln zu sequenzieren, hohe Töne zu beugen, Ruhepunkte zu setzen, Drive anzufachen und zu zitieren ohne weiteres als individuelle Tenorstimme identifizierbar. Mit Bop-Blues-Linien entfaltet er die 'jolliness' von „Broadway“ und demonstriert in der für Tenoristen obligatorischen Aushänge-Ballade die Technik der leisen, bauchwimmernden Töne. Waltons schön arrangiertes Latin-Stück „Bolivia“ rundet er mit einer Coda ab, die über stehender Harmonie Fusion-Feeling verbreitet, und nach dem out-of-tempo-Schluß geht er zu einer prosaisch-ungekünstelten up-tempo-Variation jenes Burke-van Heusen-Standards über, den er mit Klaus Weiss oft genug im slow tempo blues. Den Eindruck größter stilistischer und technischer Sicherheit vervollständigen die Begleitmusiker: ein hier ungemein inspirierter Roberto di Gioia, dessen Soli man gebannt verfolgt; ein trotz seiner Berühmtheit kein Showman gewordener Mel Lewis, für jede Band zündende Bereicherung; Thomas Stabenow schließlich, Produzent dieser Platte und als süddeutscher Ron Carter vielleicht der abenteuerfreudigste Stilist dieses Quartetts. Bleibt am Ende die Frage, wo Roman Schwaller in weiteren zehn Jahren stehen wird; denn daß er über das Handwerk des Mainstream über, das wußten wir ja schon.

Hans-Jürgen Schaal

## Vienna Art Orchestra and Voices

**Swiss Swing:** Im Tenigerbad - Hymne, nicht zu andächtig - Ländler für 5 Stimmen - Zöge am Böge III - Bergecho - S'wott es Fraueli... - Von der Rigi - Zitatmaschine  
Bumi Fian tp, Hans Hassler acc, Uli Scherer keyb, Woody Schabata vib, Heiri Kaenzig b, Wolfgang Reisinger dm, Lauren Newton, Sarah Barrett, Renate Bochdansky, Elfi Aichinger, Maria Bayer voc, Mathias Rüegg Id, arr Aufg.: 8./9. März + 11.-13. März 1987 Moers Music 02060

Neueste LP des Vienna Art Orchestra ist die Kombination eines Rumpfsaxtetts des Orchesters mit einem Quintett von Sopranistinnen in „Vienna Art Orchestra and Voices“ und mit der LP „Swiss Swing“. Rechnet man die beiden Alben des „Vienna Art Choirs“ und jene mit Ernst Jandl (Bist Eulen?) hinzu, so ist die neue Moers Music-Platte die dreizehnte eines beeindruckenden Oeuvres (weitere zwei Doppelalben sollen im Verlaufe dieses Jahres folgen). Ausgangspunkt auch für die jetzige, etwas kautzige LP war Mathias Rüeggs Werk „5 Old Songs“ aus dem Jahre 1985, eine für viele als echt empfundene Hommage an die schweizerische Volksmusik. Als Niklaus Troxler dieses Konzept Rüeggs für das Jazzfestival in Willisau übernehmen wollte, stieß er bei dem Komponisten auf wenig Gegenliebe, zum eigentlich mehr karrierend gemeinten Vokalschmankerl nun auch ein neues Instrumentalprogramm zu entwickeln. Sein Vorschlag ging dann dahin, unter Verwendung einer Vokalgruppe von Sopranistinnen (u. a. natürlich Lauren Newton), einer kräftig und akzentuiert swingenden Rhythmusgruppe und einem markigen Akkordeon das schweizerische Volksmusikgut jazzmäßig zu persiflieren und dies in deftig-ironischer Distanz. Aus dieser Idee wurde dann anlässlich des Willisauer Jazz Festivals am Pfingstmontag 1986 Realität, in leicht geänderter Besetzung und mit annähernd dem gleichen Programm wie auf der vorliegenden LP, die im folgenden Jahr am 8. und 9. März im Radio Studio in Zürich aufgenommen wurde.

Das Kompositionsmaterial stammt weitgehend aus dem „Schweizer Alphornbuechli“ von zirka 1910 von A. L. Gassmann, das der Flügelhornist und Alphornbläser Herbert Joos dem Bandleader anempfahl, und das diesen zu den acht „Köstlichkeiten“ auf der vorliegenden Platte anregte, so zu „Im Tenigerbad“, das vom Bündener St. Bataglia komponiert wurde und durch seinen dynamischen Ablauf besticht, den genau getimten Versatzstücken aus hämmern den Klavierläufen, stakkatoartigen Vibraphonschlägen, knurrenden Akkordeonlauten und entsprechenden Vokalantworten. „Hymne, nicht zu andächtig“ ist zunächst ein echter Ländler, der von der Trompete Bumi Fians erst richtig heiß gemacht wird, der durch Scherers Synthesizer aufgerüttelt, wie ein Wirbelwind durch den Frauenchor fährt, der mehrfach schweizerische Volksmusik zu intonieren versucht. In „Ländler für drei Stimmen“ steht Hans Hasslers Akkordeon im Vordergrund, nur begleitet von Kaenzigs Baß und Reisingers Schlagzeug, wobei die Rolle des Chors eine verfremdende und dreidimensionalisierende ist. „Zöge am Böge III“ (von früheren Platten bekannt) ist die Verjazzung des bekannten helvetischen Kanonliedes, zunächst im Trio mit Uli Scherer als dem dominierenden Mann, anschließend einer Trompetenimprovisation Bumi Fians, dazwischen Chor- und Akkordeoneinschübe. Alphornreihen, vom fünfstimmigen Chor vokalisiert und collagenartig übereinandergerührt, kennzeichnen „Bergecho“, die durch Uli Scherers Keyboards rhythmisiert, leicht in Unordnung gera-

ten, stehenbleiben und wieder weiterlaufen. Der Bassist Heiri Kaenzig gestaltet eindrucksvoll die Volksweise „S' wott es Fraueli“, in seinem Sinne overdubbed, verfremdet, wobei Frauenstimmen, Akkordeon, Vibraphon und Schlagzeug wie Vexierbilder rasch vorbeiziehen, ehe der Baß allein übrigbleibt. Zunächst zögernd, ein Echo nur andeutend, beginnt Lauren Newton „Von der Rigi“; von Woody Schabatas Vibraphon und Reisingers Triangel „zart“ herausgezittelt, entwickelt sich ein beinahe fragiler Scat Lauren Newtons (eine neue Faccettel), ehe der schnell einfallende Rhythmus das „Echo“ heftig verjazzt, zum Schluß nur die wieder sehr fragile Stimme Lauren Newtons übrigbleibt. In „Zitatmaschine“ werden von Mathias Rüegg zwei Alphornreihen übereinander montiert, die durch Kaenzigs Elektropaß rockig, durch den eher skurrilen Klavier-Akkordeon-Dialog ruppelig gemacht werden. Und wie Papierschnipsel fallen kurze Choreinschübe und Trompetenstöße dazwischen, ehe sich der schweizerische Volksmusikbogen mit einem Motiv wieder aus dem Anfangsstück schließt. Ist das die „urchige“ Verbindung von Jazz und Volksmusik, die so vielen auf den Fingern brennt? Das Vienna Art Orchestra unter Mathias Rüegg kann auch anders, wenn man die früheren Veröffentlichungen heranzieht, die Handschrift ist immer markig und sehr eigenwillig, auch in der Festschrift, die anlässlich des zehnjährigen Bestehens dieses Orchesters 1987 herauskam.

Ulfert Goeman

## Vital Information

**Global Beat:** On Flight Up - Island Holiday - Johnny Cat - Novato - Sunset - Jave And A Nail - Global Beat - Black Eyebrows - In A Low Voice - Traditions In Transition - Blues To Bappe!  
Dave Wilczewski ss.as.ts. Dean Brown, Ray Gomez, Barry Finnerty, Mike Stern, Jeff Richman g, Tom Coster keyb, Tim Landers b, Andy Narell steel-dm, Steve Smith dm, perc, synth, Mike Fisher, Kwaku Daddy perc, Brad Dutz tablas, perc, Armando Peraza congas, bongos, Prince Joni Haastrop voc, talking dm  
Aufg.: Marin County, Kalifornien CBS 450097 1

Das Debut-Album von Vital Information 1983 - noch mit Gitarrist Mike Stern - ist ein kleiner Meilenstein des Rock 'n' Jazz, oder wie immer man diese Musikrichtung nennen mag. „Global Beat“ ist das dritte Album der Gruppe um Schlagzeuger Steve Smith, dem ehemaligen Drummer von Journey, Steps Ahead, Jean Luc Ponty und Buddy DeFranco. Als harter Kern hat sich mittlerweile der Bassist Tim Landers, der Saxophonist Dave Wilczewski und neuerdings der Keyboarder Tom Coster herausgeschält. Trotz der weitgehenden Konstanz in der Besetzung hat die Musik von Vital Information entscheidende Veränderungen durchgemacht. Das erste Album hatte Ecken und Kanten, war rau und aggressiv, es stand in der Tradition des Mahavishnu Orchestras, von Return to Forever und Pat Methenys frühen Gruppen - Jazz Fusion im Stil der siebziger Jahre. Das zweite Album „Orion“ bot eine wenig geglückte Mischung von Rock und Mainstream-Jazz. „Global Beat“ - nomen est omen - soll ein Stück Weltmusik dokumentieren, allerdings gesiebt mit dem feinmaschigen Fusion-Netz: ein bißchen Lateinamerika, ein bißchen Fernost fürs luftige Flair, darunter rockjazzende Rhythmen, raffinierte Arrangements und toller Sound vom Mischpult - da kann fast nichts mehr schliefgehen. Auch in diesem Falle nicht. Nur machen diesen Happy-Westcoast-Fu-

sion Sound Spyro Gyra, David Sanborn, Koinonia und Andy Narell einfach eine Idee spritziger und ausgeklügelter. Mike Stern als Gast-Solist auf dem letzten Titel der Platte ist der einzige Musiker der gegen diese formschöne, aber profilarme Musik anspielt.

Detlev Reinert

## Jazz And Hot Dance From Germany 1925: Alex Hyde Vol. II

Michael Diamond tp, kazoo, squawker, Wilburg Kurz tp, Michael Polzerth, Sam Dunkel tb, ts, bs, cl, Walter Kallander ss, as, cl, Alex Hyde v. special effects, Steve Kretzmer p, Michael Danzi bj, Charlie Herstoff dm: Shine - San - Pleasure Mad - No One Knows What It's All About - How I Love That Girl - Counting The Hours - Sioux City Sue - Oh Peter - Alabama Bound - Farewell Blues - Wilbur Kurz tp, Herb Flemming tb, Walter Kallander ss, as, cl, bs, Gene Sedric ss, ts, cl, Alex Hyde v, Steve Kretzmer p, Michael Danzi bj, Charlie Herstoff dm: Copenhagen - Florida - Craving - Tessie - Ukulele Lady - Henry Nathan v, Steve Kretzmer p, Michael Danzi bj, Mickey Diamond squawker, kazoo: Happy Four  
Aufg.: April-Juli 1925, Berlin Harlequin HQ 2034

## Trümmer Jazz: Jazz And Hot Dance After The Nazis 1946-1949

R.B.T.Orchester: Air Mail Special - Get Up - Fred Oldörp, Eddie Rothe, Mischa Andrejew: Inspiration - Die drei Travellers: Cement Mixer - Choo Choo Ch'Baby-Cocktail Rhythm- Rita Paul Ges.+ Swingband d.Bln.: Mein Kater - RBT-Orchester: Skyliner- Heinz Kretschmar Orchester: Shoo-Fly Pie-Komm zum Papa, Susi - Heinz Kretschmar Combo: Paper Moon - RBT Orchester: Rhythmisches Aquarell - Schirokko - Hot Club Combo Frankfurt: Sweet Georgia Brown - Jam Session: Lady Be Good  
Aufg.: 1946-49, teilweise live in Berlin und Dresden Harlequin HQ 2052

## German Propaganda Swing: Charlie & His Orchestra 1940-1941

You're Driving Me Crazy- Stormy Weather - It's A Long Way To Tipperary - You Can't Stop Me From Dreaming - With A Smile And A Song - St. Louis Blues - Slumming On Park Avenue - Adieu Mon Pere - Dinah - Daisy - I'm Playing With Fire - Goody, Goody - F.D.R. Jones - After You've Gone - Who'll Buy My Bublitchky - Sketch Charlie and his Orchestra (Besetzung nicht genau bekannt)  
Aufg.: September 1939-Juli 1941, Berlin Harlequin HQ 2058/Woolfe Records

Die mehrere Platten umfassende Anthologie „Jazz and Hot Dance from Germany“ ist zwar auf einem englischen Label erschienen, aber in der Regie des deutschen Schellack-Spezialisten Rainer E. Lotz (unter Mitarbeit anderer bekannter Koryphäen wie Karlheinz Drechsel, Günter Hörig, Gerharo Conrad und Hans Otto Jung, um nur die namhaftesten zu nennen). Die Cover-Informationen sind vorbildlich, die von Lotz erstellten Begleittexte profund und fesselnd. Auf Harlequin 2034 erfährt man eine Menge über Alex Hyde, einen 1898 in Hamburg geborenen, naturalisierten Amerikaner, der 1924 und 1925 mit seinem Romance of Rhythm Orchestra in vielen deutschen Cafes und Tanzhallen absahnte. Ersten Aufnahmen für das VOX-Label (komplett wiederveröffentlicht als Volume I auf Harlequin 2033) folgten über 50 Einspielun-

gen in den Berliner „Grammophon“-Studios - sechzehn dieser Katalogtitel hat Lotz unter dem „Jazz and Hof-Banner“ zusammengefaßt. Sie weisen das Alex Hyde Orchester (nun umgetauft in Original New York Jazz Band) als eine typische Hot Dance Kapelle jener Jahre aus, wobei man natürlich berücksichtigen muß, daß Lotz die vom Jazzstandpunkt aus interessantesten Stücke herangezogen hat. Das Spielniveau ist beachtlich hoch, die Arrangements sind auffallend jazzig und arm an Exzentrik-Späßen, sieht man mal von Mickey Diamonds blue-blowing auf Kazoo und „Squawker“ ab, das aber stets rhythmisch motiviert erscheint und nie zum Billigklamakau verkommt. Wilbur Kurz und vor allem Diamond bewähren sich als kompetente Lead-Stützen und sind auch solistisch ausgiebig beschäftigt.

Gelegentlich nutzte Hyde Berliner Engagements anderer amerikanischer Bands und verpflichtete deren Stars gastweise für seine Grammophon-Verträge. So Herb Flemming und Gene Sedric aus der Sam-Wooding-Mannschaft (die mit der „Chocolate-Kiddies“-Revue auf dem alten Kontinent weilte), oder Nathan Davis von Hai Smith' Lido-Venice Orchestra. Wie seine Soli in „Tessie“ und „Happy Four“ beweisen, war Davis ein besserer „jazz fiddle player“ als Hyde selbst, der eher zum Salongeiger tendierte, und dessen eigentliche Stärken im Arrangieren und in Präsentieren einer Band zu kreditieren sind. Der „Sänger“ Jack Robbins ist übrigens niemand Geringerer als der bekannte amerikanische Musikverleger, der sich gerade zu Europageschäften in Berlin aufhielt und der von Alex Hyde kurzerhand ins Grammophon-Studio zu kommen überredet wurde, um dort seinen neu herausgebrachten Schlager „Florida“ auf Wachs zu bannen!

15 Jahre später. Die von links bis rechts ungeliebte Weimarer Republik ist an ihren vielen Dolchstößen verendet, die Nationalsozialisten sind an der Macht. Im ersten Kriegsjahr überlegt man in Goebbels' Berliner Ministerium, was man den (in gewissen Kreisen) immer populärer werdenden „Feindsendern“ - hauptsächlich der BBC - entgegenzusetzen kann. „Charlie and his orchestra“ wird ins Leben gerufen, und in den Grammophon-Studios entstehen Dutzende von Aufnahmen, die bekannte Swingstücke mit neuen, vornehmlich **antibritischen** Hetzversen versehen und die von Karl Schwedler, alias „Charlie“, in englischer Sprache gesungen werden. Etwa 250 solcher Titel sollen insgesamt produziert und in Stückzahlen von 50-100 auf Platte gepreßt worden sein. Natürlich waren diese Scheiben nicht für die deutsche Öffentlichkeit bestimmt; sie gelangten lediglich zu den Rundfunkstationen und in einige Kriegsgefangenenlager. Um diese Schellacks ranken sich heute Mythen: sie sind so selten wie ein ehlicher Politiker, und entsprechend horrend im Preis. Nur unter größten Schwierigkeiten hat Rainer Lotz einiges über die mutmaßliche Besetzung dieses „Propagandaorchesters“ herausgefunden - die noch lebenden Beteiligten sind über diesen Punkt ihrer Karriere begrifflicherweise recht einsilbig gewesen. Das sollte man ihnen nicht weiter nachtragen, angesichts der vielen Waldheims, die Schlimmeres vergessen haben.

Als mögliches Personal wird die Creme der damaligen deutschen Tanzmusikszene genannt: Benny de Weille, Detlev Lais, Eugen Henkel, Kurt Wege, Willi Berking, Charlie Tabor, Franz Mück, Fritz Brocksieper, Adalbert Luczkowski, Walter Leschetitzky und so fort. Die Leitung hatte Lotz Templin, der mit diesem Orchester bei der Deutschen Grammophon unter Vertrag stand und auf vielen regulären Platten dieser Gesellschaft zu hören war. Für die Musiker

muß es schon ein makabres Gefühl gewesen sein, mit Goebbels' Billigung solche offiziell verhaßten „Nigger“-Nummern wie „St. Louis Blues“ und „Goody Goody“ ins Aufnahmestudio schmettern zu dürfen! Klar, daß hier auch kurzzeitige Hot-Soli von Klarinette (de Weille), Tenorsax (Lais) und Trompete (Nino Impallomeni) geduldet wurden. „Charlie“ Schwedler sang in der Regel eine Strophe vom Originaltext, bevor er zur Propaganda-Umdichtung ausholte - teilweise muß sich diese auch damals schon so lächerlich angehört haben, daß der beabsichtigte Demoralisierungseffekt bei den feindlichen Truppen gleich Null gewesen sein dürfte. Ich kann mich auch nicht erinnern, daß diese Propagandaliedchen die Alliierten davon abgehalten haben, nach Berlin einzumarschieren. . . Immerhin: ein echtes Kuriosum aus der Giftküche des Dritten Reichs. Das Gefährliche dieser englischen Plattenveröffentlichung in falsche (lies: alt- und neobraune) Hände gerät, ist sicherlich gering. Fünf Jahre danach, und Deutschland liegt in Trümmern. Was sich aus und zwischen Ruinen an spärlichen Swing- und Jazztönen seinen Weg in die Besatzungsfreiheit bahnte, hat Rainer Lotz auszugsweise auf *Harlequin 2052* zu dokumentieren versucht. Verwendung fanden ausschließlich Rundfunkaufnahmen und private Folienmitschnitte, also keinerlei kommerzielle Industrieschallplatten. Das macht die LP zwar zu einem ausgesprochenen Raritätenkabinett, aber leider in großen Teilen auch zu einem Wiedergabedesaster. Die 3 Travellers (mit ihrem amüsanten Stilgemisch aus Nat King Cole und Slim Gaillard) sind vor lauter Rauschen mehr zu erahnen als zu hören, abgesehen von der internen Radio-phon-Schellackplatte „Inspiration“, auf der sie noch als „Die 3 R.B.T. Solisten“ fungieren. RBT - das war die Abkürzung für das Radio Berlin Tanzorchester, dessen fünf Titel zu den klanglich erträglichen des Albums zählen. Es ist gut, sich wieder mal von der Qualität dieses (von Horst Kudritzky geleiteten) Rundfunkorchesters überzeugen zu können: es fehlt zwar noch das Eigenprofil, aber die Anleihen bei Lionel Hampton („Get up“, mit Bully Buhlan in der Rolle des von den Amerikanern abgegluckten Bandsängers), Stan Kenton („Rhythmisches Aquarell“) und Woody Herman („Schirokk“) wurden gekonnt und mit hohem Niveau umgesetzt. Ein besonderes Bonbon ist hier Charlie Barnets „Skyliner“, aufgenommen anlässlich des fünfzigsten „Wellenschaukel“-Programms im Funkhaus in der Masurernallee. „Sweet Georgia Brown“ stammt von einem privaten Band und präsentiert (klanglich akzeptabel) die Hot Club Combo Frankfurt vom September 1949, in der Carlo Bohländer (Trompete) und Werner Dies (Tenorsax) mit beachtlichen Chorusen aufwarten. Ungemütlich für die Ohren wird es dagegen wieder bei den Azetat-Aufnahmen mit Heinz Kretzschmar (so wichtig diese Live-Beispiele aus dem Dresden des Jahres 1948 auch sein mögen), und gänzlich überflüssig ist die 49er „Lady be good“-Jam Session aus dem Tanzsaal „Goldene Krone“ in Leipzig - trotz der klangvollen Namen von Werner Baumgart und Horst Fischer, der mit schlechtem Geschmack in kreischenden Höhen das versucht, was ein Jahr später Maynard Ferguson so viel besser bei Stan Kenton vorzuführen begann. „Trümmer Jazz“ ist so mit nur für eingefleischte Historiker interessant, und wohl eher in Deutschland als in Großbritannien absetzbar. Der wahrscheinlich beste englische Transfer-Spezialist John R.T. Davies hat bei allen Alben die Restaurierung der oft obskuren Quellen besorgt, aber bei dem Nachkriegssampler hat auch er nicht viel gutmachen können.

Horst Schade

## Ragtime 1900-1930

Pianos, banjos, xylophones & saxophones, cake-walks, ragtime orch.,cooncontest, military & brass bands, Blues, Jass & novelty music  
U. a. mit Fred Van Eps, Pietro Deiro, Felix Arndt, James Europe, Orig. Dixieland Jass Band, Earl Fuller's Jazz Band, Eubie Blake, „Blackface“ Eddie Ross, Noble Sissle, Frank Banta, Victor Arden etc.  
Aufg.: von Oktober 1908 bis Dezember 1930  
RCA Jazz Tribune No. 42 PM 45687 (Aris 809.203)

## Red Nichols & Phil Napoleon New York Horns 1923-1931

U. a. mit George Olsen & His Music (1924), Howard Lanin's Ben Franklin Dance Orch. (1925), Red & Miff's Stompers (1927), Paul Whiteman Orch. (1927), Red Nichols' Stompers & Orch. (1927/28), Red & His Big Ten (1930/31), The Tennessee Ten (1923), Orig. Memphis Five (1926), Phil Napoleon & His Orch. (1927), The New Orleans Black Birds (1928), Boyd Senter & His Senterpedes (1929), Napoleon's Emperors (1929)  
Aufg.: von Juni 1923 bis Januar 1931  
RCA Jazz Tribune No. 66 NL 89606 (2) (Aris 809.174)

## Bix Beiderbecke 1924-1930 The Indispensable

U. a. mit Jean Goldkette & His Orch. (1924-1927), Paul Whiteman & His Orch. (1927-1928), Hoagy Carmichael & His Orch. (1930), Bix Beiderbecke & His Orch. (1930)  
Aufg.: von November 1924 bis September 1930  
RCA Jazz Tribune No. 48 NL 89572 (2) (Aris 809.228)

Ein bestens ediertes, in geraffter musikalischer Form zusammengestelltes Paket jazzhistorischer Dokumente - informativ, lehrreich und der Sammlung jedes „collector's“, der auf Historie hält, würdig. Das wäre in kurzer, prägnanter Form die Wertung der vorliegenden Doppelalben bereits zu Beginn. Auf genaue diskographische Angaben mußte diesmal verzichtet werden, denn das würde hier fast die halbe JP-Rubrik Schallplattenbesprechungen ausfüllen. Mit dem **Ragtime-Doppel** hat man die zur Zeit sicher beste und breitgefächerteste Dokumentation dieser frühesten Jazzspielart zur Hand: Von den orchestralen bis zu soloinstrumentalen Frühanfängen über Military Bands, div. Pianoschulen, „klassischen“ Ragtime mit euro-klassizistischem Einschlag, berühmte Instrumentalisten bis zu den ersten (Ragtime-geprägten) Jazzbands und Novelty music ist hier alles in bunter Reihenfolge vertreten. Dem Hörer erschließt sich so die erstaunlich vielfältige Welt der verschiedenen Stadien und Stile des Ragtime, man begibt sich übergern in dieses „Lausch-Abenteuer“ früher Jazz-Zeiten und man wird bloß anhand der Lektüre der Musiker wie schon so oft mit dem Begriff „Schmelztiegel der Rassen und Nationen“ konfrontiert, deren vielfältigen Musiken die „rags“ entstammen. Dabei stößt man auf anonyme Orchester, das Banjo/Piano-Duo Vess L. Ossman & C. H. H. Booth, Sousa's Band, die Band von Arthur Pryor, den Glasxylophon-Spieler Chris Chapman, die United States Marine Band, das Victors Dance Orchestra sowie die Victor's Military Band, das Van Eps Trio (mit Fred & William Van Eps, Banjos & Felix Arndt, Piano), Arndt selbst als Solopianisten, Pietro Deiro am Akkordeon, den Cembalospieler Joseph Moskovitz, James „Reese“ Europe's Orchestra, die Patrick Conway Band, auf Fred Van Eps als Banjo-Solisten, die Saxophongruppe der Six Brown Brothers und schließ-

lich auf die „reinen“ Jazzer wie Original Dixieland Jazzband (mit Nick LaRocca tp, Eddie Edwards tb, Larry Shields cl, Henry Ragas p, Tony Sbarbaro dm). Earl Fuller's Famous Jazz Band (mit u. a. Harry Raderman tp und Ted Lewis cl), die Instrumentalisten Sam Moore & Horace Davis (octochorda & harp, g), den Banjoisten „Black Face“ Eddie Ross, Pianist Frank Banta, das Victor Arden Trio (Arden p, John Helleberg b, „Happy“ Reissp) und nicht zuletzt den großen Eubie Blake und sein „Shuffle Along Orchestra“ (mit u. a. Russell Smith tp, Noble Sissle v) sowie das famose Duo Sissle & Blake (wo Noble singt und Eubie Klavier spielt). Die Titelseite des Albums zieren die Porträts von Eubie Blake und Scott Joplin (wobei letzterer hier aber nicht aufscheint und vielmehr als Ragtime-Symbol zu verstehen ist) Diesen umfangreichen Reisebericht ins Ragtime-Land sollte sich jeder historisch Interessierte zu Gemüte führen!

Der amerikanische Ire **Red Nichols** aus Utah und der Italo-Amerikaner **Phil Napoleon** alias Filippo Napoli zählen zu den namentlich bekanntesten und populärsten, nicht unbedingt aber zu den besten weißen Jazzmusikern. Nichols, ein Perfektionist des Trompetenspiels, machte besonders mit seinen Five Pennies Furor (wovon 16 engbedruckte Seiten in der Bruy-ninck-Disco Aufschluß geben), Phil Napoleon wurde besonders durch seine Memphis Five berühmt - beiden ist eines gemeinsam: sie arbeiteten viel mit Posaunist Miff Mole zusammen. Es gibt unter den Sammlern wahre Spezialisten für diese Musiker, und für sie ist die Edition „**New York Horns 1923-1931**“ natürlich weniger geeignet, da nur Ausschnitte des musikalischen Schaffens von Nichols und Napoleon ausgewählt wurden. Für den „normalen Breitband-Jazzhörer“ aber, der sich bei manchem mit guten, prägnanten Beispielen zufriedengibt, ist das Doppel ideal, zumal Nichols wie auch Napoleon wirklich nicht zu den Größten zählen. In der „Nichols-Abteilung“ des Albums findet man diesen (und teilweise Miff Mole) ab 1924 mit der Olsen Band (unwesentliche Besetzung), mit dem Lanin & Franklin Dance Orch. (außer Nichols nur Drummer Chauncey Morehouse erwähnenswert), innerhalb der Whiteman Band von 1927 (u. a. mit Henry Busse, Nichols tp, Jimmy Dorsey cl/as, Geiger Matty Mainek sowie die Vokalgruppe The Rhythm Boys mit Bing Crosby) und div. eigene Besetzungen mit bekannten Kollegen wie den Reedspielern Pee Wee Russell, Frankie Trumbauer, Benny Goodman, Fud Livingston und Babe Russin, den Pianisten Lennie Hayton und Arthur Schutt, Gitarrist Carl Kress und die Rhythmiker Jack Hansen tu, Al Miller b bzw. die Drummer Chauncey Morehouse, Vic Berton und Gene Krupa. Bei der „Napoleon-Abteilung“ beginnt der Reigen mit den Tennessee Ten von 1923 (u. a. Frank Signorelli p), der Original Memphis Five (Napoleon tp, Mole tb, Jimmy Lytell cl, Signorelli p und Ray Bauduc dm), Phil's Orchestra von 1927 (außer ihm nur unwesentliche Musiker), seinen New Orleans Blackbirds (Napoleon tp, Mole tb, Jimmy Dorsey cl/as, Mainek v, Signorelli p, Dick McDonough g, Joe Tarto tu und Bruder Teddy Napoleon dm) und setzt sich fort mit dem Ensemble von Boyd Senter (u. a. mit Jimmy Dorsey und Drummer Stan King) sowie Napoleons Emperors von 1929 (Napoleon tp, Tommy Dorsey tb, Jimmy Dorsey cl/as, Joe Venuti v, Signorelli p, Eddie Lang g, Joe Tarto b, Stan King dm). Diese aufschlußreiche Zusammenstellung sollte den meisten Hörern genügen und ist durchweg positiv zu sehen.

Das persönliche Lieblings-Doppel des Rezensenten unter diesen dreien ist das von **Bix Beiderbecke**. Seine

strahlende, aber auch in sich gekehrte, „grüblerische“ Trompete, „die man überall herahört, sogar aus dem Satz“ (Zitat Louis Armstrong), hat es dem Schreiber dieser Zeilen nach wie vor angetan, auch nach über 30 Jahren intensiven verschiedenartigen Jazz-Konsums. Wer sich den ohnehin nur noch schwer erhältlichen Wust von „Bix complete“ der italienischen Joker-Serie ersparen will, greife bedenkenlos zu diesem Album. Weiblein und Männlein unter den Jazzfans werden vom Gebotenen sicher entzückt sein, hört man Bix unvergleichlich-unvergessliches Horn sehr deutlich aus jedem dieser bestens ausgesuchten Titel heraus, und man kann allerdings fast nur ihn uneingeschränkt genießen - vier Plattenseiten lang. Die besten Beispiele aus den Goldkette-Tagen, wobei man - das gilt noch mehr für die Whiteman-Ära - viel unsäglich orchestrale Kitsch in Kauf nehmen muß: „Idolizing“ (wunderbares Bix-Solo, Rest un- bzw. nichtgenügend); „Sunday“ (Soli von Billy Rank tb, Eddie Lang g, Don Murray cl, Bix überstrahlt den Satz plus die [halb-lustigen] „vocals“ von Al Lynch und The Keller Sisters); „I'm gonna meet...“ (Trumbauer sax, Rank, Bix, Don Ryker sax, Venuti v); „Pretty girl“ (Danny Polo cl, Rank, Bix, Venuti, Tram) und schließlich der sicher beste Goldkette-Titel „Clementine“ mit dem Solo-Reigen Bix, Rank, Lang, Venuti, Bix (himmlich), Venuti, Bix. Von den Whiteman Days gefallen am ehesten der vom Titel her etwas irreführende „Washboard Blues“, der erst im zweiten Teil der Aufnahme besser wird (Hoagy Carmichael pvoc und als Komponist, Bix); „Changes“ (mit überdimensionalem Orchester-Kitsch und einer durch Bing Crosby angeführten Vocal-Group schaurig-zickigen Zugschnitts, woraus jedoch ein „Zucker“-Bix wie Phönix aus der Asche emporsteigt); das durcharrangierte „Mary“ im selben Fahrwasser (ohne Bix' Beitrag müßte man es wegwerfen, aber Bix „at his best“); „Lonely melody“ (wieder wegen **diesem** Bix Beiderbeckel); das von kleiner Whiteman-Besetzung überraschend gut gespielte und jazzige „San“ (Soli: Min Leibbrook bass-sax, Matty Mainek v, Tram, Rank und natürlich Bix); sogar im Ganzen reizvoll „Dardanella“ (Bix-Solo über swingendem Baß); mit Soft-Intro, dann aber jazzig und wieder mit tollem Bix „From Monday on“ (Bing Crosby singt hier passabel); „Mississippi mud“ (Bix-Soli zu Anfang und am Schluß, in der „Mitte“ Gesangsbelegungen von Irene Taylor, Bing Crosby & Group). Von Bix' eigenen Titeln ist bloß „Deep down South“ erwähnenswert (Bes. Ray Ludwig tp, Bix c, Tommy Dorsey tb, Benny Goodman cl, Jimmy Dorsey as, Pee Wee Russell cl, ts, Joe Venuti v, Irving Brodsky p, Eddie Lang g, unbek. bass-sax, Gene Krupa dm) - sowie sämtliche Stücke der Band von Hoagy Carmichael: „Rockin' chair“ & das lustige „Barnacle Bill“. . . (Bes. Bubber/Miley tp, Bix c, Tommy Dorsey tb, Benny Goodman cl, Jimmy Dorsey as, Lawrence Bud Freeman ts, Joe Venuti v, Irving Brodsky p, Eddie Lang g, Harry Goodman tu, Gene Krupa dm, Hoagy Carmichael & Carson Robinson voc) und das berühmte „Georgia on my mind“ und „Bessie couldn't help it“ (Bes. Ray Ludwig tp, Bix c, Boyce Cullen & Jack Teagarden tb, Jimmy Dorsey cl, as, Arnold Brillhart as, Pee Wee Rüssel cl, ts, Bud Freeman ts, Joe Venuti v, Irv Brodsky p, Eddie Lang g, Min Leibbrook tu, Chauncey Morehouse dm und Hoagy voc). Man soll sich von meinen kritischen Anmerkungen nicht abschrecken lassen: hier ist überall ein „glorious Bix“ am Werk! - Alle drei Alben sind jazzhistorisch sehr empfehlenswert!

Willie Gschwender

## Jimmie Gordon

### The Mississippi Mudder

(1934-1941): Bed Springs Blues - Don't Take Away My P. W.A. - She Sells Good Meat - Jacksonville pt. 1 & 2 - Crying My Blues Away - Fast Life - Lonesome Bedroom Blues - She's Doin' It Now - Whip It To A Jelly - Get Your Mind - Out Of The Gutter - The Boogie Man - Trigger Slim Blues - Let 'Em Jump For Joy - Boogie Woogie Blues - Action Speaks Louder Than Words - Daddy Bear Blues - Lookin' For The Blues

Jimmie Gordon voc, p, mit u. a. Frankie Newton tp, Joe Bishop flh, Pete Brown, Buster Bennett as, Odell Rand cl, Sammy Price, Horace Malcolm p, Charlie McCoy, Teddy Bunn g, Richard „Dick“ Fulbright, John Lindsay b, Zutty Singleton, Fred Flynn dm etc.  
Document DLP-515

## Lil Johnson

### Hottest Gal In Town (1936-1937):

That Bonus Done Gone Thru - Get' Em From The Peanut Man (Hot Nuts) - Sam, The Hot Dog Man - Rug Cutter's Function - My Stove's In Good Condition - Hottest Gal In Town - Let's Get Drunk And Truck - Black And Evil Blues - You're Just A Cream Puff - I'll Take You To The Cleaners - River Hip Papa - Goofer Dust Swing - Take It Easy Greasy No. 2 - Stavin' Chain - Take Your Hand Off It - When I Can Get It - Broken-Hearted Blues - So Long, Babe, I'm Gone

Lil Johnson voc, mit u. a. Lee Collins, Alfred „Mr. Sheiks“ Bell tp, Arnett Nelson cl, Black Bob Hudson, Myrtle Jenkins, J. H. Shayne, Aletha Robinson, Blind John Davis p, Big Bill Broonzy g, Bill Settles, John Lindsay b, Fred Williams dm etc.  
Document DLP-516

Zwei weitere Document-Alben aus der Vielproduktion von J. Parths bereits unübersichtlich gewordenen Label-Vielfalt. Blues-Material, welches aber durch die vielen mitwirkenden klassischen Jazzmusiker auch das Interesse von (zumindest) Oldtime-Hörern erwecken wird. Jimmie Gordon war ein Sänger/Pianist, den man auch The Mississippi Mudder nannte (nicht zu verwechseln mit den gleichfalls aus Mississippi stammenden Brüdern Charlie & Joe McCoy, die ebenfalls Einspielungen unter dem Namen Mississippi Mudder tätigten und hier auch vertreten sind). Meistens aber sang Jimmie Gordon nur und ließ sich begleiten von zahlreichen einschlägigen Pianisten der Blues- wie auch der Jazzgeschichte. Einigermassen Klarheit darüber, daß Gordon der Pianist sein könnte, herrscht nur bei „Bed springs . . .“ (hier spielt Charlie McCoy Begleitgitarre), sowie bei beiden „parts“ von „Jacksonville“. Auf allen anderen Einspielungen fungiert Jimmie ausschließlich als Vokalist: In „Don't take away . . .“ & „She sells . . .“ sind Pianist Horace Malcolm, diesmal Joe McCoy, ein Bassist namens . . . Harrison sowie einmal ein zweiter Sänger Gordons Begleiter „Cryin . . .“, „Fast life“, „Lonesome bedroom . . .“ und „She's doin' it“ von 1938 haben das historisch sehr bekannte Personal Joe Bishop flh, Sammy Price p, Teddy Bunn g und Richard „Dick“ Fulbright b (bestens dabei Bishop-Soli und -Begleitungen sowie einige unverkennbare Gitarrenschenker von Bunn); großartig die fast vollständige Riege der Harlem Hamfats in „Whip it . . .“ mit Odell Rand cl, Horace Malcolm p, Joe McCoy g, John Lindsay b und Fred Flynn dm; mitreißend Männer wie Frankie Newton tp, Pete Brown as, Sammy Price p und Zutty Singleton in „Get your mind . . .“ (bester LP-Titel, fetzig und schmissig!); erste Klasse „The Boogie man“, „Trigger . . .“, „Let jump . . .“ mit Buster Bennett as, Sammy Price p, unbekannt-

ter g & dm sowie die vier letzten Titel des Albums - 1941 in Chicago aufgenommen, nur Jimmie als Sänger plus unbekanntem Piano - die bereits an die in den fünfziger Jahren üblichen Chicagoer Blues & Boogies erinnern, am meisten selbstverständlich an die klassischen Zeiten eines Jimmy Yancey, Meade Lux Lewis, Pete Johnson, Albert Ammons, Montana Taylor oder Cripple Clarence Lofton.

Prädikat: Sehr gut! - Lil Johnson, das „heißeste Girl in der Stadt“, ist mehr den klassischen Bluessängerinnen und nur zuweilen den noch früheren „country girls“ zuzuordnen. Bei ihren Aufnahmen halten sich Blues- und Jazzmusiker in etwa die Waage - ebenfalls interessant für Anhänger beider Lager. Den reinen Chicagoer „Early City Blues“ gibt es bei „That bonus . . .“, „Get' em from the peanut man“ (hier ist der fantastische Black Bob am Piano sowie als Mitvokalist zu hören sowie Bassist Bill Settles); ebenso mit der untereinander wechselnden Besetzung Black Bob p, Myrtle Jenkins p, Big Bill Broonzy g, Bill Settles b bei „Sam . . .“, „Rug cutter . . .“ & „My stove's . . .“; jazziger wird's dann mit Lil's Chicago Swingers (unbek. tp, Arnett Nelson cl, Black Bob p, John Lindsay b) in „Hottest gal. . .“, „Let's get drunk . . .“; auf dieser Jazz- & Blues-Schiene geht es weiter mit „Black and evil . . .“, „You're just . . .“ (hier findet man Lee Collins tp, J. H. Shayne p plus unbekanntem Baß); und trotz Alfred Bell alias „Mr. Sheiks“ als Trompeterweisen „I'll take . . .“, „River hip . . .“, „Goofer dust swing“, „Take it easy . . .“ und die Testpressung „Stavin' chain“ wieder mehr in Richtung Blues .clean' (Black Bob, Big Bill, Bill Settles sowie noch Pianistin Aletha Robinson, Drummer Fred Williams und ein unbekannter „thumb-bass“ schlagen hier noch als Begleiter zu Buche); schließlich gibt es noch „When I can get it“, den ebenfalls selten „test!“ „Take your hand off it“ & „Broken hearted Blues“ (mit abwechselnd Klarinetist Arnett Nelson, Pianistin Aletha Robinson und Schlagzeuger Williams). Als Abschluß dann „So long, babe . . .“ mit Blind John Davis p sowie unbekanntem Gitarristen und Bassisten. Bemerkenswert die geradezu fantastische Tonqualität- und, natürlich: abermals „Prädikat sehr gut!“ - Zwei tolle historische Alben, die es in jeder Rille „in sich“ haben!

Willie Gschwendner



Mississippi Blues: Big Joe Williams

## Mississippi Blues

1927-1937: The Jailhouse Blues - Dark Cloudy Blues - Pork Chop Blues - The Moanin' Blues - Lonesome Road Blues - Signifying Blues - My Road Is Rough And Rocky (Sam Collins) - How You Want Your Rollin' Done-Teasin' Brown Blues - Caroline (Louie Lasky) - Look Here Mama Blues - Stand Up Suitcase Blues (Uncle Bud Walker) - Little Leg Woman - My Grey Pony (Big Joe Williams) - Hard Time Blues - California Desert Blues (Lane Hardin) - Me And The Devil Blues - Milkcow's Calf Blues (Robert Johnson) - Ten Pound Hammer - Young Heifer Blues (Mose Andrews)  
HK Records HK-4001

## Memphis Blues

1927-1937:1 Raised My Window And Looked At The Risin' Sun - Ain't Goin' To Be Your Low Down Dog (Ollie Rupert) - Quill Blues - Goin' To Leave Blues (Big Boy Cleveland) - The Crowing Rooster - Leaving Home Blues (Walter Rhodes) - Downtown Blues (Frank Stokes) - Death Bell Blues - Worry Blues - Happy Blues - Labor Blues (Tom Dickson) - Rolling Stone Pt. 2 (tk. 1) - I'm Missing That-Lily Kimball Blues (Sam Townsend) - I Couldn't Help It - Moanin' The Blues (Allen Shaw) - Married Woman Blues - Lonesome Man Blues (George Torey)  
HK Records HK-4002

## Texas Blues

1928-1929: Fare Thee Blues Pt. 1 & 2 (Johnnie Head) - Central Avenue Blues - Sunrise Blues (Will Day) - Waking Blues - You'll Like My Loving (Otis Harris) - Dreaming Blues - Texas Blues - Leavin' Home (Willie Reed) - Cryin' For You Blues - Needin' My Woman Blues (Sammy Hill) - Down In Texas Blues - My Heart's A Rolling Stone - Blue Goose Blues - No Good Woman Blues (Jesse „Babyface“ Thomas) - Back Door Blues - Leavenworth Prison Blues („Bo“ Jones) - Moneymakin' Around - Southern Sea Blues (Jake Jones)  
HK Records HK-4003

Die drei Alben sind Auftakt einer neuen Blues-Serie des Wieners Johnny Parth, welche jedoch ausschließlich beim Blues Record Centre (Holland) bezogen werden kann. Die Sampler bieten musikalisch einen repräsentativen

Querschnitt durch das Schaffen der jeweiligen regionalen Pre-War-Blueskünstler. In erster Linie ist bei diesem Material an junge Sammler gedacht, die sich ein Bild von der Blues-Szene der drei Regionen machen wollen, doch auch erfahrene Collectors, die aufgrund der inzwischen zahlreichen Parth-Produktionen alte Sampler-LPs auflösen wollen (in diesen Fällen zu meist Yazoo, Roots, PWB etc.) werden unter Umständen vielleicht auch begeistert zu diesen Produkten greifen. Vorliegende Editionen sind nicht zuletzt für jene Jazzer gedacht, die sich einige Beispiele von Pre-War-Country Blues (Mississippi - Memphis - Texas) anhand vorliegender historischer Aufnahmen in den Schrank stellen wollen. Allen angesprochenen Personenkreisen seien die drei Platten deshalb wärmstens ans Herz gelegt. **Mississippi:** Wer vielleicht die alte Origin-10 von Crying Sam Collins besitzt, wird sich über die sieben weiteren Titel des Delta-Barden freuen - die LPs überschneiden sich nicht. Allerdings sind sie andererseits alle auf Samplern wie Origin OJL-2, Roots 303 und Yazoo 1038 vertreten, von denen man sich langsam trennen muß; ein Titel ist dabei unverfälscht. Die hier vertretenen Stücke der Sänger Louie Lasky, Uncle Bud Walker, Lane Hardin und Mose Andrews stellen jeweils die „complete recordings“ der Angesprochenen dar und sind von den Namen her auch relativ unbekannt, nicht allzu vielen Blues-Freaks geläufig. Von Big Joe Williams gibt es auf Mamlish-3810 und RCA FXM1 - 7323 die kompletten Vorkriegs-Einspielungen unter eigenem Namen - „Little leg woman“ und „My grey pony“ von 1935 sind die noch fehlenden Titel zu diesen Editionen. Und schließlich stellen Robert Johnsons „Me and the devil...“ & „Milkcow's calf...“ andere, ergänzende Takes zu den beiden berühmten Columbia-LPs dar. Musikalisch wie auch vom Sammler her also hochwillkommene Titel.

**Memphis:** Bis auf Frank Stokes und Robert Wilkins sind die anderen hier vertretenen Barden eher unbekannt - jedenfalls sind die je 2 Aufnahmen von Ollie Rupert, Big Boy Cleveland, Walter Rhodes, Sam Townsend, Allen Shaw, George Torey sowie die vier Einspielungen Tom Dicksons - wie beim Mississippi-Album der Serie - alles, was es von den Besagten auf Platten gibt. Robert Wilkin „Rolling stone-pt. 2“ vom Sept. 1928 ist der bislang unveröffentlichte Zweitakt desselben Stückes von Parths Wilkins-LP (siehe Wolf WSE-111), und Stokes' „Downtown...“ ist der originale Einser-Take (übrigens die berühmte 78er-Version des Stückes), welche hier zum ersten Mal auf LP aufscheint.

**Texas:** Der Interpreten-Seltenheitswert setzt sich auch hier fort, die Aufnahmen von Johnny Head, Will Day, Otis Harris, Sammy Hill, Jesse „Babyface“ Thomas, „Bo“ Jones und Jake Jones hat der Produzent als „complete recordings in chronological order“ konzipiert, was natürlich ebenso stimmt wie der musikalische Stellenwert all dieser Aufnahmen. Wichtig ist noch die Feststellung, daß es außer den hier veröffentlichten drei Willie-Reed-Titeln von Dezember 1929 noch zwei weitere von Reed von 1935 gibt, die bislang noch nie das Licht der Blueswelt erblickten und irgendwo im Regal vorsieh hindämmern. Zusammenfassend: Drei gut zusammengestellte, von raren Titeln und Interpreten durchsetzte regionale Blues-Sampler, die - sieht man von ein wenig „Patina“ ab, die es zuweilen festzustellen gibt - einen hohen musikhistorischen Wert besitzen und sicher etlichen Blues-Freaks jungen wie auch fortgeschrittenen Alters viel Freude bereiten werden.

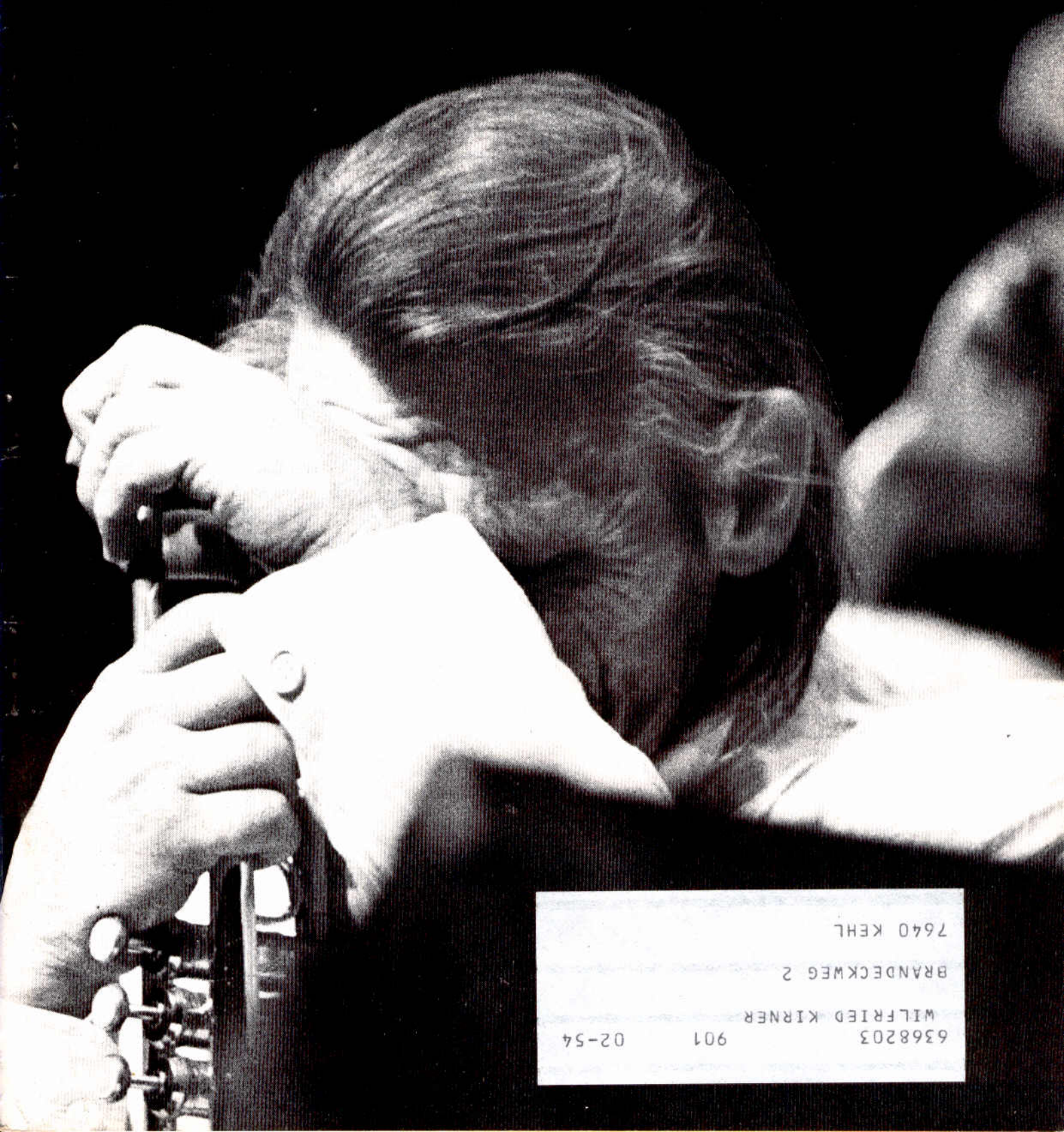
Willie Gschwendner

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXXVII Juni 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



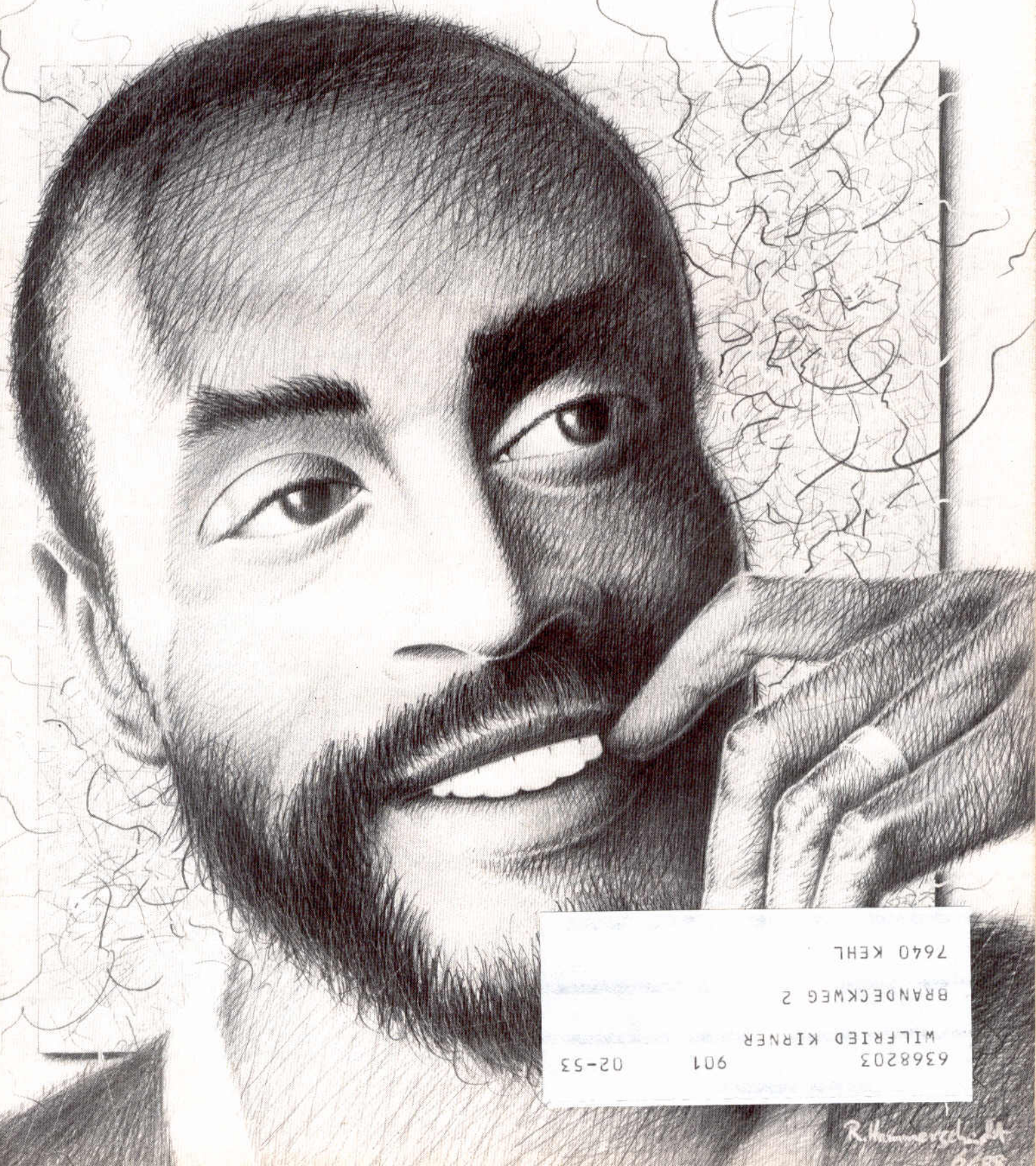
7640 KEHL  
BRANDECKWEG 2  
WILFRIED KIRNER  
9368203 901 02-54

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 7/XXXVII Juli 1988  
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 02-53

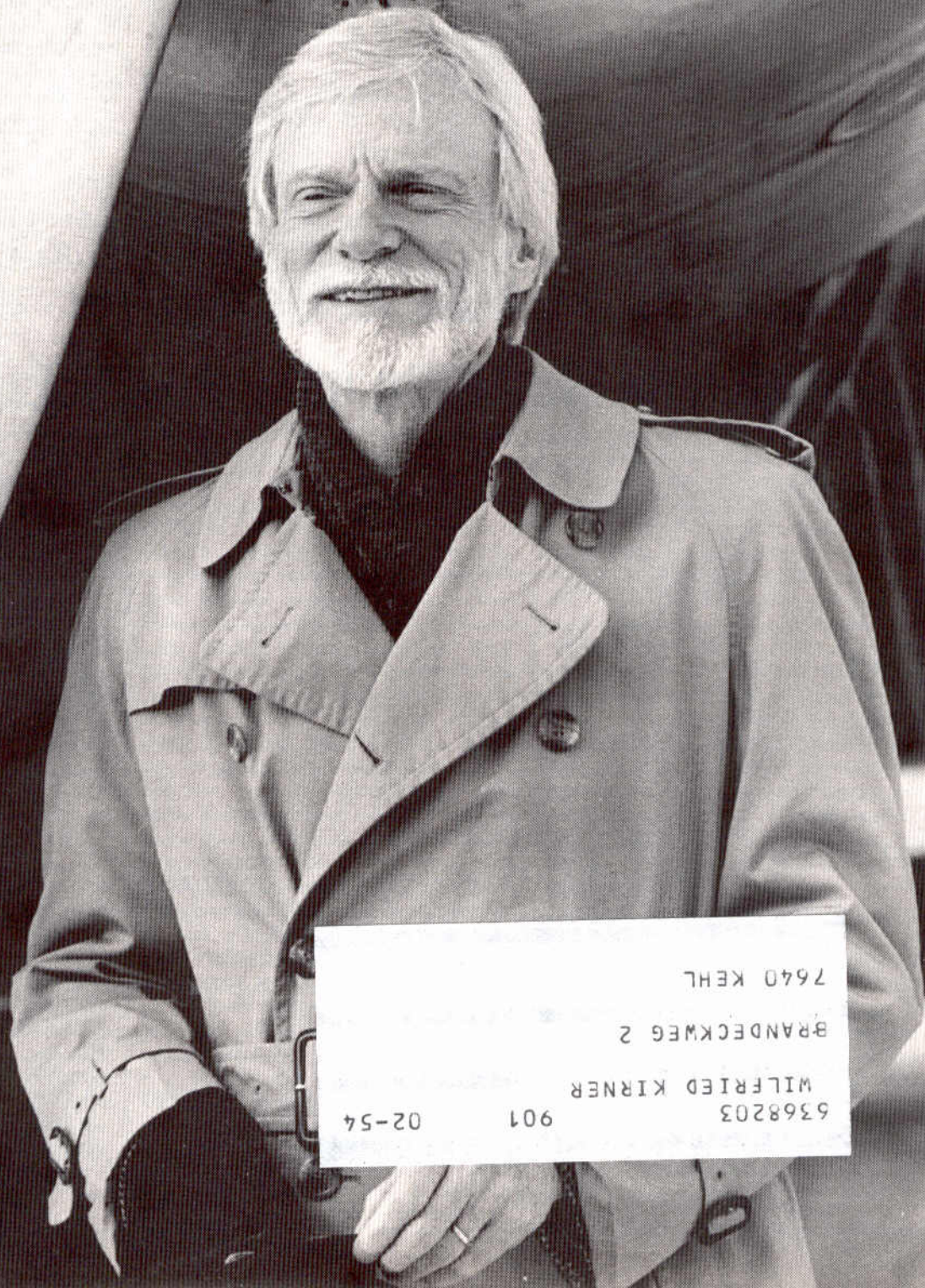
*R. Himmelschlicht*

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 8/XXXVII August 1988  
ISSN 0021-5686  
4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



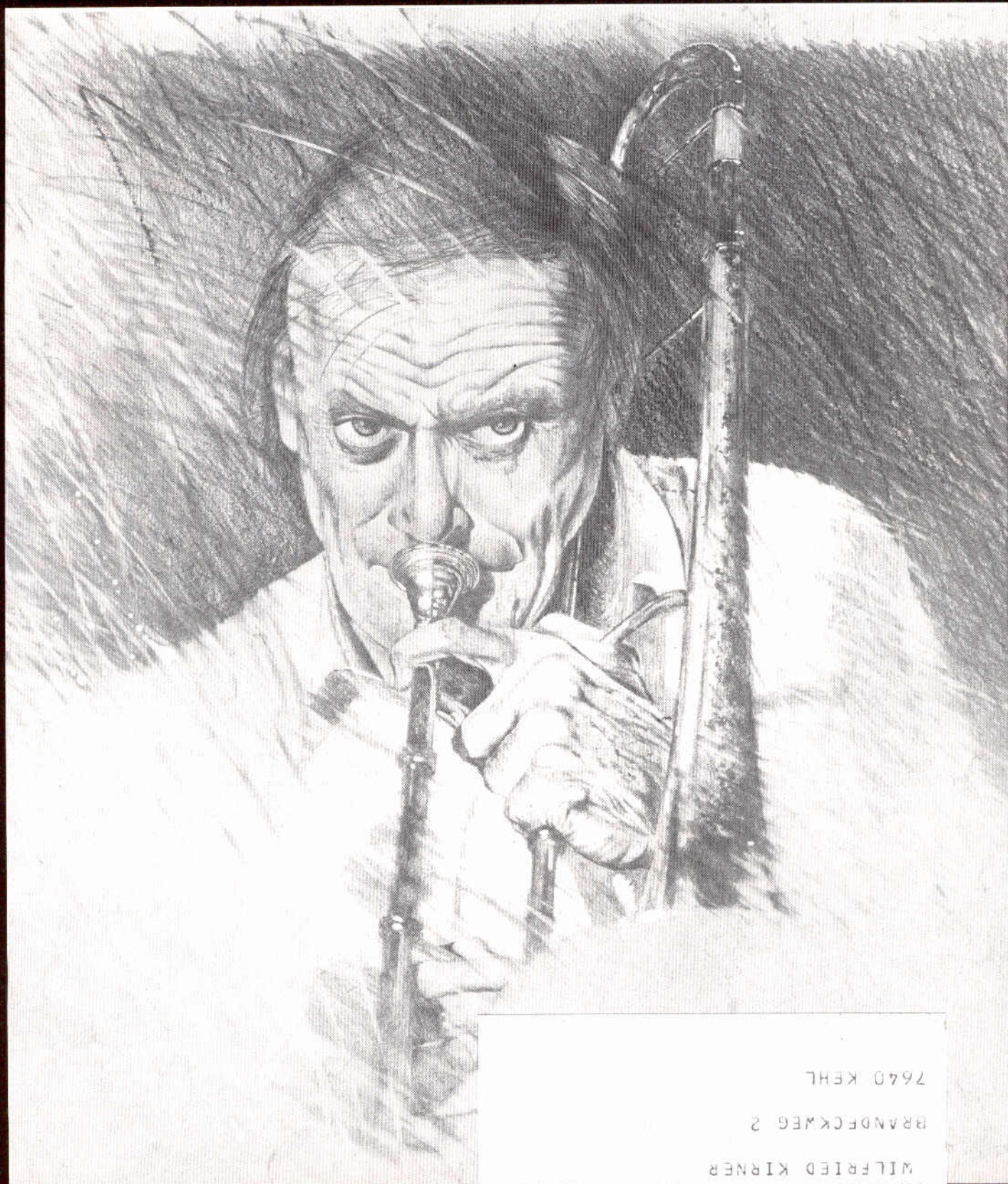
7640 KEHL  
BRANDECKWEG 2  
WILFRIED KIRNER  
901  
6368203  
02-54

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 9/XXXVII September 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



7640 KEHL  
BRANDECKMEG 2  
WILFRIED KIRNER  
6368203 901  
02-56

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 10/XXXVII Oktober 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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

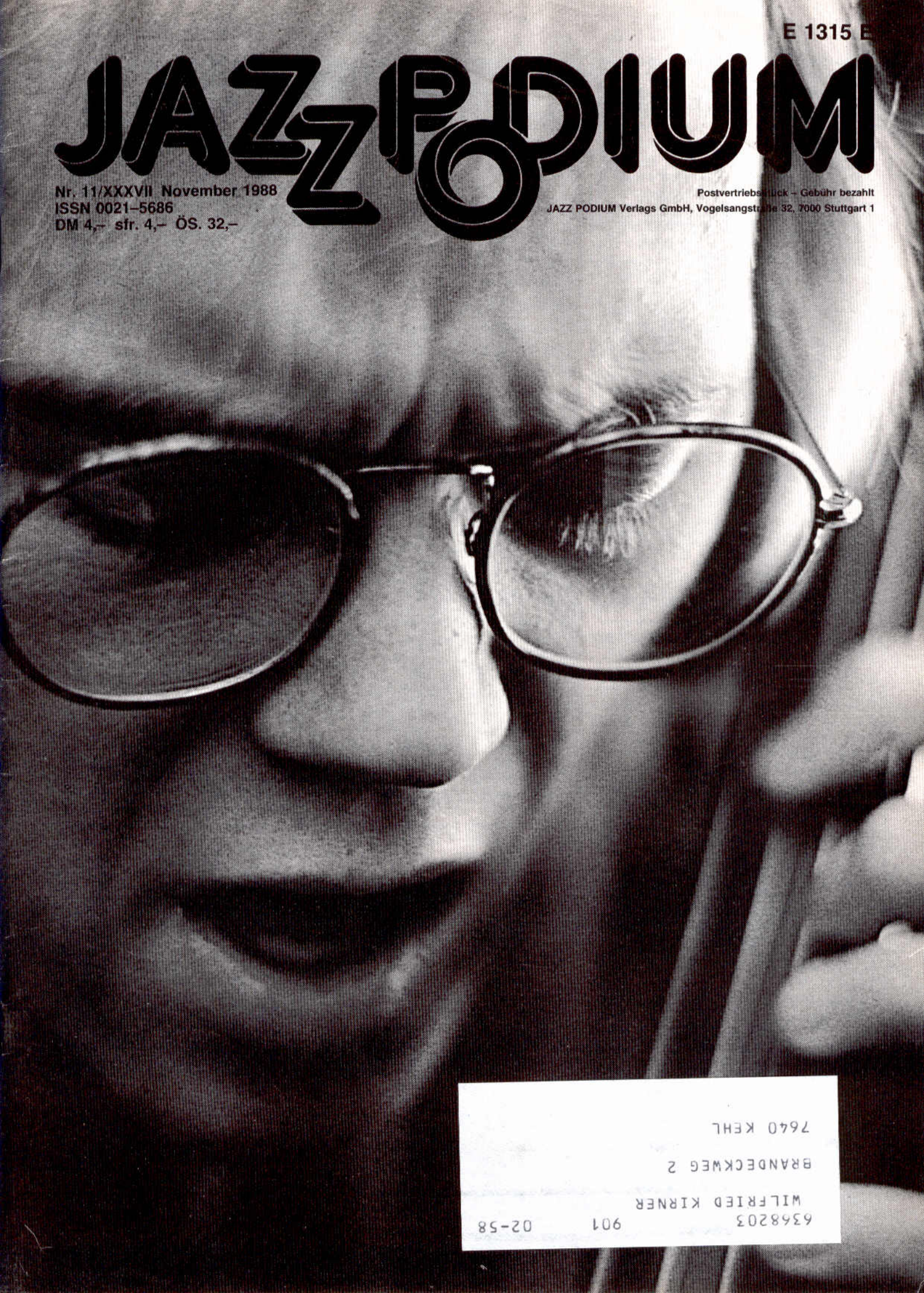


E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 11/XXXVII November 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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



6368203  
901  
02-58  
WILFRIED KIRNER  
BRANDECKWEG 2  
7640 KEHL

E 1315 E

# JAZZ PODIUM

Nr. 12/XXXVII Dezember 1988  
ISSN 0021-5686  
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

Positivvertriebsstück - Gebühr bezahlt  
JAZZ PODIUM Verlag GmbH, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



9368203  
WILFRIED KIRNER  
BRANDECKWEG 2  
7640 KEHL  
901  
02-59